ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE E MEDIALI
Ciclo XXXI

Settore Concorsuale: 10/C1
Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/08

Holler afroamericani

Forme poetiche, tecniche musicali e gradi di opacità

Presentata da: Lorenzo Vanelli

Coordinatore Dottorato
Prof. Daniele Benati

Supervisore
Prof. Domenico Staiti

Esame finale anno 2019

Sommario

Ringraziamenti 4

Introduzione 5

1 Il contesto del sistema carcerario statunitense 8

1.1 Holler Afroamericani: definizione, stato dell'arte in campo musicologico 12

1.2 Fonti storiche, posizione socio-geografica degli interpreti 15

2 Composizione e localizzazione dei materiali d'archivio 20

2.1 Fonti sugli *holler* e loro stato di conservazione 20

2.2 Rappresentatività del genere nelle fonti e gradi di opacità 24

3 Metodo d'analisi ed elaborazione dei documenti 32

3.1 Tecniche musicali: strumenti d'indagine, uso di *Sonic Visualiser* 33

3.2 Contenuto linguistico: trascrizione dei testi, difficoltà e scelte tecniche 39

4 Forme e contenuti dei testi 44

4.1 Forma poetica 45

4.2 Temi generali di discussione 51

5 Tecniche musicali applicate negli *holler* 70

5.1 Struttura musicale: formule, moduli e relazione con il testo 71

5.2 Elementi come azioni motorie, livelli di strutturazione dei percorsi melodici, pulsazione metrica, tecniche vocali 80

5.3 Sistemi di variazione 90

6 Molteplicità funzionali degli *holler* e delle tecniche impiegate 98

6.1 Tecniche che concorrono alla comprensibilità 99

6.2 Tecniche che contrastano la comprensibilità 100

6.3 Efficacia e destinatari della comunicazione 102

7 Analisi approfondita di due *holler* esemplificativi 105

7.1 1: *Cornfield Holler* / *Levee Camp Blues* - Charles Berry (1942) 105

7.2 2: *Hollers* - Milton “Foot” Smith, Tim “Dobie Red” Taylor, Autori sconosciuti (1947) 125

8 Analisi sintetica e testi degli *holler* rinvenuti 129

9 Relazioni tra la tradizione degli *holler* e culture musicali africane 303

9.1 Henry Ratcliff e Bakari Badji - tra Mississippi e Casamance, Senegal 305

9.2 “Tangle Eye” Jackson e Sigité Gambité - tra Mississippi e Burkina Faso 311

10 Relazioni tra la tradizione degli *holler* e culture musicali americane contigue 323

10.1 Alger “Texas” Alexander e Lonnie Johnson 325

10.2 Bessie Tucker 331

10.3 Lead Belly 342

10.4 Eddie James “Son House” Jr. 346

10.5 John Lee Hooker 351

11 Casi limite 364

11.1 *Holler* di gruppo 366

11.2 *Holler* con accompagnamento strumentale 380

11.3 Altri brani di difficile categorizzazione 383

Conclusioni 402

Appendice 1: temi dei testi 404

Appendice 2: vocabolario sintetico dei modi di dire e delle abbreviazioni usate 408

Discografia 430

Bibliografia 444

Sitografia 454

Ringraziamenti

Non credo sarei potuto arrivare alla fine del dottorato senza l'appoggio di numerose persone e istituzioni che mi hanno sostenuto, a vario titolo e in vario modo, in questi anni. Ovviamente, eventuali errori o opinioni discutibili presentate in questo testo ricadono solo sotto la mia responsabilità e sono espressione del mio punto di vista.

Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza il supporto istituzionale ed economico dell'*Università di Bologna* e del *Dipartimenti di Arti Visive, Performative e Mediali*. In particolare vorrei ringraziare il prof. Domenico Staiti per la pazienza, gli spunti di riflessione e i riferimenti metodologici, nonché per avermi fornito il materiale e le prospettive su cui è costruito il cap. 9.2. Vorrei ringraziare anche il prof. Giovanni Giuriati per le utili discussioni rispetto a metodi e contenuti della tesi, fornendomi suggerimenti sulla forma più adatta per presentare i risultati della ricerca in modo chiaro ed efficace.

Vorrei ringraziare lo staff del *Folklife Center* alla *Library of Congress* per il brillante supporto logistico offerto alle mie ricerche d'archivio, e in particolare il direttore del centro, Harvey Todd, per la professionalità e affidabilità non meno che per l'entusiasmo con cui ha seguito i miei lavori. Similmente vorrei ringraziare il *Center for Black Music Research* del *Columbia College* di Chicago, che mi ospitò nel 2013, dotandomi in pochi giorni di fondamentali riferimenti bibliografici, e il *Center for Digital Music* della *Queen Mary University* di Londra per avermi offerto diverse opportunità per approfondire la mia consapevolezza nell'uso degli strumenti informatici impiegati nelle analisi. Vorrei anche ringraziare il *Department of Music* della *Columbia University* di New York per il supporto istituzionale durante le mie ricerche di approfondimento ed estensione del progetto di ricerca alle relazioni tra musica e sistema carcerario nel contesto contemporaneo, svolte a primavera 2018, e in particolare la prof.ssa Ellie Hisama per la curiosità con cui ha seguito i miei lavori e i numerosi suggerimenti e spunti di riflessione offerti.

Vorrei quindi ringraziare i miei amici e parenti per il loro supporto materiale e psicologico nell'arco degli anni, componenti fondamentali alla buona riuscita del progetto di ricerca, e in particolare Alberto Malagoli per aver offerto le competenze tecniche necessarie allo sviluppo informatico degli strumenti usati. Infine, un ringraziamento particolare va a Candice Whitney, mia straordinaria compagna di viaggio: come ben sa, questa tesi esisterebbe comunque senza di lei. Sarebbe solo peggiore.

Introduzione

Gli *holler* sono stati un genere musicale usato esclusivamente da afroamericani principalmente nel sud degli Stati Uniti come forma espressiva per esporre brevi componimenti poetici in forma di canto a voce sola. Le informazioni in nostro possesso su questi canti sono limitate a un periodo finito: il loro uso si perde nella rarefatta documentazione pre-novecentesca e scompare di fatto nell'oblio attorno agli anni '60 del secolo breve. Inoltre, la documentazione oggi disponibile su questi canti è irrimediabilmente opaca,[1] essendo stata prodotta in contesti e attraverso procedure di ricerca che non garantivano agli interpreti una partecipazione totalmente egualitaria. Infine, la percezione delle proprietà e della rilevanza degli *holler* nel panorama della storia della musica afroamericana sono influenzate dalla mancanza di uno studio approfondito delle tecniche e dei temi che definiscono l'ambito di questo genere musicale. Similmente, manca una disamina del loro uso nel contesto che tenga conto delle politiche che hanno concorso alla produzione della documentazione disponibile sul tema.

La produzione accademica in ambito musicologico ha guardato finora agli *holler* come a un disarmonico insieme di tecniche, definite in modo vago e reputate rilevanti solo nella misura in cui possono essere chiamate in causa come uno degli esemplificativi anelli di congiunzione tra l'Africa e il blues. Al contrario, ricorrendo a metodi di ricerca tratti dai campi dell'etnomusicologia, ma anche della storiografia, della *critical race theory* e degli studi di genere e postcoloniali, la presente tesi intende proporre documenti, analisi e spunti di riflessione utili a riaprire un dibattito sul genere degli *holler* per sé, e solo in seconda battuta avanzare ipotesi di lavoro riguardo alle sue relazioni diacroniche e sincroniche con altre musiche.

Le registrazioni afferenti al genere *holler* sono documenti di primaria importanza per una serie di motivi differenti. Le tecniche impiegate dai musicisti, oltre a costituire complessivamente un genere musicale già in sé di notevole rilevanza storica e artistica in quanto a complessità e varietà, offrono anche la possibilità di interrogare la validità di diverse categorie

---

[1] Per "opacità" in relazione al tema d'indagine intendo indicare il velamento del significato dei brani prodotto dal compenetrarsi di diversi fattori (operato attivamente dai cantanti, prodotto dal tipo di interazioni avvenute al momento della creazione del documento, generato dalla distanza storica e/o geografica che separa l'ascoltatore dall'interprete del brano, e così via). Il termine non è usato in senso negativo, bensì come concetto utile al fine di render conto di alcune soluzioni tecniche adottate nel canto e per sottolineare le limitazioni a cui erano sottoposti i cantanti. Da questo punto di vista, essere consapevoli dei gradi d'opacità significa accettare i limiti posti alla nostra capacità di comprensione di questi brani, ponendo invece l'accento sulle dinamiche d'oppressione a cui gli autori delle registrazioni erano sottoposti. Il tema dei gradi d'opacità negli *holler* viene discusso nel capitolo 2 e riassunto più esplicitamente nel 2.2.8.

d'analisi impiegate nello studio delle musiche afroamericane, in particolare, e suggeriscono strumenti d'indagine applicabili anche ad altri ambiti degli studi etnomusicologici, in generale. Inoltre, i contenuti di questi canti sono stati prodotti in un preciso contesto storico, sociale ed economico, ovvero nella *Jim Crow Era*, caratterizzata dall'acuirsi delle politiche di segregazione, dal razzismo istituzionalizzato, e dalla trasformazione strutturale del sistema carcerario americano verso forme contemporanee.

La maggior parte della documentazione sugli *holler* è stata prodotta in contesti in cui gli interpreti erano più vulnerabili, ovvero nelle prigioni, nei campi di lavoro e disboscamento, nelle miniere. Gli eventuali riferimenti presenti nei brani al contesto generale o alla situazione individuale dell'interprete non sono mai del tutto espliciti, bensì velati da diversi gradi di opacità. Tale forma di resistenza alla comprensione è essa stessa riflesso del contesto violento e oppressivo a cui gli interpreti erano sottoposti. Questi documenti sono quindi un tassello in una storia più ampia: una fonte di documentazione orale da valutare con accortezza nelle sue complessità, ma sulla quale è possibile creare spazi per discorsi a più ampio raggio, che tocchino ad esempio il tema contemporaneo dell'incarcerazione di massa e offrano spunti di riflessione sulla dimensione storica e strutturale dell'oppressione delle minoranze etniche negli Stati Uniti.

Il percorso espositivo proposto nelle seguenti pagine affronta questi temi cercando di integrarli in una prospettiva unica, offrendo al lettore l'esplicitazione della posizione epistemologica e metodologica adottata, al doppio fine di aprire utili parentesi di riflessione di carattere metodologico e, al tempo stesso, sottolineare il grado di soggettività inerente alle osservazioni proposte, operazione fondamentale nell'aprire un dibattito aperto e onesto su temi di cocente attualità e rilevanza politica.

Nei primi due capitoli proporrò una breve definizione generale degli *holler* e una descrizione del contesto storico di riferimento e delle fonti documentarie rispetto a reperibilità, stato e rappresentatività. Nel terzo capitolo esporrò le scelte metodologiche operate durante le ricerche: le fonti dai cui sono tratti i metodi di analisi impiegati e il modo in cui sono stati applicati al caso di studio specifico. Nei capitoli 4, 5 e 6 entrerò più nel dettaglio nella definizione del genere *holler*: strutture e contenuti dei testi, tecniche musicali impiegate e ipotesi sulle finalità d'impiego degli *holler*. Nel capitolo 7 analizzerò nel dettaglio due brani particolarmente esemplificativi, e in quello successivo offrirò una più rapida descrizione di tutti i documenti che sono riuscito a rinvenire afferenti al genere degli *holler*, con trascrizione del testo e breve

discussione delle tecniche impiegate in ciascuno. Nel capitolo 9 formalizzerò alcune osservazioni sul rapporto tra il genere *holler* e forme musicali Africane, anche e soprattutto in relazione a metodi, prospettive e limiti di una ricerca sul tema, e proporrò l'analisi comparata di due brani afferenti al genere *holler* e altrettante registrazioni dal Senegal e dal Burkina Faso. Nel capitolo 10 aprirò invece un caso di studio riguardo alle relazioni sincroniche tra *holler* e altre forme musicali, mostrando come cinque figure di musicisti professionisti hanno dimostrato di possedere competenze nel campo degli *holler*: suggerirò quindi possibili strade di approfondimento sulla circolazione di tecniche afferenti al genere anche in altri ambiti musicali. Nel capitolo 11 prenderò invece in considerazione il vasto ambito delle registrazioni che si trovano ai confini della definizione data del genere musicale, coerentemente problematizzando sulla classificazione proposta per sottolineare come la varietà e complessità delle pratiche reali suggerisca ulteriori spunti di riflessione sui brani appartenenti all'ambito degli *holler* in senso stretto. Infine, due brevi appendici completano la tesi offrendo ulteriori strumenti di supporto alla lettura: una tabella informativa sui contenuti dei testi, e una lista ragionata dei termini e modi di dire più complessi usati nei testi.

1 Il contesto del sistema carcerario statunitense

Dal 21 Agosto 2018, 47° anniversario dalla morte di George Jackson,[2] al 9 Settembre dello stesso anno, 47 anni dopo la tragedia nella prigione di Attica,[3] migliaia di persone detenute nelle carceri di undici degli Stati Uniti hanno svolto una protesta non violenta nei confronti delle istituzioni carcerarie, con scioperi della fame, boicottaggio delle attività lavorative e sit-in. Tra le richieste[4] figuravano il miglioramento delle condizioni di vita all'interno delle carceri, l'abolizione dei limiti d'accesso a vie legali per ottenere un trattamento equo e la salvaguardia dei diritti fondamentali della persona,[5] l'attivazione di percorsi di riabilitazione anche per colpevoli di atti violenti, la riattivazione di programmi e sussidi destinati ad attività educative e il ripristino del diritto di voto per detenuti ed ex-detenuti. Oltre a questi, due punti fondamentali del programma di protesta echeggiavano un dibattito secolare: "An immediate end to the racial overcharging, over-sentencing, and parole denials of Black and Brown humans" e "An immediate end to prison slavery. All persons imprisoned in any place of detention under United States jurisdiction must be paid the prevailing wage in their state or territory for their labor".

Questi due punti premono su uno dei nervi scoperti del sistema penitenziario statunitense. Il primo punto riguarda la dimensione e la composizione della popolazione carceraria, composta in modo non proporzionale da minoranze afroamericane e latine[6] a causa del mantenimento e dell'intensificazione di sistemi di controllo e repressione nei confronti di queste comunità.[7] Il secondo riguarda lo sfruttamento della mano d'opera carceraria a fini produttivi in cambio di paghe irrisorie:[8] in costante evoluzione rispetto a forme e motivazioni fin dalla fine della Guerra Civile nel 19° secolo, il sistema penitenziario statunitense ha contribuito alla costruzione di una

---

[2] Attivista e scrittore, co-fondatore del *Black Guerrilla Family*.
[3] Thompson (2016).
[4] Dal sito web *incarceratedworkers.org* che ha raccolto e pubblicato informazioni in tempo reale sullo sciopero (vedi sitografia).
[5] *Prison Litigation Reform Act (PLRA)*, 42 U.S.C. § 1997e, *Truth in Sentencig Act* (vedi Ditton e Wilson 1999), *Sentencing Reform Act* (parte del *Comprehensive Crime Control Act* del 1984, Pub.L. 98–473, S. 1762, 98 Stat. 1976, reso attivo il 12 Ottobre, 1984).
[6] Vedi sitografia: Sakala (2014).
[7] Sul tema consiglio di partire da Alexander (2010).
[8] Vedi sitografia: O'Donoghue (2018).

classe subalterna, definita da Blackmon (2008) “schiavitù sotto altro nome”, che trova fondamento costituzionale nel *13th Amendment* del 1865:

> Neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction.[9]

Subito dopo la guerra civile l’istituto della schiavitù negli Stati Uniti era stato sostituito con uno altrettanto efficace e oppressivo. Le leggi razziali, il sistema della giustizia sommario, nonché l’opinione pubblica favorevole quando non apertamente partecipe avevano portato all’incarcerazione di larghe porzioni della popolazione afroamericana, soprattutto negli ex stati dell’Unione.[10] Molti afroamericani erano costretti ad anni di carcere per sciocchezze, o per azioni per cui un bianco non avrebbe mai subito alcun procedimento giudiziario, o per attività attuate al fine di fronteggiare condizioni di instabilità economica.[11] Alcune leggi, come le regolamentazioni contro il vagabondaggio o gli elemosinanti, erano specificamente tagliate su misura per colpire gli strati più vulnerabili della popolazione e in particolare gli ex schiavi che cercavano di trovare un proprio posto all’interno di un sistema economico già stravolto dalla fine della guerra civile.

La negazione del riconoscimento dei diritti fondamentali ai detenuti, sancita dalla costituzione, aveva dato supporto legale a un sistema di schiavitù ufficiosa. Gli individui incarcerati venivano affittati dalle prigioni a imprenditori privati per svolgere lavori pesanti nelle miniere di carbone, nei campi per il disboscamento e la bonifica dell’area del delta del Mississippi, in piantagioni di cotone e nella costruzione di strade, ferrovie, argini e altre infrastrutture. In questi luoghi i lavoratori venivano sfruttati fino a consumarsi di fatica, essendo facilmente rimpiazzabili e non avendo alcun tipo di protezione sotto forma di diritti o sindacati.[12]

---

[9] Approvato al senato 1865, ratificato dagli stati negli anni successivi. L’ultimo dei 36 stati presenti all’epoca a ratificare l’emendamento è stato il Mississippi, nel 2013. L’emendamento n. 13 è il punto di partenza per l’analisi storica dello sviluppo del sistema di incarcerazione di massa negli Stati Uniti presentata da Ava DuVenay nel documentario *13th* (2016).

[10] Rispetto a questo vasto tema, consiglio di partire da Litwack (1998) e Dailey (2000).

[11] Vedi Roback (1984), in particolare la parte dedicata alle leggi *Jim Crow*, a pag. 1164 e seg.

[12] Lichtenstein (1996).

Attorno agli anni ‘20 lo sfruttamento della popolazione carceraria tramite prestito a terzi iniziò a lasciare il passo alla costruzione di programmi in cui le strutture carcerarie operavano una monetizzazione diretta della forza lavoro dei detenuti. Alcune prigioni negli stati del Sud si trasformarono in “State Farms”: rilevarono un vasto appezzamento di terreno e iniziarono a impiegare gli individui incarcerati in attività di disboscamento e bonifica di terreni, poi usati per finalità agricole. La pratica di obbligare i detenuti a lavori massacranti di tipo agricolo senza retribuzione è proseguita, in certi stati, per decenni: solo nel 1980 una decisione del tribunale ha obbligato le ultime piantagioni di cotone del Texas gestite da istituti carcerari a chiudere le attività.[13]

A partire dagli anni ‘30, con l’aumento della disponibilità di macchinari agricoli che permettevano di lavorare la terra a costi minori ottenendo più profitto, il sistema penitenziario statunitense iniziò a muoversi verso una lenta ma progressiva industrializzazione. È in quegli anni che sorsero le prime corporazioni fondate per gestire la mano d’opera carceraria ai fini di attività produttive industriali: la *Federal Prison Industries* ad esempio, oggi nota come *UNICOR*, nasce per l’appunto nel 1934.[14]

Da allora il sistema penitenziario americano è stato in costante espansione. Al termine della *Jim Crow Era*, dopo un apparente battuta di arresto nell’epoca delle lotte per i diritti civili degli afroamericani, il sistema penitenziario americano ha continuato ad essere un mezzo per ottenere profitti economici e benefici politici a danno delle minoranze di colore. Dagli anni ‘70 il ritmo di espansione del sistema penitenziario è aumentato vertiginosamente: la costruzione di numerosi plessi penitenziari, pubblici e privati,[15] ha accompagnato la stretta politica sulla lotta alla droga e altri reati minori, che prevedeva pene più severe e maggiori controlli nelle aree urbane popolate da minoranze di colore. Da allora la popolazione carceraria è aumentata esponenzialmente. Gli individui che vengono in contatto con il sistema carcerario, in percentuali sproporzionate afroamericani e latini, perdono definitivamente numerosi diritti, entrando *de facto* in uno status di subalternità permanente.[16] Il risultato è un complesso intreccio

---

[13] Per una storia delle prigioni in Texas, vedi Perkinson (2010).

[14] Per maggiori informazioni, vedi il Report del 11 Maggio 2016 del *Congressional Research Service* in sitografia.

[15] Prigioni private esistevano da tempo negli Stati Uniti, e la loro storia è ancora una volta evidentemente legata agli sviluppi della guerra civile: San Quentin, ad esempio, era stata fondata nel 1852. Negli anni ‘80, però, il loro numero è aumentato considerevolmente.

[16] Detenuti ed ex-detenuti non possono votare, difficilmente ottengono credito nelle banche (problema rilevante nell’economia statunitense, fondata sul credito individuale), possono vedersi negare l’accesso al lavoro o ad alloggi, e sono soggetto di altre forme di discriminazione che non fanno che aggravare la loro condizione,

economico, sociale e politico che Michelle Alexander (2010) ha definito "The New Jim Crow": la creazione e il mantenimento di un sistema che relega una cospicua fetta della popolazione americana a uno status subalterno, l'aumento del consenso nei confronti di politici che si dimostrano "duri contro il crimine" e la ripartizione di benefici economici a istituzioni pubbliche e corporazioni private che utilizzano la manodopera carceraria o gestiscono l'indotto economico necessario al sostentamento dei penitenziari.[17]

Oggi, un quarto della popolazione carceraria mondiale è detenuta negli Stati Uniti, e più di un afroamericano su quattro finisce in carcere almeno una volta nella propria vita, contro uno ogni 17 bianchi.[18] La riforma del sistema della giustizia è uno tra i temi più discussi nel contesto statunitense contemporaneo, andando necessariamente a toccare posizioni ideologiche, interessi politici, lobby economiche e la lotta per il pieno riconoscimento dei diritti umani alle persone colpite dal sistema.

L'argomento di discussione di questa tesi riguarda una forma musicale documentata in un punto di transizione fondamentale di questo percorso storico. Gli *holler* sono stati una forma di canto usata solo ed esclusivamente da afroamericani, e sono stati registrati nel sud degli Stati Uniti in un periodo che va principalmente dagli anni '20 alla fine degli anni '50, all'interno di prigioni e campi di lavoro. Parlare di questi canti significa quindi parlare di uno spaccato della storia statunitense che è in diretta continuità con il sistema politico ed economico contemporaneo.

---

aumentando il rischio di trovarsi nelle condizioni di commettere altri reati (vedi Alexander 2010). Un recente studio del Department of Justice ha dimostrato che il recidivismo a 9 anni dall'uscita dalle prigioni è all'83%. (vedi Alper 2018).

[17] Il 9 Novembre 2016, ovvero il giorno successivo all'elezioni di Donald Trump, i valori di *stock market* di *Corrections of America*, una delle principali corporazioni di prigioni private, è cresciuta del 60% prima di attestarsi poco sotto al 40%, mentre *GeoGroup* è cresciuta del 18%. A febbraio 2017 i due gruppi avevano guadagnato rispettivamente il 140% e il 98% rispetto al loro capitale di mercato precedente alle elezioni del 2016, a causa anche delle politiche di criminalizzazione dei migranti (vedi Neate 2016 e Long 2017 in sitografia)

[18] Sakala (2014) in sitografia. E' difficile ottenere dati più recenti: la raccolta di informazioni statistiche dalle "jail" è limitata dal fatto che, essendo statali, non sono tenute a fornire informazioni a enti governativi federali.

1.1 Holler Afroamericani: definizione, stato dell'arte in campo musicologico

Gli *holler* erano forme di espressione in cui concatenazioni di brevi componimenti poetici venivano espressi e, al tempo stesso, velati sfruttando un sistema coerente di tecniche di canto. Con questa definizione voglio porre l'accento su tre elementi fondamentali del genere *holler*, che andremo a discutere e problematizzare nell'arco dei prossimi capitoli: la centralità del contenuto poetico, la funzionalità della veste musicale utilizzata per esporlo, e il bilanciamento delle tecniche a scopo di supporto e di opaca codifica della comunicazione, proprie del genere o influenzate dalle circostanze che hanno dato luogo alla creazione della documentazione disponibile sull'argomento.

Nel 1903 Charles Peabody pubblicò un articolo in cui riportava alcune personali osservazioni sul canto dei manovali impiegati nei suoi scavi archeologici nel Sud degli Stati Uniti.

Seppure esistano documenti[19] che riferiscono alcune informazioni riguardanti forme di canto secolare afroamericane nel diciannovesimo secolo, nessuna di esse si riferisce con certezza alla tradizione degli *holler*. Le fonti che riportano informazioni a proposito di pratiche di *hollering* da parte di afroamericani non sembrano riferirsi in alcun caso con certezza a forme di canto, quanto al significato più generale dell'uso della parola, traducibile come urlo o grido: esternazione vocale (con funzioni variabili) a voce alta. L'articolo di Peabody è perciò la prima documentazione che faccia esplicito riferimento alla tradizione degli *holler* in quanto forma musicale. Peabody descrisse il canto di 'Five Dollars', uno dei carrettieri che lavoravano nei suoi scavi, come formato "sometimes with words, sometimes without. Long phrases there were without apparent measured rhythm, singularly hard to copy in notes", e aggiunse che "the best single recollection I have of this music is one evening when a negress was singing her baby to sleep in her cabin just above our tents. [..] Her song was to me quite impossible to copy, weird in intervals and strange in rhythm, peculiarly beautiful". L'autore riportò inoltre alcune informazioni riguardanti una forma di espressione vocale che dall'impostazione dell'articolo sembra giudicare distinta dai canti di 'Five Dollars', ma che negli anni successivi i musicisti stessi indicheranno come parte del genere *holler*: "more interesting humanly were the distichs

[19] Ad esempio la famosa raccolta di Allen (1867).

and improvisations in rhythm more or less phrased sung to an intoning more or less approaching melody".[20]

La difficoltà incontrata da Peabody nel descrivere le componenti musicali degli *holler* ricorrendo a sistemi tradizionali di analisi è rimasta tale negli studi prodotti successivamente. L'interesse musicologico nei confronti del genere si è storicamente rivolto in primo luogo alla discussione della sua posizione nell'arco dello sviluppo storico delle musiche afroamericane, in particolare riguardo alle sue possibili origini da pratiche musicali africane, e rispetto alle sue possibili connessioni con la nascita e lo sviluppo del blues. Le ipotesi avanzate su queste due direttive storiografiche non si sono mai confrontate, però, con l'analisi approfondita della documentazione esistente sul genere, fornendo quindi più suggestioni e ipotesi che non concreti ambiti di discussione.[21]

Nell'arco dell'ultimo secolo, diverse autori hanno provato ad avanzare diverse ipotesi su questo genere musicale. In forza di ripetizioni e citazioni bibliografiche, queste ipotesi sono entrate nel tempo a far parte della narrativa generalmente accettata riguardo al genere:[22]

1. Gli *holler* sono canti a voce sola, ma con una forte tendenza a fungere da richiami in conversazioni a distanza. (James 1955: 20; Courlander 1963: 80; Kubik 1999: 85).
2. Gli *holler* contengono numerosi inserti, o intere sezioni, in falsetto, ed improvvisi cambi di altezza. (Stearns 1956: 10, 100; Oliver 1970: 71; Roberts 1972: 48).
3. Gli *holler* vengono cantati a tempo libero. (Peabody 1903).[23]
4. Gli *holler* sono ricchi di ornamentazioni e vengono intonati liberamente secondo un sistema modale basato su *blue notes*. (Stearns 1959: 100; Courlander 1963: 80; Oliver 1969: 28).
5. Gli *holler* possono avere o meno un testo verbale. (Talley 1922; Ariodante 2002: 92).
6. Gli *holler* ammancano di una chiara macrostruttura formale. (Oliver 1969: 28).

---

[20] Gli esempi di distici riportati dall'autore condividono con gli *holler* documentati negli anni successivi forma e temi di discussione: è perciò molto probabile che si trattasse effettivamente di brani appartenenti allo stesso genere.

[21] Per un approfondimento sull'argomento, vedi Vanelli (2018).

[22] Nella lista sono citati solo gli autori che per primi hanno avanzato l'osservazione in questione: altri autori hanno poi riportato l'informazione negli anni successivi facendo riferimento a questi testi, senza aggiungere nuove osservazioni o smentirne la veridicità.

[23] Anche Alan Lomax fu uno tra i primi a ritenere vera l'affermazione: sebbene non ne abbia mai parlato in pubblicazioni ufficiali, nel box depositato alla *Library of Congress* contenente i materiali relativi al viaggio di ricerca con la *Fisk University* del '41-'42, nella cartella "music of the area" dove presenta ai collaboratori alcune informazioni generali, afferma: "Levee camp songs, corn songs, mule-skinning songs, etc. (These songs are generally in the form of moans, are very free rhytmically, as opposed to the above)".

Queste osservazioni sono altamente imprecise, e non sono mai state negate attraverso un approfondimento analitico della documentazione esistente riguardante il genere degli *holler*. La derubricazione delle tecniche musicali usate negli *holler* a casuali espressioni prive di formalizzazione (sottintesa nelle descrizioni in negativo date delle sue proprietà generali) ha portato all'impossibilità di presentare un discorso organico sul genere e offerto il fianco a facili sovra-interpretazioni la cui validità si basava solo sull'autorità della fonte bibliografica da cui era tratta. Il risultato è stato l'impressione dall'alto di definizioni inesatte sulla produzione musicale di individui che per motivi storici, culturali ed economici in quegli anni erano lasciati ai margini o esclusi dai luoghi della produzione culturale ufficiale.

Le osservazioni su cui si basa la lettura accademica del genere *holler* risultano problematiche, in ultima analisi, non solo per ciò che sottintendono riguardo alle competenze degli interpreti di *holler*, quanto per gli appigli che offrono a descrizioni eziologiche o approcci essenzialisti allo studio del genere e dei suoi interpreti. Le relazioni tra osservatori e osservati, a loro volta influenzate dal contesto culturale della *Jim Crow Era*, hanno limitato la capacità degli interpreti a partecipare alla negoziazione della definizione degli *holler*, così come al controllo, nella maggior parte dei casi, delle forme di produzione, del contenuto, e d'uso della documentazione su questo genere musicale. Nel descrivere questi canti come africani, o nell'avanzare osservazioni imprecise, fin dal primo articolo di Peabody,[24] i ricercatori stavano riconoscendo specifiche pratiche, chiare linee di trasmissione culturale, processi storici di trasformazione e rinnovamento di tradizioni, complesse relazioni di scambio e affermazione identitaria, o stavano dando un nome a "allucinazioni causate della loro stessa immaginazione"?[25]

---

[24] Peabody scrisse che i lavori per gli scavi erano stati "an opportunity of observing the Negroes and their ways at close range". L'autore ritenne plausibile affermare che il canto di 'Five Dollars' si componeva di "strains of apparently genuine African music".

[25] "I am invisible, understand, simply because people refuse to see me [..] when they approach me they see only my surroundings, themselves, or *figments of their imagination* – indeed, everything and anything except me" Ralph Ellison, corsivo mio (1952: prologue).

1.2 Fonti storiche, posizione socio-geografica degli interpreti

Tutta la documentazione esistente sugli *holler* proviene dagli Stati della così detta *black belt*,[26] in un periodo storico che va dalle prime osservazioni di Peabody fino alle ultime registrazioni video effettuate da Alan Lomax alla fine degli anni '70.

Se si volesse indagare indietro nel tempo alla ricerca delle origini di questo genere ci si troverebbe ad affrontare un problema di fonti. Non è irragionevole supporre che alcuni degli elementi che compongono la tradizione degli *holler* derivino da culture musicali africane, ma questa affermazione va accuratamente circoscritta.

In primo luogo, l'Africa è un continente enorme in cui risiedono tradizioni e culture estremamente diverse fra loro. La sola Repubblica Democratica del Congo ha una estensione territoriale equivalente a Portogallo, Spagna, Italia, Francia, Germania, Svizzera, Austria, Paesi Bassi, Belgio e una parte di Polonia messi assieme. Inoltre, non tutte le popolazioni africane sono state colpite allo stesso modo dalla tratta degli schiavi verso le Americhe.[27] Osservazioni pertinenti sui legami di qualsiasi forma culturale della diaspora da specifiche culture africane dovrebbero come minimo tener conto di quali zone sono state storicamente implicate nella tratta degli schiavi.

In secondo luogo, discussioni sulla persistenza di forme musicali africane nelle tradizioni dei popoli della diaspora dovrebbero accuratamente rendere conto delle trasformazioni avvenute in queste tradizioni da entrambi i lati dell'Atlantico nei secoli di re-dislocazione forzata, colonizzazione e decolonizzazione. Andrebbero valutati con accortezza gli incontri, gli scambi, le riappropriazioni e riformulazioni di e da altre tradizioni musicali avvenute nei luoghi della diaspora così come nel continente africano, le rifunzionalizzazioni di certe forme o il mantenimento di altre in relazione al diverso contesto o a simili necessità, e così via. Ma soprattutto bisognerebbe tenere in considerazione i protagonisti di questa storia, ovvero gli interpreti e i loro ruolo in quanto rappresentanti e utilizzatori attivi di forme espressive. Questo tipo di discorso, per quanto riguarda gli *holler*, è impossibile da svolgere in questi termini a causa del vuoto lasciato nella documentazione dal disinteresse generale nei confronti delle forme musicali afroamericane nel periodo della schiavitù, a meno che non si trattasse di generi

---

[26] Vedi definizione dell'uso socio-geografico del termine, in sitografia.

[27] La storia della tratta atlantica degli schiavi è vasta e complessa. Per una bibliografia sull'argomento, consiglio di consultare la lista di volumi dedicati all'argomento edita dal sito di ricerche online questia.com (vedi sitografia).

particolarmente appariscenti, come nel caso dei *worksong*, o ritenuti degni di essere documentati, come nel caso degli *spiritual*.

Per motivi simili, seppure non sia impossibile immaginare che la forma musicale nota nel ventesimo secolo come *holler* esistesse già nel diciannovesimo secolo e nel periodo della schiavitù, l'estrema opacità e frammentarietà di informazioni sulla musica secolare afroamericana in questo periodo non ci permette di affermare con certezza se, dove e in che forme esistesse un genere musicale affine o contiguo a quello degli *holler* su suolo americano prima del '900. Esistono alcune informazioni sull'uso di richiami a distanza usati dai lavoratori impiegati nei campi,[28] e per ovvie ragioni logistiche questi richiami venivano espletati a volume alto. Questi richiami sono stati chiamati alternativamente *holler*, o *call*, o *cries*, ma è ragionevole supporre che la denominazione fosse intesa in senso letterale ("to holler" significa "urlare", o "gridare", e in alcuni casi "salutare"). Inoltre, le particolarità tecniche o il contenuto testuale di questi richiami non è stato documentato e le poche registrazioni di eventi sonori simili svolte tra le due guerre fanno pensare che si trattasse di una forma d'espressione distinta, nella struttura e nei contenuti, rispetto a quella di cui discutiamo in queste pagine.[29]

Il fatto che altre forme musicali contigue agli *holler*, ovvero *worksong* e *spiritual*, siano state documentate ampiamente prima del ventesimo secolo potrebbe far supporre che questa forma di canto esistesse già, ma che la sua natura individuale la rendesse meno evidente delle altre, tanto da sfuggire a ogni documentazione specifica.

Il fatto è che la tradizione degli *holler* si presenta sostanzialmente immutata nelle forme e nei contenuti lungo tutto l'arco di tempo in cui è stata oggetto di documentazione, e vi sono evidenti similitudini tra *holler* registrati anche a grandi distanze geografiche. Ciò potrebbe concorrere all'ipotesi che questo genere abbia avuto una storia ben più lunga del mero periodo storico in cui è stato documentato. Gli unici due documenti che ho rinvenuto e che a mio parere potrebbe supportare l'ipotesi di una connessione storica tra il genere degli *holler* e forme di canto secolare in uso nel periodo della schiavitù sono il brano *Arwhoolie (cornfield holler)* di Thomas J. Marshall (1939, *holler* n. 86) e il brano di Jim Henry e Joe Miller, *Lawd, I'm in*

---

[28] Vedi ad esempio le informazioni riportate da Talley nel 1922, citazione in Codgell DjeDje, (2000: 84). Anche importanti ricerche come quella promossa dal *Federal Witers Project* risentono delle politiche razziali della Jim Crow Era, e andavano a costruire una narrativa attorno alle forme culturali afroamericane che aveva finalità politiche prima ancora che conoscitive. Sull'argomento, si veda Rutkovski (2017).

[29] Vedi per esempio le registrazioni di Dodson (1951). Il contenuto di queste registrazioni è estremamente breve, i testi non sono strutturati in forma poetica, e sono spesso ripetitivi. I sistemi di variazioni sono ridotti al minimo, per rendere il richiamo funzionalmente chiaro e comprensibile. Questo tipo di richiami sembravano insomma avere una funzione comunicativa più immediata, diretta, la cui semplicità era funzionale all'effetto voluto.

trouble (1936). Marshall describe il suo brano come una forma di comunicazione a distanza usata durante il lavoro nei campi, e aggiunge di averlo sentito usare quand'era molto giovane. Le somiglianze e le differenze tra il brano cantato da Marshall e gli altri *holler* sono rilevanti ma non estreme (vedi descrizione nel capitolo 8). Il brano di Henry e Miller invece viene descritto da John Lomax come una "old cotton-patch song", ovvero una vecchia canzone usata per imballare il cotone, probabilmente in base a informazioni date dai cantanti. La connessione è però tenue sul piano musicale: il brano si trova ai margini del genere *holler* (verrà infatti discusso nel capitolo 11.1).

Infine, la permanenza di un contesto sociale ed economico che manteneva tratti non dissimili da quello della schiavitù potrebbe suggerire che gli *holler* fossero stati una forma di espressione attraverso forme musicali usata in modi e con scopi simili in entrambi i periodi.[30] Per ipotizzare la continuità storica di una forma di espressione culturale in base al mantenimento di certe sovrastrutture contestuali dovremmo però ammettere epistemologicamente un grado di derivazione della prima dalle seconde: operazione che ritengo iniqua e inutile. Iniqua, in quanto riduce gli individui a semplici portatori di cultura ricevuta dal contesto, riducendo una condizione di sofferenza ad appiglio per suggerire oggettivanti correlazioni; inutile, perché anche se per assurdo accettassimo questa ipotesi come soddisfacente, non sapremmo comunque nulla in più sul genere degli *holler* in quanto forma musicale. A mio parere, questa strada non è eticamente percorribile, e sarà perciò necessario accettare le limitazioni imposte dall'opacità della documentazione precedente al ventesimo secolo e tenere a mente che quelle elencate sono solo ipotesi, e come tali sono destinate probabilmente a rimanere.

La maggior parte della documentazione esistente sugli *holler* proviene dagli anni venti e trenta. La quasi totalità delle registrazioni esistenti sono state svolte all'interno di carceri o in imprese private dove, come abbiamo discusso nel capitolo 1, i detenuti venivano sfruttati come lavoratori nei settori dell'agricoltura e dell'edilizia. Alcuni documenti dalle ricerche di Zora Neale Hurston, di cui parleremo nel capitolo 11.3, e alcune registrazioni per l'industria

---

[30] Sul sito della *Association for Cultural Equity*, nella pagina di introduzione alle registrazioni del 1947 e 1948 nelle prigioni del Sud, viene riportata un'osservazione condivisibile, seppur vaga, di Bruce Jackson: "Southern agricultural penitentiaries were in many respects replicas of nineteenth-century plantations, where groups of slaves did arduous work by hand, supervised by white men with guns and constant threat of awful physical punishment. It is hardly surprising that the music of plantation culture – the work songs – went to the prison as well". Purtroppo il sito web non fornisce nessun riferimento bibliografico per la citazione di Jackson, e non sono riuscito a trovare l'originale. Non dubito che Jackson intendesse l'affermazione come un invito o un'introduzione all'approfondimento dell'argomento: il suo libro (1972) sulla musica nelle prigioni del Texas si basa su un approccio filologico ed etnomusicologico solido e ben documentato.

discografica di cui parleremo nel capitolo 10, suggeriscono la possibilità che questo genere canoro fosse in uso anche al di fuori del sistema penitenziario.

Un certo numero di registrazioni di *holler* sono state inoltre raccolte o si riferiscono esplicitamente a un contesto contiguo a quello delle carceri: quello dei *levee camp* (campi degli argini). La lotta per contenere le periodiche e catastrofiche esondazioni del fiume era parte integrante dei progetti di bonifica dei terreni paludosi del delta del Mississippi. Gli argini del fiume richiedevano controlli e manutenzioni costanti.[31] Gli argini stessi erano un'opera edilizia colossale. Alti da cinque a quindici metri, lunghi 5600 km, erano suddivisi in zone di competenza affidate a imprenditori privati.

I *levee camp* erano noti per essere uno dei luoghi in cui veniva praticata *debt peonage*, ovvero servitù per debito.[32] Seppur apparentemente regolati dalla normale domanda e offerta di libero lavoro, il sistema di gestione di questi campi era minuziosamente strutturato per sfruttare manodopera a costi irrisori. Le paghe erano minime, i lavoratori erano costretti a vivere all'interno di accampamenti localizzati a fianco del campo di lavoro, e dovevano comprare ogni bene di prima necessità al negozio del campo, gestito dal *contractor*, chiamato *commissary* (come i negozi interni alle prigioni). In questi negozi i costi delle merci erano più alti del normale, e veniva offerto credito ai lavoratori. Il giorno della riscossione della paga spesso i lavoratori scoprivano che il loro stipendio a malapena copriva le spese sostenute per vivere nel campo, o che addirittura non era sufficiente. Il lavoratore, debitore nei confronti del datore di lavoro, era costretto a continuare a lavorare per cercare di ripagarli.

All'interno di questi campi il *contractor* agiva per mezzo di figure interposte che controllavano l'andamento dei lavori. Tali figure si occupavano di verificare che nessuno cercasse di lasciare il campo prima di aver ripagato i propri debiti e a tal fine potevano ricorrere legalmente all'uso della forza. In questi *levee camp* un'alta percentuale di lavoratori erano afroamericani, e le condizioni di lavoro misere. Le giornate di lavoro iniziavano prima del sorgere del sole e continuavano fino a notte, anche nei cocenti mesi estivi. I campi erano caratterizzati da assenza di sicurezza sul lavoro, garanzia d'impunità per le guardie e condizioni igieniche inadeguate. McCoyer (2006) ha provato a contestare questa nozione sulla base del fatto che la maggior parte delle informazioni relative alla gravità della situazione interna ai

---

[31] Per una storia della costruzione e del mantenimento degli argini del Mississippi, vedi Camillo (2004).

[32] Per un'introduzione al sistema dei *levee camp*, in relazione e attraverso la documentazione musicale che ad essi si riferisce, vedi Cowley (1991). Si veda inoltre Riesman (2011: 29-31)

levee camp non si basassero su dati di fatto quanto su affermazioni dei lavoratori, distorte da politiche identitarie che miravano a creare una narrativa negativa su questi luoghi come “the thoughtest places I’ve ever seen”. Secondo l’articolo, ciò sarebbe provato dal fatto che le affermazioni contenute in diverse canzoni riguardo a atti estremi di violenza (frustate, esecuzioni sommarie per i fuggitivi, e così via) non avrebbero trovato riscontro nelle indagini svolte all’epoca da diversi enti federali. Vorrei però far notare che la mancanza di processi a carico di *contractor* bianchi sul modo in cui trattavano i loro lavoratori afroamericani nel contesto storico *Jim Crow* non significa necessariamente che non vi fossero casi di violenza. Potrebbe al contrario dimostrare il grado di impunità giuridica della classe bianca al potere nel contesto degli stati del sud in quegli anni.

2 Composizione e localizzazione dei materiali d'archivio

La documentazione disponibile sugli *holler* si compone principalmente di materiali audio, soprattutto registrazioni dirette. Esistono alcune registrazioni di interviste, in cui vengono discusse alcune generali informazioni riguardanti gli *holler* (dove sono stati appresi, dove vengono utilizzati, in genere con risposte brevi ed evasive). Esistono poi alcuni video degli anni '70, alcune trascrizioni su pentagramma dei primi del secolo, e diverse fonti scritte di testi poetici la cui struttura e contenuto farebbero supporre che si trattasse di *holler*, seppure senza un supporto audio è difficile dire con certezza che tipo di tecniche musicali fossero state applicate per interpretarli. Infine, esistono due *holler* trasformati in segni grafici nel libro *di* Metfessel (1928).

2.1 Fonti sugli *holler* e loro stato di conservazione

Solo un numero relativamente ridotto di progetti di ricerca ha prodotto documentazione diretta sugli *holler*.

Il primo a registrare degli *holler* fu Howard Washington Odum, su cilindri di cera, negli anni '10. Se i cilindri sono andati perduti o completamente deteriorati nel tempo, tracce del lavoro di Odum permangono nelle sue pubblicazioni (1925 e 1926), e in Metfessel (1928). Mancando una cronologia relativa a quando le registrazioni erano effettivamente state fatte sul campo, possiamo solo supporre siano state svolte nel periodo che intercorre tra il 1910, quando Odum ha ottenuto la laurea, e i primi anni '20, quando Metfessel ha iniziato a lavorare sulle registrazioni fornite da Odum per produrre le analisi esposte nel suo libro. Il lavoro di ricerca di Odum è una pietra miliare nella preservazione della storia della musica afroamericana, ma risente della scomparsa dei supporti audio originali, senza i quali è impossibile oggi verificare l'accuratezza delle trascrizioni effettuate dall'autore. Questa limitazione è particolarmente rilevante nel caso degli *holler*, il cui profilo melodico mal si presta a una trascrizione su pentagramma.

Dagli anni ‘20 agli anni ‘40 Lawrence Gellert viaggiò per gli stati del Sud raccogliendo registrazioni di interpreti afroamericani.[33] Una discreta porzione delle registrazioni prodotte da Gellert, composta da circa cinquecento documenti, è oggi archiviata nella libreria della Indiana University a Bloomington (IN). Un altrettanto ampio numero di documenti risulta disperso in archivi privati di familiari e amici. La storia della produzione e dell’uso di questo vasto quantitativo di registrazioni è complessa. Gellert, pur essendo bianco, non era stato ufficialmente inviato da alcuna istituzione per svolgere la propria ricerca: aveva quindi potuto interagire con i propri informatori secondo un tipo di negoziazione differente rispetto ad altri ricercatori. E’ facile notarne l’effetto nel contenuto delle registrazioni: i temi trattati nei brani raccolti da Gellert sono spesso più espliciti nel sottolineare le ingiustizie e i soprusi subiti dagli afroamericani nel sistema *Jim Crow*, e persino la forma musicale usata in questi brani risulta più schietta, immediata.

Inoltre, da recenti ricerche pare che Gellert avesse contraffatto (o quantomeno coadiuvato) il contenuto di alcune registrazioni, suggerendo agli interpreti i testi da cantare, o manipolando a posteriori il contenuto testuale delle registrazioni nel pubblicarlo, spesso ricorrendo anche a gravi e inopinate esasperazioni della dizione degli interpreti nella trascrizione. L’utilizzo improprio di questi materiali ha creato un muro di più o meno velato disprezzo da parte del mondo accademico nei confronti della figura del ricercatore e, per estensione, di disinteresse e diffidenza nei confronti del contenuto delle registrazioni stesse. Per questi motivi una ricchissima e assolutamente rilevante quantità di registrazioni legittime (la cui veridicità è facilmente dimostrabile attraverso confronto contenutistico con altre fonti) è tutt’ora sostanzialmente ignorata, e l’archivio di Gellert, che rivaleggia con quello di altri folkloristi coevi per qualità e quantità di materiali inediti, è stato pressoché dimenticato.

Il ricercatore che ha raccolto il più alto numero di *holler* è stato John Lomax, durante l’arco di diversi viaggi di ricerca negli stati del sud dal 1933 al 1939. I modi schietti di Lomax, il fatto che fosse bianco e originario del Texas, la fama che si era creato con precedenti pubblicazioni e il supporto della *Library of Congress* gli permisero di avere ampia libertà di movimento e accesso a diversi penitenziari con l’appoggio delle autorità locali. Tutte le registrazioni effettuate in quegli anni sono conservate in copie multiple e su diversi formati alla *Library of Congress* a Washington D.C.; alcune di esse sono state pubblicate su LP e CD, e una certa

[33] Sulla complessa figura di Gellert, nonché sulle politiche delle sue ricerche, si vedano le opinioni contrastanti di Garabedian (2005, 2016) e Conforth (2013).

quantità è disponibile online. Elemento decisamente rilevante riguardo a questi materiali è l'accessibilità anche delle annotazioni prese sul campo dal ricercatore e dai suoi assistenti, tutte liberamente consultabili online e comodamente ordinate per data.[34] Queste note son rilevanti soprattutto in quanto ci danno un assaggio diretto sia della complessità delle operazioni di ricerca in questi contesti, in cui non sempre i ricercatori incontravano il favore delle autorità locali o riuscivano a stabilire un contatto sufficientemente sicuro coi propri informatori tale da convincerli a partecipare attivamente nella ricerca, ma anche per le informazioni contenutevi rispetto al metodo e agli obiettivi di Lomax.

Uno tra gli elementi che più hanno influenzato la nostra prospettiva su questi materiali riguarda la selezione dei materiali da registrare operata dai ricercatori stessi. Certamente i macchinari per le registrazioni erano ingombranti e l'atto stesso di produrre un disco oneroso, ma l'opera di selezione ha avuto un impatto rilevante sulla composizione degli archivi, per cui (soprattutto nel caso degli *holler*) la maggior parte dei brani risultano essere degli *unica*, in quanto non si riteneva necessario registrarne una seconda versione, dallo stesso cantante o da altri, a meno che le differenze di contenuto testuale fossero sufficientemente rilevanti. C'è inoltre la possibilità che i testi venissero concordati prima della registrazione: in alcune registrazioni si sente distintamente la voce di John Lomax suggerire al cantante le parole chiave della stanza successiva. Seppure la pianificazione della performance sia stata fatta per diminuire rischi di errori o vuoti di memoria che avrebbero potuto invalidare la registrazione, non è possibile oggi valutare l'impatto dell'intervento del ricercatore sul documento risultante. Persino il contenuto testuale sembra ricalcare norme non dette di correttezza politica, specialmente quando confrontato con altre registrazioni (in particolare quelle raccolte da Gellert): come se Lomax avesse preferito riportare alla Library of Congress solo un certo tipo di contenuti testuali, o gli interpreti avessero preferito imprimere sul disco affermazioni il cui contenuto non li mettesse troppo a rischio. In entrambi i casi, le *field notes* lasciate da Lomax sono un documento di fondamentale importanza in quanto ci permettono di valutare, almeno parzialmente, il ruolo e l'impatto del metodo usato dal ricercatore e dai suoi assistenti.

Nel frattempo, nella prima metà degli anni trenta David Cohn stava setacciando gli stati del sud per informazioni di prima mano per una delle sue pubblicazioni su alcuni aspetti del folklore

[34] Vedi sitografia.

afroamericano.[35] Nei suoi viaggi Cohn visitò anche Parchman, in particolare l'unico campo femminile del penitenziario, e chiese alle donne qui detenute (quasi tutte afroamericane) di lasciargli documentazione scritta delle loro canzoni e storie. Archiviati alla libreria della *Mississippi University* a Oxford (MI), le pagine volanti vergate a matita dalle detenute e i taccuini di appunti delle interviste che Cohn svolse nel campo contengono un certo numero di componimenti poetici, alcuni dei quali potrebbero essere stati forme poetiche alla base di performance di *holler*, per contenuto e struttura. La storia di questa ricerca e dell'uso che Cohn fece di questi materiali è problematica sotto diversi aspetti, ed è stata ampiamente e accuratamente indagata in Shankar (2013).

Altra fonte fondamentale sugli *holler* sono gli archivi di Alan Lomax. Seppur sull'argomento non abbia raccolto tante registrazioni quante il padre, gli *holler* registrati da Lomax hanno il valore aggiunto di esser stati raccolti su un arco di tempo più ampio. Le prime registrazioni a suo nome provengono dalla ricerca co-prodotta con accademici della *Fisk University* nel 1941 e '42, poi nel viaggio del '47 e '48, e di nuovo nel '59, per terminare con i video prodotti nel '78. Molto è stato scritto e detto sulla figura di Lomax come ricercatore.[36] Malgrado le intenzioni di Alan, e nonostante il suo metodo di lavoro e il tipo di partecipazione che pure era riuscito a ottenere dai suoi informatori, la sua opera di documentazione sulle forme musicali afroamericane va comunque considerata all'interno del complesso contesto della *Jim Crow Era*.[37] Ciò nonostante, le registrazioni prodotte dal ricercatore, archiviate alla *Library of Congress* e alla *Association for Cultural Equity* a New York City, colpiscono per la cura del dettaglio. Ad esempio, non è indifferente il fatto che spesso Lomax abbia preferito aprire o chiudere la registrazione lasciando qualche secondo di spazio per imprimere anche rumori contestuali e sottolineare la sua stessa presenza in quanto ricercatore, nel modo in cui guidava l'evento della ricerca.

Un'ultima manciata di titoli possono essere recuperati dalle ricerche svolte da Herbert Halpert a fine anni '30 e Harry Oster a fine anni '50 (archiviate alla Library of Congress), e da quelle di Harold Courlander a cavallo tra anni '50 e '60 e Bruce Jackson negli anni '60,

---

[35] I materiali sono archiviati nella *David L. Cohn Collection* (MUM00079), *The Department of Archives and Special Collections, J.D. Williams Library*, University of Mississippi.

[36] Ad esempio, e limitandomi solo ai contributi più recenti, Szwed (2010), Baron (2012), Donaldson (2013), Svec (2013), Sepko (2015).

[37] Oforlea (2012).

(*Smithsonian Archives* a Washington D.C). Seppure rilevanti, il numero di *holler* in queste collezioni è piuttosto contenuto.

Altre informazioni vengono da ricerche pubblicate da Zora Neale Hurston, in particolare nel libro *Mules and Men* (1935) in cui l'autrice racconta di un suo viaggio nel Sud per collezionare fiabe, "lies" e altre forme di racconti afroamericani. La Hurston aveva visitato alcuni contesti distinti seppur contigui a quello delle prigioni (in particolare un campo per il disboscamento) dove aveva raccolto informazioni e frammenti di espressioni vocali e forme poetiche. Questi documenti rientrano nell'ambito della tradizione degli *holler* per le forme e per i contenuti testuali, seppure non si possa avere la certezza si trattasse di *holler* in senso stretto, mancando documentazione sulla forma musicale usata per l'esposizione.

La documentazione sugli *holler*, dal punto di vista dei supporti materiali su cui ci è stata tramandata, si presenta in diversi formati: carta stampata, vinili, nastri magnetici, appunti e video. Lo stato di conservazione di questi materiali non è sempre uguale, e dove alcuni sono irrecuperabili (come i cilindri di cera prodotti da Odum negli anni '10), altri sono profondamente danneggiati dal tempo (soprattutto i vinili più antichi). Sfortunatamente ad aver subito maggiormente l'influsso del tempo è in particolare la collezione di Gellert, essendo stata archiviata con criterio solo dopo la morte del ricercatore.

2.2 Rappresentatività del genere nelle fonti e gradi di opacità

In questo paragrafo affronteremo alcune questioni centrali nel valutare la documentazione oggi consultabile sugli *holler*, in relazione alla composizione degli archivi e alla loro capacità di rappresentare il genere.

2.2.1 Distorsione prospettica sulla relazione tra *holler* e contesto carcerario

La scelta dei ricercatori di rivolgere tempo ed energie primariamente ai contesti carcerari della *black belt* ci ha lasciato il dubbio sull'eventuale vitalità del genere degli *holler* al di fuori dei penitenziari. Nulla indica che il genere degli *holler* sia legato a doppio filo con il contesto del carcere, così come sarebbe altrettanto errato suggerire che nelle carceri si producesse solo ed esclusivamente musica tradizionale o monotematicamente dedicata a parlare di oppressione

e razzismo. Ognuno dei ricercatori che ha contribuito alla costruzione degli archivi su cui si fonda la nostra consapevolezza della storia degli *holler* (così come di altri generi contigui) ha in qualche modo operato nel solco delle osservazioni di Odum e Johnson,[38] che scrivevano: "if one wishes to obtain anything like an accurate picture of the workaday Negro he will surely find his best setting in the chain gang, prison, or in the situation of the ever-fleeing fugitive [..]. For these prison and road songs, policeman and sheriff epics, jail and chain gang ballads constitute an eloquent cross-section of the whole field of Negro songs". In una simile prospettiva, John Lomax osservava che "songs like these were formerly sung all over the south. With the coming of the machines, however, the work gangs were broken up. The songs then followed group labor into its last retreat - the road gang and the penitentiary".[39] Eppure le ricerche di Zora Neale Hurston nei campi di disboscamento (vedi cap. 11.3), e la produzione musicale di alcuni professionisti (vedi cap. 10) suggeriscono che, almeno negli anni '30 e '40 il genere degli *holler* avesse ancora un discreto grado di vitalità.[40] La scelta operata dai folkloristi di operare nel solco del suggerimento di Odum e Johnson potrebbe quindi aver prodotto un surplus di documentazione dal contesto carcerario, e dovremo quindi tenere in considerazione la possibile deformazione prospettica che potrebbe derivarne, soprattutto in relazione al contenuto dei testi e ai temi trattati, nel loro apparirci più comuni di altri.

2.2.2 Distorsione prospettica riguardo alla localizzazione geografica

Riguardo alla localizzazione di questa tradizione di canto esclusivamente negli stati del sud sarebbe necessario svolgere una riflessione simile a quella svolta in relazione alla prevalenza di registrazioni dal contesto carcerario. L'assenza di registrazioni di *holler* al di fuori della *black belt* coincide con l'effettiva mancanza d'uso di questi canti in queste regioni, o è sintomo del fatto che le ricerche dei folkloristi si erano limitate a confermare e corroborare la narrativa sull'area come la "culla" del blues? Certo la maggiore industrializzazione degli stati del nord

---

[38] Odum (1926: 71-73): I capitoli 5 e 6 del libro di Odum contengono testi con sporadici riferimenti agli *holler* presentati in queste pagine. Mancando però ogni informazione relativa al piano musicale con cui venivano interpretati, non è possibile dire con certezza se uno di questi sia un *holler*. Prendendo ad esempio il brano *Captain I'll be gone*, (ibid.: 100), le formule testuali usate ricorrono in numerosi *holler* (vedi appendice), ma il modo in cui è graficamente riprodotta la struttura del testo mi farebbe pensare si tratti di un *worksong*.

[39] John Lomax (1941: 379)

[40] Shobana (2013) è particolarmente esplicita a riguardo, facendo notare inoltre la grave ricaduta delle prospettive dei ricercatori in tema di composizione dei materiali d'archivio anche rispetto alla rappresentazione delle donne afroamericane nella costruzione di narrative sulla storia della musica afroamericana.

avrebbe eroso più rapidamente il contesto d'uso di questi canti, in particolare di quelli che richiedevano il lavoro di un gruppo di lavoratori organizzati in una *chain gang*. Per gli *holler* però, a carattere più introspettivo e individuale, e slegati da ogni immediata relazione con lo svolgimento di attività lavorative, questo tipo di ragionamento non regge.

2.2.3 Numero di registrazioni e versioni alternative

L'unicità delle registrazioni è un altro limite alla loro capacità di rappresentare l'effettivo grado di varietà del genere. La rarità di versioni alternative dei brani è un fattore altamente limitante sulla nostra capacità di apprezzare la complessità e varietà delle tecniche musicali impiegate dai musicisti: lo si capisce leggendo la quantità di temi di discussione che possono scaturire dall'analisi di brani più lunghi come quello di Berry discusso nel capitolo 7.1 o di Tucker nel 10.2. La discussione della pratica performativa di ciascun cantante potrà basarsi nella maggior parte dei casi solo su una registrazione, spesso piuttosto breve (la media è attorno ai due minuti), con immediate ricadute sulla possibilità di discernere con più precisione le tecniche applicate durante il canto.

2.2.4 Reperibilità di *holler* prodotti da donne afroamericane

Nella documentazione sugli *holler* sussiste un grave problema in relazione a questioni di genere. Durante le ricerche per questa tesi ho faticato non poco prima di riuscire a trovare una registrazione di *holler* prodotta da una donna afroamericana. I motivi principali sono di tre ordini. Il primo è che le registrazioni prodotte da donne non erano archiviate come *holler*, bensì come forme di blues, sottolineando come a volte l'organizzazione degli archivi si basi su categorie che rendono più arduo l'accesso ai dati necessari per contestarle. Il secondo è dovuto ancora una volta alla preferenza data dai folkloristi al sistema carcerario, in cui la composizione della popolazione era in larga parte maschile. Nel 1935 su circa 3500 detenuti a Parchman solo 26 erano donne. Negli anni della depressione le cifre fluttuarono tra i 3000 e i 6000, per i primi, e tra i 20 e i 60, per le seconde.[41] Anche se i ricercatori avessero avuto una prospettiva aperta a

[41] Shobana (2013: 188).

riconoscere il contributo delle donne afroamericane,[42] le interpreti numericamente disponibili in carcere erano molte meno degli uomini. Il risultato è evidente: su più di 110 *holler* presentati nei prossimi capitoli[43] solo 6 sono stati prodotti da donne. Eppure la qualità e le competenze tecniche di queste registrazioni non hanno nulla da invidiare a quelle degli uomini. Queste poche registrazioni, anzi, hanno testi assolutamente rilevanti e tecniche canore notevoli. Non solo: l'*holler* più lungo e articolato è quello di una donna, Bessie Tucker, registrato a più riprese tra il 1928 e il 1929 (vedi capitolo 10.2), e fuori dal contesto carcerario, in sessioni di incisione per la *Victor*. Infine, il terzo e più grave ordine di motivi è stato brillantemente riassunto da Shobana Shankar:

> Parchman women's music did not fit into the love affair that had emerged between the down-and-out male prisoner and the musicologists because its diversity defied easy simplification. Black women prisoners did not sing just for men but also for their mothers and church folk. The moral ambiguities and muddied origins of their music made it more difficult to fit into the pure romantic nostalgia for an African past of the enormous sympathy men like Lomax had for black trobadours as orphans. Surely, male prisoners also had stories about their families, church, hoodoo, and life experiences other than crime, but black male prisoners were much easier to objectify as throwbacks of plantation laborers toiling in the cottonfields. Or, in these complicated gender relations, perhaps it was more comforting for white men to see wandering black men as irresponsible children. Parchman women's work, like their music, was so ubiquitous as to be invisible. Thus, black prison women's music filled neither the desire of the conservative southern white nor the obsession of the communist folk revivalist.

Il risultato di questo mancato riconoscimento della produzione musicale delle donne afroamericane è tangibile nel limitato numero di documenti relativi a pratiche di *holler* al femminile, e incide profondamente sulla nostra capacità di valutare correttamente e rendere giustizia alla complessità e varietà dei loro contributi ed esperienze.

---

[42] Cosa di cui, come brillantemente spiegato in Shobana (2013), potremmo dubitare.

[43] Senza contare d'altronde i casi limite discussi nel capitolo 11, dove gli esempi al femminile abbondano, e contando come una sola unità il contributo di Bessie Tucker, per motivi che verranno spiegati nel capitolo 10.2.

2.2.5 Selezione, parzialità e finzione come componenti generative del processo di documentazione

Un ulteriore problema rispetto alla rappresentatività delle registrazioni riguarda la consapevolezza dei gradi di separazione tra l'ascoltatore di una qualsiasi delle registrazioni di *holler* discusse in queste pagine e l'atto performativo stratificato a cui si riferiscono. Questa separazione è generata dal modo in cui la documentazione è stata prodotta:

- Le registrazioni in nostro possesso sono il prodotto della selezione da parte dei ricercatori dei materiali da archiviare in quanto ritenuti rappresentativi tra le pratiche a loro disposizione.
- Le registrazioni che la storia ci ha tramandato sono solo la componente audio (o in alcuni casi solo la trascrizione) di un evento stratificato, di cui solo i video prodotti da Lomax nel '78 ricostruiscono parzialmente una continuità tra tecniche vocali, corporee e performative.
- Le registrazioni in nostro possesso contengono ricostruzioni di una performance di *holler*, ma non possono coincidere con la totalità delle situazioni performative in cui venivano utilizzati. Se gli *holler* erano canti prodotti nei campi, sugli argini o in situazioni informali durante brevi pause dal lavoro, allora nessuna delle registrazioni che abbiamo li documenta direttamente. I macchinari per le registrazioni erano troppo ingombranti per essere portati in questi luoghi e la situazione in cui erano state prodotte le registrazioni aveva poco o niente di informale. Le registrazioni venivano svolte nelle celle dei detenuti o nella sala mensa del penitenziario, in cui l'atto performativo veniva simulato. Ciò non significa che l'atto sia interamente falsificato: le tecniche impiegate e i contenuti esposti possono essere gli stessi, in certa misura. È però necessario tenere a mente la distanza tra rappresentazione, proposta nella simulazione della performance al fine della registrazione, e le pratiche a cui intende alludere.

2.2.6 Cripticità e distanza esperienziale

Un'ulteriore difficoltà riguarda la forma e il contenuto degli *holler*. Come approfondiremo nel capitolo 6, i cantanti impiegavano spesso diverse tecniche espositive al fine di rendere

criptico il contenuto della loro comunicazione. Inoltre, gli interpreti cantavano di temi e argomenti connessi a un vissuto esperienziale di cui non possiamo illuderci di poter discernere granché solo leggendo superficialmente i testi. A causa del tipo di relazioni e situazioni contestuali che avevano prodotto l'incontro tra ricercatori e interpreti, non erano state svolte interviste qualitative sufficientemente dettagliate e organizzate in modo da lasciare spazio agli interpreti di offrire liberamente la propria chiave di lettura sul contenuto della loro espressione.

2.2.7 Limitazioni alla capacità di negoziazione degli interpreti

Infine, è necessario tenere a mente che il contenuto delle registrazioni non è stato offerto dagli interpreti in modo interamente volontario, in negoziazioni da pari a pari, in cui la salvaguardia dell'informatore era garantita come condizione *sine qua non* dello scambio. Nelle registrazioni di John Lomax la questione si fa palese: in molte tracce il ricercatore apre o chiude presentando i nomi dei partecipanti, luogo e data della registrazione, e aggiunge che essa è stata resa possibile "with the courtesy of" uno dei sovrintendenti della prigione. Dagli appunti di campo apprendiamo che i sovrintendenti o altre guardie spesso presenziavano all'atto della registrazione. Lo stesso vale anche per i documenti prodotti dagli altri ricercatori, seppure siano stati meno espliciti a riguardo: non era e non è possibile svolgere ricerca in un carcere senza l'avvallo e lo scrutinio delle autorità competenti. L'istituzione che deteneva ampi poteri sugli interpreti non è mai del tutto assente in queste registrazioni. La sua presenza, anche fisica, era un fattore limitante sulla libertà degli intervistati (vedi ad es. l'*holler* discusso nel cap. 7.2). In che misura i cantanti hanno selezionato i contenuti da esporre per timore di ritorsioni? Avevano un grado sufficiente di libertà tale da potersi rifiutare di partecipare all'attività di documentazione?

2.2.8 Gradi di opacità

Nell'arco della sua carriera Édouard Glissant si è battuto affinché venisse riconosciuto il diritto all'opacità degli informatori partecipanti a un progetto di ricerca,[44] sottolineando come ricercatori che cerchino di ottenere informazioni da individui influenzati da un qualsiasi

[44] Sul concetto di opacità, si veda Glissant (1990: 189); per il suo uso epistemologico nelle ricerche umanistiche, vedi Blas (2016), Simek (2015).

quantitativo di disparità sistematica o oppressione non dovrebbero mai, se si vuole raggiungere una corretta equità, evitare di considerare le ineguaglianze in essere e lavorare ciecamente con la convinzione di poter ottenere completa e oggettiva comprensione reciproca. Richiedere forzatamente trasparenza da parte degli informatori equivale a riaffermare l'assimilazione predatoria e colonialista del differente nel canone egemonico. Al contrario, garantire integrità al velo d'opacità opposto dagli interpreti, e di conseguenza accettare i limiti posti alla nostra capacità di comprensione, è uno dei modi per ristabilire un grado minimo di equità tra la volontà del ricercatore e quella dell'informatore, nonché per segnalare la violenza istituzionalizzata a cui questi ultimi sono sottoposti senza obbligarli a esporsi a rischi.[45]

I brani discussi in queste pagine sono velati da quattro gradi di opacità: situazionale, relazionale, esperienziale, performativa.

Il primo grado di opacità (situazionale) riguarda la situazione materiale nella quale sono state generate le registrazioni, in particolare riguardo al modo in cui è stato organizzato l'evento. L'intervento dei ricercatori sulla forma, sul contenuto o anche solo sui tempi dell'esposizione dei brani (già discussi nel paragrafo 2.1) e la finzione della performance nell'evento di documentazione (par. 2.2.5), hanno portato alla produzione di registrazioni che rappresentano gli *holler* in situazioni e modi necessariamente coincidenti con la totalità dei loro usi.

Il secondo grado di opacità (relazionale) riguarda le relazioni tra ricercatori e interpreti, e i punti di vista che ciascuno di essi aveva rispetto all'oggetto di discussione. La selettività e le aree di interesse che informavano l'azione dei ricercatori (par. 2.2.1, 2.2.2, 2.2.3, 2.2.4, 2.2.5) hanno concorso alla riduzione del grado di varietà di contenuti e contesti documentati. La limitata libertà d'espressione garantita agli interpreti (par. 2.2.7) ha prodotto spazi di espressione non ottimali per gli interpreti. Sentiamo solo come gli interpreti hanno deciso di presentarsi quando non avevano altra scelta, e cosa hanno condiviso, quando obbligati a farlo.

Il terzo grado di opacità (esperienziale) riguarda il carico d'esperienze personali degli individui (par. 2.2.6). Steward W.D. "Bama" riassume in modo efficace il tema nel suo *holler* (1947): "You don't know the trouble that I've been in", in cui "you" comprende al contempo il ricercatore con cui interloquiva direttamente e le persone che da allora ascoltano quella registrazione.

---

[45] La dialettica tra trasparenza e opacità è parallela, per certi versi, alla definizione post-strutturalista nel campo degli studi antropologici della differenza tra comprensione e interpretazione.

Il quarto grado di opacità (performativa) è invece, a mio parere, strutturalmente proprio del genere a prescindere dalla situazione in cui è stata prodotta la documentazione. Si tratta di un tipo di opacità attivamente prodotto dagli interpreti per ricorrere a una forma d'espressione canora in contesti di violenta repressione. Tale opacità era perseguita attraverso un numero di tecniche di tipo musicale e linguistico e che discuteremo nel capitolo 6.

È fondamentale che i punti sopra esposti siano ben chiari: in questo testo mi riferirò alle registrazioni analizzate in modo solo apparentemente a-problematico come "gli *holler* di" questo o quell'interprete. Tale scelta di parole è operata per comodità e brevità, ma sottintende la consapevolezza di star parlando di documenti su eventi ritenuti dai ricercatori esemplificativi in base a ciò che volevano descrivere, selezionati tra le opache finzioni di atti performativi esperienzialmente e performativamente criptici offerte da interpreti in condizioni di negoziazione svantaggiose. È quindi evidente il motivo per cui sono stato molto cauto nel dare interpretazioni del contenuto di questi testi, preferendo onorare la loro opacità piuttosto che cercare inutilmente di forzarla.

Questo non significa necessariamente che non si possa dire nulla di questi brani. Un conto è avanzare una discussione relativa al significato e alla rappresentatività di un brano, un altro è discutere delle competenze tecniche impiegate dai cantanti.

Rispetto alla prima, ritengo sia doveroso apprezzare il coraggio degli interpreti nel far filtrare qualcosa del loro pensiero su un supporto riproducibile a discapito del rischio di ripercussioni. Ritengo inoltre che provare a dare un'interpretazione di questi testi, anche e soprattutto onorandone le zone opache, sia un'operazione obbligatoria ai fini del loro inserimento nel politicamente complesso ed eticamente necessario dialogo contemporaneo attorno al sistema carcerario statunitense.

Sulla seconda, invece, è mia opinione che una corretta discussione delle competenze puramente tecniche messe in atto dagli interpreti, comprese quelle mirate alla costruzione del grado di opacità performativa, sia fondamentale al fine di riconoscere i loro meriti, dar lustro alle loro competenze, e ristabilire una narrativa sul genere musicale degli *holler* che superi le tendenze generalizzanti ed essenzialiste del passato.

3 Metodo d'analisi ed elaborazione dei documenti

Analizzare un *holler* richiede un'attenta selezione dei metodi e dei concetti applicati. Le proprietà musicali degli *holler* mal si prestano a un'analisi che ricorra alla trascrizione su pentagramma. Il materiale musicale degli *holler* scorre fluidamente nel tempo e tra le altezze: ridurre questa fluidità a segni raffiguranti oggetti discreti come le note significa perdere la maggior parte dei micro eventi sonori, tutti altamente controllati e codificati, che compongono queste performance.

Come ho avuto modo di esprimere in un articolo,[46] il pentagramma come strumento o la nota come concetto mal si attagliano a discutere le componenti del profilo melodico degli *holler*, che consiste in un fluido e costante movimento ad arcate che raggiungono morbidamente dei picchi. Le altezze toccate dalla voce nelle fasi di stasi o nelle componenti apicali dei movimenti melodici sono selezionate dai cantanti a intervalli che corrispondono a quelli tra i toni di una scala pentatonica blues. Ciò nonostante, se ci limitassimo a concentrare la nostra attenzione solo su questi punti del profilo melodico perderemmo di vista la maggior parte del materiale su cui si basa il canto. Il problema si ripresenta anche per il piano ritmico: la descrizione attraverso note è troppo rigida per poter dare anche solo un'approssimazione della fluidità con cui i testi vengono esposti musicalmente. Anche qualora si optasse per una trascrizione mensurale che consideri i picchi delle arcate come i luoghi dove appoggiare le note di segnalazione si perderebbero tutti i dettagli del dettato melodico tra questi picchi, i rapidi ma controllati cambi di altezza, la forma dei vibrati, l'uso del vibrato con funzioni ritmiche, e così via. La soluzione adottata per questa ricerca è quindi stata quella di ricorrere a software di analisi e visualizzazione del dettato melodico.

[46] Vanelli (2016).

3.1 Tecniche musicali: strumenti d'indagine, uso di *Sonic Visualiser*

Nel 1928 Metfessel e Seashore pubblicarono un breve volume in cui dimostravano le potenzialità di un metodo di loro invenzione, che avevano definito "fono-fotografia". Come materiali audio, avevano utilizzato diverse registrazioni di Odum, tra cui anche alcuni *holler*. Il metodo usato dai due ricercatori prevedeva l'uso di un ingegnoso sistema: la vibrazione della traccia audio veniva trasmessa a uno specchietto, su cui si rifletteva un sottile raggio di luce prima di andare a finire su un film in movimento. Il raggio di luce vibrava quindi in concomitanza con lo specchietto, e rappresentava la forma d'onda della vibrazione sul film. Misurando manualmente lo sviluppo di questa forma d'onda, i ricercatori erano stati in grado di calcolare in modo abbastanza preciso la frequenza fondamentale toccata dalla voce in ogni istante. Riportando l'informazione in un grafico bidimensionale gli autori avevano quindi prodotto una rappresentazione sufficientemente fedele del movimento melodico delle registrazioni sotto forma di linea mobile tra varie altezze. Il metodo prometteva di dare importanti risultati in campo musicologico in quanto permetteva di visualizzare certi elementi del dettato melodico che altrimenti non sarebbe stato possibile trascrivere in notazione sul pentagramma, specialmente riguardo al grado di controllata continuità di movimento tra le altezze che componevano il canto, la struttura degli attacchi, delle chiusure, dei vibrati, e così via.

Da allora la tecnologia si è evoluta non poco, e oggi possiamo lasciare svolgere in pochi secondi a un software ciò che Metfessel e Seashore avevano laboriosamente ottenuto in anni di lavori. *Sonic Visualiser* è un programma prodotto dalla *Queen Mary University* di Londra[47] che offre l'opzione di sottoporre una traccia audio assegnata in *input* a un algoritmo d'analisi al fine di produrre uno spettrogramma del segnale audio. Questa operazione viene effettuata attraverso la reiterazione della trasformata di Fourier lungo la registrazione. La trasformata di Fourier a sua volta si basa sul principio acustico della composizione di suoni a partire dalla sommatoria di onde particolari. Ogni segnale acustico è composto da una sovrapposizione di onde a diverse frequenze, la cui somma vettoriale produce un'unica onda sonora. Il profilo di quest'onda è spesso complesso e frastagliato, essendo il prodotto della somma di tutte le frequenze componenti. L'algoritmo della trasformata di Fourier permette di scomporre un'onda acustica

[47] Vedi Cannam (2010).

complessa nelle onde componenti, dando come risultato la loro frequenza. L'operazione, per essere svolta, richiede l'analisi di un seppur minimo intervallo temporale, in quanto ad essere analizzato è il movimento del profilo dell'onda. Quello che programmi come *Sonic Visualiser* svolgono è l'iterazione di questa operazione di scomposizione dei profili d'onda in ogni breve finestra di tempo lungo tutta la registrazione. Le informazioni risultanti sono tre: la frequenza e l'ampiezza delle componenti in un certo istante. Queste tre informazioni vengono quindi riportate su un grafico bidimensionale, ponendo il tempo sull'asse delle x, la frequenza sull'asse delle y, e gestendo il valore dell'ampiezza assegnando alla coordinata un gradiente di colore, come fosse la mappatura cartografica di un rilievo.

Tra i molti programmi disponibili che svolgono questa operazione d'analisi sulle tracce audio ho preferito ricorrere a *Sonic Visualiser* in quanto la mappatura dello spettrogramma che è in grado di produrre è calcolata sull'intero ambito delle frequenze udibili: l'immagine risultante è piuttosto vasta, ma con un computer sufficientemente potente è possibile navigarne i dettagli con agio. Altri programmi simili, come *Melodyne*, sono impostati per offrire una visualizzazione più semplificata e rapida ponendo un filtro prima del *rendering* dei dati ricavati da ogni trasformata di Fourier e segnalando solo il picco di frequenza a maggiore ampiezza, in quanto normalmente si ritiene che esso corrisponda alla nota fondamentale cantata in quell'istante. Eliminando gli armonici superiori l'immagine prodotta risulterebbe automaticamente più pulita e semplice, ma per due motivi fondamentali questa operazione automatica nel caso degli *holler* solo raramente porta a risultati accettabili.

Il primo motivo riguarda lo stato di conservazione dei supporti audio: in molti casi i danni sono talmente gravi da coprire di rumore bianco quasi tutta l'area delle frequenze fondamentali del canto. In questo caso l'immagine non filtrata offerta da *Sonic Visualiser* permette di andare manualmente a visualizzare l'ombra degli armonici superiori, dal movimento perfettamente parallelo alla fondamentale, che in molti casi riescono ad emergere dal rumore bianco. Il secondo è dovuto alle tecniche vocali usate dai cantanti: il timbro raschiante di gola applicato in molti *holler* porta spesso alla produzione di armonici con una maggiore ampiezza rispetto al suono fondamentale, inducendo programmi come *Melodyne* a credere che l'armonico più forte sia in realtà la fondamentale. Infine, *Sonic Visualiser* è dotato di un vasto numero di utili *plug-in* (ad esempio per l'analisi manuale o automatica delle durate, l'estrapolazione del profilo melodico, l'esportazione di dati e immagini dallo spettrogramma per ulteriori elaborazioni e analisi), rendendolo uno strumento particolarmente duttile ed efficace ai fini di questa ricerca.

Per motivi di comodità visiva, nel lavorare con il programma ho impostato l'asse y degli spettrogrammi in visualizzazione logaritmica, ho definito i gradienti di colore in picchi neri su sfondo bianco se intendevo esportarli direttamente per la tesi, o gradi di rosso su sfondo blu se intendevo elaborare le immagini ulteriormente, e ho aggiustato il valore della finestra di *overlap* del FFT di volta in volta a 8192 o 4096 a seconda della qualità di *sampling* del supporto originale: se il file audio era stato prodotto in un formato mp3 di scarsa qualità, ridurre il valore può aiutare ad ottenere immagini accettabili. Infine, ho elaborato la maggior parte delle immagini prodotte con *Sonic Visualiser* utilizzando *Gimp*, un programma freeware non dissimile a *Photoshop*. Dopo aver caricato un'immagine da *Sonic Visualiser* in *Gimp* normalmente operavo aggiungendo un layer trasparente e ricalcando a mano (con una tavoletta grafica *Intuos*) il profilo melodico dello spettrogramma. Posizionando quindi un *layer* bianco tra lo spettrogramma e il *layer* trasparente è possibile esportare un'immagine contenente solo le linee ricalcate: i risultati si possono apprezzare ad esempio nel paragrafo 5.2, nelle figure 5 e 6 trasformate attraverso *Gimp* nelle figure 7 e 8.

Un'ulteriore importante funzione di *Sonic Visualiser* è la possibilità di selezionare una parte dell'*output* grafico prodotto dallo spettrogramma e salvarlo in formato *png* ad altezza fissa e larghezza regolabile. Questa possibilità è stata di estremo aiuto nell'analisi delle tecniche musicali di esposizione ed elaborazione delle formule, permettendomi di fotografare diversi moduli e accostare le fotografie l'una all'altra per vederne più chiaramente similitudini e differenze, valutare la composizione e distribuzione di formule, inferire la presenza di metodi specifici di variazione o misurare e confrontare durate.

Ovviamente, ogni strumento ha i suoi pregi e i suoi difetti. Uno dei principali limiti di *Sonic Visualiser* è la mancanza di un *plug-in* che permetta di sovrapporre una griglia manipolabile alle immagini prodotte in *output*, di modo da confrontare con maggiore chiarezza le altezze raggiunte dagli elementi che compongono la melodia. Per risolvere agevolmente questo limite ho costruito, con il supporto di Alberto Malagoli,[48] un'applicazione online che permette di caricare le immagini *output* da *Sonic Visualiser* e costruirvi sopra una griglia modificabile a

[48] Ringrazio del supporto tecnico Malagoli, che ha saputo brillantemente programmare l'applicazione in base alle mie richieste e necessità, rendendo l'analisi dei brani sensibilmente più agevole e risparmiandomi centinaia di ore di lavoro ogni anno dall'inizio del progetto. L'applicazione attualmente disponibile è una versione aggiornata di quella costruita nel 2013 per la tesi Magistrale: il programma ora si adatta meglio alle dimensioni delle immagini, la griglia risulta più facile da manovrare, aggiungere o togliere linee è più rapido, ed è possibile selezionare il colore della griglia per migliorarne la visibilità in contrasto contro soluzioni alternative di colorazione degli spettrogrammi.

piacere. Spostando manualmente due righe di margine alle altezze prescelte (normalmente i vertici massimi e minimi raggiunti dalla melodia nel tratto interessato) si possono generare attraverso l'apposita casella un numero di righe tra di esse pari al numero di semitoni tra i suoni selezionati. L'operazione va svolta solo dopo aver verificato su *Sonic Visualiser* che le due altezze selezionate si trovino effettivamente a un intervallo esprimibile in semitoni. Muovendo il cursore sul pannello dello spettrogramma e posizionandosi alle due altezze interessate, in un angolo compare l'informazione relativa alla frequenza del punto in cui si trova il cursore: calcolando l'intervallo tra le frequenze in *cent* attraverso la formula

$$n_{cent} = 1200 \times log_2\left(\frac{f_2}{f_1}\right)$$

Dove f2 è la frequenza più alta. Se il numero in cent risultante è multiplo di 100 l'intervallo tra i suoni è calcolabile come un'equivalente sommatoria di semitoni, ed è possibile costruire una griglia esatta. Nel caso degli *holler* analizzati, questa operazione era resa particolarmente semplice dal fatto che la maggioranza dei movimenti melodici si svolgono all'interno di un'estensione di ottava, rendendo quindi molto agevole la selezione degli estremi e la produzione della griglia interna. Una osservazione importante: più la distanza tra le due altezze selezionate è piccola, maggiore risulta essere l'errore relativo legato al posizionamento manuale degli estremi. Per questo, quando il movimento melodico si svolgeva all'interno di un estensione ridotta (minore dell'ottava) ho preferito scegliere come estremi la fondamentale del canto e lo spettro del suo primo armonico un'ottava più in alto, di modo da mantenere sempre come minimo una distanza di ottava tra massimo e minimo della griglia. Il programma prodotto con Malagoli permette inoltre di ricavare rapidamente informazioni relative all'intervallo, direttamente espresso in *cent*, tra un luogo qualsiasi del movimento melodico e la fondamentale del canto. Dopo aver posizionato gli estremi l'applicazione legge la posizione del mirino del cursore sullo schermo in relazione alla griglia aggiunta. Tenendo conto dell'altezza in *pixel* dei margini superiore e inferiore h_s e h_i della griglia, del numero n_g di linee aggiunte ad essa, e della posizione y del mirino, il calcolo in *cent* può essere prodotto attraverso una proporzione tra questi valori.

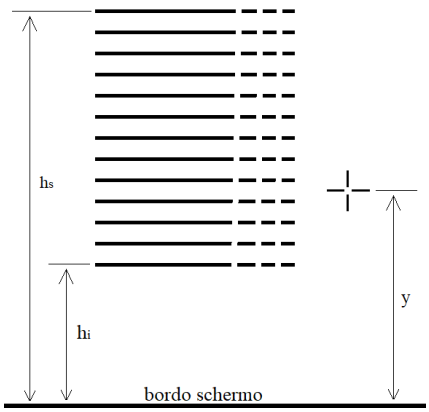


Figura 1: schema di calcolo delle altezze relative tra griglia e cursore.

L'altezza della griglia in *pixel* risulta essere

$$h_s - h_i$$

L'altezza del cursore in relazione al margine inferiore della griglia invece

$$y - h_i$$

Mentre il quantitativo di *pixel* per ogni semitono segnalato dalla griglia può essere calcolato come

$$\left(\frac{h_s - h_i}{n}\right)$$

Dividendo la distanza in *pixel* tra l'altezza del cursore e l'altezza del margine inferiore della griglia per il quantitativo in *pixel* di ogni semitono, si ottiene un numero che segnala l'intervallo, misurato in semitoni, della frequenza data dalla posizione del cursore. Moltiplicando questo numero per 100, si ottiene lo stesso intervallo in *cent*. Il valore x dell'intervallo in *cent* segnalato dal programma e corrispondente all'intervallo tra l'altezza del cursore e la posizione inferiore della griglia viene quindi calcolato[49] come

$$x = 100 \times (y - h_i) \times \frac{n}{h_s - h_i}$$

Questo valore, aggiornato in tempo reale allo spostarsi del cursore, è un ottimo strumento di rapida valutazione degli intervalli in *cent* tra punti notevoli del movimento melodico.

Un altro problema legato all'uso di *Sonic Visualiser* riguarda il fatto che ogni strumento ha una propria sensibilità, definita come il più piccolo valore che è in grado di misurare. Le immagini prodotte dal programma sono il risultato di una trasformata di Fourier, che ha il suo grado di precisione, e quindi di errore. La qualità del supporto audio originale, soprattutto in relazione alla sua frequenza di codificazione, può avere effetti nefasti sulla precisione ottenibile con la trasformata di Fourier: dovendo interpretare brevissimi intervalli di tempo, se la qualità audio dell'originale è troppo bassa l'errore può aumentare. Il risultato è che, in certi casi, la linea melodica ricostruita visivamente nello spettrogramma non è per nulla sottile o netta nei contorni, dando luogo a possibili interpretazioni erronee. Inoltre, le successive operazioni sullo spettrogramma (apposizione della griglia, valutazione della posizione del mirino) sono svolte manualmente, e possono produrre ulteriori errori. Per le regole della propagazione, l'errore sul

[49] Attenzione: dividere per una frazione equivale a moltiplicare per il suo inverso.

risultato è dato dalla sommatoria degli errori presenti sui dati precedenti:[50] più un risultato è derivato (ovvero maggiore è il numero di operazioni che lo separa dalle misure dirette), maggiore sarà il suo errore relativo.

L'impatto di questo errore assoluto, nel nostro caso, può essere ridotto in due modi. Prima di tutto, nel momento in cui si vanno a posizionare le griglie (e abbiamo già discusso del motivo per cui convenga posizionarle a una distanza di almeno un'ottava), il fatto di centrare la riga superiore e quella inferiore nel baricentro dell'area soffusa segnalata dalla trasformata di Fourier aiuta a ridurre l'impatto della scarsa qualità audio del supporto originale. Inoltre, un costante controllo aurale dei dati prodotti dal programma è ovviamente un ottimo metodo per verificarne la qualità. L'orecchio umano è imperfetto, e le nostre abitudini uditive applicano un discreto margine d'errore, soprattutto quando si tratta di valutare con accuratezza eventuali microvariazioni rispetto alla scala temperata. Il posizionamento della griglia con estremi su eventi sonori a intervalli facilmente riconoscibili all'udito come un'ottava o una dodicesima può però sfruttare la nostra capacità uditiva per corroborarne la precisione o, eventualmente, mettere in evidenza che qualcosa è andato storto nell'elaborazione dei dati.

Infine, *Sonic Visualiser* può poco quando la qualità audio del supporto è particolarmente danneggiata. Ogni rumore presente nella registrazione o derivato dall'usura del supporto originale crea interferenze visibili nello spettrogramma. A volte la portata di queste interferenze è talmente distruttiva che l'intera linea melodica fondamentale del canto è completamente coperta da una foschia di rumori. Normalmente è possibile ricorrere a programmi[51] che eliminano o riducono il rumore bianco nelle registrazioni, campionandolo e sottraendolo al resto della registrazione. Questa operazione ha però il limite di essere distruttiva (ovvero le onde audio relative al rumore vengono letteralmente sottratte alla registrazione, provocando una più o meno sensibile modifica del timbro di ciò che rimane), e di funzionare bene solo nei casi in cui il rumore risulti costante lungo tutta la registrazione. Minore la costanza dei rumori, minore l'efficacia di questi programmi. Le registrazioni su cui ho lavorato presentano rumori che spesso variano in continuazione, oppure sono talmente forti che, quasi sovrastando il contenuto della registrazione originale, una volta rimossi rischia di rimanere ben poco da ascoltare. Un altro modo, però, che ho trovato per aggirare almeno parzialmente il problema risiede nell'osservazione del fatto che nelle registrazione più danneggiate alcuni degli armonici

---

[50] Sommatoria degli errori assoluti o relativi a seconda del tipo di operazione che è stata svolta.
[51] Ad esempio iZotope RX 6.

non subivano la stessa deteriorazione del suono fondamentale. Usando *Audacity* e applicando un filtro di frequenza alla registrazione tale da amplificare l'intervallo in cui si trova quell'armonico abbattendo al tempo stesso tutti gli altri, sono riuscito a ottenere in alcuni casi un campionamento audio sufficientemente pulito da poter dare uno spettrogramma di qualità accettabile per svolgere almeno qualche considerazione analitica. Anche questo metodo ha i suoi limiti però, soprattutto a causa del fatto che non tutti i suoni producono gli stessi armonici: alcune vocali (soprattutto la i) hanno un suono meno denso di armonici. E' quindi capitato che il segnale audio ricavato tagliando le frequenze e lasciando solo un armonico risultasse, nella pratica, monco di tratti di melodia privi di quell'armonico. Questo tipo di operazione ha, per motivi simili, anche un effetto assolutamente deleterio sulla comprensibilità del testo: ritagliare uno tra i tanti armonici significa perdere la quasi totalità delle informazioni sonore che distinguono tra loro le consonanti. Tutto sommato, questo è un piccolo escamotage che ho utilizzato in alcuni frangenti in cui avevo una forte necessità di controllare un certo dettaglio di un profilo melodico per motivi emersi dall'analisi di altri moduli, e la qualità del supporto audio non me lo permetteva.

Vorrei segnalare anche un'altra scelta metodologica: in diversi punti, durante le analisi, faccio riferimento a un punto preciso della registrazione riportando l'istante in cui avviene l'evento di cui sto parlando, contando il tempo dall'inizio del brano. Questi riferimenti vengono dati nel formato *minuti:secondi* per due motivi: il primo è che la durata delle registrazioni è breve, e non c'è bisogno di segnalare le ore, il secondo è che il livello d'analisi scelto non si spinge fino alla discussione degli eventi microscopici che compongono i profili melodici, rendendo la dimensione minima dei secondi più che sufficiente.

3.2 Contenuto linguistico: trascrizione dei testi, difficoltà e scelte tecniche

Il testo ricopre un ruolo centrale nell'insieme degli elementi che concorrono alla costruzione di un *holler*, a diversi livelli.

Trascrivere i testi degli *holler* non è sempre stato semplice, soprattutto a causa della loro opacità esperienziale e performativa. Questo tipo di limitazioni riguardano, in prima istanza, il piano superficiale dell'interpretazione del contenuto testuale, ovvero l'atto di collegare il suono ascoltato a parole definite. Il problema è ulteriormente complicato dallo stato di conservazione

delle registrazioni. Per ovviare a queste limitazioni ho confrontato brani diversi: molti *holler* condividono sezioni di testo, e alcune registrazioni in cui l'enunciazione risultava più chiara permettevano la correzione di precedenti trascrizioni. In altri casi, una parola a me sconosciuta (e su cui non potevo fare ricerche etimologiche in quanto non conoscendo la parola stessa non riuscivo ad associare un'ortografia univoca) si ripresentava in contesti diversi e in frasi altrimenti chiare, e il confronto tra queste mi permetteva di coglierne il significato. Da qui, con qualche semplice ricerca in più, l'ortografia corretta.[52] È comunque evidente che, nonostante abbia cercato di fare del mio meglio, ci sia un'alta probabilità che io abbia frainteso certe parole, specialmente quando la qualità audio risultava gravemente danneggiata. Non volendo imporre la mia interpretazione delle parole espresse quando non fossi praticamente certo di averle intese nel modo corretto, ho preferito circondare le parole su cui avevo dubbi di trascrizione con delle parentesi tonde. Quando invece il testo mi risultava del tutto incomprensibile, ho segnalato la lacuna con due quadre contenenti puntini di sospensione.

Ad un livello strutturale più alto, una corretta trascrizione dei testi è essenziale in quanto uno dei cardini della mia interpretazione degli *holler* risiede nella stretta correlazione tra struttura musicale e struttura testuale. Con gli *holler* i cantanti enunciavano brevi componimenti poetici. Ma come scegliere la forma grafica con cui trascriverli? Scelte apparentemente banali diventano immediatamente complesse. Quando andare a capo? Come gestire la punteggiatura? In che modo integrare nel testo le interiezioni tra le parole, mostrando il loro ruolo nell'esposizione? Come gestire le ripetizioni, i melismi nonsense, i prolungamenti delle vocali finali, la sottile manipolazione della dizione di certe parole chiave?

La soluzione che ho adottato per la trascrizione dei testi è, già in sé, una forma di interpretazione degli stessi, e in quanto tale va esplicitata. Ho scelto di rendere in trascrizione tutti i suoni, le parole e le interiezioni che sentivo nella registrazione. Ho scelto di andare a capo in corrispondenza di una cesura evidente nel dettato melodico, e ho aggiunto alcuni segni di punteggiatura quando avevo la sensazione che altre pause o cambi di modulo all'interno dei versi lo richiedessero. Ho scelto di aggiungere alcune forme di punteggiatura come punti fermi e interrogativi solo quando la loro presenza risultava evidente dalla struttura della frase, ma se

---

[52] Un esempio è stato il complesso percorso di comprensione della parola "tote", verbo che in inglese americano significa "portare" ma che deriva da dialetti africani (Gullah e Krio "tot" per portare, Kikonga "tota" per prendere con sé, Kimbundu "tuta" per portare). Non avendo mai sentito prima questo verbo, al primo ascolto in una registrazione (ad esempio nell'*holler* n. 10, *Captain you know you ought to be 'shamed*, autore sconosciuto, dalla Gellert Collection) mi aveva lasciato decisamente perplesso.

possibile li ho evitati. In alcuni casi ho usato trattini, anche in mezzo a parole, per segnalare che nell'esposizione il cantante ha preferito spezzare la parola in quel punto, o magari legarla a una interiezione o esclamazione seguente. Ho riportato tutte le esclamazioni e le interiezioni presenti, nessuna esclusa, cercando di renderne il suono con segni grafici in normale lettura inglese. Quando ero certo che queste esclamazioni e interiezioni non facevano parte del contenuto strettamente espositivo del brano ho segnalato questa mia interpretazione mettendole in corsivo.

Ho quindi scelto di raggruppare i versi tra loro in stanze, aggiungendo uno spazio tra una stanza e l'altra. Il modo in cui ho scelto di fare ciò è ovviamente arbitrario, e in alcuni casi potrebbe essere facilmente contestato. Ho scelto però di comunicare graficamente la mia interpretazione relativa alla presenza di queste stanze in quanto normalmente in ognuna di esse si inizia e si conclude un argomento. Lo spazio tra stanze emerge quindi direttamente dal testo e dalla sua suddivisione in argomenti di discussione differenti. Qualora il testo si presenti, come avviene in alcuni casi, come un continuo e rapido flusso di coscienza, ho semplicemente evitato di aggiungere questi spazi grafici, lasciando che la compattezza grafica del testo comunicasse la densità e continuità del flusso di coscienza stesso. Ho inoltre usato questo spazio vuoto tra versi per segnalare una pausa particolarmente lunga nell'esposizione del contenuto da parte dell'interprete.

In sintesi, la forma con cui ho scelto di rappresentare graficamente la trascrizione del contenuto testuale è già in sé una forma di analisi dello stesso. Tutti i testi, almeno idealmente, sarebbero stati trascritti in modo da poter essere fruiti in concomitanza con l'ascolto della traccia audio, e la forma grafica scelta è pensata per aiutare il lettore a seguirne la resa musicale.

Riguardo alla veste grafica con cui ho presentato il testo, una discussione a parte riguarda anche le scelte di ortografia adottate per segnalare (o meno) precise preferenze di dizione da parte dell'interprete. Da questo lato c'erano tre elementi da tenere sotto controllo contemporaneamente:

- Comprensibilità del testo. Se la lettura deve idealmente sussistere assieme all'ascolto dell'evento sonoro, deve essere scorrevole e chiara a prima vista. Per questo ho scelto di evitare forme contratte, quando non strettamente necessarie, in quanto complicano la lettura (soprattutto per non madrelingua).
- Adesione alla pronuncia. Ancora una volta, se la lettura deve essere strumento di supporto a un ascolto consapevole, deve essere direttamente collegabile a quanto si

sente nella registrazione. Questo problema insorge ad esempio nella resa scritta delle interiezioni, che ho scelto di rappresentare con dizione inglese per continuità con il testo in cui sono inserite. Il problema si presenta anche su certe parole che potrebbero avere un accento dialettale locale particolare. Ho fatto ricorso il meno possibile a forme ortografiche che cercassero di rappresentare il suono della parole che sentivo, ma in alcuni casi è stato necessario per rendere conto del profilo sonoro. Ad esempio, una parola che torna spesso è "yondo", versione dialettale di "yonder", termine arcaico per "beyond there", laggiù, là dietro, oltre quel punto. Se l'avessi trascritta come "yonder" un ascoltatore avrebbe faticato a legare la grafia al flusso sonoro ascoltato, mentre la rotondità della "o" esplicita la dizione scelta dall'interprete.

- Un'ultima questione è di carattere politico. Che tipo di narrativa si costruirebbe su questi testi se usassi pedissequamente vesti grafiche come <ol'> invece di <old>, o <walkin'> invece di <walking>, o <cap'n> invece di <captain>? La sovra-esposizione di tratti normali nella dizione americana rischierebbe solo di esasperare una supposta, più che reale, mancanza di corretta alfabetizzazione. La realtà dei fatti è che la dizione degli interpreti dei brani non richiede questo tipo di sovraesposizione per essere trascritta. Al contrario, a mio parere la dizione dei cantanti risulta piuttosto chiara all'ascolto. Ho quindi, in sostanza, lasciato l'ortografia da dizionario per certe parole in cui l'inflessione dialettale che si sente nella registrazione è un tratto più generalmente tipico della dizione americana che non specificamente legato alla preferenza espressiva dell'interprete.

Infine, un'agevole rappresentazione grafica dovrebbe anche essere in grado di rendere più facilmente espliciti elementi relativi alla struttura poetica degli *holler*, quali rime, strutture a emistichi, posizione degli accenti ritmici. Per evitare di accumulare troppe informazioni nella visuale di testo, ho svolto le seguenti scelte:

- Le rime risultano primariamente dalla veste grafica di divisione del testo in versi
- La struttura a emistichi è parallela alla struttura musicale modulare, che verrà segnalata con appositi segni grafici in apici
- La posizione degli accenti ritmici non è sempre univoca. Alcuni *holler* hanno testi con una struttura accentuativa costante e relativamente chiara, altri presentano una struttura accentuativa fluida e ambigua. Ho deciso quindi di segnalare, quando

possibile, nella descrizione associata al brano questo fattore, piuttosto che integrarlo con ulteriori segni nella veste grafica del testo. Quando la struttura accentuativa è chiara, tali segni aggiungerebbero solo confusione, quando ambigua, gli stessi segni risulterebbero disposti in modo troppo arbitrario.

4 Forme e contenuti dei testi

In questo capitolo ci occuperemo del nucleo più profondo, centrale e al tempo stesso opaco degli *holler*, ovvero dei testi. È necessario partire dai testi, nonostante le difficoltà interpretative che oppongono, in quanto la loro struttura poetica è alla base della correlazione tra esposizione verbale e veste musicale. Nel prossimo capitolo parleremo del livello più superficiale degli *holler*, ovvero analizzeremo in dettaglio le tecniche musicali condivise dagli gli interpreti e utilizzare per gestire la performance e vestire di musica il testo. Nel capitolo seguente apriremo alcune discussioni e porremo una serie di domande, senza la vanità di poter dare risposte univoche, sulle tecniche di opacità performativa impiegate negli *holler*.

La discussione sui testi può essere svolta su due livelli principali di analisi. Uno riguarda la forma logica e grammaticale delle frasi, nonché le tecniche di organizzazione del contenuto verbale in forme poetiche definite e definibili. Il secondo livello riguarda invece l'interpretazione del significato delle locuzioni verbali espresse, almeno a livello degli ambiti generali di discussione. I due livelli sono parzialmente legati tra loro, in quanto la forma dell'esposizione può sottintendere chiavi di lettura o significati non espressi. In questo capitolo cercherò di occuparmi di entrambi i piani, con l'avvertimento che dove le osservazioni sul primo livello di analisi sono semplici inferenze e osservazioni sulla presenza o meno di dati tecnici, quelle sul secondo livello vanno invece intese come una proposta di discussione e interpretazione, limitata agli ambiti dove può ragionevolmente e rispettosamente spingersi.

Nel prossimo paragrafo svolgerò una breve discussione delle tecniche poetiche usate per costruire il testo degli *holler*, in relazione alla loro struttura narrativa, al ritmo espositivo e alle relazioni retoriche tra le parti. In quello successivo tenterò di offrire una lista completa dei diversi temi trattati, così come vengono presentati nelle registrazioni.

4.1 Forma poetica

La poesia in lingua inglese si distingue da quella delle lingue neolatine sotto il profilo fondamentale della gestione del rapporto tra quantità di sillabe e durata ritmica dell'esposizione.[53] Dove le seconde si configurano storicamente come principalmente costruite su un sistema di computazione della quantità di testo in stretta relazione matematica con il numero delle sillabe e degli accenti in ogni verso, la poesia inglese può invece assumere forme a metro accentuativo. La particolarità di questa forma metrica è data dal fatto che il ritmo di un verso è generato non dal mantenimento del numero di sillabe bensì dalla continuità nel numero di accenti. L'effetto più palese di questa differenza è che tra gli accenti dei versi in metro accentuativo possono esserci una, nessuna, o numerose sillabe senza che vi siano effetti sulla pulsazione ritmica del verso. Si noti che qui per accento non si intende la gerarchia tra sillabe in ogni parola, ma l'espressione di una pulsazione ritmica generata dall'aumentare della pressione vocale su una tra le tante sillabe accentuate presenti in un discorso. Il verso in metro accentuativo è in genere considerato più vicino alla forma parlata per la maggiore fluidità espressiva che consente, e può comunque avvicinarsi anche a forme di poesia sillabica in senso stretto quando il numero di sillabe tra gli accenti viene mantenuto costante. Da questo punto di vista, potremmo dire che il metro sillabico è un tipo di metro accentuativo nel quale è rimossa la possibilità di variare il rapporto tra la posizione degli accenti e il numero di sillabe tra essi.

Il tema del ritmo in poesia è un argomento vasto e complesso: sarà necessario però delineare alcuni aspetti fondamentali per comprenderne l'importanza nel caso degli *holler*.

Ogni forma di espressione verbale possiede un proprio ritmo, o cadenza, inteso come la gestione delle pulsazioni d'energia generate dalla pressione vocale su certe sillabe nel loro sviluppo temporale. Quando ascoltiamo un'espressione verbale la consapevolezza fisiologico-mnemonica di questo ritmo o cadenza è generata dall'ascolto e riconoscimento delle pulsazioni passate e produce aspettativa sul suo sviluppo a venire. Ciò è vero sia nel caso dell'espressione verbale parlata, sia nel caso della recita vocale di testi poetici: la differenza tra i due tipi di esposizione si riassume nella differenza tra prosodia e metro. A produrre lo scarto dall'una all'altro è la percezione della regolarità generata dalla pulsazione accentuativa, nonché della sua organizzazione in strutture ricorrenti e regolari.

---

[53] Le informazioni e gli strumenti tecnici di analisi della poesia in lingua inglese in relazione al ritmo, esposti in questo paragrafo, sono una diretta applicazione della metodologia esposta in Attridge (1995).

Una volta impostato, o nel momento in cui l'interprete si sforza attivamente di produrlo, il metro poetico assume diverse funzioni comunicative:

- Innalzamento della precisione e densità linguistica: nel creare strutture verbali che mantengono un certo profilo ritmico, ogni parola assume maggiore rilevanza.
- Memorabilità dell'espressione: l'impressione fisiologica data dal ritmo poetico aiuta al tempo stesso a far risaltare il contenuto e renderlo più facilmente memorizzabile.
- Effetti mimetici e suggestioni emotive possono essere prodotte dall'attento uso della struttura ritmica.
- Consistenza e unità dell'esposizione: la costanza della cadenza ritmica produce uniformità nell'esposizione poetica e coerenza tra le parti che la compongono.
- Creazione di movimento nell'esposizione: tensione motoria d'avanzamento (una volta impostato, il ritmo procede autonomamente in modo inesorabile, spingendo avanti l'azione espositiva) e soddisfazione conclusiva nel raggiungere il moto d'arresto al termine dell'espressione verbale, in una dinamica riassumibile nel binomio tensione/rilascio dell'energia.
- La possibilità di caricare enfaticamente certe parole piuttosto che altre nel posizionarle in corrispondenza della pulsazione, ad esempio dando più risalto alle parole portatrici di contenuto più che a quelle puramente funzionali alla struttura della frase.

La gestione dell'andamento ritmico comporta anche la possibilità di tarare le relazioni tra le pulsazioni accentuative e la forma sintattica e fraseologica dell'espressione verbale, creando ulteriori significativi livelli di relazione tra pulsazioni, struttura dei versi, unità grammaticali e logiche. Tale gestione riguarda inoltre l'accorta gestione dei tempi di svelamento del significato durante il processo: la scelta di dove posizionare la parola chiave che suggella o suggerisce il significato da attribuire all'intera espressione verbale viene svolta con la consapevolezza del movimento dinamico prodotto dall'aspettativa e dal rilascio di tensione generati dalla pulsazione metrica. È possibile quindi studiare la relazione tra pulsazione metrica e struttura fraseologica dell'espressione poetica sotto diversi aspetti: sintattico, ritmico, dinamico, in relazione alla costruzione e svelamento di significato; o osservando le differenti funzioni retoriche che comporta: affermazioni, estensioni, anticipazioni, conclusioni, specificazioni, e così via.

Un altro aspetto fondamentale che distingue l'espressione parlata da quella poetica è la rima e l'uso di un ampio ventaglio di figure retoriche e altri metodi per condensare l'espressione e strutturare macroscopicamente l'esposizione in blocchi significativi (emistichi, versi, stanze), la cui ciclicità espositiva produce effetti simili a quelli microscopicamente generati dal ritmo.

Scorrendo la documentazione esistente sugli *holler* è possibile notare la preponderanza di due principali forme poetiche in relazione alla gestione micro e macro strutturale dell'esposizione. La maggior parte dei testi si compone di concatenazioni di distici in rima baciata, ognuno dei quali tende a costituire una stanza presentando e concludendo un argomento autosufficiente. I due versi dei distici possono a loro volta essere normalmente divisi in due emistichi riconoscibili, e la struttura espositiva viene tendenzialmente manovrata di modo da posizionare la chiave di lettura sul significato della stanza nell'ultimo dei quattro emistichi di ogni distico. Il metro accentuativo più utilizzato è quello a due accenti per emistichio, ovvero quattro per verso, otto per distico. Questo tipo di organizzazione genererebbe una struttura ritmica fluida ma squadrata, funzionale e facilmente discernibile.

Questo ritmo però, nella maggior parte degli *holler*, è complicato dall'interprete fino a essere reso quasi indistinguibile per mezzo di manipolazioni della forma espositiva, seguendo schemi precisi. Prendiamo un esempio.

Nell'*holler* di Stewart W.D. "Bama" (1947, *holler* n. 95), una delle stanze riporta il seguente testo, chiaramente ripartito in due versi in rima, ognuno precisamente scomponibile in due emistichi.

I woke up this morning,	I was feeling bad:
I was thinking about the good times	I once have had.

Figura 2: struttura del nucleo comunicativo di una stanza dall'holler di Stewart W.D. Bama (1947).

Il versi, in sé, seguono una semplice ma chiara struttura accentuativa di due accenti metrici per emistichio, la cui posizione potrebbe variare da una parola a un'altra a seconda di quali si vogliono mettere più in risalto nell'esposizione: potrebbero essere su "woke", "morn-", "feel-", "bad", "think-", "good", "once" e "had", ma sul secondo emistichio del primo verso si potrebbe ad esempio anche posizionare su "was" per sottolineare la distanza temporale.

```
   x            x              x       x
I woke up this morning, I was feeling bad

        x                 x           x          x
I was thinking about the good times I once have had
```

Il modo in cui però Bama espone il distico ne stravolge completamente la struttura espositiva, velandola attraverso l'applicazione di una serie di interiezioni, esclamazioni, vocalizzi e ripetizioni.

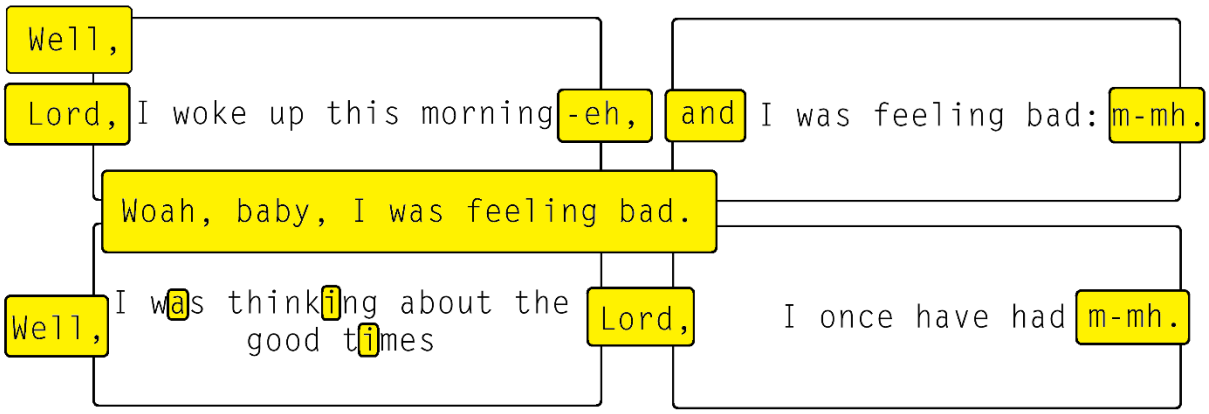


Figura 3: struttura espositiva di una stanza dell'holler di Stewatr W.D. Bama (1947), con segnalazione di ripetizioni, interiezioni e vocalizzi.

Il primo "well", immediatamente collegato al primo verso, ne sposta il baricentro, coadiuvato dal "Lord" seguente. I prolungamenti al termine degli emistichi, così come le altre interiezioni interstiziali, distanziano tra loro gli accenti metrici, rendendo più complesso metterli in relazione. La ripetizione del secondo emistichio del primo modulo, pur sottolineandone il testo, ancora una volta spezza l'incedere metrico. Le fronzute elaborazioni su "woah" e "baby", così come i tre complessi vocalizzi nel primo emistichio del secondo verso dilatano ulteriormente gli spazi tra gli accenti metrici, disperdendoli. Infine, con così tante parti allogene aggiunte ai versi considerati nel loro contenuto espressivo minimo, il cantante ha anche a disposizione un maggior numero di parole su cui può scegliere di posizionare pressione sonora

a suggerire un accento metrico. Se dovessimo basarci solo sui punti in cui la pressione vocale del cantante aumenta, il risultato sarebbe qualcosa di simile al seguente schema:

```
 x
Well,
 x                    x     (x)  x          x       x (x)
Lord, I woke up this morning-eh, and I was feeling bad-mh
 x     x    x      x       x
Woah, baby, I was feeling bad
 x
Well,
x       x                 x     (x)   x      x          x
I was thinking 'bout the good times, Lord, I once have had-mh
```

Evidentemente, la complessità ritmica prende qui il sopravvento, la struttura semplice e chiara del distico sottinteso si perde interamente, e la proliferazione accentuativa, unitamente alle asimmetrie generate dagli elementi interstiziali, spostano su parole secondarie per la comprensione del contenuto l'attenzione provocata dall'accento. Il risultato è l'oscuramento della pulsazione metrica, e la possibilità di reindirizzare l'attenzione su parole strutturali invece che su quelle contenutistiche. La doppia funzione, al tempo stesso, di supporto alla comprensione e generazione di opacità si estende ad altri piani dell'esposizione:

- Le interiezioni segnalano con chiarezza l'inizio, le svolte, o semplicemente fungono da commento, moto d'assenso. Sono usate non in punti casuali, ma altamente definiti e significativi all'interno della logica espositiva. Non di meno, lavorano in senso contrario all'emergere chiaro e costante della pulsazione del metro accentuativo.
- I vocalizzi caricano maggiore significato su una certa parola piuttosto che su un'altra, indirizzandovi l'attenzione, o semplicemente offrendo la possibilità di elaborare il sottinteso emotivo relativo a quella particolare parola. Come forma altamente controllabile e controllata di espansione melodica, possono contribuire al mantenimento di distanze equivalenti tra le pulsazioni ritmiche, o al contrario possono rendere tali spazi talmente differenti da risultare non comparabili.
- Le ripetizioni di frammenti di testo, sono efficaci strumenti per mettere in rilievo un certo passaggio, concetto o situazione, o ancora per riprodurre una stilizzata risposta di un pubblico immaginario. Pur minuziosamente controllate in quanto portatrici di

significato aggiunto, non di meno queste ripetizioni frammentano e complicano la continuità della pulsazione metrica.

- Le cesure a fine modulo, in particolare quelle dopo una rima o al termine di un verso, risultano utili al fine di sottolineare l'effetto poetico della struttura testuale, per riprendere fiato dopo il periodo di continua emissione vocale, per avere il tempo di raccogliere le idee su cosa si vuole cantare dopo, o semplicemente per godere dell'effetto patetico di sospensione sulla *finalis*, a sigillare con la forza della stasi e del silenzio quanto appena detto. Queste cesure, pur essendo metodi di gestione del flusso temporale altamente codificati e controllati, ancora una volta frammentano la continuità della pulsazione ritmica.

Il sistema di gestione del contenuto espressivo usato negli *holler* risulta quindi non tanto un sistema ibrido a metà strada tra parlato e poesia, quanto una complesso stile generativo in cui, a partire da una forma poetica base relativamente semplice e compatta, l'interprete produce un flusso retorico complesso sfruttando metodi precisi. L'effetto immediato dell'applicazione di questi metodi è l'oscuramento della struttura poetica originaria. Al tempo stesso, la logica stringente seguita nei metodi di manipolazione del testo genera a sua volta un nuovo grado di fluidità, prevedibilità e comprensibilità espositiva: una volta che si iniziano a cogliere le relazioni tra testo base del distico ed interiezioni, ripetizioni, estensioni e vocalizzi aggiunti, anche il ritmo apparentemente complesso di questa elaborazione acquisisce, se non un grado di linearità, almeno un proprio livello di prevedibilità e consistenza, suggerendo anzi ulteriori livelli di potenziale significazione nel rapporto tra contenuto e forma espositiva.

Quanto detto per gli *holler* basati su concatenazioni di stanze costruite su distici è altrettanto vero anche per il secondo tipo di forme poetiche usate nel genere. Diverse registrazioni si presentano infatti in una forma che apparentemente potrebbe essere definita a "versi liberi", ovvero strutture in versi tra cui non è possibile individuare un'univoca continuità metrica o di rima. Un esempio per tutti: si veda il brano di Abraham Powell (1939, *holler* n. 88). La struttura espositiva si configura in questo caso come una fluida espressione di un flusso di coscienza, in cui ogni verso si compone di una breve affermazione autoconclusiva. Un altro esempio, di segno diverso, è il brano di Walter "Tangle Eye" Jackson (1947, *holler* n. 107): anche qui il materiale espressivo non è coordinato in distici, ma in taglienti espressioni verbali autosufficienti. Queste nette affermazioni sono coordinate tra loro attraverso l'uso di moduli

d’interiezione e connessione: l’effetto finale non è quello di un flusso di coscienza come nel caso di Abraham, quanto di una misurata enunciazione di brevi espressioni che affiorano a più ondate, senza porre l’accento sulla consequenzialità tra esse. Le brevi affermazioni nell’*holler* di Jackson sono considerabili come versi liberi o come frasi autonome? In entrambi i casi questi tipi di *holler* si configurano come costruiti su forme liriche di base più semplici e meno fortemente strutturate di quelli basati su concatenazioni di distici, ma su cui gli interpreti intervengono comunque secondo simili metodi di manipolazione dell’esposizione, con una logica generativa che rimane sostanzialmente la stessa.

4.2 Temi generali di discussione

I molteplici gradi di opacità degli *holler* fan sì che nessun testo risulti esplicito. Eppure, a mio parere non c’è una singola riga degli *holler* che non rimandi al quadro più ampio del contesto *Jim Crow*. C’era forse bisogno di sottolineare che il “captain” era bianco? C’era bisogno di descrivere ogni istante delle crudelmente lunghe giornate di lavoro nei campi, o bastava ricordare la sveglia prima dell’alba, e la magra colazione? Che diritto abbiamo di aspettarci un’accurata descrizione dei traumi individuali derivanti dall’esperienza dell’incarcerazione? E questi traumi, non sono già sottintesi nei brevi e sintetici modi di dire e nelle situazioni che raffigurano? Prendiamo ad esempio la breve stanza citata dall’*holler* di Stewart W.D. Bama (1947) nel paragrafo precedente. Abbiamo forse bisogno di conoscere nel dettaglio come si sentiva l’interprete appena sveglio, a cosa pensava nel rimembrare tempi andati, in cosa differivano dal suo presente attuale, o è già più che sufficiente ciò che il cantante esprime, nel modo in cui lo esprime?

Senza tentare di penetrare nei dettagli ogni argomento, descrizione o modo di dire, ritengo sia possibile discutere il modo in cui attraverso gli *holler* i cantanti comunicavano qualcosa su precisi temi di ampio respiro. Non sapremo cosa tormentava esattamente Stewart W.D. “Bama”, ma possiamo ascoltare il suo canto e, consapevoli del contesto, afferrare il fatto che il tema generale trattato è quello del trauma indotto dall’incarcerazione. A mio parere è fondamentale riconoscere la capacità dei cantanti di impostare nei loro *holler* una discussione indiretta su questi temi generali, dimostrando ammirevole capacità di sintesi ed elaborazione della propria posizione all’interno di prospettive più ampie: sebbene si debbano onorare i gradi

di opacità che ci separano dalla loro esperienza individuale, evitare per troppo zelo di riconoscere nel loro canto queste dense e potenti espressioni (la maggior parte delle quali con una validità storica e contemporanea inesausta)[54] sarebbe essa stessa una forma di riduzionismo.

Il ventaglio di temi generali trattati negli *holler* è ampio ma non infinito. Facilitati dalla struttura a stanze autoconclusive, gli interpreti di *holler* hanno registrato serie di commenti, modi di dire e riflessioni su diversi argomenti in ciascuna registrazione. Nel ricorrere a modi di dire comuni e questioni condivise, ogni *holler* si configura come l'esposizione di una prospettiva individuale su un tema generale. Al tempo stesso, alcuni di questi temi sono trattati in maniera piuttosto indiretta o impersonale: era rischioso per l'interprete esporre la propria opinione su questioni sensibili o argomenti privati, e il referente esatto di molti modi di dire non è accessibile.

Nella seguente lista discuterò i più comuni temi generali affrontati negli *holler* seguendo il loro ordine d'apparizione nella documentazione nei capitoli seguenti. Nota bene: gli ambiti qui elencati non coprono la totalità degli argomenti discussi negli *holler*, e invito a consultare i testi nei capitoli dal 7 al 10 per apprezzare le variazioni individuali su questi temi comuni tanto quanto i discorsi elaborati da ciascun cantante in via esclusiva. Per motivi di brevità grafica e facilità di consultazione, i riferimenti agli *holler* vengono espressi attraverso il loro numero nell'ordine con cui vengono presentati successivamente nei capitoli dal 7 al 10: in appendice è possibile trovare una lista dei brani e relativa numerazione, e nei suddetti capitoli il numero è segnalato subito prima del titolo di ogni brano analizzato.

4.2.1 Temi a carattere religioso

Sebbene il genere degli *holler* sia primariamente secolare, i riferimenti a temi o termini sacri non mancano. L'onnipresente evocazione, interiezione o esclamazione "Lord" chiama costantemente in causa Dio a far da testimone. Non bisognerà sottovalutare il tipo di supporto psicologico che il credo religioso può fornire a un individuo in condizioni di oppressione e

[54] Alle riflessioni contenute negli *holler* sugli effetti e i motivi contestuali dell'incarcerazione fa infatti eco la violenza del sistema penitenziario americano contemporaneo. Fare lo sforzo di ascoltare queste registrazioni significa anche rendersi conto dell'arco storico che lega le pratiche di oppressione del passato con quelle del presente. Inoltre, già nel renderci conto della possibilità di fallire nel percorso che va dall'ascolto alla comprensione abbiamo la possibilità di toccare con mano la gravità di quello stato di oppressione e violenza a cui i cantanti erano sottoposti e a cui si riferivano.

incarcerazione, la cui individualità è costantemente messa a rischio da un sistema disumano:[55] speranza nella redenzione, chiavi di lettura simboliche, convinzione che vi sia una giustizia superiore che riparerà i torti, e la lista potrebbe continuare. Similmente, anche il ricorso al concetto del "diavolo" (es. 1, 3, 32, 41, 43, 107), usato in alcuni *holler* per definire alternativamente individui specifici o entità generiche, rientra nell'ambito dell'uso di simbologie a carattere religioso per caricare di significato una certa situazione. Così figure rappresentative come il "captain" o il giudice che ha emesso la condanna, o processi generali e concatenazioni di eventi, possono essere caricati di significato attraverso il riferimento alla figura del Diavolo. Ciò ha almeno due effetti: uno politico, in quanto viene esplicitato il proprio giudizio etico su questi individui e processi, e uno di ri-affermazione personale a fronte di quegli stessi eventi e situazioni.

I riferimenti all'ambito religioso non si fermano qui: è possibile per gli interpreti ricorrere al vasto repertorio simbolico della religione cristiana per suggerire una chiave di lettura su un certo argomento: così per esempio nell'*holler* n. 82 l'autore immagina una sequenza che vede l'amata arrivare alla prigione per chiedere il rilascio del proprio uomo, portando al sergente una palma, simbolo del martirio inteso come vittoria, ascesa, rinascita. All'autore basta quindi citare l'oggetto simbolico per chiamare in causa l'intero sistema di significato ad esso collegato, e con esso proporre una forte chiave di lettura sulla sua condizione attuale.

In senso diametralmente opposto possono esserci dei riferimenti di carattere ateo all'ambito religioso in quei casi in cui i cantanti commentano le comodità della vita degli uomini di chiesa (ad esempio nell'intervento III dell'*holler* 31). Il riferimento alla vita facile dei predicatori entra ancora una volta in risonanza con la situazione attuale dell'interprete, obbligato a svolgere lavori estenuanti.

---

[55] Il tema del tipo di supporto, materiale e psicologico, che le istituzioni e il repertorio simbolico delle religioni hanno fornito durante e dopo la schiavitù ai membri delle comunità afroamericane è un tema vasto e complesso, articolato nelle storie delle differenti tradizioni, congregazioni, luoghi, periodi. Come punto di partenza, suggerisco Weisenfeld (2015) e la ricca bibliografia contenutavi.

4.2.2 Traumi psicologici

Esistono numerosi tipi di traumi di carattere psicologico.[56] Vivere in un contesto traumatico aumenta le probabilità statistiche di trovarsi in una situazione che porta al carcere,[57] e il violento contesto del penitenziario contribuisce all'accumulo di ulteriori condizioni psicologiche precarie. Nella documentazione sugli *holler* riferimenti generici a traumi personali sono piuttosto comuni, pur criptici o espressi attraverso espressioni o concetti altamente codificati.

Alcuni cantanti si riferiscono alle proprie difficoltà psicologiche ricorrendo al referente esperienziale del concetto di "blues" (es. 1 e 91), o limitandosi a parlare di "worries" e "sadness" (es. 3, 38, 73, 80, 90), o traducendo trauma come "trouble", spesso sottintendendo un riferimento a un trauma psicologico (es. 22, 25, 70, 93 109). Il trauma può essere sottinteso nel riferire l'evento traumatico invece che discutere del suo effetto: spesso il riferimento va al momento in cui è stata emessa la condanna (es. 2, 107), o a quello in cui il cantante è stato prelevato forzatamente dalla propria casa (es. 91), o a singoli momenti disumanizzanti nella vita quotidiana del penitenziario (es. 69, 91). Altrimenti, il trauma può essere sottinteso parlando di effetti esteriori, comportamentali (es. 16, 88, 103) o parlando figurativamente del perdere il lume della ragione (es. 41, 43, 66, 94, 109).

Alcuni cantanti esplicitano e sottolineano, sull'argomento, l'opacità della loro condizione e del loro vissuto personale per l'interlocutore. Nell'*holler* n. 22 il cantante si rivolge con la seconda persona (singolare e plurale, in quanto ambivalente in inglese) al suo intervistatore e al tempo stesso a ogni ascoltatore della registrazione, osservando "you don't know the trouble that I'm in". Stewart W.D. Bama porta quest'operazione un passo più in là, nell'*holler* 94, osservando in tono accusativo malcelato da un velo di ironia: "I want you to look at the trouble that I've been in, you'd not be going on, you'd pack your suitcase and be gone".

---

[56] Per un'introduzione al tema, suggerisco Gold (2017).

[57] Vedi Jäggi (2016), Wolff (2012), Will (2016). Il tema è particolarmente grave nei casi di individui che provengono da una storia di violenze domestiche: l'associazione *Survived and Punished* mette a disposizione statistiche e materiali di riferimento sul tema (vedi sitografia, in particolare la pagina dedicata a Marissa Alexander).

4.2.3 Momenti di ironia

Persino nel contesto della prigione c'è spazio per una risata, seppur amara. Alcuni autori di *holler* aggiungono una discreta carica di ironia in alcune stanze, in modo più o meno esplicito.

Il tema dell'ironia e della risata nella produzione culturale degli afroamericani, in relazione alla loro alterna fortuna e condizione sociale, politica ed economica, è vasto e articolato: mi limiterò a dare alcuni spunti di riflessione. È fondamentale segnalare la varietà e complessità delle esperienze, prospettive e rappresentazioni identitarie individuali che emergono, pur in maniera opaca, dai testi degli *holler*. Il genere degli *holler* non coincide solo ed esclusivamente con la rappresentazione di un deficit generato dalla passiva sottomissione a uno stato di oppressione contestuale. È da sottolineare a riguardo la rilevanza dell'ironia come strumento di partecipazione e costruzione identitaria attiva. Ad esempio, in Stewart (1997: 99-100):

> Black humor expresses the capacity of African Americans to joyfully transform negatives into positives and to not be overwhelmed by the absurdities or futility of their plight. Humor is a celebration of the black experience. [..] Black humor and laughter are forms of freedom for African American people. It is practicing spiritual trascendence through pragmatic means. To laught at oneself and others is not to give another the keys to personal vitality and well-being. [..] Laughter and humor have been an antidote to the noxious and depressing realities of black life in America. Laughter and humor mean freedom, power, and the capacity to trascend the boundaries, constraints, situations, and conditions that steal black people's joy and zest for living.

Al tempo stesso, è necessario rendersi conto del grado di opacità delle registrazioni e porsi una domanda fondamentale: l'ironia contenutavi è rivalsa identitaria dell'autore, o *divertissement* manierato a beneficio dell'evento di documentazione e del ricercatore? Che dialogo sussiste tra i momenti d'ironia rappresentati in queste registrazioni e gli stereotipi giullareschi su cui si fonda ad esempio la tradizione dei *minstrel show*? Langston Hughes (1925) ha delineato chiaramente il problema nella poesia *The Minstrel Man*:[58]

---

[58] Per una panoramica introduttiva sui *minstrel show* consiglio Lott (1993).

Because my mouth
Is wide with laughter
And my throat
Is deep with song,
You do not think
I suffer after
I have held my pain
So long?

Because my mouth
Is wide with laughter,
You do not hear
My inner cry?
Because my feet
Are gay with dancing,
You do not know
I die?

Hughes echeggia il sentimento espresso da Paul Lawrence Dunbar (1896) in *We wear the mask*:

We wear the mask that grins and lies,
It hides our cheeks and shades our eyes,
This debt we pay to human guile;
With thorn and bleeding hearts we smile,
And mouth with myriad sublteties.
Why should the world be over-wise,
In counting all our tears and sighs?
Nay, let them only see us, while

We wear the mask.
We smile, but, O great Christ, our cries
To thee from tortured souls arise.
We sing, but oh the clay is vile
Beneath our feet, and long the mile;
But let the world dream otherwise,
We wear the mask!

Personalmente, scorrendo i testi di *holler* contenenti sottintesi ironici ho l'impressione che lo spirito di rivalsa e resistenza sia forte, pur velato. Ci sono casi in cui l'ironia si configura come l'espressione di un motto di spirito con cui si punta il dito su uno o più elementi del sistema di ingiustizia generale. Alcuni di questi motti di spirito sono condivisi e richiamati da più cantanti come modi di dire comuni (vedi appendice); altri sono elaborazioni personali di questi modi di dire, altri ancora appaiono solo una volta in tutta la documentazione sugli *holler*. Tra questi ultimi, si fa ironia sui ritardi nel pagamento (*holler* n. 1), o sulle difficoltà lavorative (n. 4), o sulla qualità del cibo somministrato in prigione (n. 41), o sul sistema della giustizia (n. 73) o sulla lunga durata della prigionia (n. 51, 67) o infine sull'impossibile ritmo lavorativo richiesto dal "captain" (n. 111). Densa d'amara ironia anche la stanza in cui il cantante rassicura il proprio interlocutore (qui idealmente identificato con un altro detenuto) che un amante si sta prendendo cura della propria donna così come lo stato si sta prendendo cura di lui (n. 55).

Una sottile ma efficace carica di ironia viene anche costruita da alcuni cantanti nell'imitare modi di dire, parlare o cantare delle persone bianche al potere, (es. 9, 61, 89), magari colorando il proprio *holler* con piccoli inserti manierati, spesso direttamente tratti da pratiche di *hollerin'* di tradizione bianca.

4.2.4 Elementi tecnici del lavoro

Uno degli argomenti che vengono trattati abbastanza spesso negli *holler* (soprattutto quando provengono da o si riferiscono esplicitamente all'ambito dei *levee camp*) è il lavoro stesso: gli strumenti usati e le tecniche impiegate. Così, molti *holler* contengono riferimenti a parole del gergo tecnico: "mule" o "donkey" (mulo o asino), "plow" (zappa/aratro), "wheeler" (argano), "collar" (giogo), "corral" (recinto), "skinner" (persona incaricata a guidare gli asini con l'uso della frusta, da cui il nome), "line" (fila organizzata di bestie da soma), "harness" (finimenti), "to drive" (guidare le bestie da soma nel lavoro), "to whop/whip/whup" (frustare), o riferimenti ad animali specifici attraverso il loro soprannome o in base al loro compito ("wee mule", "lil' mule" sembrano vezzeggiativi ma sono i nomi tecnici dati ai muli in posizioni specifiche nella fila organizzata). Questi termini tornano abbastanza di frequente negli *holler*, e vengono nominati senza aggiungere alcuna spiegazione, ovvero immaginando che l'ascoltatore possieda una sufficiente conoscenza dell'argomento.

Un altro piano di riferimenti all'ambito lavorativo è anche quello della divisione dei lavori: oltre allo "skinner", ai "captain/boss/sergeant", allo "straw boss man" (un uomo che viene selezionato dal capo per godere di privilegi lavorativi in cambio di connivenza e supervisione dei colleghi, ma senza riceverne ingenti benefici monetari, da cui la definizione di "uomo che è capo degli stracci") e all'uomo che si occupa del "wheeler", torna a volte anche la figura del "waterboy", ovvero la persona incaricata di portare l'acqua ai lavoratori. Quest'ultima è una figura spesso chiamata in causa per avanzare critiche nei confronti dei "captain", che viene (simbolicamente o, forse, letteralmente) incolpato di limitare il libero accesso all'acqua nel negare al "waterboy" di fare il suo giro.

Inoltre, una larga quantità di *holler* sono costellati da interiezioni e richiami rivolti ai muli: segnali tecnici che le bestie hanno imparato a riconoscere e che sono quindi utilizzati per dirigerli durante il lavoro. Nella tabella relativa ai temi discussi negli *holler* (vedi appendice 1) ho preferito non segnalare tutti i brani che contengono semplicemente un richiamo al mulo, ma

solo quelli che presentano uno dei riferimenti più espliciti elencati sopra per due motivi principali. Prima di tutto perché in genere questi richiami al mulo si configurano come blocchi distinti dall'esposizione degli *holler*: vengono usate tecniche differenti, testi differenti, e in molti casi una pausa li separa dal resto del canto. In secondo luogo, le registrazioni in nostro possesso non sono state svolte mentre gli interpreti lavoravano davvero, ma mentre fingevano di lavorare. Sono praticamente convinto che tutti i richiami ai muli espressi negli *holler*, seppure mimino quelli effettivamente utilizzati dal cantante durante il lavoro, siano posizionati in modo artificiale dal cantante a beneficio della registrazione. Ci si potrebbe chiedere se l'idea di posizionare richiami fittizi nella registrazione a simulare il suono del percorso lavorativo sia stata degli interpreti (per fingere realismo, o per offrire un oggetto manierato ai ricercatori, o perché l'atto di chiamare il mulo facilita la loro memoria motoria nel ricordare altre parti di *holler*) o dei ricercatori. In tutti i casi l'artificiosità dell'operazione, unita alla distinzione tra parti parlate e con richiami ai muli e parti cantante in forma di *holler*, sono i motivi per cui ho preferito non segnalare gli *holler* contenenti richiami come se presentassero un elemento tecnico del lavoro.

4.2.5 Pensieri e sentimenti relativi a relazioni amorose

Il tema statisticamente più comune negli *holler* tratta l'espressione di sentimenti relativi a relazioni amorose. La maggior parte dei cantanti preferiscono elaborare l'argomento ricorrendo a modi di dire tradizionali o assegnando nomi fittizi per i propri partner per velarne l'identità e proporre il tema di discussione in termini meno personali.

Il 40% degli *holler* oggi consultabili contengono l'espressione di temi a carattere amoroso, e alcuni di essi sviluppano la questione ripetutamente e sotto diversi aspetti. Eviterò di appesantire la presente discussione con riferimenti a ciascuno, e mi limiterò a riportare i principali argomenti di discussione. Tra essi figurano:

- Le speranze di ricevere visita da parte del proprio partner, o al contrario, gli struggimenti causati dalla mancanza di notizie da casa.
- Il ricordo traumatico degli ultimi momenti o discorsi prima di essere portati in prigione.
- Brevi (e piuttosto generiche) descrizioni di tratti somatici del partner.

- Riflessioni sul fatto che l'interprete rivolge continuamente al partner i propri pensieri.
- Traumi legati alla separazione o alla fine della storia con il proprio partner, tradimenti, o altri problemi coniugali.
- Speranza di riuscire a raggiungere il partner a breve, alla fine della sentenza.
- Il timore o la convinzione che, essendo la sentenza troppo lunga, il partner non attenderà il ritorno del cantante.
- La necessità di dimenticare il partner perché continuare a pensare all'argomento potrebbe rischiare di portare solo danno o sofferenza all'interprete.

Oltre a comparire in questi ambiti, la figura del proprio partner compare anche spesso sotto forma di interiezioni o esclamazioni interstiziali ("baby" o "gal"), allo stesso modo di "Lord", suggerendo che il partner possa essere uno degli interlocutori ideali a cui sono rivolti i canti.

4.2.6 Argomenti a carattere sessualmente esplicito

Non è solo l'amore platonico o la memoria del partner e relative malinconie a fornire ispirazione agli interpreti per i propri *holler*: non mancano registrazioni in cui si discute più specificamente di incontri a carattere sessuale. Gli intrecci e i relativi dettagli sono presentati in forma edulcorata, i protagonisti non sono mai rivelati in modo univoco, e in generale il tema di discussione rimane a un discreto livello di ambiguità. Che tale censura sia voluta dagli interpreti o preferita dai ricercatori, non potremo mai saperlo. Ho la sensazione che i ricercatori abbiano operato una certa selezione su questo piano, scegliendo di registrare brani dal contenuto ritenuto poco offensivo: la relativa penuria di registrazioni contenenti un seppur minimo riferimento a temi scottanti o in cui si faccia ricorso a interiezioni gergali colorite non può spiegarsi solo immaginando che il genere degli *holler* fosse fondamentalmente inadatto ad esprimere questo genere di contenuti. Beninteso, non credo sia nemmeno corretto sorprendersi che questo tema non sia più ampiamente praticato nel contesto carcerario: questo tipo di atteggiamento potrebbe essere giustamente tacciato di stereotipizzazione. È comunque possibile che la verità stia nel mezzo, e gli interpreti stessi abbiano scelto di evitare questo tipo di contenuti per compiacere i ricercatori e per evitare possibili ripercussioni da parte delle istituzioni carcerarie.

Ad ogni modo, i temi sessuali trattati negli *holler* sono di vario tipo. Si valla dalla ricostruzione di una scena immaginaria nella quale le doti lavorative dell'interprete attirano l'interesse, non solo platonico, dell'altro sesso (es. 5, 109), alle vanterie di chi suggerisce di essere in grado di intrattenere rapporti con più di un partner contemporaneamente (seppure questo possa causare rotture con il proprio partner principale, es. 31, 84, 108), alla descrizione degli atti promozionali da parte di prostitute (es. 72) e all'interesse generato nei loro potenziali clienti (es. 21, 111). Curiosamente, in nessun *holler* si parla mai di interesse univoco nei confronti di un unico partner che sia privo di risvolti problematici: le uniche volte in cui viene discusso il profondo interesse di un individuo per un altro del sesso opposto torna un particolare modo di dire che sottolinea, per motivi non meglio specificati, la rischiosità di tale tipo di sentimento. Un esempio è nell'*holler* n. 74, in cui Joe Savage canta:

> You go down in them quarters and tell my buddy Will
> That that long tall girl he's loving she gon' get him killed.

4.2.7 Ineguaglianza di classe, paghe inadeguate, distribuzione della ricchezza

I cantanti di *holler* erano consapevoli del fatto che la loro forza lavoro era sfruttata dai padroni dei campi e delle prigioni per guadagnare denaro. Non sorprenderà quindi che la distribuzione della ricchezza e l'accesso a paghe decenti fosse uno dei temi di discussione nei loro canti. Parlare di soldi significa andare al nocciolo della questione, rivelare la vera faccia del sistema capitalistico razzista intento ad accaparrarsi il plusvalore prodotto dalla manodopera afroamericana: temi di discussione non facili da affrontare apertamente da una posizione subordinata. L'argomento è infatti ancora una volta sviluppato attraverso una serie di modi di dire o tropi utili a coprire il contenuto o proporlo in forma ironica per sviare sospetti.

Il tema dell'accesso alla ricchezza e delle divisioni in classi è trattato in particolare in riferimento al mondo dei Levee Camp, a quello del lavoro sui battelli a vapore, o nelle miniere e altri luoghi dove gli ex prigionieri potevano continuare a svolgere il lavoro che facevano mentre erano in carcere in cambio di una paga: all'interno del sistema penitenziario non c'era nessun tipo di paga per i lavoratori, eliminando di fatto spunti per discutere il tema della

distribuzione della ricchezza. Quando si discuteva del sistema capitalistico in prigione i cantanti facevano quindi riferimento ad ambiti lavorativi esterni.

Abbiamo già discusso nel capitolo di contestualizzazione la violenta forma di sfruttamento della manodopera afroamericana messa in pratica sotto forma di servitù per debito nei *levee camp*. Il complesso sistema economico su cui si reggeva quest'istituzione non viene ovviamente mai chiamato in causa direttamente, quanto piuttosto delineato attraverso il riferimento ad alcune delle sue componenti, o criticato per mezzo di sintetici modi di dire. I cantanti ad esempio potevano lamentare le differenze di trattamento economico sotto padroni differenti, in particolare riferendosi al "drag" o all' "hold back time" ovvero al pagamento dilazionato che obbligava i lavoratori a contrarre debiti nell'attesa di ricevere la paga (es. 1, 44, 76, 83). Diversi modi di dire o motti di spirito discutono la concentrazione di capitale nelle mani dei padroni commentando il loro assurdo patrimonio, sottolineando quindi indirettamente la struttura classista della società (es. 1, 5, 39, 83, 94, 111). Tema direttamente connesso è quello dell'insicurezza materiale e psicologica generata dalla mancanza di disponibilità economica, ancora una volta trattato con velata ironia (es. 1, 108) o più esplicitamente (es. 52, 67, 109). Il "commissary", ovvero il mercato interno gestito dal padrone dei campi dove i lavoratori erano costretti a contrarre debiti per comprare beni di prima necessità a prezzi maggiorati, è chiamato in causa come esempio simbolo dell'intero sistema (es. 62, 87). Infine, un ultimo tema di discussione è quello della generale penuria di opportunità lavorative per la popolazione afroamericana nel contesto storico della grande depressione, in generale, e nel contesto sociale degli stati del Sud durante l'era *Jim Crow*, in particolare, tale da spingere molte persone a cercare fortuna in luoghi come i *levee camp*: si ironizza sulla disponibilità di manodopera (es. 59), o si afferma esplicitamente la mancanza di prospettive lavorative (es. 82), o si fa riferimento alla facilità di rimanere invischiati nel sistema di debito (es. 90).

4.2.8 Condizioni lavorative

La sicurezza sul lavoro non era certo una priorità per i padroni dei campi. Le giornate di lavoro erano lunghe ed estenuanti, le operazioni da svolgere fisicamente sfibranti, il rischio di infortuni sempre dietro l'angolo. L'argomento è uno dei temi che ricorrono relativamente

spesso negli *holler*, e tra tutti è uno dei pochi in cui gli interpreti risultano più espliciti nel descrivere il tipo di danni che il lavoro comportava sulla loro salute fisica.[59]

Vi sono in proposito due ambiti principali di discussione. Il primo è l'irragionevolmente lunga durata delle giornate di lavoro, in alcuni casi chiamata in causa esplicitamente (es. 9, 10, 15, 28, 39, 49, 60), in altri in via più indiretta, citando solo la sveglia alle ore piccole del mattino come elemento esemplificativo sufficiente a suggerire il resto della giornata (es. 8, 25, 44, 49). Il secondo ambito riguarda l'impatto del duro lavoro sulla salute fisica del lavoratore. Questo tema viene svolto, in alcuni casi, in modo diretto ed esplicito, seppure spesso attraverso modi di dire comuni (es. 5, 14, 18, 28, 39, 70, 96, 111), mentre in altri viene descritto in modo indiretto, ovvero attraverso il tropo della carente salute fisica delle bestie da soma con cui lavoravano (es. 11, 25, 39, 49, 60, 63, 74, 108). Il sottinteso in questi casi è facile da immaginare: se le bestie da soma non godevano di buona salute, figurarsi gli uomini che le guidavano (vedi appendice n. 2: "Kill a mule, buy another, kill a man, hire another").

Infine, molti cantanti deprecano le insalubri condizioni lavorative: questo argomento è a metà strada, in realtà, con il tema 4.2.13 discusso più avanti, relativo alle violenze psicologiche e fisiche subite. Tra quelle direttamente legate dai cantanti alle condizioni strettamente lavorative, segnalo gli *holler* 6, 7, 10, 11, 14, 29, 30, 34, 43 e 67.

4.2.9 Violenza domestica

Uno tra i temi più problematici trattati negli *holler* è quello delle violenze fisiche ai danni del proprio partner. Vi sono alcuni brani in cui il cantante riferisce, usando la prima persona, azioni che hanno provocato danno fisico o psicologico al proprio partner: non possiamo sapere se si tratti di rappresentazioni del tema prive di riferimenti al vissuto personale dell'interprete, o se siano invece ammissioni di azioni realmente svolte. Per quanto possa risultare difficile dobbiamo perciò offrire il beneficio del dubbio agli interpreti, e limitarci ad ascoltare questi brani per il contenuto, limitando ad esso il nostro giudizio etico senza estenderlo all'individuo che lo espone.

---

[59] Larga parte dell'opinione pubblica americana riteneva e ritiene che chi si è macchiato di colpe vada adeguatamente punito (vedi Cusac 2017). E' quindi possibile che la libertà che i cantanti avevano nell'elencare i danni che il lavoro imponeva sulla loro salute fosse generata dal fatto che il loro maltrattamento veniva considerato, dall'opinione pubblica, giusto.

Il numero di *holler* in cui compaiono riferimenti a questo tema è contenuto: vi sono alcuni casi in cui si parla di violenze verbali (es. 68, 87), altri relativi a violenze fisiche (es. 5, 16, 87), e uno in cui il riferimento non viene meglio specificato, limitandosi a "been bad to a woman" (es. 7).

Infine, vorrei segnalare come nelle registrazioni di Bessie Tucker (n. 109) la cantante proponga numerosi accenni, più o meno espliciti, all'argomento. Tra essi, vi sono riferimenti ad attività violente da parte della cantante nei confronti di altre donne al fine di eliminare la concorrenza e ottenere il monopolio sulle attenzioni di un uomo, ma anche frammentarie e opache descrizioni di violenze subite, invece, dal proprio partner, sia fisiche che psicologiche. La mancanza di simili discussioni riguardo a violenze subite dal proprio partner negli *holler* cantanti da uomini punta l'attenzione sulla grave monodirezionalità della violenza di genere.

4.2.10 Violenze sessuali perpetrate da persone al potere

Le donne afroamericane in carcere erano, e sono,[60] esposte a un'alta probabilità di subire violenze sessuali. Le regole costituzionali così come le pratiche d'uso le relegavano in un contesto che, da un lato, le priva di diritti, e dall'altro dà pieni poteri decisionali senza responsabilità perseguibili ai loro aguzzini. Il cruento tema delle violenze subite dalle donne in carcere è decisamente poco comune negli *holler*, ma viene affrontato in un certo numero di registrazioni. Ciò avviene attraverso due modalità ben distinte. Entrambe si svolgono ricorrendo a tropi e modi di dire attraverso i quali il tema viene espresso in via indiretta.[61]

In una modalità, l'interprete chiede informazioni a proposito di una donna, il cui nome cambia ogni volta, asserendo di non averla vista di recente. L'interprete aggiunge quindi che la sparizione della donna risale almeno a quando era stata alternativamente violentata o frustata dal capitano. Si noti come l'informazione cruciale arrivi sul finale, dopo una premessa a carattere narrativo. In alcune delle versioni, l'interprete aggiunge anche un'altra riga, aggiungendo che la violenza subita dalla donna sarebbe stata fatale se non fosse stato per la sua

---

[60] Gross (2015). Per statistiche sulla situazione contemporanea, si veda l'*United States Department of Justice Bureau of Justice Statistics* (vedi sitografia), che annualmente pubblica report sulla condizione della popolazione carceraria statunitense.

[61] Il tema del silenzio sugli episodi di violenza a danno di donne afroamericane è il soggetto di un denso lavoro di riflessione in Broussard (2013). Particolarmente rilevante rispetto al nostro tema di indagine sono le pagine relative al periodo *Jim Crow*, da 401 in avanti.

tempra resistente. Questo tema viene sviluppato in modi sostanzialmente simili negli *holler* 6, 50, 108, 109.

Nell'altra modalità, quest'ultima usata esclusivamente da interpreti femminili, la cantante richiama l'attenzione sul figlio di un'amica ("[nome] had a baby, and he's got blue eyes"), il quale ha gli occhi azzurri. Segue subito dopo l'osservazione che il carattere recessivo del colore degli occhi deve derivare con ogni probabilità dal capitano, assieme a una presa di distanza dal bambino ("it must be the captain's, he ain't none of mine"). Seppure non si parli esplicitamente di violenza, viene al tempo stesso evidenziato che non è noto chi sia il padre del bambino, e la forma in cui viene messa verbalmente in risalto la differenza nei tratti somatici ("he ain't none of mine") crea distanza tra l'interprete, la madre e il bambino, sottintendendone la concezione in un atto di violenza da parte del "captain". Il moto di distaccato disconoscimento con cui si chiude il distico, nel richiamare alla responsabilità il "capitan", è inoltre un probabile meccanismo verbale per mostrarne di riflesso l'immunità.

4.2.11 Risposte a tono al sistema violento

Alcuni degli *holler* sembrano presentare l'interprete come un individuo violento, pronto a ricorrere all'uso della forza se messo alle strette, o lo raffigurano opporsi con spavalderia e testardaggine alle richieste dei superiori. È fondamentale affrontare questo tema con il giusto approccio, perché quello della rappresentazione della violenza nei testi musicali, in particolar modo nelle produzioni di cantanti afroamericani, è ancora un tema che produce un discreto dibattito nel contesto americano.[62]

---

[62] Il dibattito è acceso e sul tema si sono espressi con pareri profondamente discordi professionisti di diversi ambiti accademici. A mio avviso è fondamentale tenere a mente che un brano musicale propone una rappresentazione di un argomento, spesso formalizzato secondo tecniche specifiche, e non può mai esser ritenuto coincidente con l'atto o il pensiero rappresentato. Cantare di un atto violento non significa automaticamente ammettere di aver volontà di svolgerlo. Se la rappresentazione punta direttamente o indirettamente ad avvenimenti reali, può essere a titolo esemplificativo, o come forma di denuncia. È insomma fondamentale ammettere una distanza tra rappresentazione e realtà rappresentata. Un altro tema di discussione a riguardo risiede nel fatto che, anche se il cantante non ha nessuna intenzione di mettere in pratica personalmente ciò di cui canta, comunque la pubblicità del prodotto sonoro potrebbe indurre emulazione in altri, e generare violenza. Il tema dell'emulazione è d'altra parte facilmente controbatutto riferendosi al valore educativo dell'esposizione controllata al tema della violenza mediato dalla rappresentazione ragionata, che personalmente trovo più convincente. Senza pretendere di dare una panoramica esaustiva, alcuni esempi di voci in questo dibattito: Fearing (2018), Squires (2006), Rebollo-Gil (2012), Morgan (2005), gli articoli di M. E. Dyson, R. D. G. Kelley, D. Samuels, G. P. Pough, A. Ards, M. A. Neal in Forman e Neal (2004). Questi contributi sono relativi alla rappresentazione della violenza nell'*hip-hop*, genere che condivide diversi elementi con quello degli *holler*. McCoyer (2006) propone un discorso simile, ma

Nel caso dei riferimenti ad atti di violenza potenzialmente perpetrati dall'interprete riferiti negli *holler* ritengo fondamentale sottolineare il modo in cui questo tema venga presentato attraverso luoghi comuni e modi di dire. Ciò a mio parere suggerisce che il cantante stia riferendo una rappresentazione di un argomento generale più che esprimendo di una volontà individuale. Tutti i casi simili negli *holler* infatti vengono costruiti attraverso ben precisi tropi. Il primo è quello della violenza come risposta a una situazione che è giunta a un punto critico di esasperazione per l'individuo (es. 8, 23, 44, 109). In altri casi l'interprete sottolinea come l'uso della forza sia solo appannaggio degli individui in posizione di potere, e che se avesse accesso a un'arma da fuoco l'equilibrio di poteri potrebbe essere ribaltato (es. 1, 32, 35, 52, 75, 98, 102, 103, 106). Infine, vi sono diversi *holler* in cui l'interprete esprime resistenza rifiutandosi di attenersi alle ingiuste richieste degli individui in posizioni di potere (es. 16, 60, 71, 77, 93, 94, 103). La mia opinione è che queste espressioni, ognuna chiaramente costruita su formule condivise, possono essere considerate come forme di ri-affermazione della propria identità a fronte del sistema violento e disumanizzante. Al tempo stesso, possono anche esser lette come rappresentazioni che, nel suggerire la possibilità di rappresaglie violente da parte degli interpreti, usano un linguaggio e sottintesi che emulano il sistema violento e oppressivo a cui si rivolgono. Così, la violenza rappresentata in questi *holler* è solo lo specchio di quella ben più ampia e sistematica che quotidianamente ledeva i diritti e metteva a rischio la vita degli interpreti.

4.2.12 Durata della prigionia: totale, passata o futura

Il concetto su cui si basa il sistema carcerario è l'idea che una giusta punizione per un reato, oltre ad avere un potere dissuasivo, richieda di rimuovere un individuo dalla società per un determinato lasso di tempo, sperando che tale rimozione coincida con un efficace percorso correttivo e successivamente riabilitativo. A prescindere dal fatto che si sia favorevoli o contrari a questo metodo ancora pre-moderno di immaginare modi e metodi per svolgere un intervento correttivo nei confronti di una persona che ha commesso un torto, due elementi fondamentali

---

relativo all'ambito degli *holler*, in cui discute come i violenti contenuti testuali di alcuni brani fossero espressione di una ricostruita iper-mascolinità da parte dei cantanti, che in ultima analisi è andata a loro stesso detrimento. A mio parere, leggendo la diversità di prospettive sul tema generatesi nell'ambito degli studi sull'*hip-hop*, credo dovremmo quantomeno tener presente che i testi degli *holler* potrebbero essere letti similmente attraverso una moltitudine di prospettive.

inerenti al sistema carcerario così definito non vanno mai dimenticati. Primo: la maggior parte delle persone che ricevono una condanna, dopo aver scontato la pena, torneranno a essere membri della società civile (pur tra mille difficoltà). Secondo: la pena dovrebbe essere commisurata al reato commesso. Se viene sottovalutata la prima, viene a mancare l'elemento correttivo. Se viene mal calcolata la seconda, si incrina l'effetto deterrente della pena. L'intero concetto è riassunto in un modo di dire, in uso ancora oggi nel contesto americano, che recita "don't do the crime if you can't do the time", ovvero non commettere il reato se non sei pronto ad affrontare le conseguenze e subire la sentenza. Questo sistema dimostra la sua fallacia quando la pena non è commisurata all'azione commessa, o quando è applicata senza equo processo, o quando non è equamente somministrata a prescindere dall'etnia dell'imputato, e quando il percorso correttivo e riabilitativo è sostanzialmente inesistente.[63]

Tutto considerato è normale che il tema centrale della durata della prigionia sia uno tra gli argomenti di discussione più comuni negli *holler*: sia nel suo essere fondamento costitutivo dell'istituzione a cui si è sottoposti, sia nel suo rimandare alle gravi ingiustizie contestuali relative alla sua gestione. Così alcuni *holler* contengono riferimenti alla durata assoluta della sentenza (es. 9, 10, 14, 20, 51, 78, 112), altri invece presentano riflessioni su quanto tempo l'interprete ha già passato in carcere (es. 29), o stanze in cui il cantante pare cercare di convincersi che non manca ancora molto prima della sua liberazione (es. 35, 58, 63, 68, 84, 86, 95, 96, 101, 107), e infine altri in cui il tempo rimanente da scontare sembra o è talmente tanto che l'interprete ritiene che non riuscirà mai a raggiungere la libertà di nuovo (es. 66, 67, 85, 92, 93, 99). Infine, c'è un caso (n. 16) in cui il cantante parla con disprezzo e distacco della sentenza ricevuta, dicendosene disinteressato.

---

[63] Il problema c'era, ed era grave, negli anni della segregazione, ed è ancora purtroppo tale oggi. Nel periodo *Jim Crow* le leggi erano nettamente a sfavore degli afroamericani: per un'introduzione, vedi Tischauser (2012). Per tracciare la continuità di questa situazione ai giorni nostri, consiglio di partire da Kansal (2005). Per un approccio statistico sul lungo periodo, seppure oggi parzialmente datato, una fonte fondamentale di informazioni è Calahan (1986). Per informazioni sul lato legale della perdita dei diritti durante e a seguito di un periodo in carcere negli Stati Uniti, con un esplicito riferimento alla continuità tra periodo *Jim Crow* e situazione contemporanea, consiglio di partire da Alexander (2010). Per un esempio concreto su un dato recentemente emerso sul tema, si veda il report del *National Registry of Exoneration* (vedi sitografia) che ha elaborato i dati relativi a tutte le persone che sono state incarcerate senza motivo, risultando innocenti e ottenendo la libertà anni più tardi: dal 1989 a oggi 2265 individui sono stati incarcerati ingiustamente per un totale cumulativo di 20080 anni. Sebbene gli afroamericani costituiscano il 16% della popolazione statunitense, compongono il 46% della popolazione incarcerata ingiustamente, e hanno speso collettivamente il 56% del totale cumulativo di anni dietro le sbarre, dato che in media spendono il 44,5% di tempo in più in carcere rispetto alla popolazione bianca prima di essere liberati (10,7 anno contro 7,4) e ottengono compensazioni più basse del 60% rispetto alla media totale ($27000 contro $69000 medi per ogni anno passato in carcere).

4.2.13 Violenze psicologiche e fisiche subite

In senso generale, tutti i temi discussi negli *holler* hanno direttamente indirettamente a che fare con una qualche forma di violenza: la condizione storica, sociale ed economica imposta agli interpreti era satura di una inestricabile rete di soprusi e oppressioni fisiche e psicologiche. Nei paragrafi precedenti abbiamo parlato di espressioni in cui il tema di discussione era espressamente dedicato a una forma di violenza generica, discussa a tratti larghi ma in forme ricorsive e tropi condivisi. Vi sono poi tutta una serie di discorsi, per lo più frammentari, in cui gli interpreti discutono uno o più aspetti del sistema violento in cui sono inseriti in maniera specifica, diretta, presa singolarmente.

Così vi sono *holler* in cui il cantante accusa uno degli individui che hanno potere su di lui di specifici atti di bullismo, fisico o psicologico (es. 1, 9, 20, 34, 60, 73, 91, 98). Vi sono casi in cui il cantante riassume il tipo di condizione in cui si trova attraverso una specie di sineddoche, ovvero citando un evento simbolico che sta per l'intera serie di soprusi che deve sostenere: in alcuni casi è il divieto imposto dal "captain" di distribuire acqua ai lavoratori (es. 29, 30, 51, 102, 108, 112), in altri è lo stato fisico in cui versano i muli, con il sottinteso che in quei contesti la vita e il benessere di un mulo aveva più valore di quello di un uomo[64] (es. 11, 25, 36, 39, 49, 51, 52, 60, 63, 97, 108), in altri ancora è il "captain" che getta via l'orologio piuttosto che dire ai lavoratori quanto tempo ancora devono lavorare (es. 25, 29, 30, 100, 108, 111), e infine in alcuni casi viene riportato un particolare modo di dire con cui il cantante denuncia la scarsa qualità del cibo fornito (es. 1, 51, 52, 54, 55, 101, 102). Vi è poi, esattamente all'opposto, tutta una serie di *holler* in cui il cantante preferisce non specificare l'episodio o il tipo di violenza subiti, e si limita a osservazioni decisamente opache e generalizzate a riguardo (es. 2, 15, 23, 31, 32, 36, 37, 43, 50, 58, 71, 83, 95, 101, 102, 108).

4.2.14 Giustizia

Osservazioni o commenti sul sistema della giustizia sono abbastanza prevedibili in un genere musicale che è stato documentato all'interno delle carceri. Tali riferimenti, per motivi

---

[64] Il tema è discusso esplicitamente nei video *Greenville Levee Camp Conversation* prodotti da Alan Lomax durante le riprese per il documentario *The Land Where The Blues Began* nel 1978. Vedi appendice n.2 per esempi di modi di dire sul tema.

comprensibili, appaiono però per lo più in forme stereotipe (e quindi impersonali), o attraverso modi di dire decisamente opachi.

Gli interpreti che hanno parlato dell'argomento hanno in alcuni casi tratteggiato il momento del processo in cui è stata emessa la sentenza (es. 10, 16) o in cui sono stati prelevati dalla polizia (es. 41). Altri interpreti si sono limitati a dichiarare la propria innocenza a fronte delle accuse mosse nei loro confronti (es. 10, 36, 108) in questo caso ricorrendo a una formula condivisa che ha trovato la sua più nota espressione nel blues *Third degree* di Eddie Boyd (1959) (registrazione comunque più tarda rispetto alla documentazione degli *holler*: è quindi probabile che Boyd si sia liberamente ispirato al modo di dire e l'abbia semplicemente elaborato ed espanso).

Infine, alcuni interpreti hanno espresso temi relativi all'argomento, ma unici nel panorama degli *holler*: nel n. 36 viene fatto notare il ciclo di recidivismo in cui ricadono molti individui che sono passati attraverso il sistema,[65] nel n. 43 si parla della possibilità di chiedere al governatore una riduzione della pena, e Tisdall (n. 109), oltre ad osservare in maniera sintetica ma efficace la durezza del sistema carcerario ("penitentiary ain't no trifling thing"), ha delineato il collegamento tra violenze domestiche subite e l'alto rischio di finire in carcere per essere ricorsa a legittima difesa, argomento definito oggi "punishment of survival", uno tra i temi più gravi emersi dalle statistiche sull'incarcerazione femminile nel sistema penitenziario americano.[66]

4.2.15 Promesse riguardo al futuro

Scontare una lunga pena significa anche cercare di crearsi una prospettiva su cosa succederà al suo termine: uno dei temi abbastanza comuni negli *holler* è quello di provare a immaginare cosa si farà nel momento in cui si otterrà di nuovo la libertà. Come al solito, nessuno degli interpreti è particolarmente chiaro a riguardo, limitandosi a qualche breve accenno opaco.

Alcuni interpreti prevedono di cambiare città (es. 1, 16, 41, 82, 84), altri di cambiare stato o più in generale di andarsene da qualche altra parte non meglio specificata (es. 44, 58, 73). Altri invece più che parlare di un luogo generico a cui tornare o dove andare, parlano del ritorno a

---

[65] Ancora oggi i dati sul recidivismo sono estremamente gravi, dimostrando l'inefficienza del sistema carcerario in termini di riabilitazione nonché le estreme difficoltà del percorso di re-inserimento nel contesto sociale (vedi Alper 2018).

[66] Gilfus (2002).

casa, dalla propria famiglia o amici (es. 35, 38, 45, 47, 56, 60, 65, 71, 105, 107), anche se ciò potrebbe comportare difficoltà nel riallacciare i legami (es. 51) o potrebbe al contrario richiedere un taglio netto con il proprio partner (es. 41, 73).

Altri interpreti, infine, immaginano obiettivi più generici, come cercare di non aver più a che fare con il sistema della giustizia (es. 22, 78), o ripagare un debito (es. 110).

Rispetto a questo tema, vorrei segnalare la particolarità dell'*holler* n. 73, interamente costruito su idee relative a cosa fare una volta ottenuta la libertà, proposte in serrato ordine paratattico.

4.2.16 Rimpianti, rimorsi

Un ultimo tema relativamente comune tra gli *holler* è quello del rimorso, generato dal ricordo della serie di eventi che hanno portato l'interprete in carcere. Come era prevedibile, nessun interprete offre dettagli precisi sull'argomento, mantenendo un comprensibile muro di opacità. Vorrei segnalare il modo in cui gli interpreti accennano all'argomento, spesso attraverso modi di dire condivisi.

Alcuni cantanti si limitano a esprimere rimorso per non aver ascoltato la propria madre (es. 23, 107, 108), o per non aver pensato due volte prima di agire (es. 28, 110). Un interprete si limita a ripetere che "rubare è una cosa sbagliata" (es. 30), un altro sostiene che il suo unico errore è stato quello di rimanere un giorno di troppo in Texas, esposto a un alto rischio di essere bersaglio di *racial profiling* (es. 31),[67] e per finire un altro dice di aver "sparato nel piede alla persona sbagliata", con ogni probabilità un modo di dire simile al nostro "pestare i piedi" alla persona sbagliata (es. 75).

---

[67] Seppure il *racial profiling*, ovvero la tendenza da parte della polizia a volgere l'attenzione primariamente alle minoranze etniche in quanto ritenute più prone al crimine, sia un argomento di discussione recente, la sua pratica non è nata negli anni '90. Informazioni sull'argomento possono essere trovate nel volume 23, n. 3, dell'Agosto 2007 del *Journal of Contemporary Criminal Justice*, interamente dedicato all'argomento, e nel report prodotto nel 2009 dal *Rights Working Group* della ACLU *The Persistence of Racial and Ethnic Profiling in the United States* (vedi sitografia).

5 Tecniche musicali applicate negli *holler*

L'insieme delle caratteristiche musicali esposte nei seguenti tre paragrafi è una *summa* delle componenti comuni alla maggioranza delle registrazioni di *holler* che ho avuto modo di analizzare. Vorrei fin da subito chiarire che questa lista non è omnicomprensiva e che esistono *holler* che ricorrono solo a una porzione delle tecniche esposte o che sfruttano altre qui non espresse. Sarà mia premura segnalare di volta in volta, nel capitolo di analisi dei singoli brani, la presenza di eventuali tecniche aggiuntive usate in un particolare brano da un particolare interprete. Questa premessa è fondamentale in quanto il concetto stesso di *holler* pare aver goduto di una certa fluidità nel contesto di riferimento. Un caso estremo, ma decisamente significativo in questo senso, è *Diamon Joe* di Charlie Butler:[68] un semplice ascolto del brano farebbe pensare di trovarsi di fronte a una ballata di tradizione anglosassone, ovvero una forma musicale radicalmente differente da quella delineata nei seguenti paragrafi, eppure dai frammenti di interviste riportate dai ricercatori pare che nel campo della prigione in cui Butler si trovava, tutti ritenessero che quello fosse il suo *holler*. La mia opinione è che Butler abbia mantenuto, degli *holler*, la funzione comunicativa e politica, pur scegliendo per motivi personali (di competenza, di preferenza, di scherno nei confronti delle guardie bianche, estetici, non è dato saperlo) un'esposizione che ricorre a tecniche musicali diverse da quelle normalmente associate alla struttura degli *holler*. Casi estremi come quello di Butler, comunque, sono piuttosto rari, e la stragrande maggioranza delle registrazioni che afferiscono al genere degli *holler* hanno in comune un certo numero delle tecniche di seguito esposte.

[68] L'autore ne ha registrate tre versioni: 1937, 1939 A e B.

5.1 Struttura musicale: formule, moduli e relazione con il testo

Zora Neale Hurston è stata la prima e l'unica a intuire alcuni tra i concetti compositivi fondamentali su cui si basano gli *holler*, seppure non si fosse dedicata specificamente alla questione. Commentando il brano *Mule on de mount*[69] riportato in appendice al libro *Mules and Men* (1935: 269), l'autrice suggerisce in poche righe una chiave di lettura straordinariamente pregnante:

> Since folk songs grow by incremental repetition the diversified subject matter that it accumulates as it ages is one of the evidences of its distribution and usage. This has everything in folk life in it. Several stories to say nothing of just lyric matter. It is something like the Odyssey, or the Iliad.

La prima frase mostra la vicinanza dell'autrice alle prospettive antropologiche di Franz Boas, sotto cui aveva studiato alla Barnard negli anni '20, e che non a caso è l'autore della prefazione al libro, ma sottolinea anche la dimensione stratificata dei brani, in particolare in relazione al loro costruirsi per accumulo di "matter", qui usato in senso di materiali. Nella seconda frase l'autrice sottolinea la vitalità del genere, e nella terza "stories" non sta per "storie" ma per "piani", come in un grattacielo, ancora una volta mettendo in risalto l'architettura stratificata dei brani. Infine, l'osservazione successiva rimanda direttamente al campo d'indagine della letteratura comparata sui classici, ovvero il campo di studi in cui, 25 anni più tardi, verrà approfondito e delineato il concetto di formula, fondamentale negli studi linguistici ed etnomusicologici.[70] L'osservazione della Hurston coglie nel segno, in quanto la struttura musicale degli *holler* ha carattere formulare e modulare.

---

[69] Esiste tra l'altro un documento audio in cui Hurston spiega il brano e canta un esempio per Herbert Halpert, (vedi Hurston 1939). Nella registrazione la ricercatrice offre una contestualizzazione del brano come *worksong* usato primariamente ma non esclusivamente per il *track lining*, ovvero per allineare i binari delle ferrovie. L'autrice aggiunge che veniva utilizzato anche in altri contesti lavorativi in cui un gruppo di lavoratori coordinava movimenti: "It's a lining rhythm, though they sometimes they sing it just sitting around the juke houses and doing any kind of work (and toll), chopping wood in the lumber camps and everywhere you find this song". Il brano è quindi un *worksong*, non un *holler*, come risulta chiaro anche dalla resa datane da Hurston, a ritmo costante e dotata anche di intercalari "haa" a mimare l'espirazione nei punti di sforzo lavorativo tra i moduli. Ciò nonostante il brano condivide con gli *holler* parti di testo (vedi appendice), e la descrizione datane nel libro può essere applicata anche ad essi.

[70] Non so con certezza se l'appendice al libro *Mules and Men*, con il commento della Hurston, era già presente nella versione del 1935 o se è stato invece aggiunto nella successiva revisione del 1960. Se l'appendice fosse

Per carattere formulare mi riferisco al concetto di formula così come è in uso fin dal fondamentale volume *Il cantore di storie* di Parry e Lord.[71] Per formula intendo quindi una struttura conosciuta dall'interprete così come dall'uditorio, che ha carattere tradizionale, elementi fissi e variabili, e che può assumere su di sé diverse funzioni. Da un lato, ogni formula aiuta l'interprete a organizzare l'esposizione a determinati livelli: in quanto schema, agisce da traccia per la performance, liberando energie mentali e fisiche per indirizzare la propria concentrazione verso altri livelli d'azione. Dall'altro, essendo la formula stata appresa dall'interprete attraverso un processo di formazione, fa parte dell'insieme delle tecniche condivise all'interno di un certo contesto, può essere riconosciuta dagli ascoltatori, e può quindi assumere effetti comunicativi. Infine, è importante ricordare che generalmente le formule fanno parte delle competenze dell'interprete, ovvero del suo capitale culturale, ma non necessariamente sono utilizzate in modo consapevole. Piuttosto, la componente strutturale della formula agisce in modo simile al concetto di *Habitus* così come è stato definito da Bourdieu.[72] Inoltre la formula, come l'*habitus* per Bourdieu, possiede anche potenziale valore spendibile nell'ambito sociale.[73]

Assieme a questa componente strutturale e abilitante della formula, vi è anche una componente estremamente importante che è la sua malleabilità. Come dimostrato fin nel libro citato di Perry e Lord, uno degli aspetti fondamentali delle formule è la possibilità, da parte dell'interprete, di modificarle e manipolarle estemporaneamente a seconda della necessità. Queste manipolazioni non sono chiaramente casuali, e avvengono secondo schemi di livello

---

stato già pubblicato nella prima versione, l'intuizione della Hurston sarebbe 25 anni in anticipo sulla circolazione dei risultati delle ricerche di Lord in proposito, rendendo queste poche righe vieppiù straordinarie. Il modo in cui la ricercatrice presenta il brano nella registrazione del '36, comunque, suggerisce che avesse già un'idea ben precisa della forma stratificata del brano.

[71] Lord (1960).

[72] La più completa definizione di *habitus* data in Bourdieu potrebbe essere la seguente: "[L'*habitus* è un] sistema di disposizioni durature e trasmissibili, strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, cioè in quanto princìpi generatori e organizzatori di pratiche e rappresentazioni che possono essere oggettivamente adattate al loro scopo senza presupporre la posizione cosciente di fini e la padronanza esplicita delle operazioni necessarie per raggiungerli, oggettivamente "regolate" e "regolari" senza essere affatto prodotte dall'obbedienza a regole e, essendo tutto questo, collettivamente orchestrate senza essere prodotte dall'azione organizzatrice di un direttore d'orchestra." (2005: 84). Più in breve, nello stesso testo: "sistema di strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti"

[73] Bourdieu discute in termini economici del "capitale" posseduto dall'individuo per il fatto di possedere un *habitus* all'interno di un "campo", (vedi Crossley 2001: 96 e seg.) ovvero del potere di scambio che un individuo ha in un ambito sociale grazie alle proprie competenze incorporate. Questo potenziale posseduto, nel nostro caso di studio, si configura nella possibilità di produrre un *holler*, o avere le competenze pregresse necessarie al fine di comprenderne uno altrui.

superiore di gestione delle formule che rispondono a logiche di carattere metrico, sintattico, sillabico, sonoro, logico, e così via. Attenzione: il concetto di formula manipolabile attraverso schemi determinati non obbliga l'interprete a comportamenti univoci.[74] Gli schemi di manipolazione delle formule offrono un'infinita possibilità di scelte d'azione pratica, pur rimanendo all'interno di certe regole e categorie. Questo rimanere all'interno di regole e categorie prestabilite è uno dei pilastri che concorrono all'efficacia comunicativa della formula, facilitando lo scambio nel basarlo su una competenza condivisa.

Nel caso degli *holler*, esistono diversi tipi di formule, a diversi livelli. Possiamo elencare:

- Formule melodiche, il cui profilo rimane sostanzialmente inalterato nei suoi tratti fondamentali lungo l'arco di una stessa performance.
- Formule linguistiche, che governano le scelte di vocabolario, di struttura del testo, delle interiezioni, della sillabazione, della pronuncia.
- Formule prosodiche, attraverso cui viene organizzato il flusso espositivo nel tempo
- Formule d'ornamentazione, con cui vengono gestiti microscopicamente i profili melodici.

Per quanto riguarda invece il carattere modulare degli *holler*, questo riguarda l'organizzazione strutturale del percorso espositivo: i cantanti affrontano l'esposizione inanellando l'uno nell'altro una serie di moduli canori. Per modulo intendo un blocco melodico che ha un inizio e una fine più o meno facilmente distinguibili, all'interno del quale è tendenzialmente mantenuta una continuità di canto, e che può essere utilizzato come blocco costruttivo nell'avanzamento dell'esposizione. La maggiore o minore facilità con cui è possibile distinguere i moduli come blocchi a sé stanti dipende da diversi fattori. L'incipit di un modulo è in genere più facile da cogliere, arrivando ovviamente dopo brevi pause espositive, o dopo la chiusura del modulo precedente. La questione da dirimere è decidere dove questi moduli finiscano. Negli *holler*, esistono diversi modi per accorgersi del sopraggiungere della chiusura di un modulo:

[74] Bourdieu (2005: 88): "L'habitus, come ogni arte di inventare, è ciò che permette di produrre pratiche in numero infinito e relativamente imprevedibili (come le situazioni corrispondenti), limitate tuttavia nella loro diversità". E ancora, dall'intervista con Waquant (1989: 45) "Individual make choices, as long as we do not forget that they do not choose the principle of these choices".

- Il canto si appoggia su un vibrato sostenuto a un'altezza definita, creando una sospensione nel flusso espositivo. Quest'altezza può essere la *finalis*, ovvero il grado fondamentale della scala utilizzata, o un altro grado.
- L'interprete interrompe più o meno brevemente l'emissione altrimenti continua del canto. Si dovrà porre però attenzione a distinguere le pause che segnano la conclusione di un modulo da quelle di carattere ritmico, così come da quelle legate a necessità di sillabazione del testo o a particolari sistemi di variazione che agiscono proprio sull'elemento della continuità dei moduli.
- L'interprete evita di ricorrere a una cesura sensibile, ma l'analisi del testo suggerisce che ci sia stato un qualche tipo di taglio, ad esempio un passaggio tra primo e secondo emistichio nei versi, o l'uso di una parola che rima con quella del verso successivo, indicando un cambio di verso. Questo tipo di cesura tra moduli è difficile e rischiosa da segnalare, e va verificata confrontandola con l'uso del modulo così individuato nel resto della registrazione. Se, ad esempio, in base al testo si ritiene di poter distinguere due moduli come assegnati ai due emistichi di un verso in base a questo tipo di lettura della cesura, ma lungo l'arco dell'intera registrazione questi due moduli compaiono solo ed esclusivamente appaiati, ha più senso immaginare che facciano parte di un unico modulo che prevede l'esposizione di entrambi gli emistichi.

Il contenuto di questi moduli ha carattere formulare. Ragionare sul modo in cui questi moduli si susseguono l'uno all'altro mette in luce il loro corrispondere a funzioni di carattere espositivo. Ogni interprete utilizza tre tipologie di moduli: uno usato in fase di apertura di un nuovo argomento, o verso, o stanza, o come interiezione tra emistichi; uno usato per l'esposizione e lo sviluppo del contenuto centrale dell'argomento, verso, o stanza; e uno usato in fase di chiusura, spesso sull'ultimo emistichio o verso con cui si conclude l'esposizione di un argomento o la struttura di una stanza.

Queste funzioni emergono all'ascolto del materiale musicale in virtù del loro ripresentarsi sempre nelle stesse condizioni espositive, anche se possono esserci casi in cui, secondo metodi di variazione strutturale, l'ordine viene scombinato e ricombinato. Se ogni modulo, in virtù del suo profilo formulare, è associato a una certa funzione comunicativa, l'azione di comporre o

meglio ricomporre un percorso espositivo nel concatenare in un modo o in un altro questi moduli è parte fondamentale del processo di produzione di significato da parte dell'interprete.

È da segnalare anche il fatto che se tre moduli[75] è il numero minimo, in realtà molti interpreti ne possiedono un numero maggiore, con funzioni distinte. Ad esempio, possono darsi casi in cui un interprete sfrutti un modulo di incipit unico, a carattere di avvertimento, ma due moduli distinti di esposizione. Magari uno di essi è funzionale all'avvio dell'esposizione, mentre l'altro alla sua prosecuzione, o specificazione.[76] Magari uno è usato per svolgere un'affermazione, che viene chiusa con un modulo di chiusura, a cui solo dopo segue il secondo modulo di tipo espositivo, come una forma di risposta, chiuso a sua volta dallo stesso modulo usato per terminare il primo verso.[77] Può capitare che vengano usati due diversi moduli di chiusura, normalmente usati in concomitanza con due diversi moduli espositivi, e a essi accoppiati. Può succedere anche che un cantante sfrutti diversi tipi di moduli di incipit, per introdurre sezioni diverse della propria esposizione.[78]

Possono poi esistere moduli la cui funzione comunicativa è liminare: sono moduli di tipo interstiziale, sfruttati solo per inserire esclamazioni, interiezioni o moduli a sé stanti che compaiono solo due o tre volte nell'arco dell'intera registrazione e che spesso hanno una funzione di seconda chiusura, o cesura forte tra argomenti. Questi moduli interstiziali spesso reggono testi che paiono rappresentare un commento o una immaginaria risposta o moto di assenso a quanto appena detto. Per il loro contenuto testuale e la loro posizione liminare, questi moduli ricoprono un ruolo del tutto simile a quello dei moduli di introduzione e cornice, con cui infatti condividono in molti casi parte del materiale formulare.[79]

Queste tre tipologie di moduli corrispondono ad altrettante funzioni di tipo retorico: introduzione/interiezione, esposizione e chiusura. I moduli che ricoprono queste funzioni verranno perciò indicati nelle analisi con le lettere I, E e C.[80]

Bisogna segnalare anche il fatto che può capitare che i confini tra i moduli si mescolino tra loro quando le risorse formulari usate in un modulo vengono riutilizzate anche in un altro, con sottili variazioni o ampliamenti. In questi casi, durante le analisi mi si poneva il problema se valutare i due moduli basati sulle stesse formule come un unico modulo sfruttato per due

---

[75] In alcuni casi due, qualora il cantante non faccia uso di un modulo di introduzione o interiezione.
[76] Ad esempio in Brown (1939), *holler* n. 43
[77] Ad esempio in Batts (1959), *holler* n. 32
[78] Ad esempio in Thomas (1939), *holler* n. 97.
[79] Ad esempio in Anderson (1939), *holler* n.3.
[80] Nota bene: tra le tre la I è la funzione retorica meno essenziale, e diversi interpreti non vi fanno ricorso.

funzioni comunicative diverse, o due moduli dalle funzioni comunicative diverse basati sulla stessa formula. Normalmente ho scelto la seconda opzione, soprattutto quando le variazioni formulari erano sufficienti per tenerli distinti, o quando la distinzione di funzione nel flusso espositivo e in relazione al testo pareva avere un peso preponderante rispetto alla loro uguaglianza formulare. Quando ciò accade, mi sono premurato di segnalare nell'analisi i moduli che condividono tali riferimenti formulari.

Vorrei sottolineare che le fonti da cui i cantanti traggono i materiali su cui costruire queste formule possono essere di vario tipo: non è impossibile ascoltare movimenti melodici che rimandino ad altri generi o ricordino brani magari relativamente famosi all'epoca, come il caso ad esempio dell'impianto melodico o testuale in *Bad luck is killing me* di Joe Savage (1978 F) che rimanda a un brano di Boyd (1959), o come l'intervento n. IX in *Drivin Levee* (autori sconosciuti, 1939). Ciò che a mio parere fa rientrare un brano nell'ambito degli *holler* non è l'originalità della fonte dei materiali sfruttati, bensì il modo in cui vengono arricchiti nel profilo degli elementi, manipolati in formule e organizzati in successioni modulari significative.

Esistono poi *holler* in cui la ricchezza del materiale musicale impiegato o la brevità della registrazione non permettono di svolgere analisi approfondite. Essendo la maggior parte delle registrazioni documenti unici sull'*holler* di un singolo interprete, il materiale per svolgere comparazioni e evidenziare scelte formulari o modulari non è in certi casi sufficiente. Nel caso di registrazioni troppo brevi, ho segnalato quella che sembrerebbe essere, per somiglianza con altri *holler*, la struttura modulare. Nel caso di registrazioni dal contenuto troppo ricco e variato ho agito con attenzione caso per caso. In genere sono riuscito comunque a proporre una visione strutturata del susseguirsi di moduli concentrando l'attenzione non sul complesso e cangiante piano musicale, ma sulla struttura del contenuto testuale, dal quale era a volte possibile evincere alcune linee guida relative alla forma dell'esposizione con cui dividere per lo meno in famiglie funzionali i moduli musicali altrimenti non comparabili usati dal cantante.

Questa osservazione sulle famiglie funzionali dei moduli ci porta a una questione fondamentale: la relazione tra la struttura modulare e il testo esposto. Tale relazione è molto stretta: come i moduli si concatenano l'uno nell'altro, così versi, emistichi, interiezioni, commenti si svolgono fluidamente nell'esposizione, in un continuum parallelo tra testo e musica in cui i due sistemi si rinforzano reciprocamente. Certe formule musicali impiegate sembrano facilitare la gestione del flusso espositivo potenziandone l'effetto narrativo, e le relazioni tra andamento modulare e struttura testuale possono essere così riassunte:

1. Struttura espositiva (interiezioni, emistichi, versi, stanze) in relazione alla struttura modulare (diversi tipi di moduli applicati a precise porzioni di testo, e schemi di concatenazione tra moduli)
2. Struttura narrativa/retorica (tempistiche dello svolgimento del contenuto testuale, gestione del modo in cui ogni argomento viene approcciato, svolto, chiuso) in relazione alla malleabilità formulare dei moduli (capacità di manipolare, estendere, accorciare, tagliare o aggiungere le componenti formulari dei moduli)
3. Pulsazione metrica del testo poetico e ritmo dell'esposizione musicale
4. Parole chiave dell'esposizione e gestione della dimensione retorica (spazi, tempi, accenti, posizione all'interno del profilo melodico)

Per quanto riguarda il primo caso, abbiamo già osservato come diversi moduli ricoprano specifiche funzioni espositive. Il secondo punto riguarda invece la manipolazione della dimensione strutturale del flusso di moduli: il modo in cui vengono significativamente concatenati tra loro per produrre ulteriori livelli di significato. Ad esempio, un certo modulo o blocco di moduli possono venir ripetuti per rinforzare un concetto,[81] o un'interiezione può tagliare una stanza per durate rilevanti, per liberare (o sottolineare) tensioni relative a quanto è appena stato detto,[82] o più semplicemente l'utilizzo di una sequenza fissa di moduli per ogni stanza, senza particolari variazioni, produce un palesamento e un rinforzamento delle funzioni espositive dei differenti moduli tali da produrre nell'ascoltatore una maggiore facilità di comprensione del flusso espositivo.

Il terzo punto riguarda la questione fondamentale del ritmo. Dalla prima osservazione proposta da Peabody a riguardo (1903), nessuno ha ancora chiarito se esista e come si configuri il ritmo negli *holler*. La questione è complessa, ma è possibile avanzare alcune ipotesi.

A un'analisi approfondita appare evidente che i cantanti usavano schemi ritmici per organizzare l'esposizione. Basta dare uno sguardo allo spettrogramma dei moduli di un *holler* qualsiasi per accorgersi che il cantante non procede in modo casuale, seppure ricorra evidentemente a una gestione temporale complessa e stratificata. Osservando gli spettrogrammi di quattro moduli introduttivi da Louisiana di Henry Ratcliff (1959), la questione diventa immediatamente visibile.

---

[81] Ad esempio nell'*holler* n. 28, di autore sconosciuto.
[82] Ad esempio in Moore (1959), *holler* n. 86.

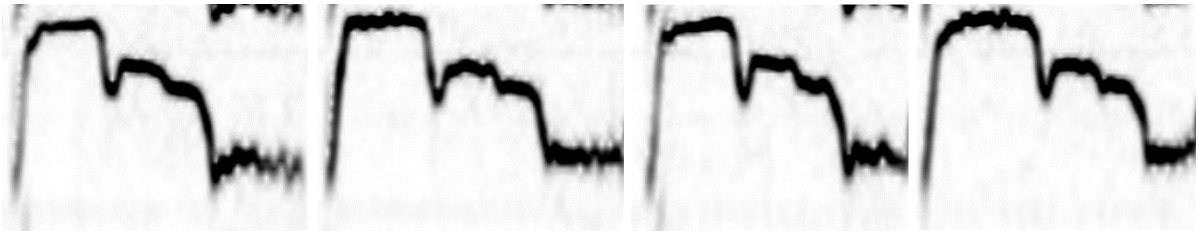


Figura 4: moduli introduttivi da Louisiana di Henry Ratcliff (1959). Le arcate complesse iniziano, rispettivamente, a 00:13, 00:36, 00:55 e 01:14.

Al netto di piccole variazioni nel profilo melodico, tutti questi moduli risultano essere sostanzialmente identici. Se vi sono differenze, sono precisamente localizzate: nella durata della stasi con vibrato al termine del modulo e nella durata (soprattutto per il quarto caso) della parte apicale della prima arcata. Ciò significa che il cantante aveva in mente un'idea ben precisa delle proporzioni di durata di questo modulo melodico, ed è ricorso a quell'idea come schema base per produrre ciascuno di questi moduli. Lungi dall'essere casuale o libera, questa interpretazione del modulo modificandone di volta in volta solo alcuni parametri è un'operazione altamente strutturata, codificata, e quindi comunicativa.

Da questo esempio è chiaro che, per quanto certi *holler* possano suonare ostici dal punto di vista della struttura ritmica, ciò non significa necessariamente che i cantanti non stiano facendo riferimento a formule di carattere temporale nel gestire le durate del proprio canto, e questo sia che utilizzino tali formule consciamente e attivamente, sia che facciano parte delle competenze incorporate dall'interprete e in quanto tali non verbalizzabili.

A mio parere la chiave di interpretazione del piano ritmico degli *holler* risiede ancora una volta nel testo, e il tipo di ritmo che guida l'esposizione potrebbe essere definito come metrico-narrativo.

Abbiamo discusso nel capitolo 4.1 le tecniche di costruzione e decostruzione della struttura poetica, ricorrendo all'esempio del brano di Bama.

Ora, nella maggior parte degli *holler* queste tecniche non vengono sempre utilizzate tutte assieme contemporaneamente, e in certi casi si ha l'impressione che lo svolgimento espositivo stia effettivamente seguendo una pulsazione costante. Questa sensazione spesso scompare poco dopo, col sopraggiungere di una di queste tecniche di carattere retorico che intervengono sul flusso temporale dell'esposizione. Quella sensazione di pulsazione costante non è casuale, e deriva dalla struttura metrica dei versi e dal modo in cui gli accenti metrici vengono posizionati dall'interprete in punti ricorrenti dell'andamento melodico. Similmente, la costante

manipolazione di quella pulsazione, che spesso arriva fino ad annullarla, non è casuale e deriva dalle scelte espositive dell'interprete. Lungi dall'essere aleatorie, queste scelte seguono logiche formulari. Dopo essere entrati in confidenza con queste formule, anche i tempi di queste dissipazioni della pulsazione base paiono diventare, a loro modo, ritmiche. Si tratta di un ritmo che non ha nulla a che fare con la prevedibilità di una pulsazione costante, frazione semplice di unità identiche che si susseguono l'una all'altra, ma ha invece la regolarità del discorso di un retore, ha la carica espressiva di una narrazione ben bilanciata, in cui le tempistiche con cui vengono espresse certe cose sono, a loro volta, portatrici di significato aggiunto.[83]

Il quarto e ultimo punto è strettamente connesso con quanto appena esposto. La posizione di certe parole all'interno di questo flusso narrativo è chiaramente importante. Vorrei sottolineare che dall'analisi degli *holler* emerge insomma una grande attenzione per la posizione delle parole non solo nel flusso dell'esposizione, ma anche all'interno del dettato melodico e nella struttura della frase. Scegliere di posizionare una determinata parola in un determinato punto del profilo melodico di un modulo influisce sulla sua rilevanza e visibilità. Mi riferisco qui quindi alle scelte fatte dall'interprete nell'ordinare in un certo modo il contenuto verbale dell'esposizione e nel sovrapporre quest'ordine a quello della struttura modulare, producendo significato nella giustapposizione. Questa operazione può agire in due direzioni diverse: aggiungendo rilievo a una certa parola, o al contrario riducendo la sua (apparente) importanza. Se una parola verrà posizionata nel percorso melodico sulla cima del sistema di arcate, in corrispondenza di un accento metrico, e con l'aggiunta di melismi e variazioni, assumerà chiaramente una posizione di rilievo nell'economia espositiva del verso.[84] Al contrario, posizionare certe parole in posizioni meno appariscenti del modulo (sillabarle rapidamente in passaggi melismatici, adagiarle al fondo di una caduta verso tonalità gravi, dove può capitare

---

[83] Sarebbe molto interessante avviare un dialogo tra le informazioni di carattere musicologico emerse in questa tesi e il vasto campo di studi sulla prosodia afroamericana nel parlato. Non ho svolto l'operazione per due motivi principali. Il primo è che, sebbene gli strumenti d'indagine siano gli stessi (in particolare nel ricorso agli spettrogrammi per l'analisi di tracce audio), il campo d'indagine generale è di studi linguistici, in cui le mie competenze attuali possono arrivare solo fino a un certo punto. Il secondo riguarda le finalità delle ricerche in quest'ambito: ho provato a documentarmi leggendo alcuni articoli in materia, ma è difficile trovare autori che non si limitino a un'indagine quantitativa e scelgano invece di arricchire il loro studio con approfondimenti qualitativi, il che è contrario ai miei principi di ricerca. Se si volesse approfondire l'argomento, consiglierei l'ottimo lavoro della professoressa Lisa J. Green, a partire dal suo *African American English, a linguistic introduction* (2002), e l'altrettanto denso lavoro di Rickford (2000), muovendosi poi dalla bibliografia contenutavi. Suggerisco anche il libro di Baugh (2000), per una accorta disamina della rilevanza sociale e politica di questi temi.

[84] Ad esempio, il complesso sistema di accenti melodico usato in Hains (1939), *holler* n. 58

che le voci degli interpreti perdano di potenza e divengano poco più che un sussurro, o spezzettarle con l'intervento di interiezioni o altri metodi di variazione) può allo stesso modo comportare un effetto retorico di oscuramento della parola e di opacità performativa nell'esposizione.[85]

5.2 Elementi come azioni motorie, livelli di strutturazione dei percorsi melodici, pulsazione metrica, tecniche vocali

E' spesso stato detto, a proposito delle tecniche vocali impiegate negli *holler*, che ve ne siano sostanzialmente due: una tecnica di costante glissando tra altezze, e l'uso del falsetto.[86] La prima osservazione è imprecisa, la seconda è errata.

Per quanto riguarda il concetto di glissando, la questione è più complessa di quanto possa sembrare. Non è tecnicamente sbagliato far notare che la voce dei cantanti si muove fluidamente da e verso diverse altezze. Il problema è che il concetto di glissando richiede che il passaggio venga inteso come un *trait d'union* tra due note distinte, ovvero come un abbellimento aggiunto nel portamento della voce che interpreta (e continua a immaginare con chiarezza) una nota di partenza e una di arrivo. L'idea che si possa parlare di note nel caso degli *holler* va messa in discussione: ritengo abbia più senso invece parlare di singoli movimenti melodici controllati che uniti in serie compongono le formule melodiche dei moduli. Questi movimenti sono spesso affrontati aggiungendo accurati dettagli di gestione degli spostamenti tra le altezze di picco o di avvallamento, e in alcuni casi questi dettagli di movimento appaiono preponderanti, in quantità, durata e raffinatezza rispetto ai picchi stessi.

Propongo perciò di analizzare le successioni di movimenti melodici che compongono le formule melodiche degli *holler* come elementi: azioni motorie, eventi la cui dinamica viene affrontata attraverso una complessa e raffinata propriocezione vocale. Questi elementi sono i mattoni base di cui si compongono le formule, e sono a loro volta costituiti da diverse componenti. In sostanza, ritengo che nel caso degli *holler* si possa parlare di una struttura a più livelli: diverse componenti strutturano un elemento, elementi di movimento melodico in serie

---

[85] Si veda il plateale caso di velamento usato in concomitanza con parole forti nell'ultima stanza della terza versione dell'*holler* di Charles Berry (1942).

[86] Stearns (1956: 10, 100); Oliver (1970: 71); Roberts (1972: 48).

costituiscono formule, le quali configurano il materiale melodico dei moduli, i quali formano i blocchi base della struttura espositiva generale. Ognuno di questi livelli si riferisce a un piano distinto e distinguibile dell'organizzazione dei materiali musicali usati negli *holler*.

Per componenti intendo la successione di eventi melodici che costruiscono un elemento: l'attacco, la chiusura, la gestione della parte apicale di un'arcata o del profilo dell'avvallamento tra due elementi, la nettezza della connessione tra di essi, eventuali forme di complicazione del profilo come vibrati, micro-avvallamenti ritmico-timbrici, la gestione di graduali zone di salita o discesa melodica, le altezze di partenza, di arrivo o di passaggio.

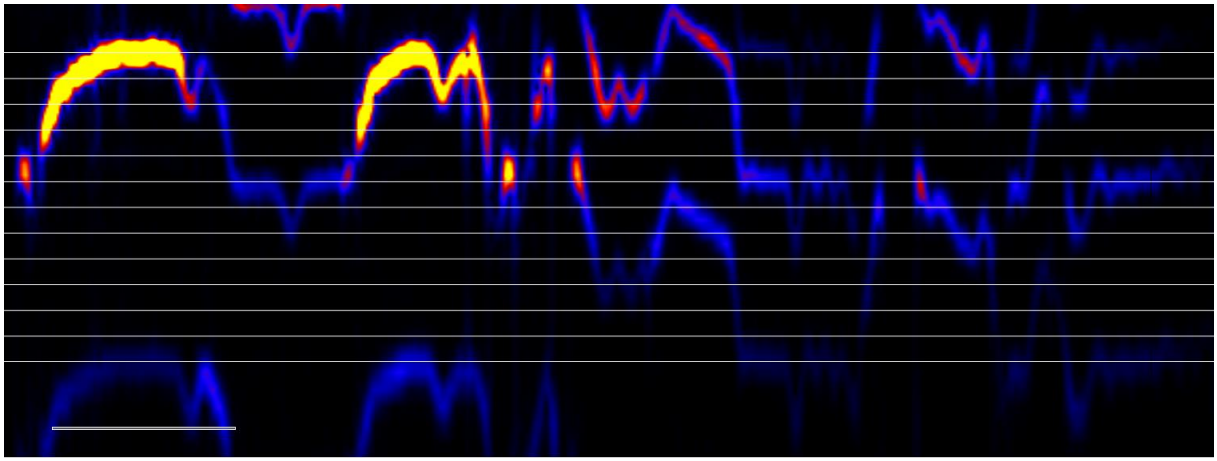
Gli elementi melodici sono invece il materiale base con cui viene sillabato il testo. Definiti dal tipo di componenti che li contraddistinguono, nella maggior parte dei casi a ognuno di essi corrisponde una sillaba, o al massimo un blocco di sillabe contenente un accento metrico.

Come già espresso nel paragrafo 5.1, formule e moduli sono livelli distinti da componenti ed elementi: le formule indicando successioni significative, *habitus* d'azione con cui si affrontano azioni affinché siano efficaci, e riguardano la connessione tra una determinata e riconoscibile serie di elementi e una struttura linguistica applicata. Da questo punto di vista, le formule hanno qualcosa in più degli elementi, perché se i secondi sono solo azioni correlate a sillabe o gruppi di sillabe, le formule sono un metodo, una forma di approccio a un concetto, un modo di organizzare e manipolare l'esposizione di una struttura di livello più alto delle sillabe, sia essa l'emistichio, il verso, la serie di accenti ritmici, la proiezione vocale che compone il vocalizzo di un modulo d'interiezione, e così via. Da questo punto di vista, probabilmente ciò che le formule hanno in più rispetto agli elementi, più della loro durata e complessità, è la riconoscibilità. Dove gli elementi appaiono come mattoni neutri, le formule corrispondono a una struttura comunicativa. Similmente, i moduli sono un'ulteriore livello strutturale, perché pur componendosi di formule o coincidendo con una di esse riguardano l'organizzazione significativa della loro successione in relazione alle funzioni retoriche dell'esposizione.

Per capire meglio la questione, osserviamo da vicino due versi in posizioni strutturali equivalenti tratti da *Lucky Song* di Floyd Batts (1959).[87] Nelle figure 5 e 6 è possibile vedere gli spettrogrammi prodotti con *Sonic Visualiser* prima dell'elaborazione tramite *Gimp*:

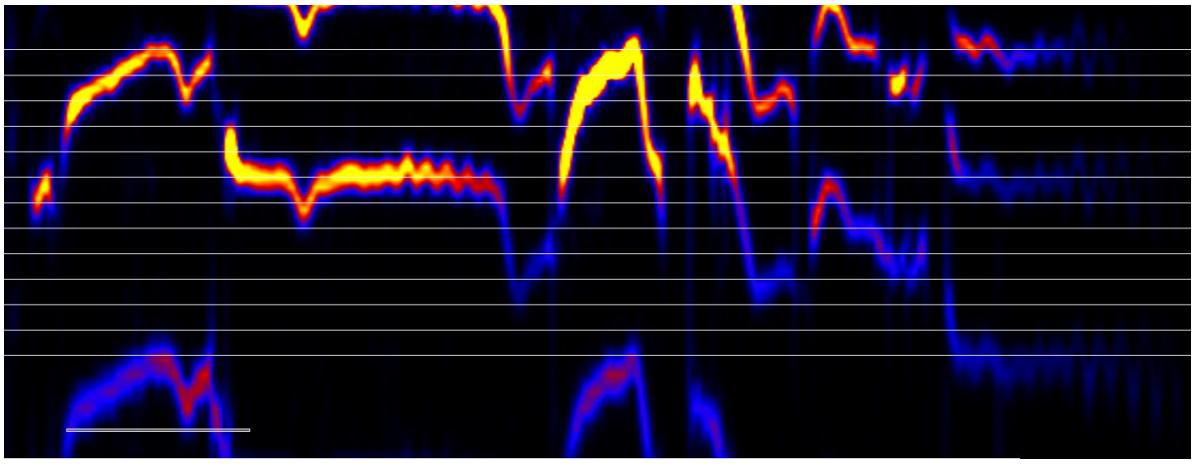
---

[87] Si tratta dell'*holler* n. 35. presentato nel capitolo 8.



"Yesterday, a-ha, Lord, I get lucky, oh, just a day ago"

Figura 5: (gruppo A) moduli a partire da 00:20. La barra in basso a sinistra indica la durata di un secondo.

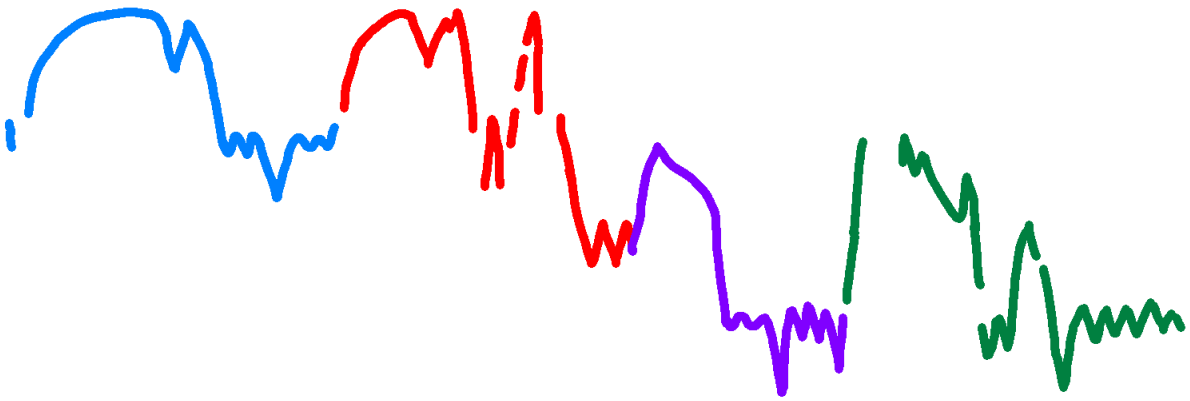


"Have to be bad, oh Stella, don't let him cry"

Figura 6: (guppo B) moduli a partire da 00:58.

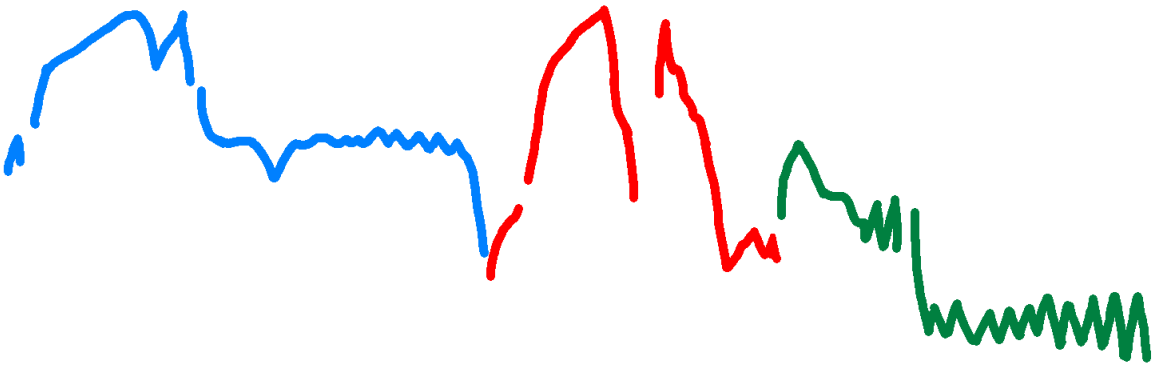
Riferendosi ai due gruppi di moduli come gruppo A (gA) e gruppo B (gB), proviamo ad analizzarli sotto il profilo dei diversi livelli implicati nella struttura musicale, stavolta semplificando la visualizzazione attraverso l'uso di *Gimp*.

Al livello generale dei moduli, gA e gB possono essere suddivisi rispettivamente in quattro e in tre moduli:



Yesterday, a-ha, | *Lord, I get lucky,* | *oh,* | *just a day ago*

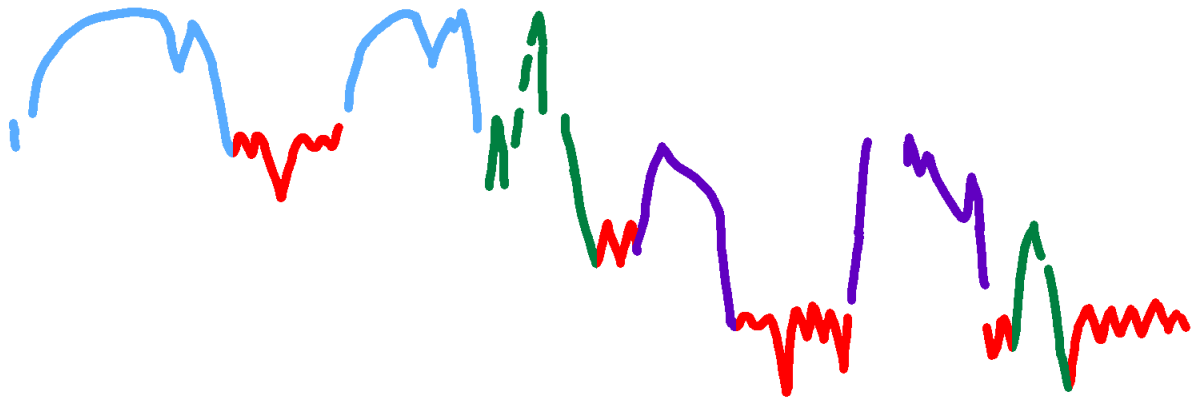
Figura 7: suddivisione in moduli del gA.



Have to be bad, | *oh Stella,* | *don't let him cry*

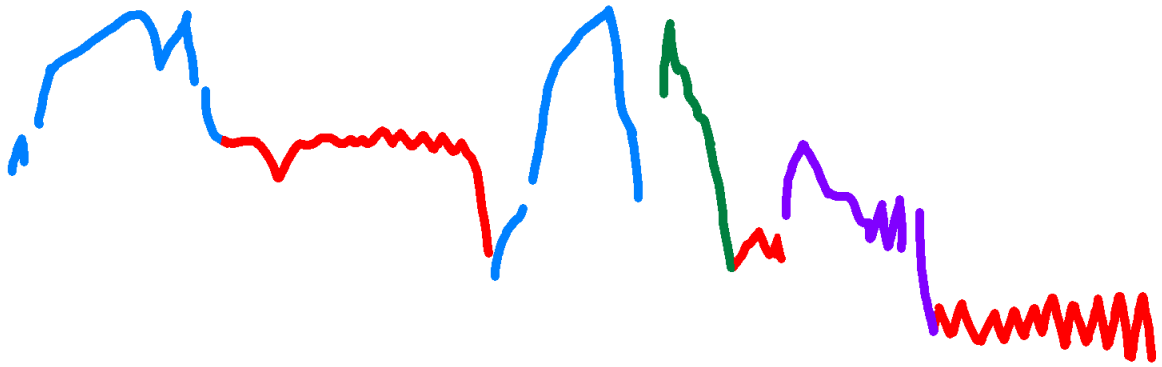
Figura 8: suddivisione in moduli del gB.

Già a questo livello di analisi e confronto possiamo notare come l'esposizione dei due versi venga proposta secondo la stessa logica espositiva, con la differenza che nel gA è presente un modulo aggiuntivo interstiziale (in viola). I profili dei moduli si basano su formule melodiche equivalenti, anche se il profilo esatto degli elementi che compongono queste formule varia da un'esposizione all'altra.



Yesterday, a | *ha,* | *Lord, I* | *get luc* | *ky,* | *o* | *oh,* | *just a* | *a* | *day a* | *go*

Figura 9: elementi nel gA.



Have to be | *bad,* | *oh* | *Stel* | *la,* | *don't let him* | *cry*

Figura 10: elementi nel gB.

Osservando il livello degli elementi, ci si accorge di come la composizione delle formule sia sottoposta a variazioni anche sensibili: si noti ad esempio la differenza nella gestione delle stasi con vibrato in rosso tra gA e gB, in particolare nella stasi con vibrato più a sinistra, a chiusura del primo modulo, decisamente più estesa in gB. Al contrario, si osservi come gli elementi blu e verde con cui inizia il secondo modulo siano più compatti in gB rispetto a gA, e come in gB manchi completamente il blocco interstiziale. Dopo due fasi di stasi ancora una volta nettamente diverse, l'ultimo modulo di chiusura viene affrontato in modo simile, ma dove in gA il cantante aggiunge un ulteriore cuspide (verde) per completare la sillabazione del testo, in gB prolunga invece sensibilmente la durata della *finalis*. La durata totale, nonostante tutte queste piccole variazioni a livello degli elementi, è sostanzialmente la stessa.

Ora, si potrebbe scendere ulteriormente al livello delle componenti di ogni elemento:

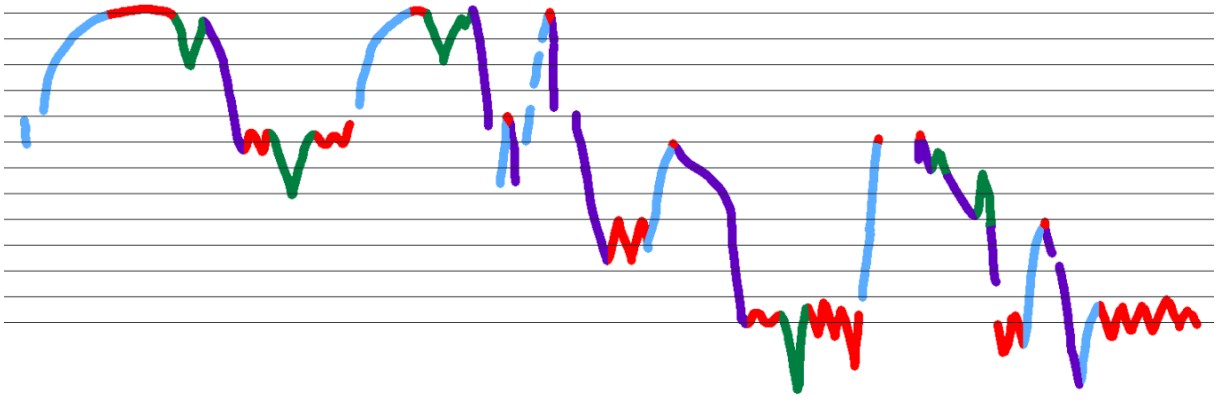


Figura 11: componenti nel gA.

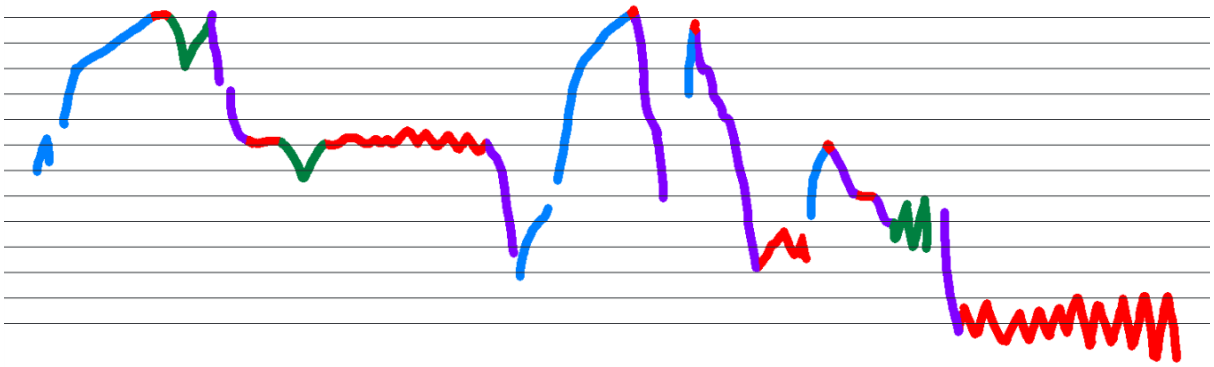


Figura 12: componenti nel gB.

Ho aggiunto la griglia per segnalare i semitoni per un più agevole confronto tra le altezze delle componenti di picco o stasi. A questo livello di analisi evidentemente le cose si fanno particolarmente complesse. Nella mia ricerca non mi sono addentrato nell'ambito della gestione microscopica delle componenti di ogni elemento, anche se come si può vedere anche solo dalle figure 11 e 12 ci sarebbero un discreto numero di questioni rilevanti da sottolineare. Ho cercato di evidenziare con colori simili componenti simili: rosso per le fasi di picco o stasi (dove normalmente il profilo melodico si appoggia sui gradi della scala pentatonica di riferimento, o vibra sotto o attorno a esso), blu per le fasi di attacco, viola per le fasi di chiusura, e verde per le fasi di abbellimento in cui una componente interstiziale (un microavvallamento ritmico o simile) viene inserito a complicare il profilo delle componenti, in genere soprattutto nelle fasi

di stasi o in quelle di chiusura. Vorrei far notare che a questo livello sono soprattutto le durate delle stasi, la presenza o assenza di componenti interstiziali, o il grado di complessità delle fasi di chiusura a subire le maggiori variazioni da un'esposizione all'altra di un elemento, mentre l'attacco tende a rimanere più stabile, probabilmente per mantenere almeno il profilo dell'incipit e quindi la riconoscibilità dell'elemento. Si guardi ad esempio la prima arcata del secondo modulo (secondo elemento azzurro in fig. 9 e 10): gA e gB differiscono in fig. 11 e 12 primariamente per la presenza di una componente interstiziale a complicare la fase apicale dell'elemento. Invece, il primissimo elemento in gA e gB, con la forma ad arcata che ne è, in questa registrazione, segnale sonoro dei moduli di incipit, differisce tra le fig. 11 e 12 praticamente solo per la durata della componente apicale (in rosso).

Nelle mie ricerche ho preferito non svolgere, però, questo tipo di analisi approfondite fino al livello delle componenti, per evitare di appesantire troppo la discussione riguardo alla macrostruttura degli *holler*, e anche perché la scarsità di documentazione disponibile non permette sempre un confronto comparato ad ampio raggio. Si veda ad esempio la complessità dell'ultimo frastagliato elemento ad arco all'inizio dell'ultimo modulo in gA e gB: in questo caso evidentemente una corretta suddivisione in componenti dovrebbe prendere in considerazione forse più di 4 tipologie differenti, ma ciò risulta difficile a causa dell'unicità e della brevità delle registrazioni in cui spesso elementi comparabili del genere si presentano una o due volte al massimo.

È inoltre possibile osservare il modo in cui la pulsazione metrica entra in relazione con il profilo melodico. I due versi esposti in gA e gB sono i seguenti:

gA: Yesterday a-ha, Lord, I get lucky, oh, just a day ago.
gB: Have to be bad, oh Stella, don't let him cry.

Mentre la loro struttura metrica, al netto delle interiezioni, potrebbe essere:

```
           x         x      x           x
gA: Yesterday I get lucky, just a day ago
             x        x      x              x
gB: Have to be bad, Stella, don't let him cry
```

Andando quindi a evidenziare (in rosso) i punti nei profili melodici in cui vengono posizionati questi accenti metrici, otteniamo il seguente risultato:

"Yesterday, a-ha, Lord, I get lucky, oh, just a day ago"

Figura 13: posizione accenti metrici nel gA.

"Have to be bad, oh Stella, don't let him cry"

Figura 14: posizione accenti metrici nel gB.

È evidente dalle immagini che le sillabe accentate sono posizionate in punti equivalenti della formula, anche tenendo conto di interiezioni e variazioni del profilo degli elementi. Vorrei tra l'altro far notare che, se dalla figura 13 sembrerebbe di poter scorgere l'emergere di una pulsazione a intervalli costanti (su cui l'accento sulla *finalis* arriva in leggero controtempo), la stessa cosa non si può certo dire della fig. 14. Eppure, ricordando quanto abbiamo detto a proposito delle fig. 9 e 10, la dislocazione degli accenti sulla formula di gB non è casuale: prima di tutto rimangono ben saldi sulle stesse componenti, secondariamente, il loro spostamento è

prodotto da sistemi di variazione ben precisi già osservati nel confrontare tra loro le formule impiegate (in particolare il prolungamento della prima stasi e l'elisione della terza formula, in viola, a fig. 7).

Altre osservazioni generali sul profilo melodico degli *holler*:

- Seppure la linea melodica negli *holler* si muova continuamente tra altezze, la tendenza generale del movimento è discendente.
- La quasi totalità degli interpreti di *holler* ricorre a moduli di chiusura che hanno le stesse componenti: partenza dalla fondamentale, un elemento ad arcata alla terza dalla fondamentale, e una discesa alla *finalis* mantenuta in vibrato. Questo modulo può essere sottoposto ad alcune variazioni, come la fioritura del movimento melodico nella prima arcata ad altri toni oltre alla terza dalla fondamentale, o l'aggiunta di un micro-avvallamento timbrico-ritmico nella parte iniziale della *finalis*, o forme di ornamentazione della chiusura della *finalis*, senza necessariamente perdere il suo profilo generale e la sua funzione di chiusura. Se un *holler* presenta più di un modulo con funzioni di chiusura, normalmente quello usato al termine delle stanze è quello che rimanda con più evidenza a questa formula.
- L'estensione media del canto è di un ottava, più raramente una dodicesima, e in casi ancora più rari più ampia. Il massimo che ho incontrato è una ventesima, da un tono sotto alla fondamentale al quinto grado nella terza ottava superiore.[88] L'estensione minore è probabilmente quella di *Dangerous Blues* di Floyd Batts (1959), che elabora tutto il materiale all'interno di una quarta.
- La struttura scalare comparabile ai punti di picco o stasi degli elementi normalmente coincide con una pentatonica: fondamentale, terza maggiore o minore a seconda delle preferenze dell'interprete, quarta, quinta, settima minore. Qualora sia presente una stasi o picco sul sesto grado è più probabile che si tratti di un temporaneo cambio di centro modale dalla fondamentale al quarto grado, rispetto alla quale il sesto grado percepito è terzo grado della pentatonica.[89]

---

[88] Williams (1939), *holler* n. 104.
[89] Ad esempio nel breve *holler Po' girl long ways from home*, di autrice sconosciuta (1936).

Per quanto riguarda le tecniche vocali, nonostante la pervicacia con cui si sia continuato ad affermare che gli *holler* sono cantati ricorrendo sovente all'uso del falsetto, questa informazione è non solo errata, ma anche fuorviante. Esiste infatti una tradizione musicale nel sud degli Stati Uniti con cui gli *holler* afroamericani sono a volte stati confusi[90] generando la convinzione che l'uso del falsetto sia un tratto tipico del genere *holler*. La tradizione musicale in questione è quella del così detto *hollerin'* praticato da interpreti bianchi in contesti rurali. Questa pratica ha essa stessa una storia secolare, e ancora oggi si tengono annualmente festival e gare di *hollerin'*, tra cui il più noto è probabilmente quello di Spivey Corner. Ora, le due tradizioni musicali degli *holler* afroamericani e dell'*hollerin'* dei bianchi non hanno assolutamente nulla in comune. Erano praticate da gruppi sociali differenti, in contesti differenti, rivolte a destinatari differenti per esporre contenuti differenti. La distinzione più rilevante e sensibile tra *holler* e *hollerin'* si attuava però al livello delle tecniche musicali impiegate:

Tecniche holler	*Tecniche hollerin'*
1. tempo narrativo-metrico	1. tempo misurato
2. lunghe concatenazioni di moduli con diverse funzioni retoriche	2. brevi richiami
3. micro-variazioni di gestione fluida dell'esposizione	3. forme statiche per ricoprire la funzione di avvertimento
4. continuità di emissione e fluidità di movimento tra altezze negli elementi base	4. gorgheggi arpeggi e salti di intervallo netti
5. voce di testa	5. frequenti salti in falsetto

Il quinto è un punto fondamentale della distinzione, tale che le tradizioni di *hollerin'* bianchi hanno più similitudini con forme di *jodelling* centro-europeo che non con gli *holler* afroamericani. È un punto fondamentale anche perché, oltre a essere stato ripetutamente citato come qualità degli *holler* afroamericani in sé, è anche stato chiamato in causa come uno degli elementi che proverebbero la connessione degli *holler* con tradizioni musicali africane e con il blues,[91] quando in realtà la presenza di brevi *break* in falsetto nel blues è più probabilmente riflesso di una incorporazione di forme di *hollerin'* bianco da altre composizioni (ballate, forme

[90] Vedi Bartis (1974).
[91] Vanelli (2018).

canzone, e simili). Queste composizioni, avendo avuto larga circolazione nel sud degli Stati Uniti, sarebbero poi state riportate all'interno di alcuni *blues* come citazioni, per così dire, di maniera.

Negli *holler* afroamericani solo un numero marginale di interpreti ricorre all'uso del falsetto. Le tecniche vocali usate negli *holler* possono essere così riassunte: voce di testa, timbro controllato ma in alcuni casi di gola, emissione vocale al massimo del volume consentito soprattutto nei punti più alti del dettato melodico, che tende a spegnersi sulle lunghe *finalis*, come a voler finire tutta l'aria rimasta. Un timbro vocale usato in alternativa (o in alternanza) con quello descritto è quello per il registro grave: suono sommesso, sillabazione meno marcata, per un effetto generale meno esplicito. In alcuni casi sembrerebbe che gli interpreti ricorrano volutamente a un'estensione ampia per sforzare la voce e ottenere effetti timbrici differenti. La difformità di timbro vocale a diverse altezze di registro pare essere inoltre stata usata per distinguere tra loro moduli altrimenti praticamente identici, ma funzionalmente distinti, che vengono trasportati di ottava in alto o in basso appositamente per forzare questo effetto. In particolare il trasporto all'ottava inferiore viene usato in genere in concomitanza con la ripetizione di un verso o emistichio, a chiusura di una stanza, come se vi fosse una risposta di un'altra voce che ripete quanto detto. In questi casi il cambio di timbro ottenuto con la trasposizione d'ottava ben si presta a simulare l'immaginario cambio di interprete.

Vorrei infine osservare che la maggior parte delle scelte tecniche che ogni cantante svolge nel selezionare i temi di discussione, organizzare moduli, delineare formule, disporre elementi e manipolare componenti concorrono alla costruzione di un carattere idioletto nella propria espressione canora. A ben vedere, nessuno degli *holler* discussi in queste pagine è interamente identico a un altro: ognuno ha qualcosa che lo contraddistingue e che, per estensione, separa il cantante dagli altri.

5.3 Sistemi di variazione

I sistemi di variazione formulari usati negli *holler* sono complessi, numerosi, ma non infiniti. Nell'arco delle mie ricerche ho ritenuto possibile individuare una serie di tecniche di carattere musicale applicate dagli interpreti per manipolare la struttura melodica dell'esposizione. I fini di questa manipolazione non sono univoci, e non ogni metodo produce lo stesso effetto.

Piuttosto che interrogarmi sui motivi che hanno spinto gli interpreti ad applicare queste variazioni, in questo capitolo vorrei solamente concentrarmi sul cercare di dare una descrizione del modo in cui vengono operate queste variazioni, e qual è il loro impatto sulla struttura generale dell'esposizione cantata. Per esempi concreti di questi metodi di variazione rimando all'analisi del brano di Berry (1942) nel capitolo 7.1 in cui segnalo un esempio per ciascun metodo di variazione. Ho preferito tenere questi esempi all'interno della discussione del brano da cui sono tratti e con cui entrano in risonanza.

Prima di passare alla lista dei metodi di variazione, vorrei sottolineare come questa lista non possa essere omnicomprensiva: è possibile che qualche metodo di variazione mi sia sfuggito, o sia usato in registrazioni che non sono riuscito a rinvenire. Inoltre, questa lista è in alcuni casi opinabile. Le registrazioni su cui mi sono basato sono, sfortunatamente, molto brevi. Il metodo che ho utilizzato per ragionare sui sistemi di variazione è basato sul confronto tra le diverse rese degli stessi moduli all'interno della stessa registrazione, provando a evidenziare quali parti rimanessero invariate, e quali cambiassero, in che modo, con quali limiti, e in concomitanza con quali altri parametri dell'esposizione. Questo tipo di operazione, quando svolto su moduli che compaiono solo tre o quattro volte, non è dimostrato su una base di dati sufficientemente ampia al fine di dare un fondamento statistico rilevante. Per questo motivo quelli che riporterò sono solo i metodi di variazione che emergono con più frequenza in diversi *holler* e in condizioni d'uso simili. Ciò permette di evitare il rischio di indicare come un vero e proprio metodo di manipolazione formulare quello che invece potrebbe essere un caso unico, una svista da parte dell'interprete, o un errore di valutazione da parte mia.

Un'ultima osservazione mi pare fondamentale: ricorrere al concetto di variazione richiede epistemologicamente il ricorso al concetto di un modello base, rispetto al quale i moduli si distanziano attraverso le variazioni stesse. Ancora una volta, a causa delle limitazioni nel materiale di riferimento, non è sempre stato possibile risalire a quale fosse il modello di riferimento "fondamentale" delle formule melodiche usate nei moduli di un brano, a parte il caso unico dei moduli di chiusura, la cui analisi è facilitata dal loro uso pervasivo. Come considerare due moduli in cui il secondo presenta un elemento in più rispetto all'altro? Il secondo è stato ricavato per proliferazione dal primo, o il primo è variazione per semplificazione dal secondo? In realtà, il problema in questi termini è mal posto, in quanto partirebbe dalla necessità di imporre dall'esterno una lettura che assegni a un modulo la precedenza gerarchica sull'altro, il che è impossibile.

Per aggirare il problema ho prima di tutto evidenziato quali elementi rimangono sostanzialmente invariati a ogni espressione modulare. Per valutare le componenti malleabili delle formule ho trovato opportuno non definire una versione come il modello rispetto a cui discutere gli altri come variazioni, quanto piuttosto descrivere quel che avviene negli spazi tra le parti fisse. In queste aree l'interprete poteva ricorrere liberamente alla selezione di una soluzione formale all'interno di un ambito di possibili opzioni. Ricorrendo al concetto epistemologico di una struttura con aree di variazione, invece che a quello di un modello integro sottoposto di volta in volta a manipolazioni, diventa possibile interrogarsi anche su quali siano i limiti di queste aree o so come le diverse soluzioni selezionabili in ognuna di esse risultino intercambiabili.

5.3.1 Proliferazione o riduzione del numero di elementi nel modulo

A carattere additivo, sottrattivo, o sostitutivo, questo tipo di variazione può incidere o meno sulla durata complessiva del modulo. Il cantante può infatti creare spazio per l'elemento aggiuntivo riducendo proporzionalmente lo spazio dedicato agli altri, soprattutto negli spazi relativi alle fasi di stasi, o alla durata della *finalis* in coda al modulo, o riducendo o aumentando il numero o la complessità delle componenti di uno o più elementi. Altrimenti, il modulo risulterà semplicemente più breve o più lungo in base alla modifica applicata. Nel caso dell'aggiunta di interiezioni o esclamazioni di introduzione in testa al verso, questo tipo di modifica è in genere dal punto di vista temporale solo a carattere additivo rispetto alla durata complessiva del modulo. L'elemento aggiunto può espandere un melisma applicato a una sillaba o accomodare una parte di testo distinta.

5.3.2 Rapporto tra testo e numero di elementi del modulo

Mantenendo inalterata la formula melodica, la lunghezza del testo può variare considerevolmente. Normalmente i cantanti ovviano al problema applicando un maggior numero di sillabe sul profilo di ogni elemento, eventualmente prolungandone di poco, ove possibile, le fasi di stasi, o al contrario prolungano una sillaba a coprire più di un elemento. Questo metodo è tra l'altro parallelo a quello usato normalmente per recitare una poesia in metro accentuativo.

Nella maggior parte dei casi, se un cantante deve aumentare il rapporto di sillabe per elemento, ciò avverrà nella prima parte delle formule; al contrario, se deve ridurlo, estenderà le sillabe nella seconda parte.

5.3.3 Microavvallamenti ritmico-timbrici e gestione del vibrato

Senza scendere nel dettaglio dei metodi di elaborazione delle componenti degli elementi, un ambito che per motivi di spazio e tempo ho preferito non approfondire in questo testo, mi preme dedicare alcune righe a questo tipo di variazione intra-elementare per il suo effetto sulla struttura più ampia.

Il profilo degli elementi, soprattutto nelle componenti di stasi, può essere o meno arricchito dall'interprete con tecniche di vibrato più o meno denso. Questo vibrato può limitarsi alle zone di stasi, può permeare anche le altre componenti, e in alcuni casi sembra essere addirittura stato usato dagli interpreti come fonte di spinta cinetica per ottenere rapidi movimenti frastagliati vicini all'effetto di parlato, come se la tensione che dà luogo alla vibrazione venisse prolungata in alto o in basso in rapide cuspidi su cui applicare una sillabazione rapidissima. Il vibrato può inoltre avere un baricentro attorno al tono bersaglio dell'elemento, o muoversi periodicamente sotto o (meno spesso) sopra a quel baricentro, ottenendo come risultato differenti sensazioni timbriche. In alcuni casi particolari, a cui i cantanti ricorrono piuttosto spesso, il baricentro della vibrazione viene spostato sotto al tono bersaglio per la durata di una singola oscillazione, ottenendo un cambio timbrico molto rapido. L'avvallamento del vibrato va a toccare in genere un tono sotto al tono bersaglio per effetto di questa traslazione di baricentro. Non si tratta di un vero e proprio cambio di tono, perché la velocità con cui avviene è esattamente quella di un'oscillazione del vibrato circostante. Questa variazione timbrica produce una sensazione di accentuazione a carattere ritmico anche senza accompagnarsi a variazioni di pressione sonora. Gli interpreti ricorrono a questo micro-avvallamento timbrico-ritmico soprattutto per arricchire la parte iniziale della stasi conclusiva dei moduli, ma può capitare che venga aggiunta anche in alte zone di stasi, soprattutto quando il cantante fa un più ampio ricorso al vibrato.

5.3.4 Trasposizione di una formula o di un blocco di elementi

I cantanti ricorrono a questo metodo di variazione in genere nella seconda parte delle stanze, quando una delle formule melodiche precedentemente esposte viene traslata di una quarta, una quinta o un'ottava in basso o (meno spesso) in alto. Queste trasposizioni mantengono identico il profilo formulare, ma possono comportare più o meno sensibili cambi di timbro vocale che spesso si accompagnano a differenziazioni di funzione retorica tra i moduli implicati.

5.3.5 Serializzazione degli elementi

Alcuni elementi o blocchi di elementi possono essere ripetuti identici nel profilo melodico una o più volte. Il testo applicato alle ripetizioni può essere esso stesso una ripetizione o meno, con differenti effetti retorici. In genere ciò avviene in forma interstiziale, ovvero la durata degli elementi ripetuti va semplicemente ad aggiungersi a quella totale. Certamente l'impatto sull'opacità performativa della struttura generale è evidente, in quanto la ripetizione interrompe o diluisce il flusso ritmico della struttura metrica sottintesa.

5.3.6 Modifiche ai profili e alle proporzioni di durata delle componenti degli elementi

Ancora una volta, senza entrare nel dettaglio dei metodi di variazione a livello della struttura intra-elementare, un effetto sensibile sulla struttura dell'*holler* è dato dalla manipolazione delle durate delle componenti. In genere quella che risulta essere maggiormente manipolata è la fase di stasi degli elementi, soprattutto quando si tratta della *finalis* di modulo, ma non solo. Questo metodo di variazione è spesso usato in concomitanza con i metodi esposti precedentemente, ma vi sono anche casi in cui per effetti di carattere retorico i cantanti prolungano o riducono lo spazio dedicato a una certa sillaba su una certa parola indipendentemente da altri metodi di variazione applicati al modulo.

Similmente, senza entrare nel dettaglio mi sembra comunque necessario quanto meno segnalare l'alto grado di manipolazioni che vengono applicate ai profili delle componenti degli elementi: scarti di direzione più o meno smussati, fasi di stasi più o meno stabilmente posizionate sul tono bersaglio, fasi d'attacco o di chiusura più o meno rapide, e così via. Si potrebbe aprire un intero capitolo, ad esempio, anche solo sulle forme di chiusura delle *finalis*:

piane, con o senza vibrato, con netto taglio dell'emissione vocale o con un graduale spegnersi, con improvvise svirgolate melodiche verso l'alto o sonore e rapide cadute verso il basso, o addirittura con veloci cuspidi, in genere verso il basso, fino a toccare per un istante una quarta sotto alla fondamentale. Questo genere di manipolazioni delle componenti paiono coincidere con alcune tra le più significative e sensibili scelte a carattere idioletto che distinguono tra loro i cantanti, unitamente al timbro di voce, ai profili formulari, agli argomenti di discussione e alle preferenze in tema di struttura modulare.

5.3.7 Fusione di profili formulari

Può capitare che i cantanti espongano un modulo su una struttura formulare che è generata a partire dalla fusione di due formule altrimenti usate in luoghi distinti dell'esposizione. In genere ciò avviene mantenendo comunque una relazione d'ordine tra i moduli: non si hanno ad esempio casi in cui un modulo si basi su una formula di chiusura la cui conclusione viene rimpiazzata con gli elementi iniziali di un modulo espositivo. Al contrario, in genere questo tipo di variazione avviene legando senza soluzione di continuità i primi elementi di una formula espositiva con gli ultimi elementi di una formula di chiusura,[92] oppure applicando il profilo di una formula d'introduzione alla prima parte di una formula espositiva.[93] Non è un caso che questo tipo di variazione avvenga in genere in momenti in cui la struttura del testo esposto risente anch'essa di modifiche o si distanzia dalla forma base usata nel resto dell'esposizione.

5.3.8 Variazione del profilo melodico in concomitanza con sillabazioni complesse

Può capitare che il cantante affronti un testo il cui contenuto sillabico sia particolarmente denso o complesso: la dizione del testo può allora influire sul profilo melodico. In genere l'effetto è quello della frammentazione della continuità melodica della formula, o eventualmente la semplificazione del profilo di alcuni elementi, o con un leggero rallentamento dell'esposizione, per permettere una più agevole espressione del contenuto testuale. Tendenzialmente ciò si accompagna comunque con il generale mantenimento delle altezze degli elementi.

---

[92] Ad esempio in Berry (1942), *holler* n. 1, riga 30.
[93] Ad esempio in Richardson (1939), *holler* n. 72, riga 10

5.3.9 Rimodulazione delle altezze di picco o stasi

In alcuni casi i cantanti, mantenendo altri parametri della formula tali da renderla comunque distinguibile, intervengono su uno o più singoli elementi modificando solo il tono bersaglio della parte apicale delle arcate, o l'altezza delle zone di stasi. Il nuovo tono bersaglio o altezza di stasi è comunque selezionato tra quelle già usate altrove nell'*holler*.

5.3.10 Variazione dell'ordine degli elementi

Mantenendo durata, forma e altezza degli elementi, il loro ordine viene ricombinato all'interno della formula. Sorprendentemente, questo metodo è tra i meno utilizzati nel repertorio degli *holler*, probabilmente perché influisce in maniera più significativa sull'iconicità, sulla riconoscibilità, e quindi sull'efficacia retorica della formula usata in determinati moduli.

5.3.11 Interruzione della continuità melodica all'interno dei moduli

In alcuni casi particolarmente significativi i cantanti ricorrono a pause come veri e propri elementi a cui ricorrere per modificare il profilo di una formula. Il modo in cui ciò avviene pare coincidere con quello già esposto al paragrafo 5.3.1, il che sottintende una concettualizzazione della pausa come un vero e proprio oggetto: la presenza di un vuoto, più che una temporanea assenza. Da questo punto di vista, a essere interrotta è solo la continuità di emissione da parte del cantante, ma non la formula in sé: si arricchisce di un elemento "pausa". Questo metodo di variazione è usato con grande parsimonia, perché decisamente contrario allo stile di emissione continua altrimenti dominante nel genere *holler*, e i cantanti ricorrono a questo metodo di variazione spesso in concomitanza con punti nevralgici del contenuto testuale, aggiungendo ulteriori stratificazioni di effetto retorico all'esposizione del contenuto.

5.3.12 Manipolazione timbrica

Alcuni cantanti ricorrono a un accorto uso dei timbri a propria disposizione per manipolare l'esposizione dell'*holler*. Un tipo di manipolazione timbrica può derivare dalle trasposizioni

discusse al punto 5.3.4, in cui il cambio di registro può comportare un cambio di timbro nella voce del cantante. Bisogna ricordare che pochi tra i cantanti che hanno registrato un *holler* sono professionisti: la loro voce non ha un'estensione considerevole e non sempre sono in grado di mantenere lo stesso effetto timbrico in ogni punto dell'estensione e a ogni grado di pressione sonora. Al contrario, alcuni cantanti paiono ricorrere consapevolmente a queste limitazioni della propria voce, sfruttandole per generare ulteriori livelli di manipolazione timbrica e, di conseguenza, generando effetti retorici sensibili. Può darsi il caso in cui alcune parole vengono espresse premendo con maggior forza sul timbro di gola, aumentando forzatamente il volume, e facendole quindi risuonare più taglienti, roboanti, tese o granulose. Al contrario, può capitare che certe parti di versi, soprattutto in fase conclusiva, ovvero nei punti in cui il contenuto testuale presenta la chiave di lettura di quanto esposto prima, vengano esposte riducendo la pressione vocale a poco più di un sussurro o un mugugno, proiettando la vibrazione all'interno del cavo orale invece che all'esterno. Il punto focale della vibrazione può spostarsi più verso un timbro nasale, eventualmente aggiungendo sottili sottintesi ironici, o un accorto uso del vibrato può aggiungere tensione patetica a una lamentazione.

Negli *holler* in cui viene riportato un frammento di dialogo, il ricorso a questi effetti timbrici può giovare anche alla costruzione teatrale di diversi caratteri relativi ai partecipanti alla conversazione, ancora una volta con diversi effetti o sottintesi.

Una questione che mi preme sottolineare è anche la potenziale carica ironica di questa elaborazione timbrica: si veda ad esempio l'esasperazione di certe componenti timbriche nel brano *Camp Hollers* di Son House (1941, *holler* n. 111), o i divertenti doppi sensi generati dal lamentoso timbro in *Mama Lucy* (autore sconosciuto, 1959, *holler* n. 21). Questa potenzialità espressiva va valutata e riconosciuta per evitare di appiattire il genere *holler* a una monotona espressione di malcontento.

6 Molteplicità funzionali degli *holler* e delle tecniche impiegate

Diversi autori hanno suggerito che gli *holler* fossero stati utilizzati come forme di comunicazione a distanza.[94] Abbiamo già avanzato l'ipotesi che quest'idea della funzione comunicativa degli *holler* derivi dalla confusione tra *holler*, "calls" e "cries", veri e propri richiami, ognuno specificamente funzionale a una determinata segnalazione.

La definizione data nel capitolo 1.1 degli *holler* come forme di espressione sottintenderebbe un intento comunicativo alla base del loro uso. A mio parere, però, è necessario delineare con maggiore accortezza questa ipotesi. Pare che alcuni *holler*, tra cui quello ad esempio discusso nel paragrafo 7.2, sottintendessero un vero e proprio dialogo tra individui. Questa non è però necessariamente la norma.

Non tutti gli *holler* sembrano destinati a comunicare necessariamente qualcosa a qualcuno. Esistono *holler* in cui il contenuti testuale sembra sottintendere che la funzione comunicativa del testo fosse a carattere introverso, ovvero che il cantante stesse dialogando con sé stesso, ricordando o sottolineando alcuni elementi della propria esperienza, come una specie di dialogo interiore reso parzialmente esplicito attraverso il canto. Al tempo stesso, si potrebbe porre l'accento sul fatto che gli *holler*, in quanto forma comunicativa, possedevano una caratura politica.[95] Negli *holler*, questa politicizzazione del vissuto personale dei cantanti avviene almeno su due piani contigui. In primo luogo, gli *holler* venivano letteralmente urlati, donando così esplicita pubblicità al contenuto espressivo dell'*holler*, partecipando a un dialogo pubblico anche senza la necessità di una concreta risposta da parte di nessuno. In secondo luogo, e ciò si evince anche dalla particolare forma con cui molti temi sono esposti, ovvero attraverso un linguaggio figurato che aumenta il grado di condivisione solo per chi ha vissuto esperienze contigue, ciò che i cantanti di *holler* parevano interpretare attraverso il proprio canto non era solo la loro vita personale. Nell'esporre in termini generali il proprio percorso individuale i

---

[94] James (1955: 20); Courlander (1963: 80); Kubik (1999: 85).

[95] La parola "politica" viene qui usata con un significato preciso, delineato da Carol Hanish nell'introduzione del 2006 al suo articolo *The Personal is Political* (1969, sitografia): " 'political' was used here in the broad sense of the word as having to do with power relationships, not the narrow sense of electorial politics." La definizione del significato del termine elabora quindi una interpretazione etimologica parzialmente alternativa rispetto a quella di più comune uso del termine "politikḗ". Le tecniche d'azione individuali si fanno politiche nel rivolgersi a un discorso pubblico e compartecipato e la forma con cui i contenuti vengono esposti, nel riferimento a modi di dire condivisi e a figure esemplari di carattere archetipico, collega le singole esperienze individuali alle relazioni di potere contestuali. In questa lettura alternativa dell'etimo del termine viene evidentemente messo in secondo piano il legame storico con l'istituzione delle città stato greche, e viene invece posto l'accento sull'unione logica della radice "poli-" (moltitudine) al sottinteso "téchnē" (arte, tecnica).

cantanti davano voce a temi di carattere generale, che influenzavano anche la vita di altri. Ogni *holler* pare quindi essere parte di un dialogo collettivo a propulsione individuale in cui temi di discussione sulla condizione di carcerato vengono esposti pubblicamente. Il monologo dialogante, l'introspezione pubblica che ne scaturisce, anche quando personale, è pubblico e politico.

Certamente gli *holler* afroamericani si presentano come forme dotate di potenziale comunicativo: la presenza di testo e il tipo di pubblicità garantito dall'emissione a massimo volume sarebbero già sufficienti a tal fine. È interessante chiedersi, però, in che modo questa capacità comunicativa venga gestita attraverso il grado d'opacità performativa prodotto dalle tecniche impiegate nell'esposizione.

6.1 Tecniche che concorrono alla comprensibilità

Da un punto di vista strettamente tecnico, gli *holler* sembrerebbero una forma comunicativa essenziale, chiara e diretta. Diverse tecniche usate negli *holler* concorrono all'efficacia dell'esposizione del contenuto.

In primo luogo, la forma poetica del testo. I testi, almeno nella loro forma base priva di interiezioni, corrispondono nella maggior parte dei casi a concatenazioni di distici in distinto ritmo metrico accentuativo, con rime finali. Nel paragrafo 4.1 abbiamo discusso come una delle funzioni del ritmo in poesia sia quella di migliorare la comprensibilità e organizzare retoricamente il contenuto: seguendo il flusso ritmico, il poeta può mettere in risalto le parole chiave del discorso sugli accenti ritmici, dando all'ascoltatore uno strumento in più per seguire l'esposizione. La rima stessa concorre a facilitare la comprensione. A intervalli metricamente regolari l'aspettativa acustica generata dalla ciclicità della rima ci predispone all'ascolto e ci suggerisce parte delle parole che stiamo per ascoltare è già stata data. Se si aggiungono le frequenti ripetizioni dei versi o degli emistichi di chiusura, a rimarcare una volta di più la parte conclusiva (spesso chiave portante) del discorso, la potenzialità espositiva della forma poetica ne risulta ulteriormente amplificata. Infine, la forma poetica stessa, nella sua densa brevità, risulta più facilmente afferrabile: come una massima o un proverbio, nella sua semplicità rappresenta concetti e situazioni ben più complesse in una forma più adatta a una facile e rapida assimilazione e riutilizzo.

Oltre alla forma poetica, anche la forma musicale degli *holler* concorre all'efficacia della comunicazione. L'uso di moduli aventi una specifica funzione retorica facilita la comprensione del contenuto: i moduli introduttivi segnalano chiaramente l'inizio dell'evento, predisponendo all'ascolto; i moduli espositivi evidenziano il fatto che si sta presentando il corpo dell'argomentazione, spesso chiaramente e nettamente suddiviso in parti funzionali; i moduli di chiusura, ben riconoscibili grazie alla formula condivisa con cui sono esposti, svolgono un efficace effetto di punteggiatura e gestione del flusso retorico, segnalando con chiarezza il concludersi di un argomento. Durante le ricerche mi sono accorto di poter ascoltare anche registrazioni in cui la qualità audio risultava gravemente danneggiata: pur non comprendendo le parole, solo dalla traccia melodica potevo riconoscere, per similitudine con altri *holler* e per la gestione degli spazi e dei moduli, almeno i punti in cui iniziava, si svolgeva e si concludeva un'affermazione. È evidente come questo tipo di supporto alla comprensione del piano retorico degli *holler* sia un discreto aiuto nel seguire il contenuto testuale.

Ultimo ma non meno importante, le tecniche vocali utilizzate. Molti dei canti erano letteralmente urlati: il volume della voce permetteva di inviare il messaggio forte e chiaro a discrete distanze.

Se questi elementi concorrevano alla comprensibilità del testo, però, altri ancora lavoravano in direzione contraria.

6.2 Tecniche che contrastano la comprensibilità

Abbiamo detto come il testo degli *holler* sia centrale nella struttura dei brani, e come la sua forma concorra a facilitare la comprensione. Il modo però in cui il testo è esposto, nonché il contenuto stesso, lavorano al tempo stesso in controtendenza rispetto alla chiarezza dell'esposizione.

Certamente il ritmo accentuativo dei versi può facilitare l'ascolto, ma come abbiamo discusso nel paragrafo 4.1 spesso questo ritmo è complicato (o completamente oscurato) da numerose interiezioni, esclamazioni, melismi, frammentazioni di parole. Nel limitare l'emergere di una pulsazione continua, la varietà ritmica riduce la comprensibilità del contenuti.

Anche il contenuto linguistico del testo non sempre favorisce la chiarezza dell'esposizione. A livello macroscopico, i testi non si riferiscono mai direttamente ed esplicitamente al tema

oggetto di discussione, ma lo richiamano attraverso una serie di tropi e modi di dire velati d'opacità esperienziale. A livello microscopico, capita abbastanza spesso che le parole chiave dei versi, soprattutto quando il tema di discussione è particolarmente problematico, vengono manipolate nella pronuncia o sillabate in modo non standard. I piani d'opacità performativa e esperienziale in questo modo si compenetrano e si rinforzano vicendevolmente: l'ambiguità del suono di certe parole chiave amplifica e viene amplificata da quella dei modi di dire, espressioni o rimandi il cui significato non è immediatamente disponibile a chiunque.

Anche il fatto che i moduli supportino una funzione ben definita di carattere retorico narrativo non significa necessariamente che siano d'aiuto alla comprensione. Affinché un ascoltatore sia in grado di raccogliere dal flusso modulare un benché minimo grado di consapevolezza rispetto al flusso logico del contenuto esposto, deve prima essere in grado di riconoscere i moduli nonostante la cangiante quantità di variazioni costantemente applicate agli stessi. Vi sono alcuni casi in cui la quantità di variazioni applicate è tale da rimuovere ogni appiglio per distinguere i moduli tra loro, come un complesso e multiforme flusso di formule funzionalmente slegate. Anche variazioni macro-strutturali possono trarre in inganno: ripetizioni di sezioni o versi, interiezioni di considerevole durata, o lo scambio di formule tra moduli possono generare un discreto grado di confusione che annulla il tipo di supporto dato dalla successione modulare alla comprensibilità del contenuto comunicato.

Infine, anche le tecniche vocali stesse hanno un doppio effetto sull'efficacia comunicativa dei brani. Certo, il volume urlato concorre a rendere disponibile il contenuto del canto anche a lunghe distanze. Al tempo stesso la voce di testa, spesso con vibrazione di gola, può produrre effetti timbrici che velano certe parole o interi versi. Non solo: il volume al massimo della potenza non viene mantenuto sempre e costantemente in tutti gli *holler* dall'inizio alla fine. Può capitare che il cantante scenda verso tonalità più gravi e diminuisca proporzionalmente il volume emesso fino a un sussurro, soprattutto nella fase conclusiva delle stanze. Si potrebbe supporre che quest'azione sia motivata più dall'approssimarsi del punto in cui l'interprete ha usato tutto il fiato che non da una volontà di velamento del contenuto, ma non credo sia così casuale che ciò avvenga principalmente al termine delle stanze, ovvero proprio nel punto in cui in genere viene espressa la chiave di lettura del significato dell'intera stanza.

6.3 Efficacia e destinatari della comunicazione

Come abbiam visto, nella costruzione di un *holler* un interprete può ricorrere a una serie di tecniche che concorrono a facilitare la comunicazione e contemporaneamente ad altre che hanno l'effetto opposto. Dal punto di vista di chi si appresta all'ascolto, invece, possedere certe competenze ed esperienze pregresse potrebbe diminuire l'effetto dei gradi d'opacità sul contenuto del messaggio espresso attraverso gli *holler*. Un ascoltatore che conosca le tecniche sottintese e/o possieda consapevolezza dei riferimenti impliciti risentirebbe in minor misura delle tecniche discusse nel capitolo precedente. Non è un caso che, ad esempio, durante i video della *Greenville Levee Camp Conversation* (Lomax 1978), ogni intervistato comprende immediatamente i riferimenti citati dagli altri, in alcuni casi persino vocalizzando le ultime parole dei lacerti di modi di dire o frammenti di *holler* mentre vengono espressi, o aggiungendo moti d'assenso. Avendo lavorato per un certo tempo nel contesto dei *levee camp*, tutti i partecipanti all'intervista sanno di cosa si sta parlando e conoscono i proverbi e modi di dire, anche quelli più oscuri.

La capacità di afferrare le complessità del contenuto testuale è un esempio perfetto di questo meccanismo di attraversamento dei gradi d'opacità: condividere con l'interprete l'insieme di riferimenti interni ed esterni utilizzati aiuta senz'altro la comprensione. Ma lo stesso avviene anche per i sistemi di variazioni, sia testuali che melodici: le variazioni sono controllate e applicate con metodo e in precisi punti del dettato melodico. Per quanto la complessità dell'esposizione venga complicata, per quante interiezioni vengano aggiunte, la comprensibilità non sarà invalidata se tali variazioni sono applicate con un metodo prevedibile o, in altre parole, basato su un sistema che interprete e ascoltatore condividono.

Similmente, le tecniche di controllo dell'emissione sonora e del timbro possono essere effettuate in modo che gli ascoltatori colgano comunque le sottigliezze dei doppi sensi o delle parole la cui pronuncia è stata alterata, se gli ascoltatori sono consapevoli che tale alterazione sta agendo. Le tecniche timbriche di offuscamento della chiusura delle stanze, ad esempio, sono tutto sommato ininfluenti per un ascoltatore che conosce il modo di dire: per fare un esempio sciocco ma efficace, se un cantante urlasse "rosso di sera" il fatto di limitarsi a bisbigliare in seguito "bel tempo si spera" non diminuirebbe il grado di comprensione dell'intera espressione da parte di un ascoltatore competente nei proverbi della lingua italiana.

Tutto considerato, il sistema poetico-musicale degli *holler* pare avesse la possibilità di essere un efficace metodo di codifica e trasmissione di contenuti altrimenti rischiosi: un sistema espressivo la cui pubblicità non comporta necessariamente comprensibilità, a meno che non si possiedano certe conoscenze e competenze utili a superare i gradi di opacità esperienziale e performativa che ne velano il contenuto.

Ritengo sia però necessario tenere presente un'ulteriore piano di riflessione. Ammesso e non concesso che questi canti abbiano avuto una funzione comunicativa, chi erano i destinatari degli *holler*?

In molti casi si potrebbe supporre che i destinatari coincidessero semplicemente con altri individui che si trovavano in una situazione simile all'interprete. Potremmo immaginare che le forme espressive, ricorrendo a luoghi comuni e modi di dire condivisi, concorressero alla costruzione di un comune orizzonte di significato, rispetto al quale ogni individuo cercava di localizzarsi. L'individualità del cantante è al tempo stesso rimossa e riscattata: in nessun testo gli interpreti fanno riferimento a sé stessi come individui distinti (nessun nome proprio o altri marcatori di identità), eppure usano pedissequamente la prima persona singolare per i verbi. Attraverso la forma idioletta delle formule utilizzate (in particolare quelle di incipit e di segnalazione dell'avvio dell'evento sonoro), aggiungono marcatori rilevanti di distinzione al proprio canto rispetto a quello degli altri, individualizzandolo, rendendolo riconoscibile. Al tempo stesso, dal punto di vista del contenuto discorsivo, ogni *holler* appare come un frammento di un discorso comune, sovraindividuale: un monologo a più voci che potrebbe continuare ininterrotto da un'interprete all'altro.

In altri casi certi *holler* sembrano invece essere rivolti specificamente a individui che non si trovano nella stessa situazione dell'interprete. Alcuni *holler* dal contenuto particolarmente sfacciato o aggressivo sembrano essere costruiti almeno in parte per crearsi un'identità, ma anche per mandare un certo tipo di segnali alle guardie o ai supervisori. Spesso questi tipi di *holler* hanno contenuti a prima vista violenti e sessisti, ma non dobbiamo dimenticare che si tratta sempre di esternazioni manierate, simboliche: reiterazioni di luoghi comuni e espressioni tipiche. In quanto tali, il loro contenuto violento non corrisponde necessariamente a una reale volontà di operare atti di violenza. Il fatto che tutti gli *holler* siano esposti ricorrendo alla prima persona singolare può contribuire all'impressione prospettica che il cantante stia esponendo un discorso interamente personale. Eppure, a mio parere a essere espressa è la rappresentazione della violenza, non l'effettiva volontà in sé di perseguirla. Nel raffigurare tale violenza in

potenza è come se gli interpreti mandassero un segnale al sistema mostrandone in un gioco di specchi il reale volto violento, e al tempo stesso garantendo una forma identitaria all'individuo che il contesto carcerario tenta di de-individualizzare. Una questione simile è al centro del recente dibattito sul *gangsta rap*,[96] un genere di rap i cui testi spesso e volentieri offrono rappresentazioni violente, sessiste, misogine, finanche razziste. Il punto, anche in quel caso, è comprendere la distinzione sottile ma fondamentale tra rappresentazione politica e polemica di un'azione e la reale volontà di perseguirla.

Infine, non dobbiamo dar per scontato il fatto che un altro destinatario per gli *holler* potrebbe esser stato l'interprete stesso. Non possiamo escludere che questi canti venissero usati per scaricare la tensione e mantenere lucidità in un contesto estremamente stressante e opprimente come il carcere.[97] È possibile che l'*holler* possa esser stato usato come forma di introspezione a voce alta: un modo di buttare fuori quello che è un costante dialogo interno, focalizzarne alcuni elementi, considerarne altri, e nel far questo, mantenere lucidità e percezione del sé.

---

[96] Si veda in proposito il paragrafo 6.2.11

[97] Il tema del ruolo della musica nella prevenzione o cura di traumi e malattie di carattere psicologico è un vasto soggetto di discussione nel campo della psicologia, in generale, e delle neuroscienze in particolare. È sui dati derivanti da queste ricerche, più che dal sapere musicologico, che spesso vengono costruiti gli interventi e le attività educative e di supporto dedicate alla popolazione carceraria, probabilmente a causa del (o grazie al) formato oggettivante e quindi quantificabile con cui vengono esposti i risultati. In ogni caso, la possibilità di ricorrere alla musica per creare percorsi di riabilitazione o supporto psicologico individuale e di gruppo, così come il fatto che individui ricorrano alla musica al fine di ottenere benessere personale, soprattutto in contesti altamente trauamtici come le prigioni, sono elementi rilevanti da tenere in considerazione nel discutere della funzione e dell'uso degli *holler*. Per un'introduzione al tema della pratica musicale come terapia psicologica, consiglio di partire da Thaut (2014) e Wheeler (2015).

7 Analisi approfondita di due *holler* esemplificativi

Nei capitoli precedenti abbiamo dato uno sguardo generale alle strutture tipiche del genere *holler*: tecniche musicali impiegate nella relazione con la forma dei testi, metodi di variazione, contenuti. In questo capitolo proporrò l'analisi di due *holler* a mio parere particolarmente esemplificativi. Il primo, di Charles Berry, è di lunghezza e stato conservativo sufficienti per permettere un'analisi approfondita delle tecniche musicali impiegate dall'interprete in relazione al contenuto testuale e alla forma espositiva. Il secondo, a opera di tre detenuti, suggerisce invece importanti riflessioni sul piano contenutistico e comunicativo degli *holler*.

Prima di ogni testo ho aggiunto alcune informazioni sulla durata e sulla struttura del brano. La struttura è presentata riportando la successione di moduli di tipo I, E e C utilizzati dal cantante (eventualmente numerati nel caso che il cantante ne usi più di un tipo), con una barra di divisione che segnala la conclusione di una stanza. Per una più agevole navigazione ho aggiunto il riferimento numerico sopra al modulo in cui si giunge a un certo verso, limitando i riferimenti ai numeri di riga multipli di cinque, riportati anche a destra del testo. Eventuali moduli non classificabili nella suddivisione I, E o C (spesso in quanto appaiono solo una volta nel brano) vengono definiti U, e nei casi di moduli costruiti attraverso la fusione di due formule, ho segnalato i due moduli di riferimento tra parentesi (vedi ad esempio riga 30 dell'*holler* di Berry).

7.1 1: *Cornfield Holler* / *Levee Camp Blues* - Charles Berry (1942)

Durata:

Versione I-II: 06:37

Versione III: 03:56

Versione IV: 03:48

Struttura:

Versione I-II:

```
                5                       10
E1E1E1C-E1E1E1CE2C-E1E1E2C-E1E1E1E2C-E1E1E1C-E1E1E1C-
    15                  20              25
```

```
E1E1E1CIC-E1E1E1C-E1E1CIC-E1E1IC-E1E1E1C-E1E1E1C-E1E1E1C-
30                    35
(E1+C)E1CE2C-E1E1E1CE2C-E1E1E1C-E1E1E1C
```

Versione III:

```
40                   45                50
E1E1E1CE2C-E1E1E1C-E1E1CE2C-E1E1E2C-E1E1E1C-E1E1E1C-
    55                60
E1E1E1CIC-(E1+C)E1E1CIC-E1E1E1CIC
```

Versione IV:

```
    65                70                 75
E1E1E1CE2C-E1E1E1CIC-E1E1E1CE2C-E1E1E1CE2C-E1E1E1C-
       80               85
E1E1E1CIC-E1E1C-E1E1E1CIC
```

Versione I-II

[E1] *Oh* baby, [E1] what you want me to do?
[E1]But to give you my money [C] and die for you?

[E1] *Well*, I was waiting [E1] for my summer train
[E1] I was *a*-waiting [C] for my summer train
[E2] And just as soon as the wind rises again, [C] I'm gon' go away 5

[E1] I take my thirty-two twenty [E1] and lay you in your grave
[E2] And the day of resurrection [C] you gon' rise again

[E1] One of these other days, [E1] I hope it don't be long,
[E1] I'm gon' start to singing: [E2] "hey, one morn' [C] I'm gon' blow my horn"

[E1] Everybody keep *a*-holl-in' [E1] 'bout those dangerous blues
[E1] I get my thirty-two twenty, [C] I'm gon' be dangerous too

[E1]*Well*, my tirty-eight forty [E1] do very well
[E1] But my four-catch-o-five [C] is a burning hell

[E1] Now baby, just as soon [E1] as the day rise again
[E1] I'm gon' make my living [C] on some (old) other place
[I] *Yea*, *Lordy*, [C] on some (old) other place.

[E1] I been laying around, [E1] *mama*, all day long
[E1] Just sitting and thinking, [C] must I blow my horn?

[E1] I'm sitting here talking [E1] to this little old woman
[C] Begging for a kitty-tone
[I] *Lord*, *Lordy*, [C] begging for kitty-tone

[E1] *Well*, I was wondering, [E1] if I go down in Louisiana-*oh*
[I] *Oh*, [C] would my woman be there?

[E1] Have you heard, mr. Charlie, [EI] about mr. Blair?
[EI] Mr. Charlie paid off, [C] mr. Blair give a drag

[E1] *Well*, about now, woman, [E1] where'd you want to be?
[E1] I've (been?) working for mr. Charlie, [C] I go to mr. Blair

[E1] Just as soon as I [E1] make a hundred dollar
[E1] I give my woman fifty dollars, [C] I throw the rest away

[E1+C] *Oh Lordy*,
[E1] You just keep on *a*-hollering [C] about the times th' have been
[E2] And these *uh*-blues I'm singing [C] *oh*, have been here and gone

[E1] I’m gon’ change my home, [E1] one of these days
[E1] And my woman she told me [C] to change my home
[E2] And my daddy he told me: [C] “son, you all right?”

[E1] *Now*, when I was a little kid [E1] at home with no (bed/bread)
[E1] My father, he (tell/grabbed) me, [C] (took/shook) the (bed/bread) away

[E1] I’m gonna tell my woman [E1] what the man told me:
[E1] “I’m gonna pay you your money [C] when the man pay me”

P: [well all right then]

Versione III

[E1] *Oh Lordy*, [E1] I’m sitting here watching
[E1] *Who*, just *oh* waiting [C] on my summer train
[E2] And I was waiting for my woman, [C] *hey*, to change (her name?)

[E1] I been down here, [E1] waiting and watching
[E1] *Lord*, for somebody [C] to take my (babe/pain)

[E1] I’d rather meet [E1] a forked tailed devil
[C] Than meet (Tom Paine)
[E2] But he ain’t nothing but a bully [C] travelling through the land

[E1] *Well*, every monday, [E1] *oh Lord*, in the morning,
[E2] I can’t hear a thing [C] but that long chain man.

[E1] *Well*, I say [E1] all to myself:
[E1] “It must have been no-body [C] but old “Bully(ing?)” Forrest Jone”

[E1] (About/I was to) (said him) no wrong, [E1] because to blow my horn
[E1] Waiting on somebody [C] to call my name

[E1] *Well*, captain, [E1] did I called your name
[E1] Someone to the bushes, [C] *Lord*, someone is in
[I] *Woh Lordy*, [C] someone's in

[E1+C] I'm going t' change my way o' living
[E1] I got job (abou the) church
[E1] Start-*o* back t' preaching, [C] (girls will have to wait)
[I] *Woh Lordy*, *Lord*, [C] they will have to wait

[E1] I looked down cross the levee, [E1] what did I see?
[E1] My lil' *oh*-woman, that was, [C] I bet she coming to see me
[I] *Lord Lordy*, *eh*, [C] she coming to see me

Versione IV

[E1] Old man, [E1] old man Charlie
[E1] Buying more western wagons, [C] mr. Blair have teams
[E2] Mr. Charlie got more western wagons [C] mr. Blair got teams

[E1] *Oh* ain't I tell-*o*, [E1] old man Charlie
[E1] I don't want no more Bear brand molasses [C] with the (cub) on the can
[I] *Woh Lord*, [C] with the (cub) on the can

[E1] I'm on (a/my/the) baby [E1] and shake my hand
[E1] I don't want to leave you [C] before you understand
[E2] Because mr. Charlie he told me [C] *hey*, before I left the town

[E1] When I went to the river, [E1] ‘n I looked across
[E1] Wouldn’t I ferry boat there, [C] ‘n I want to go across
[E2] When I looked around, [C] my woman there

[E1] I said no baby [E1] wanna take my name
[E1] Before you get job [C] they don’t want to stay

[E1] *Well*, the captain looked at the water bowl, [E1] and the water boiled
[E1] *Lord*, I’ve seen the captain [C] take the water bowl with t’ hand
[I] *Woh*, *Lordy*, [C] I (kicked his ass)

[E1] *Well*, I start (playin?) [E1] [..]
[C] [..]

[E1] Hey, hey! Waterboat [E1] on the river
[E1] If you don’t bring it here, [C] you’se a son of a bitch
[I] *Woh Lordy*, *oh*, [C] you’se a son of a bitch

Le registrazioni di Charles Berry qui riportate sono un documento fondamentale per discutere il genere *holler*, sotto diversi aspetti.

In primo luogo, la storia e la reperibilità delle fonti documentarie contenenti l’*holler* di Berry rappresentano un piccolo spaccato significativo e rappresentativo delle peripezie archivistiche che è necessario affrontare per svolgere analisi sul genere. Prima di tutto è bene sapere che tutte le versioni dell’*holler* di Berry sono ampiamente concordi nel contenuto, nella forma espositiva, nelle tecniche utilizzate: si tratta in pratica dello stesso *holler* spezzato e registrato in diverse sessioni. Quella che ho definito versione I-II si riferisce alla traccia audio ascoltabile su un disco curato da Marshall Stearns (1962), ma corrisponde in realtà a due voci d’archivio distinte: la AFS 06629 A04 e la AFS 06629 B01, entrambe con nome *Cornfield Holler*, che sono state fuse assieme per la pubblicazione del disco. Le versioni III e IV invece corrispondono alle due tracce archiviate come AFS 06667 A02 e AFS 06667 B01, entrambe con nome *Levee camp blues*. La lunghezza totale delle tracce è di approssimativamente 14 minuti e 20 secondi, rendendolo il secondo documento di *holler* più lungo in nostro possesso dopo le registrazioni di Bessie Tucker

analizzate nel paragrafo 10.2. Ho scelto di riportare le due versioni I e II in un unico blocco di testo per esplicito riferimento alla traccia audio pubblicata da Stearns, essendo l'unica attualmente rinvenibile al di fuori degli archivi della *Library of Congress*, e quindi più facilmente accessibile.[98] Non è difficile immaginare perché Stearns abbia scelto di pubblicare le due versioni dal nome *Cornfield Holler* invece delle altre. Il titolo era probabilmente più vendibile, la durata totale leggermente più breve, e il contenuto più digeribile a un pubblico non specialista: la versione III presenta numerosi sistemi di variazione e una struttura testuale meno lineare, e la IV ha l'inconveniente di chiudersi con l'unico turpiloquio presente in tutte le registrazioni di *holler* che ho rinvenuto. Anche questo piccolo spaccato di storia editoriale ci parla dell'opacità situazionale di questi *holler*: quanti gradi di censura o scelte individuali operate da ricercatori ed editori ci separano dall'interpretazione originale dei brani?

La storia della documentazione dell'*holler* di Berry risulta anche particolarmente importante per localizzarsi in concomitanza con le sessioni di "scoperta" di McKinley Morganfield, in arte Muddy Waters, da parte di Alan Lomax. Ho già parlato di questa connessione (Vanelli 2018). Riassumendo brevemente, Berry, che probabilmente era il fratello della prima moglie di Morganfield,[99] era stato chitarrista accompagnatore dell'astro nascente nelle sue prime leggendarie registrazioni nel '41 e '42, e tra una sessione di blues e l'altra aveva offerto a Lomax una seconda versione del suo *holler* personale. Nella riformulazione di titolo operata dall'autore, ovvero passando da *Cornfield holler* a *Levee Camp Blues*, è possibile cogliere la consapevolezza del cantante rispetto all'evento a cui stava partecipando assieme a Morganfield. Anche questo piccolo intreccio mostra, da un lato, la complessità delle relazioni tra il genere degli *holler* e quello del blues, dall'altro, l'influenza dell'impostazione della raccolta di documentazione sul modo in cui gli autori stessi adeguavano e manipolavano il significato delle proprie competenze musicali.

Questa registrazione suggerisce anche interessanti domande sulle relazioni tra *holler* e blues. Muddy Waters non ha mai registrato un proprio *holler*. Però, in che modo il fatto di essere cognato di un capace chitarrista e interprete di *holler*, con cui suonava abitualmente e assieme a cui lavorava nei campi di cotone, ha influenzato la carriera di Muddy Waters? Cosa delle competenze di Berry è rimasto nel suo bagaglio esperienziale, nelle sue competenze come musicista professionista? E ancora, cosa ci dice la scelta di Berry riguardo al titolo? Perché il

---

[98] Il brano è persino ascoltabile gratuitamente sul servizio di streaming di *Spotify*.
[99] Cowley (1991: 160): "it is presumed that he was Waters' brother-in law by Muddy's first wife".

cambio di riferimento dal “cornfield” al “levee camp”, senza un’evidente necessità testuale? Perché il passaggio da “holler” a “blues”? Tutte domande che non hanno una risposta univoca, ma che suggeriscono interessanti spunti di indagine sul tema delle relazioni tra i due generi musicali, fondate non su approssimative comparazioni tra tracce audio, ma sulla viva, complessa e purtroppo opaca biografia degli interpreti.

Ho scelto di presentare la registrazione di Berry in questo capitolo, distinta dalle altre, non solo per gli spunti di riflessione generati dalla storia della sua documentazione, ma anche per l’eccezionalità del suo contenuto. Essendo l’*holler* in forma tradizionale[100] più lungo in nostro possesso, su di esso è possibile discutere più approfonditamente le tecniche musicali utilizzate in rapporto alla struttura testuale, ovvero verificare su questa traccia ciò che ho esposto riguardo agli aspetti generali degli *holler* nei capitoli precedenti. In questo capitolo offrirò quindi un’analisi completa e dettagliata de brano. Beninteso: questo tipo di operazione potrebbe essere svolta per ciascuna delle registrazioni presentate in questa tesi, seppur a diversi livelli di approfondimento a seconda della durata o dello stato di conservazione del documento. Per motivi di spazio, però, in questo capitolo 7 ho preferito presentare solamente l’analisi approfondita di due brani particolarmente rappresentativi, a titolo esemplificativo, e dedicare agli altri solo lo spazio necessario a presentarne testo, struttura ed eventuali particolarità.

Partiamo dall’analisi del testo. Le 85 righe di versi e interiezioni che compongono complessivamente le diverse versioni del brano presentano una discreta gamma di strutture espositive ed argomenti.

Delle 34 stanze registrate, 16 sono composte da un semplice distico privo di interiezioni o ripetizioni, composto da due versi in rima divisibili in quattro emistichi a ognuno dei quali è associato un modulo (es. r. 1-2), e un’unica stanza (r. 30-33) presenta la forma stessa forma ma con l’aggiunta di un modulo composito introduttivo in funzione di cornice su testo d’interiezione. Contando anche quest’ultima, esattamente la metà delle stanze presenta questa forma base. Le altre sono apparentemente costruite a partire da questa forma base: per espansione, ripetizione o riduzione. Una stanza presenta una struttura testuale ternaria con ripetizione del primo verso (AAB) (r. 3-5), e una presenta una ripetizione del secondo verso per

[100] Nel senso di privo di accompagnamento. I brani registrati da Tucker ammontano a una durata totale ben più significativa, e seppure seguano tutti i crismi del genere sono stati svolti con la particolarità aggiunta di un accompagnamento musicale. Ho quindi preferito analizzare qui, prima, un *holler* più rappresentativo della maggior parte delle registrazioni in nostro possesso, e dedicare agli *holler* di Tucker un’analisi in un capitolo dedicato alle registrazioni svolte da musicisti professionisti, la maggior parte delle quali presentano livelli di complessità aggiuntiva come l’aggiunta di accompagnamento strumentale.

intero (ABB) (r. 64-66), mentre 6 hanno invece una struttura ternaria con ripetizione del secondo emistichio del secondo verso preceduto da un'interiezione (es. r. 14-16). 5 stanze sono invece costruite per espansione su una struttura a tre versi differenti (es. r. 33-35), e 2 stanze sono composte da tre versi distinti di cui il secondo, nettamente più breve degli altri, è presentato con un solo modulo invece che due (es. r. 45-47). Le restanti stanze assumono forme incomplete o asimmetriche: una stanza presenta una riduzione della forma a due versi distinti in cui il primo è molto breve (come fosse un emistichio, infatti è proposto usando un solo modulo) (r. 50-51), un'altra ha la stessa struttura, ma ad essere più breve è invece il secondo verso (r. 81-82), e una stanza ha una struttura decisamente asimmetrica, simile a quelle ternarie senza ripetizione, ma in cui il primo modulo espositivo, modificato dalla fusione con un modulo di chiusura, rompe gli emistichi del primo verso (r. 57-60).

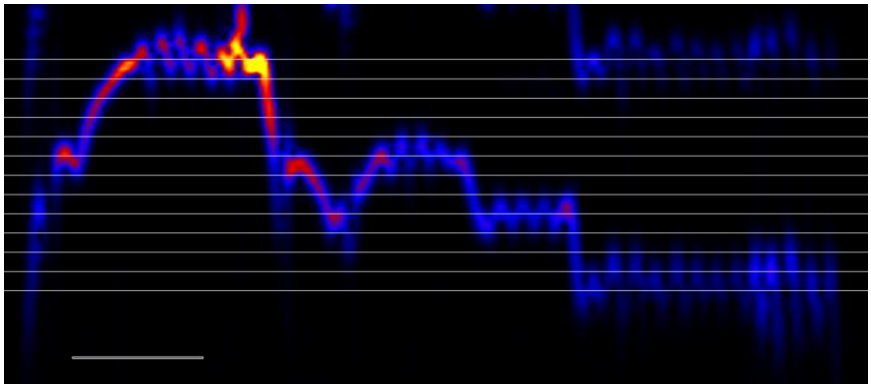
La forma del testo è in versi con metrica accentuativa, allineando quattro accenti per verso, fatto salvo per i versi brevi di un solo emistichio che ne reggono la metà. Le rime baciate non sono presenti ovunque: alcune stanze sono prive di rima (r. 22-23, 28-29, 31-37, 48-53, 64-69) e diverse stanze a tre versi hanno un verso che non rima con altri (es. r. 73-75). Dal punto di vista delle rime vorrei anche far notare come la versione III e IV inizino entrambe con due stanze legate dalla parte terminale del primo verso.

Le interiezioni ed esclamazioni svolgono numerose funzioni strutturali nel testo. L'interiezione può comportarsi come elemento di introduzione al primo verso di una stanza (r. 3), o al secondo verso (r. 44), o al terzo (r. 21), o al primo e al secondo (r. 22-23), o al primo e al terzo (r. 67-69), o a tutti e tre i versi di una stanza tripartita (r. 78-80). Un elemento di interiezione può introdurre il secondo emistichio del primo verso di una stanza (r. 17), o quello del terzo verso (r. 42), o del secondo (r. 55), indipendentemente (r. 17) o in concomitanza (r. 48) con la presenza di un elemento di interiezione introduttivo al verso stesso. Interiezioni possono sostituire strutturalmente l'intero spazio di un emistichio, ma solo nel caso si tratti del primo di un verso, e solo quando quel verso è a chiusura di una stanza (es. r. 16), tranne in un unico caso in cui sostituiscono l'intero primo emistichio del primo verso (r. 40). In alternativa, interiezioni possono costituire un oggetto a sé e svolgere la funzione di introduzione o cornice (r. 30). Infine, brevi elementi d'esclamazione su vocale possono essere inseriti in forma interstiziale all'interno degli emistichi (r. 10 e 62), ad arricchire l'esposizione con una parola aggiuntiva.

Il contenuto testuale presenta per la maggior parte del testo temi generali: questioni di soldi o relazioni romantiche (es. r. 1-2), attesa del momento d'andarsene (es. r. 3-5), risposte a tono al sistema violento (r. 6-7 e 10-13), paghe non eque per il lavoro (r. 24-25), riferimenti opachi a traumi (r. 30- 33), motti di spirito (es. r. 38-39), bullismo istituzionale, (es. r. 45-47), propositi di conversione (r. 57-60), e altri interventi più personali o relativi a temi di discussione meno comuni. Ogni stanza rappresenta un tema a sé, anche se alcune stanze contigue rimangono nello stesso ambito di pertinenza. Il cantante torna a volte su un tema già presentato alcune stanze più tardi. La chiave di lettura, la conclusione del motto di spirito o in generale l'affermazione fondamentale che retroattivamente proietta significato su quanto appena esposto, e senza la quale il contenuto puramente retorico delle stanze rimarrebbe sospeso o incompleto, è in tutti i casi posizionata al termine della stanza, nell'ultimo emistichio, o nel caso di stanze tripartite, nel secondo emistichio del secondo verso qualora il terzo sia solo una ripetizione. Il protagonista dell'azione è nella maggior parte dei casi presentato in prima persona, suggerendo coincidenza con l'interprete, nonostante il ricorso a formule espressive tratte da modi di dire ampiamente condivisi e quindi impersonali. Alcune stanze si rivolgono all'interlocutore in seconda persona. Solo tre stanze (r. 10-11, 64-66, 77-80) presentano discorsi espressi in terza persona plurale.

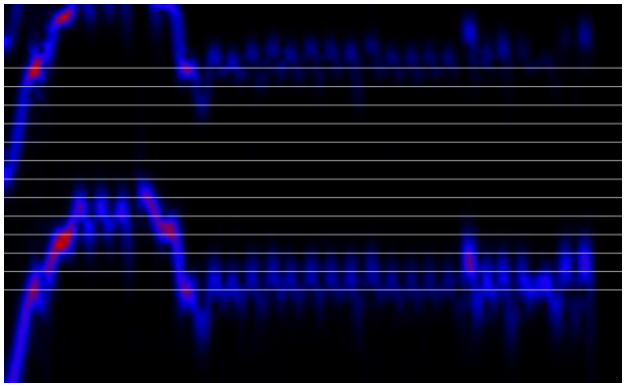
In generale, a parte l'estensione del testo, il contenuto esposto da Berry è piuttosto rappresentativo delle tipicità degli *holler*: pur presentandosi con una discreta varietà di forme, queste sono tutte scelte idiomatiche che si muovono all'interno dei confini del genere.

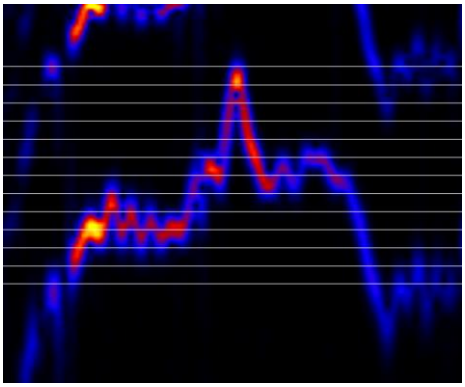
Per quanto riguarda il piano musicale, l'*holler* di Berry è costruito ricorrendo a quattro moduli distinti I, E1, E2 e C. Il modulo E1 viene usato per esporre la maggior parte del contenuto testuale, mentre E2 ed I in diversi casi appaiono intercambiabili dal punto di vista strutturale a seconda se il cantante intende aggiungere ulteriore testo per specificare qualcosa o meno. E' inoltre necessario osservare che i moduli E1 possono essere a loro volta distinti in base all'altezza di chiusura della formula: nella maggior parte dei casi in cui E1 è posto ad apertura di una nuova stanza la formula si interrompe bruscamente a una quinta o terza dalla fondamentale, mentre tutti gli altri E1 si concludono all'altezza della fondamentale con una più o meno prolungata stasi in vibrato. Ecco gli spettrogrammi del primo uso di questi moduli nella versione I-II:



R. 1: "what you want me to do?"

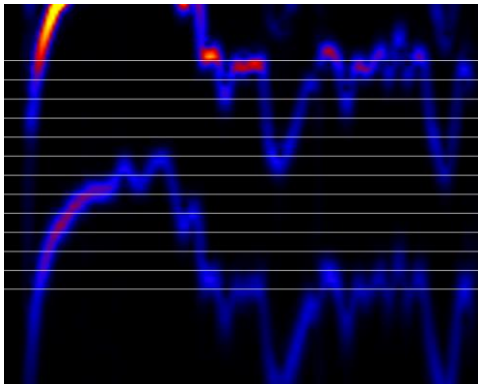
Figura 15: modulo E1, usato a 00:06, versione I-II. La barra in basso a sinistra indica la durata di un secondo: tutte le immagini successive mantengono la stessa proporzione lineare in larghezza.





R. 2: "and die for you?" – R. 5: "and just as soon as the wind rises again"

Figura 16: moduli C ed E2, usati rispettivamente a 00:18 e 00:41, versione I-II.



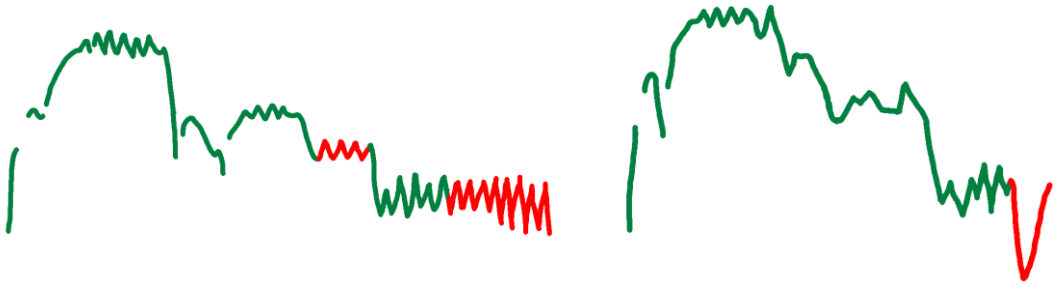
R. 16: "Yea, Lordy,"

Figura 17: modulo I, usato a 02:28, versione I-II.

Si noti che queste sono solo le versioni in cui vengono usati per la prima volta: nell'arco dei quattordici minuti di registrazione i moduli vengono sottoposto a numerose manipolazioni e

variazioni. Berry dimostra la sua ampia competenza rispetto ai metodi di manipolazione tipici del genere *holler*, e sfoggia questa conoscenza ampiamente. Facendo riferimento alla lista di metodi di variazione esposta nel capitolo 5.3:

Proliferazione o riduzione del numero di elementi nel modulo



R. 1: "what you want me to do-o-o" – R. 2: "But to give you my mone-ey"

Figura 18: due moduli di tipo E1 da 00:06 e da 00:14 versione I-II.

Nella figura si può osservare un perfetto esempio di manipolazione del profilo formulare con interventi sul numero di eventi esposti in due utilizzi differenti. In rosso le parti differenti tra una resa del modulo e l'altra: in quella a destra viene rimossa la breve stasi alla terza, tagliata la durata della *finalis*, e sostituita la chiusa con una cuspide verso il basso. L'ordine degli elementi viene però mantenuto.

Rapporto tra testo e numero di elementi nel modulo

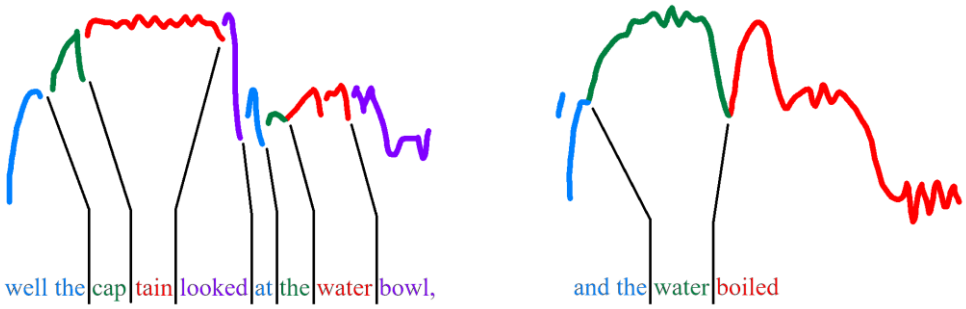
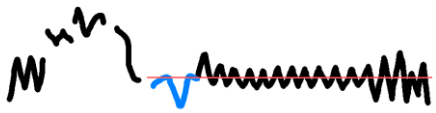


Figura 19: due moduli di tipo E1, uno di seguito all'altro nella registrazione, a partire da 02:33 nella versione IV.

Il testo esposto con questi moduli è chiaramente differente, ma la durata totale dei moduli non ne risente in modo particolare, se pensiamo che si tratta di 10 sillabe contro 6 (Berry sceglie

qui di far risuonare la “-ed” in “boiled”, che normalmente potrebbe essere ridotta in dizione americana a “boil’d”). L’accumulazione del testo avviene nella prima parte del modulo di sinistra, e la coda con finalis rimane libera, per mantenere l’effetto di prolungamento e sospensione dell’ultima sillaba. Negli *holler* è molto raro che questo tipo di variazione richieda di aggiungere sillabazione testuale sulla parte conclusiva del modulo.

Microavvallamenti ritmico-timbrici e gestione del vibrato

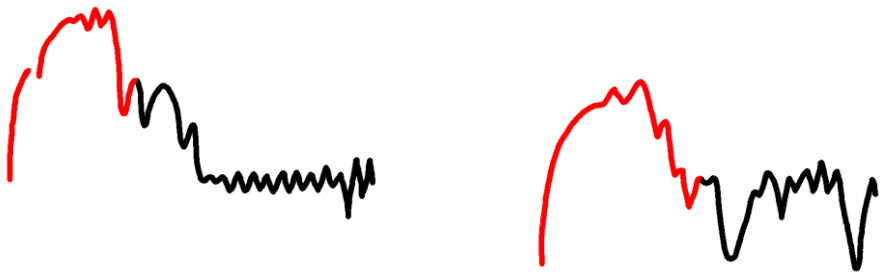


R. 4: “for my summer trai-in”

Figura 20: modulo di tipo C a 00:37 da versione I-II.

Berry usa spesso questo particolare sistema di manipolazione del vibrato (zona in blu) basato sulla modifica del baricentro di vibrazione (segnato con riga rossa per il resto della *finalis*) per la durata di un’oscillazione al fine di aggiungere un effetto timbrico-ritmico. Berry sfrutta questo metodo nella fase iniziale della *finalis* dei moduli, come in questo caso, ma anche in altri punti di stasi, se sufficientemente lunghi, come ad esempio al termine di alcune fasi apicali della prima arcata degli E1, come si può intravedere nel modulo E1 a destra in fig. 18.

Trasposizione di una formula o di un blocco di elementi



R. 12: “do very well” – R. 16: “Yea, Lordy,”

Figura 21: modulo E1 a 01:55 a confronto con modulo di tipo I a 02:28 da versione I-II.

Sebbene distinti dal punto di vista funzionale, questi moduli E1 e I condividono evidentemente la struttura del primo elemento (in rosso), trasposto una quarta più in basso.

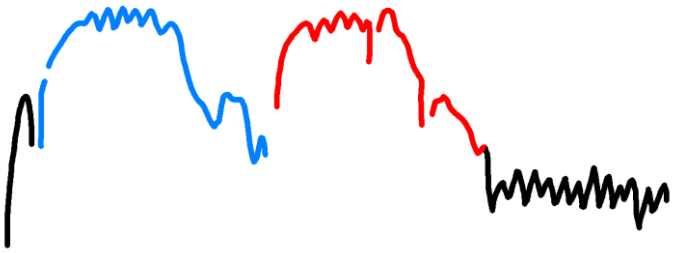
Serializzazione degli elementi

R. 5: "I'm gon' go away"

Figura 22: modulo di tipo C da 00:45 versione I-II.

In questo modulo Berry ricorre al raddoppio dell'elemento ad arcata all'inizio del modulo (evidente se confrontato con lo spettrogramma del primo modulo C a fig. 20).

Un altro esempio:

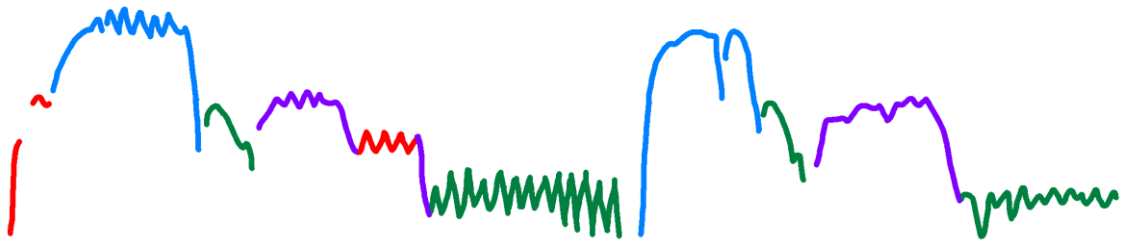


R. 6: "I take my thirty-two twenty"

Figura 23: modulo di tipo E1 a 00:51 versione I-II.

In questo caso particolarmente evidente Berry raddoppia l'intero primo elemento ad arcata complessa di un modulo E1 per esporre un testo particolarmente corposo. Si noti come la rapida salita melodica d'attacco usata prima dell'arcata blu non venga riproposta prima dell'arcata rossa, come se fosse un elemento distinto di introduzione al modulo, e quindi non fosse parte dell'elemento oggetto di ripetizione.

Modifiche ai profili e alle proporzioni di durata delle componenti degli elementi

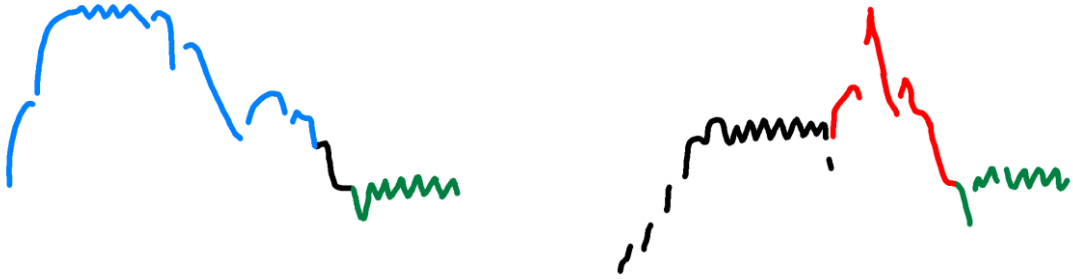


R. 1: "what you want me to do-o-o?" – R. 10: "'bout those dangerous blue-es"

Figura 24: modelli di tipo E1, il primo a sinistra è la prima visualizzazione completa a 00:06, il secondo è 01:36 nella versione I-II.

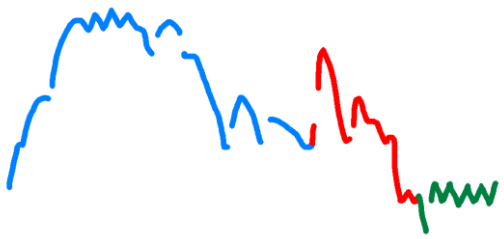
In questi due esempi di moduli E1 Berry interviene variando profondamente il profilo melodico senza alterarne la riconoscibilità. L'ordine degli elementi e le altezze rimangono gli stessi, ma nella versione a destra due elementi (in rosso) vengono eliminati, le parti in blu e verde subiscono una riduzione nei tempi espositivi, e l'elemento in viola viene invece espanso. In totale, il modulo a destra risulta quindi più breve: l'espansione del viola non è in questo caso commisurata alla riduzione di parti blu e verdi.

Fusione di profili formulari



R. 65: "Buying more western wagon" – R. 72: "Because mr. Charlie he told me-e"

Figura 25: moduli di tipo E1, a sinistra, a 00:09, e di tipo E2, a destra, a 01:25 nella versione IV.



R. 68: "I don't want no more Bear brand molasse-es"

Figura 26: modulo costruito per fusione tra E1 e E2, usato a 00:42 nella versione IV.

In questo esempio, Berry presenta un modulo costruito componendo assieme elementi ricavati da due diverse formule: l'iconico blocco rosso a cuspide del modulo E2 viene posizionando subito dopo l'altrettanto riconoscibile arcata del modulo E1, prendendo il posto dei piccoli elementi ad arcata di quest'ultimo. Entrambi i moduli si assestano su *finalis* alla fondamentale (in verde) al termine della rispettiva formula di riferimento: quest'elemento comune probabilmente facilita la fusione tra i due profili. Si noti anche come la fusione abbia mantenuto l'ordine logico/retorico tra E1 ed E2.

Variazione del profilo melodico in corrispondenza con sillabazioni complesse

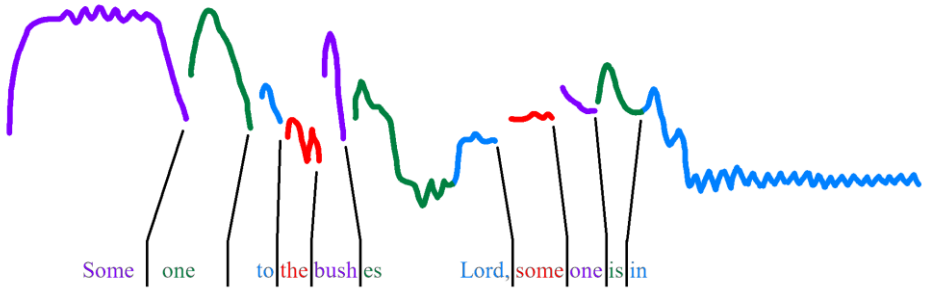


Figura 27: moduli E1+E2 e C a 02:27 nella versione III.

In questo gruppo di moduli, Berry affronta un percorso a ostacoli nella dizione testuale, avendo scelto qui di scandire nettamente ciascuna sillaba. Per far ciò è costretto evidentemente ad aggiungere elementi al profilo formulare: l'E1 vede l'aggiunta di un'ulteriore breve arcata (in verde su "-one") dopo la prima, una divisione dell'elemento di passaggio in due distinti (in blu e rosso su "to the") e una cuspide (in viola su "bush-") presa in prestito da un E2. Il C seguente vede l'aggiunta di almeno tre elementi (rosso, viola e verde su "some-one is").

Rimodulazione delle altezze di picco o stasi

R. 5: "I'm gon' go away" – R. 15: "on some (old) other pla-ace"

Figura 28: moduli di tipo C, quello a sinistra inizia a 00:45, quello a destra a 02:24 nella versione I-II

In questo semplice ma chiaro esempio, Berry modifica l'altezza del secondo elemento ripetuto di un C da un'altezza di terza a quella di quarta (con breve cuspide alla quinta) dalla fondamentale.

Variazione dell'ordine degli elementi

R. 15: "on some (old) other pla-ace" – R. 68: "with the (cub) on the ca-an"

Figura 29: moduli di tipo C, quello a sinistra inizia a 02:24 della versione I-II, quello a destra a 00:57 della versione IV.

In questo esempio Berry seleziona la versione di C costruita per ripetizione dell'elemento ad arcata in cui i due elementi si differenziano per intonazione delle fasi apicali, ma ne inverte l'ordine.

Interruzione della continuità melodica

R. 3: "Well, I was waiting for my summer train"

Figura 30: due moduli E1 usati in rapida successione a 00:23, versione I-II.

R. 8: "One of these other days, I hope it don't be long,"

Figura 31: due moduli E1 usati in successione con breve pausa a 01:12, versione I-II.

Berry, per scelte di carattere idioletto, non ricorre mai nel suo *holler* a vere e proprie pause significative all'interno dei moduli, tali da spezzare la continuità d'emissione con un elemento-pausa. Sfrutta però con attenzione l'effetto retorico delle pause nelle connessioni tra moduli: nell'esempio posiamo vedere due moduli E1 collegati, nel primo caso, e divisi da una breve pausa, nel secondo.

Manipolazione timbrica

Nel caso dell'*holler* di Berry i livelli di manipolazione timbrica sono abbastanza ridotti: il timbro legato al metodo di emissione è costante, l'estensione vocale dei moduli non è tale da influire sensibilmente sulla grana della voce. Berry però pare applicare alcune forme di elaborazione minuta che potrebbero essere analizzate sotto il profilo del loro effetto timbrico. In primo luogo, la costante applicazione di vibrato a ogni stasi, benché minima, crea un effetto

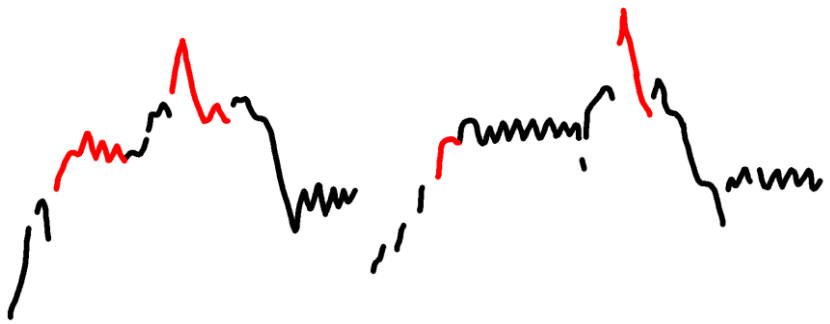
fluttuante e instabile nei profili melodici, con implicazioni di sfumature timbriche. In secondo luogo, seppure l'estensione non sia particolarmente vasta, il modo in cui la voce di Berry risuona nelle zone apicali è leggermente diverso rispetto a quello nei punti vicini alla *finalis*, contribuendo in particolare alla distinzione tra i differenti elementi delle formule. Infine, i vibrati applicati alle arcate posizionate a una distanza di terza dalla fondamentale rendono l'interpretazione di questa intonazione abbastanza fluida. In alcuni casi, il cantante sceglie chiaramente un'intonazione posizionata su una terza maggiore, in altri minore, e in altri ancora il metodo di elaborazione del profilo melodico, con rapidi scarti e vibrato, rendono effettivamente impossibile definire se si tratti dell'una, o dell'altra, o di qualcosa a metà strada tra le stesse, o di un vibrato inferiore che consideri la terza maggiore come l'altezza target, o di componenti ascensionali di passaggio complicati da vibrato. Di certo, il risultato è un effetto timbrico particolare, causato proprio dall'impossibilità per il nostro orecchio di associare, in alcuni casi, un'intonazione esatta a quelle brevi zone. La mia opinione è che il timbro ottenuto attraverso il gesto melodico abbia in questi frangenti la preponderanza sulla ricerca di un tono definito.

Abbiamo discusso la struttura testuale dell'*holler* di Berry e le risorse musicali utilizzate per esporlo. Provando a considerare assieme i due ambiti, ci si accorge che la struttura espositiva è costruita su una loro stretta e stratificata relazione.

All'interno dei moduli, gli emistichi vengono distribuiti in modo che possa emergere la pulsazione metrica in corrispondenza di determinati elementi della formula. Ascoltando le registrazioni, ci si accorge che questi punti costituiscono una pulsazione fluida relativamente costante solo all'interno dei moduli stessi, perdendosi poi nella sapiente gestione degli spazi tra un modulo e l'altro e nelle variazioni intra-formulari. Segnando in rosso i punti in cui il cantante appoggia l'accento, sottolineato nel testo in annotazione alla figura, ecco alcuni esempi:

R. 12: "do very well" – R. 65: "buying more western wagon"

Figura 32: due esempi di E1 (01:55 ver. I-II; 00:09 ver. IV).



R. 5: "and just as soon as the wind rises again" – R. 72: "because mr. Charlie he told me"

Figura 33: due esempi di E2 (00:41 ver. I-II, 01:25 ver. IV).

R. 2: "and die for you-u" – R. 41: "on my summer trai-in"

Figura 34: due esempi di C (00:18 ver. I-II, 00:37 ver. I-II).

Se la struttura a quattro moduli tende a far risaltare la quadratura delle stanze più semplici, successioni modulari più fluide possono contribuire a gestire narrativamente percorsi espositivi più complessi. Un esempio per tutti, la stanza a r. 33-35, in cui ogni singolo emistichio contiene nuovo materiale: il terzo verso è gestito con una coppia di moduli E2 e C, sfruttando la diversità dell'E2 rispetto all'E1 per aggiungere un nuovo inciso dopo la chiusura del C precedente. Il modulo I interviene poi chiaramente come segnale di introduzione di ripetizioni o commenti a

fine stanza (es. r. 14-16), aggiungendo alla struttura espositiva un terzo verso in forma di commento e risposta, e complicando l'espressione da semplice monologo a immaginario dialogo. Quelli elencati sono solo esempi dei molto modi in cui Berry sfrutta la fluidità della struttura modulare per affrontare l'esposizione del contenuto testuale. Berry opera un'attenta selezione dei percorsi melodici, la cui struttura, aggiungendosi a quella testuale, ne amplifica la portata e l'efficacia.

7.2 2: *Hollers* - Milton "Foot" Smith, Tim "Dobie Red" Taylor, Autori sconosciuti (1947)

Durata: 01:42

[Cantante 1]
[I] *Mh*
[E] *Lord-ah*-nobody, [C] nobody's been [like] this, *baby*[101]
[E] *Honey, child*, somebody always [C] troubles my…[interrotto]

P: [voci di sottofondo] [..] Come on in [..]
[pausa, taglio di registrazione vicino a 00:30]

[Cantante 2]
[E1] Ain't but one time [C] I felt like dying
[E2] *Lord*, I left my poor mother [C] in the court house crying
[E3] *Lord*, ain't but one time [C] I felt like dying
[E2] *Lord*, I left my poor mother [C] in the court house crying
[E3] *Lord*, they brought me here rolling, *boy*, [C] when the time was hard
[E2] You know, I couldn't make a day, *boys*, [C] on the southern yard

[Cantante 1]
[I] *Mh oh baby*

[101] E è costruito sulla stessa formula di I.

[E] *Lord*, I can't get along, I can't get along, [C] no way I do, no way I do.

[Cantante 3]
[E1] I got to [C] go,
[E2] Black gal, I got to [C] go, *oh my*
[E2] Don't feel well, don't feel [C] well, *oh* baby

Così come il brano *Driving Levee* (autori sconosciuti, 1939) registrato da John Lomax, anche questo brano del '59 ad opera di Alan raccoglie alcuni esempi di *holler* minori in un'unica registrazione. Dalla documentazione non è possibile distinguere le voci dei partecipanti per capire a quali cantanti corrispondano i nomi. La registrazione risulta essere a nome di Milton Smith e Taylor Tim (ma non possiamo sapere se appaiono in quest'ordine, ovvero se coincidono con il Cantante 1 e 2), e aggiunge "unidentified prisoners", plurale. Il che è strano, essendoci solo una terza voce: probabilmente si tratta di un refuso.

Il numero di ripetizioni dei moduli non è sufficiente al fine di provare, come per gli altri brani, a discutere approfonditamente moduli, formule e variazioni. Mi sono quindi limitato a segnalare per ogni cantante quella che sembra essere la struttura interna dei versi: si nota comunque che la quasi totalità delle stanze è strutturata con due moduli per verso, che i secondi moduli applicati a ogni verso hanno un profilo tipico dei moduli di chiusura mentre i primi possono differenziarsi leggermente e presentarsi a coppie. Solo il cantante n. 1 aggiunge un modulo d'interiezione in capo ai suoi interventi, per altro molto brevi. Da notare tra l'altro che i cantanti sono sostanzialmente intonati l'uno con l'altro, al netto di leggere variazioni in corso d'opera dovute al fatto che cantano ad orecchio e senza accompagnamento.

Queste le generalità del brano. C'è però un aspetto di questa registrazione che la rende particolarmente importante. A registrazione avviata, mentre il cantante n. 1 sta esponendo il suo primo intervento, succede qualcosa: rumori e voci di sottofondo suggeriscono che nella stanza sia entrato qualcun altro. L'evento interrompe bruscamente l'esposizione dell'interprete, su un verso in cui stava iniziando a parlare di qualcuno che "always troubles [..]". I successivi interventi risultano particolarmente criptici, disconnessi. Il Cantante n. 2 accenna in forma opaca alle sue esperienze personali, molto private, poi si riferisce a un "they" non meglio specificato, come se il soggetto fosse evidente a tutti, che l'hanno messo in carcere. Gli ultimi due interventi sono poi particolarmente brevi e disconnessi, il loro testo decisamente criptico.

Il primo cantante lamenta ad esempio che “I can’t get along, no way I do”: “non posso unirmi a te/voi, in nessun modo”. Continua a essere impossibilitato a parlare? O “get along” è usato nel senso di “tirare avanti”, ovvero “non posso farcela a resistere, in nessun modo”? “Get along” è *phrasal verb* con un’infinità di possibili significati. Che sia stato usato proprio per questo motivo?

Un appunto lasciato da Alan Lomax sul contenitore della registrazione potrebbe aiutare a dare una chiave di lettura. Scrive: “fine texts, but the situation was wrong for the take”. Cosa significa per Lomax, presente durante la registrazione, definire i testi “raffinati”? In che senso “la situazione era sbagliata” per la registrazione?

Purtroppo non abbiamo abbastanza dati per essere certi di quanto sia avvenuto, ma ritengo comunque plausibile la seguente ricostruzione dei fatti.

Lomax inizia a registrare i detenuti in una stanza all’interno del carcere, supervisionato da guardie con cui sia lui che i partecipanti avevano un minimo grado di confidenza e fiducia necessario e sufficiente a produrre le registrazioni. Poco dopo l’inizio della registrazione entrano nella stanza una o più persone aggiuntive, forse richiamate dal suono del canto. L’evento costringe il cantante ad interrompersi e Lomax stacca temporaneamente il registratore (attorno al trentesimo secondo si sente un impercettibile salto nella registrazione). La persona o le persone sopraggiunte potrebbero essere state una presenza scomoda: forse qualche guardia di grado più alto, o forse qualcuno più intransigente, o più facilmente irritabile, o anche solo semplicemente contrario a quanto stava avvenendo nella stanza a livello di convinzioni generali (bisogna ricordare dove siamo, e quando). Non doveva essere difficile, in quel periodo, trovare individui che ritenessero il lavoro di Lomax uno spreco di tempo, denaro, energie, risorse, e forse addirittura un’operazione rischiosa e sovversiva.[102] Dai suoi primi viaggi negli anni ‘40, Lomax rimase sotto l’occhio vigile dell’FBI, che temeva fosse un facinoroso comunista. Fatto sta che l’atmosfera si fa più tesa a causa della presenza dei nuovi arrivati. Se si tratta di ufficiali di rango più elevato, l’utilizzo da parte del cantante n. 2 del generico “they” a r. 8 ha senso. Non c’era bisogno di specificare “chi” l’aveva portato in prigione, essendo “loro” presenti. Infine, gli ultimi due interventi usano un vocabolario che può avere molti significati. Prendendo alla lettera gli evocativi “baby” e “black gal”, questi due interventi sarebbero le scuse di un

[102] Le difficoltà incontrate da Lomax sono raccontate nel suo *The Land Where the Blues Began* (1993), e nella biografia di Szwed (2010). Per una prospettiva alternativa sulla posizione del ricercatore rispetto a queste difficoltà, si veda Orfolea (2012), e sui retroscena delle ricerche del ‘41 e ‘42, si veda Work (2005)

amante che deve assentarsi per motivi non meglio specificati. Ma leggendo invece le evocazioni femminili come interiezioni e ipotizzando per un attimo si trattasse di messaggi rivolti ad Alan, le stesse parole possono anche significare “non posso continuare, non c’è proprio modo” e “devo andare, tipo, davvero, devo andare”. Il messaggio lasciato da Lomax farebbe sottintendere che il ricercatore avesse colto il messaggio tra le righe, tant’è che al contrario di molte altre registrazioni sceglie di chiudere rapidamente il registratore senza aggiungere nulla.

In sostanza, tutto concorre a far supporre che la presenza imprevista di uno o più individui abbiano compromesso la registrazione, e che i cantanti abbiano fatto capire a Lomax il loro disagio. La lettura offerta potrebbe essere errata a causa dei gradi di opacità della registrazione, ma se fosse anche solo parzialmente accettabile, questo sarebbe un esemplare caso di *holler* utilizzato per comunicare significati celati, e darebbe prova dell’efficacia del genere a tal proposito.

8 Analisi sintetica e testi degli *holler* rinvenuti

In questo capitolo passeremo brevemente in rassegna tutte le registrazioni che ho rinvenuto negli archivi e che contengono un canto riferibile all'ambito degli *holler* nella forma più generalmente condivisa tra gli interpreti. Per ogni brano viene proposto il testo e, dove possibile, viene data una sintesi della struttura modulare. Dato che ogni interprete ha le sue personali formule di riferimento, i nomi assegnati ai moduli sono da intendersi come relativi esclusivamente al brano stesso, mentre le funzioni retoriche (introduzione, esposizione e chiusura) sono invece da intendersi comuni a tutti gli autori, seppure ciascuno le possa utilizzare in direzioni e con intenzioni differenti.

Dopo ogni testo aggiungerò una breve descrizione per evidenziare gli elementi notevoli presenti nella registrazione, sotto il profilo delle tecniche espositive impiegate, o dei metodi di variazione applicati.

Si noti inoltre che alcuni dei brani erano già stati trascritti in altre fonti, che ho di volta in volta consultato per confrontare la mia trascrizione. In pochi, rari casi, soprattutto quando i brani sono stati pubblicati in dischi o cd con *liner notes* fatte a regola d'arte e contenenti una trascrizione svolta con competenza, ho ampiamente attinto dalla fonte di riferimento segnalandola nella descrizione. Purtroppo il numero di volte in cui ciò è avvenuto è estremamente ridotto. Le poche fonti di trascrizioni disponibili riportano spesso testi incompleti, errati, o trascritti con scelte grafiche opinabili. Un discorso a parte si può fare per le *Souther Recording Trip Fieldnotes* prodotte da John Lomax e collaboratori nei viaggio di ricerca alla fine degli anni '30.[103] Documento di grande valore per avere un assaggio del metodo di ricerca di Lomax e maggiori informazioni sulle situazioni che avevano fatto da contesto all'evento di produzione delle registrazioni, le *Fieldnotes* sono rilevanti anche in quanto contengono le trascrizioni sommarie di alcune registrazioni, svolte in tempo reale durante la performance dai collaboratori del ricercatore. Sebbene svolte in presa diretta, senza alcun problema di filtro dato dalla qualità del supporto audio, con la possibilità di assistere all'insieme delle tecniche corporee impiegate dagli interpreti, e potenzialmente con l'opportunità di chiedere chiarimenti o lavorare on modo collaborativo con gli interpreti alla trascrizione, i testi riportati sono spesso altamente imprecisi o lacunosi e pieni di interpretazioni errate. Suppongo

[103] Le *Fieldnotes* sono liberamente consultabili sul sito della *Library of Congress* (vedi sitografia).

che il motivo sia legato al fatto che tali trascrizioni vennero svolte in tempo reale mentre la performance avanzava, nulla più che rapidi appunti sul contenuto, e che i ricercatori non fossero interessati o non avessero la possibilità di creare uno spazio collaborativo con gli interpreti per verificare la trascrizione e le forme linguistiche esatte impiegate. Al tempo stesso, però, alcuni testi nelle *Fieldnotes* risultano più lunghi di quelli che si possono ascoltare in registrazione: è possibile insomma che alcuni *holler* fossero proseguiti oltre al tempo massimo dato dallo spazio sul supporto fisico del disco, o fossero partiti in leggero anticipo sull'avvio della registrazione. Il risultato è che alcuni testi nelle *Fieldnotes* riportano alcune stanze in più, all'inizio o alla fine, di quanto è possibile ascoltare oggi.

3: Anderson Frances - *Oh go 'way devil, an' leave me 'lone* (1939)
Durata: 01:40
Struttura:

```
      5          10         15
IEC1C2C3C3-IEC2C1C3C3C3-IEC1C2C3C3-C1C2C3C3
```

[I] *Oh-ho*,
[E] Go away, devil, and leave me alone
[C1] *Mh*, I'm gon' do better from this day on
[C2] From this day on
[C3] *Ah, ha ha*, [C3] from this day on 5

[I] *Oh-ho*,
[E] I ain't goin' worry about you no more
[C2] *Mh*,
[C1] Ain't goin' worry about you no more
[C3] About you no more 10
[C3] *Ah, ha ha*, [C3] about you no more

[I] *Oh-ho*,
[E] What you gon' do, *baby*, when the lake go dry

[C1] *Ah-ha*, gon' sit on the bank and watch the (sun) lay down[104]
[C2] Watch the (sun) lay down 15
[C3] *Ah*, *ha ha*, [C3] watch the (sun) lay down

[C1] *Mh*, go away, devil, and leave me alone
[C2] And leave me alone
[C3] I'm going do better [C3] from this day on

Il caso ha volute che, organizzando i testi in ordine alfabetico per cognome dell'interprete, il primo della lista sia uno dei pochi *holler* registrati da donne afroamericane. Purtroppo la registrazione ha una qualità audio mediocre, e la terza stanza risulta particolarmente danneggiata. La voce di Anderson è pacata e riservata, non spingendo verso i volumi eccessivi di altri *holler*, e si muove all'interno di un'undicesima.

I moduli sono già tutti presentati nella prima stanza, la cui struttura viene sostanzialmente mantenuta inalterata nelle altre al netto di alcune piccole variazioni: nella seconda stanza il C2 è presente solo in forma interstiziale prima della serie di C, reggendo un mormorio al posto del testo, e nella struttura seguente il suo posto è occupato da un C3. Inoltre, l'ultima stanza sembra essere una ripresa della chiusa della prima, in forma compatta: il testo di E scivola nel C1 ed è privo di I. Nonostante dal punto di vista formulare siano distinguibili, ho preferito segnalare C1, C2 e C3 come appartenenti alla stessa classe di moduli di chiusura per via del loro riferirsi allo stesso contenuto testuale ripetuto.

Il materiale formulaico utilizzato è piuttosto denso per un brano così breve. È da segnalare il modo in cui C3 sia sostanzialmente costruito sul profilo formulare di I, chiudendo quindi le stanze così come erano state avviate, e creando in piccolo un rimando all'incipit simile a quello creato, più in grande, dalla ripresa della chiusa della prima stanza nell'ultima. C3 presenta anche il tradizionale profilo di chiusura, ed è intonato un'ottava più in basso di I. Considerando la possibilità che questi moduli di chiusura siano una rappresentazione di moduli di risposta da parte di un uditorio partecipante, la presenza di due C3 al termine di ogni stanza è decisamente rilevante. Prendendo ad esempio l'organizzazione della prima stanza, l'esposizione del solista coinciderebbe con le prime 4 righe e la risposta con la r. 5. L'esposizione parte con I, modulo

[104] Potrebbe trattarsi di "cloud" invece che "sun".

di avvertimento con sillabe d'interiezione. Similmente, la risposta a r. 5 parte con un modulo d'interiezione, come se il primo dei due C3 non fosse altro che l'I della risposta.

Gli scambi di materiale formulare tra i moduli non si fermano qui: C1 ricava la maggior parte del materiale da E, ma trasposto in basso di una quarta, con l'accorgimento di piegare la *finalis* a una caduta verso la fondamentale nella parte terminale. È probabile che ciò sia permesso dal profilo melodico di E, il quale, muovendosi all'interno dei primi tre gradi di una scala pentatonica minore può facilmente essere trasposto in basso su quinto grado, settimo grado minore e primo grado.

Il modulo che si distingue di più dagli altri è il C2, dal profilo frastagliato e mobile, in una complessa arcata che scende dalla fondamentale all'ottava inferiore, ristabilendo il centro modale. Si potrebbe osservare come la prima parte di questa arcata sia molto simile nella struttura all'arcata del C1, da cui comunque si distingue subito dopo nettamente per la controllata discesa verso la *finalis* sulla fondamentale con vibrato.

Il materiale minuto di cui sono composti i moduli è cesellato con grande precisione. Gli attacchi d'interiezione risalgono spesso morbidamente l'intervallo di terza, posizionandosi poi con convinzione sul tono. C'è l'ombra di un piccolo colpo di gola prima della discesa da questa terza alla fondamentale, che ricorda il profilo dei moduli di apertura di *Tangle Eye Blues*,[105] ed è presente il micro-avvallamento ritmico nella prima parte della stasi sulla *finalis* dei moduli, così come è spesso aggiunta una svirgolata verso l'alto al termine di queste stasi, soprattutto su I ed E. Il vibrato è minimale, ma è sostituito dal costante susseguirsi di elementi ad arcata per ogni sillaba, anche quando il profilo generale della melodia è in fase di stasi.

I sistemi di variazione applicata sembrano essere numerosi, anche se la brevità della registrazione non ci consente una discussione più approfondita. Mi limito a segnalare l'improvvisa fioritura melodica nel penultimo C3, che altrimenti risulta essere il più statico in linea con la sua funzione di modulo di chiusura, e la particolare forma del modulo C2 interstiziale a r. 8. Questo modulo, dovendo reggere solo una sillaba d'interiezione, sembrerebbe presentare la formula nella sua versione più schietta. Il rapido accostamento al C1 successivo fa sorgere il dubbio che C1 e C2 siano in realtà basati sulla stessa formula melodica.

Per quanto riguarda il testo, dalla struttura densa tanto quanto opaca nella sua brevità, mi limito a segnalare la quantità di significati differenti che potrebbero essere associati al termine

---

[105] Walter "Tangle Eye" Jackson (1947).

“devil”,[106] la natura introspettiva delle ripetizioni, e il fatto che in ogni stanza il contenuto testuale sia esposto sostanzialmente attraverso il gruppo EC1, i quali assieme formano una perfetta coppia di versi in rima con strutture metrico-ritmiche equivalenti.

Infine, basando la posizione degli accenti su quella delle arcate prominenti nel profilo melodico o dei punti di maggiore pressione vocale, è possibile osservare come la struttura poetica fondamentale del canto sia in coppie di versi da quattro accenti metrici per verso:

```
 x        x          x         x
Go away, Devil, and leave me alone,

         x        x            x      x
Mh, I’m going do better from this day on,


x              x           x      x
I ain’t goin’ worry about you no more

x            x           x      x
Ain’t goin’ worry about you no more


  x            x                   x        x
What you gon’ do, baby, when the lake go dry,

             x          x                    x        x
Ah-ha, gon’ sit on the bank and watch the cloud lay down
```

Ad un ascolto attento, e al netto di pause e piccoli interventi d’interiezione di apertura ai moduli, il ritmo metrico è mantenuto nella registrazione da una pulsazione costante, che chiaramente scompare al termine di ogni verso.

4: Arthur - *Greenville levee camp conversation part 10 of 12* (1978)

[E1] I cain’t pop no donkeys, [C] I cain’t shake no plow

Ho!

[E2] Gonna beat my wheeler whole [C] when I learn how

[106] Vedi appendice n. 2.

Questo breve *holler* viene da una delle interviste svolte nel '78 da Alan Lomax ad alcuni ex-lavoratori dei *levee camp*. Nel frammento di intervista in cui Arthur cita questo suo *holler* il tema di discussione è la funzionalità del *wheeler*[107] in confronto al lavoro con soli muli trainati da carri, e di come un'eventuale malfunzionamento del *wheeler* potesse provocare ritardi nel lavoro di costruzione. Arthur discute anche come il lavoro di addetto al *wheeler* fosse più semplice di altre mansioni all'interno del *levee camp* ("he got nothing to do but sit there and operate. Yeh, never to get the.. might get a little dust on you [risate]").

Il riferimento al *wheeler* danneggiato sembra essere la chiave di lettura del breve *holler*. Essendo la frusta l'unico strumento che i carrettieri imparavano ad usare, non erano abbastanza specializzati per operare la manutenzione del *wheeler*: non si può certo prendere a frustate il *wheeler* fino ad aggiustarlo. Questo frammento è, nonostante la brevità, importante per tre motivi. Il primo è che si tratta di un ottimo esempio di come, nonostante tutto, ci fosse spazio per momenti di ilarità che alleggerissero l'ambiente all'interno dei *levee camp*, anche se questa risata ha un sapore amaro e possibili sottintesi.[108] Il secondo è la possibilità di assistere, nel video, alla ri-costruzione di un *holler* come forma espositiva di un testo poetico: la prima volta che Arthur espone il testo è in semplice forma parlata. Poi, sotto pressione di Alan, Arthur ripete il testo applicandogli una veste musicale di *holler*, con un modulo per emistichio, con la tradizionale forma di chiusura, e tutte le tipicità del genere. Così in pochi secondi, nel passaggio dall'uno all'altro, così come nell'ordine temporale dello scambio, si esemplifica perfettamente quella definizione che ho dato di *holler* come forma di esposizione attraverso mezzi musicali di un testo poetico. Il terzo e ultimo motivo riguarda la possibilità di vedere la cinestetica dell'evento nei movimenti di Arthur: il modo in cui la memoria del movimento richiama quella del testo poetico e viene mantenuta nell'esposizione musicale: si veda ad esempio la pausa dopo il primo "I cain't", o l'aggiunta come per riflesso abitudinale del richiamo al mulo tra i due versi. A questo si aggiunge però, nella seconda esposizione in veste di *holler*, alcuni piccoli dettagli aggiuntivi di rilevante interesse. Segnalo ad esempio l'aggiunta di una brevissima pausa di sospensione, ad effetto retorico, tra i due emistichi del secondo verso, che nell'esposizione parlata mancava.

---

[107] Probabilmente un tipo di argano.
[108] Vedi paragrafo 4.2.3.

5: Asa Ware - *Levee camp song* (1942)[109]

Versione 00:47

Struttura:

```
                          5                        10
E1C1C2E2C2E2C2IC2-E1C1C2E2C2IC2-E1C1E1C1C2-E2C2E2C2
```

[E1] I've got something to tell you [C1] before I go, [C2] before I go

[E2] Put down your blanket [C2] put down your (rose), [E2] you don't have the [C2] [..]

[I] *Oh Lord*, [C2] before I go

[E1] The armstring's breaking [C1] and the collar's crying, [C2] the collar's crying

[E2] The women in the levee camp holler [C2] "that man is mine" 5

[I] *Oh Lord* [C2] "that man is mine"

[E1] You can't do me like you [C1] done po' Shine

[E1] Work him on the levee [C1] 'till he went stone blind, [C2] 'till he went stone blind

[E2] I heard a mighty racket, [C2] I didn't see no train

[E2] It must have been my boss man [C2] getting his money changed 10

Versione 01:07

Struttura:

```
                    5                        10
E1C1C2E2C2-E1C1E1C2IC2-E1C1C2E2C2-E1C1C2E2C2E2C2-E1C1C2-
E1C1E2C2
```

[E1] I work so (regular) [C1] and I work so long, [C2] and I work so long,

[E2] 'Till I loose the use [C2] of my right arm

---

[109] L'ordine scelto per le versioni dipende dal modo in cui sono stati archiviati, per cui quella definita *Levee Camp Song I* è segnalata come continuazione della registrazione sul nastro precedente, e la *Levee Camp Song II* segue per necessità suggerite dal titolo.

[E1] If the sunshine [C1] up in the day stay long when the day stay[s] long
[E1] I'm-*a* take two shades of bushes [C2] to be my home
[I] *Oh Lord*, [C2] to be my home

[E1] I whupped my woman [C1] with a single tree- [C2] *-e*
[E2] You'd hear her holler [C2] "don't you murder me"

[E1] That (rugged) whiskey [C1] 'bout to kill me dead, [C2] 'bout to kill me dead
[E2] You bring me some water, [C2] and I'm-a have to knock out my brain
[E2] That (rugged) whiskey [C2] 'bout to kill me dead

[E1] Smoking cigarettes [C1] would kill you dead, [C2] would kill you dead

[E1] I go to the gipsy [C1] to get my fortune told
[E2] See what I got, now, [C2] (and 'till) I get old

Versione 00:25
Struttura:
`IE1C1C2E2C2IE2C1C2`

[I] *Oh*, [E1] it must have been a change bug 'cause the [C1] bed bug change [C2] by [..]
[E2] I asked my mama for fifteen cents [C2] to [..] take me to summer school
[I] *Oh*, [E2] it must have been a bed bug 'cause the [C1] change bug change [C2] by [..]

Le tre registrazioni di Asa Ware che sono state archiviate con il nome di *Levee Camp Song* e *Levee Camp Holler* I e II sono in realtà tre parti di uno stesso *holler*: il contenuto viene esposto utilizzando lo stesso materiale musicale, e i brani possono essere ascoltati in successione senza notare fratture tra l'uno e l'altro (anche grazie alla tradizionale suddivisione degli *holler* in serie di interventi brevi il cui argomento inizia e si conclude in una stanza).

L’*holler* di Asa Ware ha un andamento semplice e tranquillo, che in alcuni frangenti contrasta col ruvido contenuto testuale, in cui le variazioni avvengono più per necessità di accomodare il testo all’andamento formulare che per complicare l’esposizione. La voce del cantante non è tesa e scivola fluidamente tra le altezze con un andamento che, se non fosse per le brevi stasi in vibrato e l’evidente posizione su scala pentatonica dei picchi delle arcate, potrebbe tranquillamente passare per un’esposizione parlata più che cantata.

Nonostante i miei sforzi, non sono stato in grado di comprendere appieno il contenuto testuale del breve *Levee Camp Song II*. La struttura espositiva delle altre due registrazioni, più lunghe, è sostanzialmente concorde. Il cantante ricorre a un modulo di chiusura C2, dal tipico profilo formulare. A un primo sguardo potrebbe venire il dubbio che E e C1 siano in realtà un modulo unico: ho preferito però tenerli distinti in quanto in un caso (r. 4 della seconda versione) E viene utilizzato senza il C1, e connesso direttamente a un C2. Dal punto di vista dell’accentuazione, tutti i moduli portano due accenti ciascuno, e l’esposizione si sviluppa in modo alternativamente binario e ternario di moduli, creando quella che a primo acchito sembrerebbe (ma non lo è mai del tutto) una pulsazione costante. Quest’impressione è generata dalla struttura metrica, basata sugli accenti e piuttosto serrata.

Da segnalare sicuramente anche la varietà strutturale dell’esposizione: Asa Ware sfrutta la fluidità del genere *holler* per montare assieme stanze dal controllato effetto narrativo. Così con gli stessi materiali musicali si possono avere stanze complesse, piene di rimandi interni e ripetizioni, come la prima della prima versione, e altre estremamente brevi, come la penultima della seconda versione, minimale e diretta nella sua apertura e chiusura.

Infine, vorrei segnalare come nelle stanze più complesse la riga di chiusura sia assegnata a un intervento I su sillabe d’interiezione unita a una ripetizione di parte di testo già esposta usando modulo di chiusura C2. Queste ultime righe rinforzano ancora una volta l’idea che il modulo di chiusura possa rappresentare un immaginario commento o risposta all’esposizione.

6: Autore sconosciuto - *Annie Lee* (Gellert Collection)

Durata 01:54

Struttura: successione `ECCC` per ogni stanza.

[E] Wonder what’s the matter with poor Annie Lee

[C] *Lord*, the captain raped her this morning, and she hasn't been seen
[C] *Mh*, *mh*,
[C] *Lord*, the captain raped her, and she hasn't been seen

[E] If it wouldn't have been for her red mule's head
[C] *Lord*, the captain would have killed poor Annie dead
[C] *Mh*, *mh*,
[C] *Lord*, the captain would have killed poor Annie dead

[E] I wonder what's the matter with the walking boss
[C] *Lord*, they called me this morning and he would not talk
[C] *Mh*, *mh*,
[C] *Lord*, they called me this morning and he would not talk

[E] 'Round my kitchen, 'round my kitchen door
[C] There [..], now [..]
[C] *Mh*, *mh*,
[C] There [..], now [..]

[E] Out in the rain, *Lord*, and in the cold
[C] *Lord*, when your captain call you, you got to go
[C] *Mh*, *mh*,
[C] *Lord*, when your captain call you, you got to go

Questa registrazione dagli archivi di Gellert è l'*holler* dal testo più esplicito tra tutti quelli che ho avuto modo di ascoltare. Rimane il latente dubbio che questo sia uno dei brani il cui testo, al momento della registrazione, sia stato contraffatto da Gellert: ciò non cancella però il fatto che si riferisca esplicitamente a pratiche di violenza che erano e sono ricorrenti, specialmente in contesti come prigioni e simili. Questo tema, che è qui espresso in tutta la sua cruda gravità, torna tra l'altro in forme più velate anche in altri brani,[110] e il fatto che si basi o

[110] Vedi appendice n. 2.

sia ispirato da eventi reali è senz'ombra di dubbio provato dai dati sulla ricorrenza e sulle forme di violenza nei confronti della popolazione afroamericana nel periodo *Jim Crow* e non solo, fino anche ai giorni nostri. Infine, l'eventuale intervento di Gellert sul contenuto testuale non inficia la validità del documento in sé come chiaro esempio della sintesi ed efficacia retorica offerta dal genere degli *holler*, in quanto in ogni caso la veste musicale scelta dal cantante per esporre il testo corrisponde ai crismi del genere.

Mi limiterò quindi a segnalare alcune informazioni rilevanti sul piano musicale. Tutti i versi sono esposti usando due moduli ben distinti, uno per emistichio. Ho qui preferito assegnare un modulo all'intero verso in quanto i moduli applicati agli emistichi sono presentati sempre nelle stesse coppie: non vi è da parte dell'interprete elaborazione o variazione della forma espositiva delle stanze ed è perciò sufficiente, per comprenderne la struttura, osservarne la ciclicità a quattro blocchi a loro volta divisibili in due moduli. Come succede anche in altri brani la prima coppia di versi, esposta usando i moduli E e C, contiene in sé l'interezza del contenuto comunicato, mentre gli altri due versi agiscono come una ripetizione in forma di risposta la cui durata qui fa perfettamente quadrare la struttura delle stanze.

7: Autore sconosciuto - *'Bout work me down* / *I send you black eyed peas* (Gellert Colletcion)
Durata totale: circa 1 min.
Struttura:

```
          5
/CECEC-/CEC-ICECU-EC/
```

[danneggiato] [C] sleeping on the ground
[E] Got up rolling [C] from my sleeping [..]
[E] Captain call me lazy, [C] 'bout to work me down

[danneggiato] [C] send you black eyed peas
[E] Been bad to a woman, [C] she might have hoodooed me 5

[I] *Oh*, [C] what's the matter now
[E] *Oh*, the sun turning over [C] and it won't go down

[U] *Oh Lord*, it wont go down

[E] I'm [danneggiato] rolling [C] but it's [danneggiato] down [danneggiato]

Questi due brevi frammenti dalla collezione di Gellert, pur essendo archiviati come registrazioni distinte, sono una la diretta prosecuzione dell'altra da parte dello stesso interprete. Ho quindi preferito presentarle assieme come parte di un unico *holler*.

La qualità audio è molto scarsa, ma è possibile discernere i moduli usati dal cantante. Da sottolineare la sostituzione di un semplice modulo I all'E nella terza stanza, la perfetta ciclicità di gruppi E e C, e il fatto che anche la prima e la seconda stanza, monche dell'incipit a causa di danni alla registrazione, probabilmente presentavano un E nella parte tagliata. La ciclicità dei gruppi E+C o I+C è interrotta solo dalla variazione strutturale con cui il cantante aggancia un modulo U al termine della terza strofa, come una forma di ulteriore commento o risposta. Il profilo melodico di questo modulo U, per quanto appaia solo una volta e sia quasi coperto dal rumore bianco della registrazione, assomiglia molto ad alcuni moduli usati da Forrest City Joe in *Down on the Levee Blues* (1959).

8: Autore sconosciuto - *Cap'n got a 32-20* (Gellert Collection)

[l'intera prima stanza è incomprensibile, a parte alcuni frammenti come "Captain got a [..]" e poco altro]

Captain got a thirty-two twenty, twenty, *boy*, and he's trying to be bad
Captain got a thirty-two twenty, twenty, *boy*, and he's trying to be bad
I'm goin to take it in the morning, morning, *boy*, if he make me mad

Wake up in the morning, in the morning, *boy*, about four 'o clock
Wake up in the morning, morning, *boy*, about four 'o clock
But it ain't quite daylight, daylight, *boy*, but it's four 'o [danneggiato, taglio]

Captain called the waterboy, waterboy, *boy*, and the waterboy laughted

Captain called the waterboy, waterboy, *boy*, and the waterboy laughted
Captain got a shoeshine, shoeshine, *boy*, out of the waterboy's (head)

Captain called the waterboy, waterboy, *boy*, and the waterboy('s dead) 10
Captain called the waterboy, waterboy, *boy*, and the waterboy('s dead)
Well, captain made a shoeshine, shoeshine (stay) on waterboy's (head)

Come altri brani dalle collezioni di Gellert, anche questo è piuttosto danneggiato. La forma del brano è in realtà a metà strada tra un blues in dodici battute e un *holler*: lo riporto comunque qui in quanto l'andamento temporale fluido, le variazioni applicate (in particolare riguardo al punto di connessione tra emistichi, più evidenti a r. 4 e 5), la forma del profilo melodico usato nei secondi emistichi che ricalca quello del modulo di chiusura degli *holler* e i temi discussi nel testo lo pongono in diretta relazione con il genere.

Preferisco non entrare nel dettaglio del significato delle ultime due stanze, soprattutto in quanto le parole chiave che aiuterebbero a comprenderne il significato sono pressoché incomprensibili. Non ho segnalato la struttura in quanto ogni verso è molto semplicemente affrontato con gli stessi materiali sonori: due moduli (uno per emistichio) con eventuali variazioni mirate ad adattare il testo più che a complicarlo.

9: Autore sconosciuto - *Captain ain't it a sin* (Gellert Collection)
Durata: 00:41
Struttura: ripetizione di `E1C1E2C2`.

[E1]*Oh*, captain, captain, [C1]ain't it a sin
[E2]To work from [C2][danneggiato] no end

[E1] Captain, captain, [C1] tell me what is wrong
[E2] Johnny did no wrong, wrong, [C2] but he can't go home

[E1] Captain said "these longtimers", [C1] said "they better pray" 5
[E2] Captain said "you long time boy, boy, [C2] you better .."[registrazione interrotta]

Questo brano incompleto dalla Gellert Collection presenta una struttura piuttosto semplice e squadrata, in cui l'interprete immagina di porre alcune domande scomode al "captain", solo per riceverne risposte che indirettamente mettono in luce la crudeltà su cui si basa il contesto carcerario. La linea melodica ha un'estensione di due ottave e in ogni stanza si consuma la graduale discesa dal vertice più alto, toccato nel primo emistichio del primo verso, alla fondamentale più grave, raggiunta sulla *finalis* dell'ultimo. Vi è tra l'altro una ripartizione delle due ottave nei due versi: il primo verso è cantato su quella più acuta, il secondo su quella più grave, con un parallelismo che si consuma soprattutto nel modulo di chiusura: C1 e C2 sono basati sulla stessa formula e differiscono solo per l'ottava in cui sono intonati, con una sensibile differenziazione timbrica. Particolarmente efficace, da questo punto di vista, il gioco timbrico e di intonazione di "boy, boy" (r. 6), come se l'interprete stesse parodiando un particolare modo di parlare del "captain".[111] La brevità della registrazione non ci permette di fare molte altre osservazioni: mi limito a segnalare che le seconde due apparizioni di E1 sono più simili tra loro rispetto al primo E1, anche se su questo non possiamo esserne certi in quanto l'inizio della registrazione risulta troncato. Inoltre, vorrei segnalare l'esagerata fioritura melodica sul secondo "wrong" (r. 4), quasi a forzare un l'intento parodico e il fatto che, nonostante l'interprete non sembri possedere competenze tecniche rilevanti, la registrazione presenta alcune notevoli finiture, come alcune chiusure con arricciamento al termine della *finalis* e la controllata emissione vocale, consistente e roboante lungo tutta l'estensione del brano.

10: Autore sconosciuto - *Captain you know you ought to be 'shamed* (Gellert Collection)

Durata: 02:25

Struttura: serie di coppie `E1C+E2C`

[111] È difficile per chi non sia cresciuto nel sud degli Stati Uniti comprendere il significato che l'appellativo "boy" poteva avere quando riferito a un uomo afroamericano. In sintesi il problema riguarda il fatto di sottintendere che l'interlocutore non sia degno di uguali diritti giuridici e rispetto da pari a pari. Nelle parole di Martin Luther King Jr. (*Letter from Birmingham Jail*, 1963, vedi sitografia): "When you are umiliated day in and day out by nagging signs reading 'white' and 'colored', when your first name becomes 'nigger' and your middle name becomes 'boy' (however old you are)", o come è stato recentemente spiegato in diversi casi legali di richiesta di risarcimento per danni morali riguardanti l'uso della parola "boy" in senso razzista: "The use of 'boy' to refer to African-American men is widely understood to be racially discriminatory. If not a proxy for 'nigger', it is at the very least a close cousin". (*Amicus Brief, Civil Right Leaders, Hithon vs. Tyson foods*, 16 Ottobre 2010).

[E1] Captain [C] you know you ought to be ashamed
[E2] Say you got me logging captain [C] tote me a ball and chain

[E1] You know I'm good captain, captain, [C] but I don't think it's fair
[E2] You work me seven days a week captain, [C] don't let me go nowhere

[E1] Captain you got me for murder, [C] and I never harmed a man 5
[E2] Say you arrested me for murder, [C] and I didn't raise my hand

[E1] I walked up to the judge [..] [C] (I'm poor) I've been trying
[E2] [to] Just say "I'm sorry, can I have pardon", [C] "but you're a sinner, it is 99"

[E1] Captain I ain't got no money, [C] ain't got no (wedding) clothes
[E2] All your chaingang straps a-round me, captain, [C] tote me a heavy load 10

[E1] But captain if I make your 99 year [C] with my eyes all full of tears
[E2] I won't tell you captain, captain, [C] where were I [..]

[E1] *Lord*, captain I never harmed no-body, [C] *Lord*, and I never will
[E2] 'cause (the last that I was) calling, [C] almost got me killed

Questo brano, pur presentandosi in una forma strutturale decisamente minimale, è pur sempre un *holler* per il modo in cui i moduli vengono gestiti e concatenati e per le risorse tecniche usate nelle formule. Da sottolineare prima di tutto il fatto che i secondi emistichi dei versi, coperti dal modulo C, hanno tutti grosso modo la stessa durata e nel canto vengono intonati allo stesso modo, senza adottare variazioni rilevanti. Il modulo C è inoltre particolare per presentarsi sezionato esattamente a metà in due elementi ad arcata distinti da una breve pausa, la cui durata è identica in tutti i versi. È invece nel modulo E che si accumulano un certo numero di variazioni, soprattutto per accomodare testi di lunghezza variabile ed eventuali ripetizioni che rinforzano l'esposizione.

Tutti i versi sono accostati a coppie e legati per mezzo di rima. I moduli E1 ed E2 si distinguono più in virtù dell'altezza dell'elemento d'attacco che non per una netta differenza

formulare. Entrambi sembrano infatti essere basati sulla stessa formula, ma dove E1 parte con un elemento che sale a un'ottava dalla fondamentale, E2 tendenzialmente parte salendo alla quinta. Inoltre, E2 contiene in diversi casi una breve pausa che spezza a metà l'emistichio in modo ritmicamente simile a quanto succede nel modulo C. Il risultato è un'esposizione piuttosto frammentaria, con diverse pause interne ai moduli, ottenendo un effetto retorico distinto da altri *holler*, come se il cantante, con queste pause, caricasse maggiore pressione su certe parole, come ad esempio "murder" a r. 6, o "pardon" a r. 8. Questa preferenza per la costruzione di pause interne in alcuni casi va contro la sillabazione del testo, come a r. 10 e 13 dove le parole "around" e "nobody" vengono frammentate nell'esposizione da una pausa o un prolungamento di sillaba interno. Questo è uno dei pochi casi in cui il mantenimento di un andamento ritmico-melodico sembra avere la meglio sulla struttura sillabica del testo, al punto da trasformarne l'esposizione testuale in forza della struttura formulare. Per finire, vorrei segnalare come entrambi i moduli E siano sottoposti a notevoli e stratificate variazioni: si confronti ad esempio due casi limite come il primo E1 a r. 1, sul brevissimo "captain", e l'ultimo E1 a r. 13, complicato dall'evocazione "Lord", dalla rottura espositiva su "no-body", e dalla sillabazione rapida su un profilo melodico frastagliato.

11: Autore sconosciuto - *Good mornin captain* (Gellert Collection)
Durata: 02:33
Struttura: a parte la prima stanza dalla struttura asimmetrica, il resto del brano si svolge come coppie `E1C+E2C`

[danneggiato] [E2] "[good] morning captain", [C] said, "good morning Shine"
[E1] I say "good morning, good captain", [C] he said "good morning Shine"
[E2] I told him "my grey mule crippled, crippled, [C] and my black one blind,
[E2] Captain you can't hear nothing but the armstring popping [C] and the collars crying

[E1] Working on the levee [C] sleeping on the ground
[E2] Captain if it don't kill you, kill you, [C] is gon' get you down

[E1] Captain my brother drink muddy water [C] (sleeping-ah) all alone

[E2] Gon’ be a levee camp roller, [C] treated like a dog

[E1] But good time captain, [C] you know, in the morning soon
[E2] Some other roller [C] sure can have my room 10

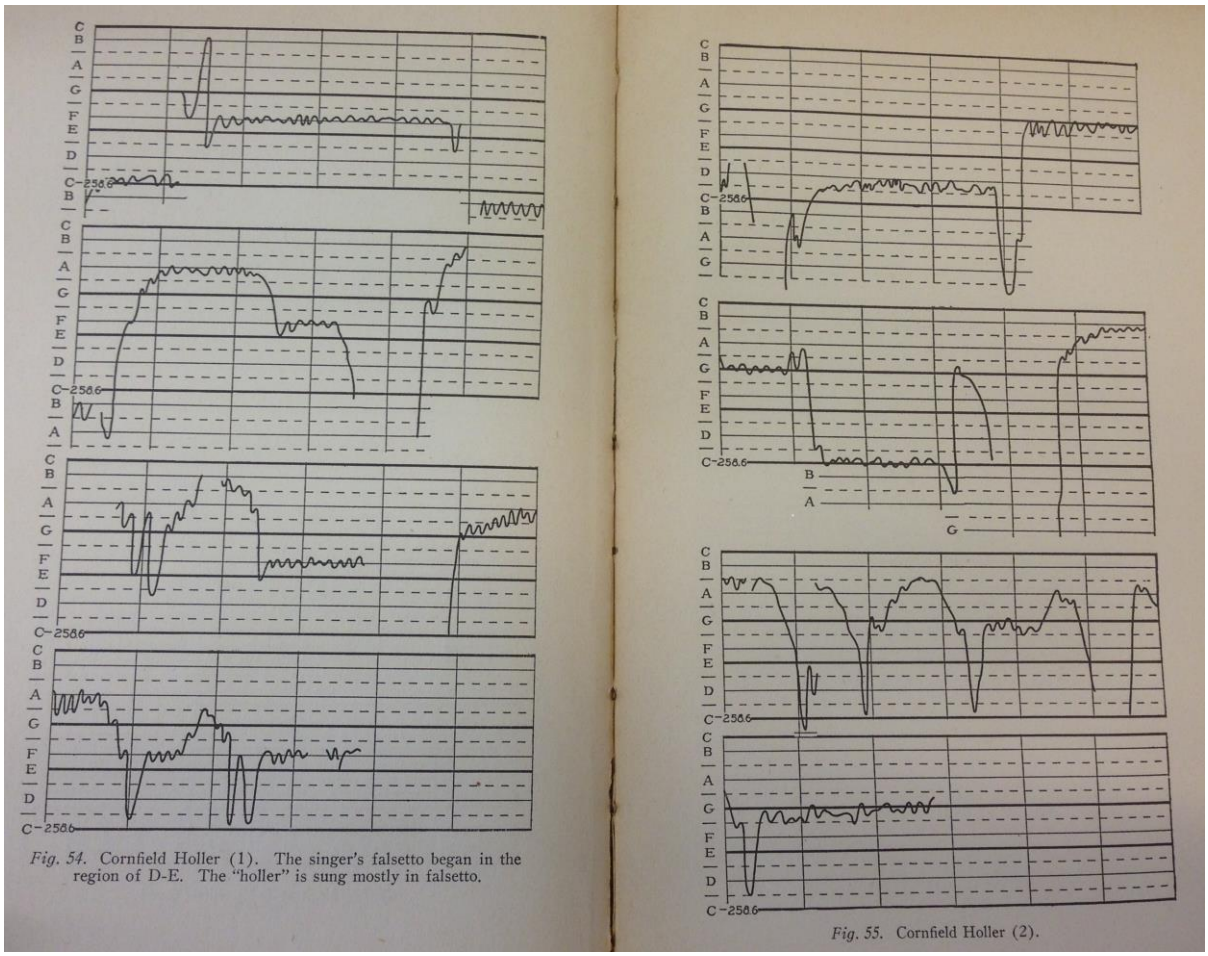
[E1] If I don’t be here Monday morning, morning, [C] (they) won’t (be my end)
[E2] But if I’ll be here Tuesday morning, captain, [C] please don’t call my name

[E1] How can I make you see captain, [C] Lordy, just [..]
[E2] Tell him I’m gon’ out the country, [C] packing, have to leave

[E1] Captain captain, captain, [C] please don’t you (tell the boss) 15
[E2] Because the boss going to do better, better, [C] on the [..] new job”

Questo *holler* è con ogni probabilità a opera dello stesso cantante dell’*holler* precedente: il timbro della voce è lo stesso, così come le risorse formulari, la struttura modulare, l’elaborazione dei profili melodici, le pause interne ai moduli C ed E2, la somiglianza tra E1 ed E2 tranne che nell’elemento d’attacco, l’accoppiamento di versi via rima. A tutti gli effetti può essere quindi ascoltato come diretta prosecuzione del precedente. Unica differenza è la prima stanza di quattro versi, la cui struttura espositiva è asimmetrica. Non è impossibile immaginare che in questa stanza il cantante stesse raccogliendo le idee e il flusso espositivo non fosse già perfettamente avviato, da cui la strana ripetizione del primo verso, direttamente collegato agli altri per significato espositivo. E’ curioso il fatto che tutti questi versi abbiano la stessa rima: ascoltando le altre stanze (comprese quelle dell’*holler* precedente), mi sarei aspettato che la stanza si aprisse e chiudesse con i soli versi in r. 2 e 3, già sostanzialmente autosufficienti. Per questo ho la sensazione che questa prima stanza sia come un momento di raccolta delle idee e avvio, non dico tentennante, ma quanto meno circospetto, dell’esposizione. Non sarà un caso infatti che il secondo verso sia solo una ripetizione, e terzo e quarto verso siano solo esposizioni di modi di dire comuni, come se il cantante stesse ricorrendo a semplici formule anche per il contenuto per concentrarsi invece sul filo e ritmo del discorso.

12: Autore sconosciuto - *Cornfield holler* (in Metfessel 1928 p 120 e seg)



Questo è uno dei brani presenti nel volume di Metfessel che possono essere considerati degli *holler*: in questo caso per via della stessa denominazione data alla registrazione, che lo posiziona direttamente all'interno di questo genere. Non avendo la registrazione originale, mi limito a fare alcune osservazioni generali rispetto a quanto si potrebbe dedurre dalla trascrizione visuale operata da Metfessel e Seashore.

L'esposizione appare modulare. Non è riportato un testo, e non viene detto nulla nel libro a riguardo, quindi possiamo supporre si trattasse di un *holler* interamente basato su interiezioni o esclamazioni. Metfessel segnala l'uso del falsetto a partire dalla regione D-E, aggiungendo che l'*holler* sia cantato quasi interamente in falsetto. Non avendo modo di ascoltare l'originale non possiamo certamente confutare questa osservazione, ma ritengo dovremmo al tempo stesso accettarla con cautela. Se si trattasse davvero di falsetto in tutte le aree al di sopra di D-E, sarebbe difficile immaginare che tipo di tecniche siano impiegate per ottenere quelle improvvise

cadute melodiche a picco sotto la regione in falsetto, soprattutto in basso a sinistra nella prima pagina e nella penultima "riga" della seconda pagina. Queste cuspidi verso il basso escono dalla regione D-E: il cantante stava quindi uscendo per un istante dal falsetto? Negli *holler* che ho analizzato ci sono parecchi movimenti a cuspide in cui il cantante, spesso prima di una rapida discesa, si muove in direzione opposta ornamentando la fine della fase apicale dell'elemento con un improvviso ed istantaneo salto in falsetto, un colpo di glottide che lascia traccia sullo spettrogramma come di una rapida cuspide puntata in alto. Cosa sono queste tracce a cuspide invertita (verso il basso) che al contrario, a quanto dice l'autore, dovrebbero invece uscire dal falsetto? È possibile immaginare una tecnica vocale simile? Credo che sia possibile ottenere dei colpi di glottide a carattere timbrico-ritmico di uscita da una stasi in falsetto, ma è anche possibile controllare questi salti affinché si muovano entro una quarta o una quinta? O ci sono dei limiti fisici per cui il colpo di glottide di uscita dal falsetto deve avere per forza una certa intonazione? Sul tema della presenza di falsetto, quindi, rimango quanto meno dubbioso.

Per il resto, vorrei segnalare come i profili dei moduli usati assomiglino ad altri che si possono facilmente incontrare in altre registrazioni di *holler*, ad esempio la doppia arcata nella seconda riga in prima pagina assomiglia come profilo al modulo nonsense usato in attacco da Ratcliff in *Louisiana* (1959), e i moduli usati nell'ultima riga della prima pagina e a partire dalla metà della penultima riga nella seconda pagina assomigliano con un certo grado di approssimazione a un tipico modulo di chiusura da *holler*: partenze e ritorno a *finalis* in vibrato, uno (o in questo caso due) elementi ad arcata verso la terza, persino la presenza del micro avvallamento timbrico-ritmico nella parte iniziale dell'ultima *finalis*. Tutto considerato, e al di là dei dubbi sulla questione del falsetto, lo spettro di questo *holler* è in linea con le tipicità del genere.

13: Autore sconosciuto - *Cotton compress chant* (1936)

Questa registrazione è estremamente breve e altrettanto danneggiata, al punto che risulta molto difficile cogliere le parole espresse dall'interprete. Sembra trattarsi di una ricostruzione esemplificativa del panorama sonoro contestuale alla raccolta del cotone, nella quale il cantante interpreta sia il ruolo del *captain* che del raccoglitore di cotone: il primo incita al lavoro ("get on in here, boy", "bring in another one", "let's get another one"), il secondo risponde a

monosillabi d’assenso, intonati come brevissimi frammenti canori il cui profilo potrebbe tranquillamente passare per un modulo introduttivo di un *holler*. Le voci di sfondo sembrano far pensare che per qualche motivo questa rappresentazione producesse ilarità (forse a causa della gesticolazione ironica dell’interprete, o dell’esasperato sfiatamento “rhaaa” che punteggia l’esposizione, rappresentazione esasperata dello sforzo fisico necessario per spostare le balle di cotone).

14: Autore sconosciuto - *Got to work so hard* (Gellert Collection) 11910i21sb1
Durata: 01:06
Struttura:

```
            5                   10
E2C-E1E2E2C-E1E2E2C-E1E2E1E2E1UUC
```

[damaged] [E2] got to work so hard,
[C] *Oh Lord*, got to work so hard

[E1] Every way I, [E2] way I look this morning, [E2] *says*, it looks like rain
[C] *Oh Lord*, *says*, it looks like rain

[E1] I’ve been rolling, [E2] rolling round these mountains, [E2] four long years, 5
[C] *Oh Lord*, four long years

[E1] Say, my knee bone, [E2] knee bone began to ache me
[E1] And my shoulder, [E2] shoulder done gone sore
[E1] And if time [U] don’t get no better [U] I’ll go out the country
[C] *Oh Lord*, I believe I’ll go 10

Questa registrazione presenta una struttura espositiva rapida e piuttosto semplice, basata sostanzialmente su due formule, essendo E2 costuito su una versione più complessa di E1. Il C presenta una tipica formula di chiusura, e nella forma e posizione pare configurarsi come un commento all’esposizione, in molti casi con ripresa o ripetizione di porzioni di testi, o il cui

testo è diretta risposta o prosecuzione del concetto esposto. La cosa particolare di questa registrazione è il ricorso a concatenazioni di brevi moduli E per presentare il contenuto espositivo del brano. I due moduli E1 ed E2 sono molto semplici e la loro formula melodica si compone di un'arcata che sale a una quinta, sesta maggiore e ottava dalla *finalis*, per poi scendere e vibrare tra sesta e quinta, nel caso di E1, o fino alla *finalis* passando per i gradi della pentatonica con il sesto grado al posto del settimo, nel caso di E2. Non sarà del tutto inutile sottolineare come la parte finale della formula usata in E2, con terzo grado e discesa alla (seppur breve) stasi su *finalis* mima la formula ridotta ai minimi termini di un modulo di chiusura. Questa presenza di una formula di chiusura apposta a sigillo di E2 ha senso se pensiamo che C oltre a completare la stanza ricopre il ruolo di risposta. Essendo C già funzionalmente impegnato, questa stilizzazione della conclusione dell'E2 giova con ogni probabilità a dare un senso di chiusura all'esposizione della prima voce.

Non molto si può dire dei due moduli U, comparendo una volta sola in un brano già di per sé particolarmente breve. Come ultima cosa vorrei sottolineare come nei moduli E il cantante sembri a tratti instaurare un ritmo sillabico serrato, seppure le pause di congiunzione tra i moduli (e la loro stessa brevità) rendono questo stesso ritmo sfuggente.

15: Autore sconosciuto - *I heard a might rumbling* (Gellert Collection)
Durata: 01:35
Struttura:

```
E1E2C/E1E2C-E1E2C E1E2E1E2
```

[inizio tagliato e danneggiato] [E1] said hurry, hurry and the walk said run
[E2] As I got balls here, and won't do nary one
[C] *Oh*, I won't do nary one
[interruzione]
[danneggiato] [E1] I heard a mighty rumbling, rumbling down [..]
[E2] Was nothing but my captain hitting my walking ball
[C] *Oh*, hit the walking ball
[E1] *Lord*, laying down late, good captain, said 'n getting up soon

[E2] *Lord*, I can’t see nothing but the stars and moon,

[C] *Woh*, but the stars and moon

[cambio cantante]

[E1] If I had my little woman I would go today 10

[E2] I wouldn’t have to run though I would walk away

[E1] My captain call me hurry Lord I wouldn’t do nary one

[E2] I got in a hurry Lord I have to run

Questa breve registrazione è piuttosto strana. Vede la partecipazione di due cantanti, il secondo dei quali oggettivamente meno competente del primo. Il secondo cantante ricalca le formule usate dal primo, ma non sembra cogliere appieno le sfumature della struttura modulare di quest’ultimo, in particolare nell’uso del C come chiusura e risposta, che il secondo cantante semplicemente non usa. Anche il testo che compone l’intervento del secondo cantante risulta frammentario e privo di continuità logica, come se fosse un mash-up di frammenti di luoghi comuni tratti da altri *holler*, che non vengono però nemmeno presentati nella loro forma intera tradizionalmente trovata in altri brani. Senza il riferimento a specifici modi di dire, la sequenzialità stessa dell’esposizione è poco chiara.

Al contrario, il primo cantante presenta un *holler* perfettamente tipico nella sua struttura tripartita tra due blocchi espositivi e uno di chiusura/risposta: a loro volta i due blocchi espositivi potrebbero essere distinti in due moduli, uno per emistichio. Ho preferito segnalarli connessi l’uno all’altro perché si presentano sempre nello stesso ordine, e distinguerli avrebbe prodotto inutile confusione. Vorrei osservare però come il secondo emistichio degli E1 abbia un profilo simile a un modello di chiusura, esponendo il contenuto su brevi arcate alla terza prima di scendere alla *finalis*, e come invece il secondo emistichio dell’E2 abbia un senso di chiusura più marcato aggiungendo anche, all’inizio, una discesa per gradi all’ottava inferiore. Altro elemento che distingue i due cantanti è l’uso sapiente da parte del primo di parole allogene in forma evocativa all’inizio dei versi (“Lord”, “Oh”), cosa completamente assente nell’intervento del secondo cantante. Nell’interruzione tra le due stanze del primo cantante si sentono alcune voci di sfondo, e il primo cantante sembra negoziare il fatto che avrebbe ancora un’altra stanza da cantare, probabilmente prima di lasciare spazio al secondo cantante.

In definitiva, questa registrazione è piuttosto enigmatica, soprattutto rispetto alla partecipazione del secondo cantante, le cui capacità canore risultano dubbie. All’ascolto mi

suonano abbastanza fuori genere le omoritmiche stasi su tutti i gradi del movimento alla fine dell'E2 da parte del secondo cantante, punto in cui il primo invece scivolava con un movimento discendente più rapido, in cui i gradi vengono toccati alla rapidità di un'oscillazione di vibrato, più che con vere e proprie stasi. Quest'uso del vibrato in fase discendente per segnalare alcune altezze è più in linea con la tendenza generale di molti altri cantanti di *holler*, ma certamente è una tecnica difficile da gestire: da qui i miei dubbi riguardo alle effettive competenze del secondo cantante.

16: Autore sconosciuto - *I went to the big house and I do not care* (Gellert Collection)
Durata: 01:31
Struttura: cicli `E1CE2C` per ogni stanza

[damaged] [E1] I went to the big house and I [C] do not even care
[E2] Say, I may get six months and I [C] may get the electric chair

[E1] *Oh Lord*, captain what [C] am I going to do
[E2] If you got any good tobacco, [C] please sir, give me a chew

[E1] I work all this morning just [C] hanging my head and crying
[E2] I was working for my good gal, [..] [C] past here I lost my mind

[E1] I'm going to the [..] [C] before the water arrive
[E2] 'Cause the captain take me in and I [C] [..] loose my mind

[E1] "Good morning captain" [C] "What's the matter poor black Shine"
[E2] "Ain't nothing matter captain [C] but I just ain't gwine"

[E1] I'm going to Atlanta [C] just about the break of day
[E2] If I see [nome?] I'm gonna [C] take her life away

Questo *holler* non ha molti elementi speciali dal punto di vista strettamente musicale, e risulta più interessante dal punto di vista testuale, presentano alcuni temi secondo prospettive differenti da quelle esposte da altri interpreti. Ogni stanza si costruisce su due coppie di moduli, in cui E1 ed E2 condividono la maggior parte del contenuto formulare, e si distinguono in base all'attacco (all'ottava dalla fondamentale il primo, alla settima minore il secondo) e alla posizione nella logica espositiva. Elementi decisamente rilevanti dal punto di vista tecnico sono le lunghe stasi al termine dei moduli E, come di sospensione nell'esposizione, nel modo in cui si mescolano con il contenuto testuale: su di esse vengono nella maggior parte dei versi appoggiate delle parole che da un punto di vista logico non si trovano alla fine del primo emistichio, ma poco dopo l'inizio del secondo. Solo dopo queste stasi viene aggiunta la pausa di cambio modulo (come "and I" nei primi due versi, ad esempio), creando una sensazione di sospensione e sfasamento dell'andamento metrico simile per certi versi a quella di un *enjambement*, se non ci trovassimo in realtà all'interno e non alla fine di un verso (a meno che non si consideri ogni emistichio come un verso a sé stante, ma questo creerebbe ulteriori complicazioni di lettura della struttura testuale).

17: Autore sconosciuto - *I'm gonna tell these long time boys* (Gellert Collection)
Durata: 00:36

[damaged] [was?] in the backyard
Won't tell these long time boys [danneggiato]
Captain captain call me roller, but my name is Shine
I'm [going to make? danneggiato] these long time boy but I can sure make mine

Questo frammento di *holler* è estremamente breve. All'ascolto sembra di potersi cogliere la tipica struttura quadripartita a due coppie di moduli per due versi, ma la scarsa qualità della registrazione e la sua brevità non permettono di dire molto di più, oltre al fatto che i materiali formulari sembrano rimandare a quelli usati nell'*holler* n. 15.

18: Autore sconosciuto - *I've been shot all up with a 44* (Gellert Collection)

Durata: 00:50

Struttura: successione di `E1E2`

[danneggiato] [E1] it's going to be easy, (and) it's going to be (slow)

[E2] I've been shot all up with a fourty-four

[E1] I done used your shovel 'till my hands got sore

[E2] If I make that time I'm goin' do no more

[danneggiato] [E1] (heard) from my woman (she sent from my home)

[E2] I'd give more than one dollar just to hear from home

[E1] If I get lucky and [danneggiato]

[E2] Take my woman up the country [danneggiato]

L'*holler* presenta materiali formulari simili a quelli usati nell'*holler* 15, ma senza il modulo che in quel caso aveva funzione di chiusura. Per mantenere evidente questo parallelo ho quindi scelto di usare le stesse indicazioni di modulo usate nel 15, con l'avvertenza però, come avevamo osservato in quell'*holler*, che questi moduli potrebbero essere a loro volta distinti in due emistichi, i secondi dei quali integrano un profilo simile alla formula di chiusura. Per il resto, il brano è troppo breve e danneggiato per dire molto di più sul lato musicale, e risulta più interessante invece per i frammenti di testo che si riescono a intuire tra i danni di usura.

19: Autore sconosciuto - *It's the same old thing* (Gellert Collection)

Questa registrazione è irrimediabilmente danneggiata, ma contiene senz'ombra di dubbio un *holler*. Dal poco che si riesce a intuire, il testo fa riferimento ad alcuni dei luoghi comuni del genere: la monotona realtà della prigione ("it's the same old thing"), i duri ritmi lavorativi ("I get up in the morning, partner, about 4 'o clock"), e alcuni riferimenti a una scena concitata che ha a che fare con il *captain* e i "bushes" (vedi appendice n. 2). I profili melodici dei moduli sembrano piuttosto elaborati, ma la brevità della registrazione e delle parti non coperte da rumore non permettono di entrare più nel dettaglio su questo lato.

20: Autore sconosciuto - *Lord I asked my captain* (Gellert Collection)

Sfortunatamente, anche questa registrazione ha una qualità audio insufficiente per uno studio approfondito delle tecniche musicali impiegate o del testo esposto. Un vero peccato: dai pochi frammenti melodici ascoltabili sembrerebbe che il materiale formulare usato dal cantante sia molto vario e finemente cesellato, e il testo stesso sembra riportare nuove combinazioni di temi tipici degli *holler*. C'è un riferimento alla figura di "Charlie", qui definito con l'appellativo "captain" invece che "Mr.", ci sono un paio di descrizioni di scambi di battute con il "captain", di cui la prima incomprensibile, e la seconda che sembra svolgersi approssimativamente così: "Lord, I asked my Captain, for my [danneggiato] (he) told me 'go back in line, you got ninety nine'," con l'uso di un evidentissimo modulo di chiusura sull'ultima parte, a sigillo irrevocabile delle parole perentorie del "captain".

21: Autore sconosciuto - *Mama Lucy* (1959) (erroneamente archiviato a nome Leroy Grant)
Durata: 01:36
Struttura:

```
                    5                   10
E1CE1CE2E2C-IE1CE2C~C-IE1E1CE2C~C-IE1CE2E2C-IE1E1CE2C
```

[E1] Save old Mama Lucy, [C] doctor, [E1] don't let her [C] die
[E2] *Oh*, she can furnish me [E2] more honey, yondo, [C] than I can buy

[I] *Oha*, [E1] you can go down yondo [C] and tell old Mattie Groan
[E2] *Oh*, I give her four, five dollar [C] for that she's sitting-*ah* on
[~C] *Oha*, that she's sitting-*ah* on 5

[I] *Oh*, [E1] I don't know, buddy, [E1] but I believe I [C] will
[E2] take my baby [C] to Jacksonville
[~C] *Oh*, my baby to Jacksonville

[I]*Oha*, [E1] save her, doctor, save her, doctor, [C] don't let her die
[E2] *Oh*, she can furnish me [E2] more honey, yondo, [C] that I can buy 10

[I] *Oha*, [E1] go down yondo, [E1] tell old Mattie Groan, [C] old Mattie Groan
[E2] I give her four, five dollar [C] for that she's sitting-*ah* on

La musica blues è nota per contenere riferimenti sessuali, spesso piuttosto espliciti.[112] Al contrario, non esistono molti casi di brani appartenenti al genere *holler* in cui si parli esplicitamente di sesso, probabilmente a causa dei contesti repressivi in cui veniva utilizzato o delle finalità archivistiche con cui i materiali da registrare sono stati selezionati dai ricercatori. *Mama Lucy* è uno di quei pochi casi. Shirley Collins, cantautrice britannica che alla giovane età di vent'anni aveva accompagnato Alan Lomax nel suo viaggio di ricerca con funzioni di supporto alle registrazioni, aveva non a caso annotato "dirty" (sporco, sfacciato) accanto alla dicitura "holler" apposta da Lomax sul box che conteneva la registrazione. La cruda ironia sottintesa dalla preghiera al dottore affinché salvi la propria partner (r. 1-2), con esplicito riferimento al fatto che il loro rapporto è fondato sullo scambio di favori sessuali, e la spavalda richiesta all'ascoltatore di fare da tramite per convenire con una prostituta un incontro sessuale (r. 3-5), sono tanto esplicite quanto uniche nel panorama delle registrazioni di *holler*. Si noti comunque come queste immagini siano comunicate attraverso tropi che ne velano, con ironico garbo, il crudo significato.

Un'altra osservazione riguarda l'interprete di questo brano, archiviato come Leroy Grant. A meno che nella prigione non ci fossero due Leroy Grant (cosa piuttosto difficile), deve esserci stato un errore nell'archiviazione di questa informazione. Il cantante di questa registrazione infatti non può essere lo stesso Leroy Grant che ha registrato *Forty Miles* (1959), per diversi motivi. Prima di tutto, il timbro vocale non coincide: aperto e di testa qui, nasale (come a causa di infezioni alle vie respiratorie) e più chiuso, grave, in *Forty Miles*. Secondariamente, le macrostrutture dei brani sono diametralmente opposte: fluida e cangiante qui, fissa e ciclica in *Forty Miles*. Inoltre, osservando da vicino i dettagli delle microvariazioni, gli attacchi delle arcate, la forma del vibrato, la completa mancanza in questo brano di microavvallamenti di apertura all'attacco delle *finalis*, ci si rende conto senz'ombra di dubbio che anche i sistemi

[112] Vedi Calt (2009).

d’ornamentazione del profilo melodico sono radicalmente distinti. Infine, la voce del cantante di *Forty Miles* ritorna ben udibile, con tutte le sue peculiarità, anche in altre registrazioni di *worksong* collettivi tra i cui partecipanti figura un Leroy Grant e alla fine della stessa *Forty Miles*, Lomax chiede al cantante il nome, il quale risponde di essere Leroy Grant, da Jackson, Mississippi. Al contrario, non sono riuscito a trovare altre registrazioni in cui ritorni la voce del cantante di questo *holler*, la cui paternità rimarrà per ora sfortunatamente sconosciuta.

Alcune altre osservazioni sul brano. E’ evidente come il modulo E1 derivi la sua forma da una successione di moduli di tipo I. Negli altri moduli c’è un discreto numero di aree di variazione possibili, la maggior parte delle quali per ripetizione o prolungamento. Mi limito a segnalare la trasformazione per interpolazione che si può spesso avere sui moduli di tipo E2 al termine della prima arcata, con un doppio tornante che sale alla settima minore e scende a quarta oscillando attorno alla quinta dalla fondamentale, la quale può esserci, venire espansa, o totalmente eliminata. Curioso anche il trattamento dei moduli di chiusura di tipo C, che se nel profilo seguono comunque la tendenza generale, assumono però, soprattutto sulla prima parte del modulo, un’ampia area di possibile variazione, non necessariamente in concomitanza con necessità legate all’esposizione di testi più o meno corposi.

Infine, vorrei segnalare l’effetto a mio parere decisamente ben congegnato della distanza tra la patetica ansia suggerita dal timbro vocale, teso e vibrante come se si stesse cantando di qualcosa di tragico o che provochi intense emozioni, e l’effettivo significato ironico del testo: questa distanza tra forma e contenuto basata semplicemente sulla scelta di tecnica timbrica crea un ulteriore strato di giocosa, quasi palpabile ironia.

22: Autore sconosciuto - *Black woman* (Gellert Colletion)

Durata: 00:59

Struttura:

```
                                   5
E3C2-E1E2C1E1E2C1E3C2-E1-E1E2C1E3C3E2C1-C3E3C1
```

[danneggiato] [..] [E3] (nightmare, partner,) [C2] send me to the (pen)

[E1]You don't know black woman, [E2] black woman, [C1] about the trouble I'm in[113]
[E1] She's a long tall (easy), [E2] tall (easy), [C1] partner she got curly hair
[E3] Ain't going to leave my rider, *good partner*, [C2] [for a]'nother girl nowhere

[E1] *Mh*

[E1] I can't find my (bag-eh), [E2] my (bag-eh), [C1] nowhere I go 5
[E3] *Ah* if I get out of trouble, *partner*, [C3] ain't going do it no more
[E2] *Look*, *partner*, *partner*, [C1] ain't going do it no more

[vocalizzi su consonante "m": modulo C3, pausa, un rapido E3 seguito da un C1]

Questo breve brano presenta una complessità interna rilevante. Forse, se fosse stato più lungo (dura appena un minuto), sarebbe stato molto interessante verificare le variazioni utilizzate nella ricca trama formulare, e se la qualità audio fosse stata migliore, si sarebbe potuto discutere meglio la relazione tra il testo e una struttura modulare evidentemente piuttosto cangiante. Tanto più che la registrazione sembra iniziare quando l'*holler* è già avviato: i primi due moduli vengono in altri luoghi utilizzati come chiusura di stanza, e il primo verso sembra decisamente monco, sia come linea melodica che come contenuto testuale.

La struttura modulare è particolarmente complessa: inizialmente credevo che E2 fosse solo la parte conclusiva del modulo E1, fino a quando non mi sono accorto che il cantante usa il modulo da solo per avviare il verso a r.7. Il brano presenta quindi quelli che sembrano essere 3 distinti moduli di esposizione e 3 distinti moduli di chiusura. La prima stanza intera sembra mostrare una struttura abbastanza autosufficiente e logica nell'ordine: E1 seguito da E2 e chiuso da C1, ripetuto, il tutto completato da un modulo differente E3 seguito da una chiusura differente C2, quest'ultima riga a profilo melodico discendente nell'ottava inferiore. Similmente la seconda stanza sembra inizialmente partire seguendo la stessa logica, ma il cantante stavolta evita ripetizioni, salta direttamente a un E3 chiuso da un nuovo tipo di modulo C3. Chiude poi l'intera stanza ricorrendo a due moduli che prima sembravano "minori" in termini di posizione strutturale come E2 e C1. La chiusura con vocalizzi su consonante "m" è

[113] L'intonazione delle parole "black woman" nell'E2 ricordano l'esasperato modulo su "bodacious women" in Son House (1941).

ulteriormente strutturalmente complessa, partendo addirittura con il modulo di chiusura C3, che potrebbe forse in un certo senso essere inteso come vocalizzo di risposta a sigillo della stanza precedente, e i restanti due moduli di vocalizzo potrebbero intendersi come oggetti a sé stanti, similmente all'interiezione posizionata a r. 4.

Ritengo si possa leggere questo alto grado di variabilità strutturale delle stanze in concomitanza con la fluidità del testo, qui in forma quasi più di flusso dialogico con un "partner" immaginario, in cui la struttura verbale si dipana come in una conversazione più che una forma poetica in senso stretto: lo dimostra indirettamente anche il fatto che le rime sono abbastanza deboli o assenti.

23: Autore sconosciuto - *Mother [?] mi[ne?]* (Gellert Collection)
Durata: 01:36
Struttura:

```
                5                   10
/IC-EIC-E-ECIC-EIC-EIC-CIC-EIC-IC-EC-EIC
```

[tagliato] [I] *mh*, [C] you have killed my pal
[E] Got the key to the bushes, [I] *ah*, [C] and I ran to go
[E] Captain, captain,
[E] Got a 32-20, [C] I'm goin' take it in the morning, [I] *mh*, [C] If he make me mad
[E] *Lord*, I'm going, I'm going, [I] *mh*, [C] crying won't make me stay 5
[E] *Lord*, if I had listen, [I] *mh*, [C] what my mama said
[C] *Lord*, I'd been at home, [I] *mh*, [C] in my feather bed
[E] Corinne, Corinne, [I] *oh Lord*, [C] what have I done
[I] *Mh*, [C] *mh*,
[E] *Lord*, I'm going, I'm going, [C] crying won't make me stay 10
[E] *Lord*, the more you cry, [I] *mh*, [C] further I'm going away

Questo brano breve ma intenso ricorre a pochi materiali formulari base per costruire una discreta varietà di concatenazioni di moduli, in un flusso di pensieri che non è divisibile in stanze. Si noti che, a parte un paio di casi (r. 6-7, r. 10-11), i versi non sono connessi da rima.

La lunghezza stessa dei versi è molto variabile: si veda l'accostamento delle r. 3 e 4, in cui, sulla scorta anche della troncata successione modulare, il cantante sembra quasi aver deciso tutt'a un tratto di ripartire da capo. In diretta relazione con questa esposizione decisamente fluida, anche la concatenazione modulare risulta piuttosto variabile: ad esempio, il verso 7 inizia con un modulo C altrimenti usato come chiusura. I, qui usato come interpolazione tra gli emistichi dei versi, così come le brevi pause di stacco in mezzo alla formula di C, non ricorre sempre e necessariamente, (almeno in un caso, a r. 10, I manca). Questo I si compone di un movimento melodico frastagliato, rapidissimo, e finemente controllato di rapidi scarti tra altezze alla velocità del vibrato.

Notevoli anche alcuni accorgimenti fraseologici: il flusso di coscienza è frammentato non solo nei versi, ma anche nelle giunture tra i moduli. La *finalis* all'altezza della fondamentale viene prolungata in tutti i moduli, creando numerosi momenti di pausa e sospensione nell'esposizione. Essendo i moduli presentati in rapida successione, queste pause sono molto frequenti, provocando un'ulteriore senso di frammentazione del testo. Nonostante la brevità è anche possibile osservare come il modulo E sia quello in cui vengono applicate il numero maggiore di variazioni, tutte però piuttosto sottili, nell'ambito della rimodulazione del profilo degli elementi per accomodare lunghezze di testo differenti. Probabilmente il modulo in cui si hanno gli stravolgimenti formulari maggiori è l'E a r. 4, già discusso come un punto molto particolare nel flusso espositivo prodotto dall'interprete. Il cantante infatti salta da un modulo dove era stata avviata un'invocazione al "Captain" a un dialogo con un altro interlocutore, a cui si riferiscono informazioni relative al dialogo interrotto nel verso precedente.

24: Autore sconosciuto - *My baby's gone* (1934)

Durata: 01:23

Struttura:

```
                                5
E1C-E1E1E1C-E1C-E2E1C-E1C-E2C-E1C-E2E1C
```

[tagliato] [E1] My baby's gone, [C] and she won't come back to me

[E1] She left me this morning, [E1] went to the station, [E1] bought a ticket, [C] just as long as [..]

[E1] And she's gone, [C] and she won't be back at all

[E2] Well, [..] the poor boy left alone [E1] I loved her, [C] she wouldn't even [..]
[E1] Well, she's gone, [C] and she won't be back no more 5
[E2] Well, she left this morning, [C] she would [..]
[E1] Where am I be to go [C] and she didn't even tell me goodbye
[E2] But after [..], [E1] [..] [C] she wouldn't even [..]

Questo *holler* è probabilmente l'unico strettamente monotematico. Il cantante parla dell'abbandono da parte dell'amata e degli stati d'animo e delle difficoltà che ne conseguono. La registrazione aveva alcuni difetti audio, e il cantante ricorreva a una dizione piuttosto particolare, per cui diverse vocali non erano facilmente riconducibili al loro uso nell'inglese americano standard: per questo diversi punti (e in alcuni casi quasi righe intere) del testo sono per me decisamente incomprensibili.

Nel profilo melodico del modulo E2 sembrerebbe di poter sentire gli echi di un modulo canoro da utilizzare sul B di un blues tripartito, dato che il centro del modulo si sviluppa a partire dal quinto grado, una quarta sotto la fondamentale. Il riferimento però è solo nella formula melodica, non nella sua relazione alla struttura, che non è quella di un blues propriamente detto. Similmente distante dal genere blues è la tecnica di gestione delle tempistiche e del concatenamento di moduli, qui particolarmente fluidi, in una struttura a versi liberi in flusso di coscienza.

Il cantante non applica molti metodi microscopici di variazione, ma manipola senza esitazione le successioni modulari a scopo narrativo. Esemplificazione lampante di questo procedimento è chiaramente la r. 2, nel dettagliato racconto della successione di eventi relativa alla partenza dell'amata in cui ogni nuova fase di allontanamento è espressa con un nuovo modulo.

25: Autore sconosciuto - *Oh you can slip yo' collar* (1936)
Durata: 03:45
Struttura: variabile (vedi descrizione)

Oh Lord oh
You can slip your collar, hang 'em on the wall

There’s no more rolling, Captain, (‘till the) [..] fall

Woh
I walked all around on the whole corral
I couldn’t find a mule, captain, with a shoulder well

Lord, I worked so (hard) and I worked so well
Lord, I worked so (hard) and I worked so well
I walked all around and I couldn’t see a-
[parlato]
Woh, I couldn’t find a mule, captain, with a shoulder well

This old Charlie got [..] and I got teen
[..] Charlie [..] dollars that I ever seen

[parlato]

Woh
You can slip your collar, captain, you can hang it on the wall
There gon’ be no more rolling, captain, till the [..] fall

[parlato]

Oh Lordy [danneggiato]
Woh boys, I get trouble in mind, *oh boys*, *oh*, I get trouble in mind

Oh, *oh boys*, asked captain Charlie, (*boys*, where he’s gon kill her)
[danneggiato, incomprensibile, forse qualcosa rispetto a un luogo, (way back) [..] (hill)]

Ah, early in the morning boys when that old ding dong ring
You got to marching to that old table, *boy*, you find the same old thing
Oh Lord Lord

Oh, what you see gal, baby, *boy*, you can (tell it) to me, *oh Lord*
[..] brother [..] marching [..] *oh Lord Lord*, don't you (wait) [..] (here), *oh Lord*
Oh, *Lord*, I'll be home, [..] *oh Lord*, 25
[..] just as long, *oh Lord*

Questa registrazione, soprattutto nella seconda metà, è irrimediabilmente danneggiata, al punto che risulta praticamente impossibile cogliere con chiarezza le parole usate dal cantante. La qualità diminuisce, come si può vedere dai vuoti nel testo trascritto, man mano che la registrazione avanza. E questo è un vero peccato, perché a 3 minuti e 45 secondi di durata totale, questa è una delle registrazioni di *holler* più lunghe di quegli anni. È un peccato anche per motivi connessi al contenuto del brano, sia a livello di testo che a livello di risorse musicali.

Partendo dal testo, le parti riconoscibili sono un interessante variazione su temi tipici degli *holler*. Il cantante ricorre spesso a diversi luoghi comuni e modi di dire, ma qui li elabora ripetutamente a diversi livelli, espandendone l'esposizione, frammentandola, aggiungendo dettagli, commenti. Prendendo ad esempio il modo di dire "Early in the morning, when the ding dong ring, I walked up to the table, to find the same old thing", qui citato a r. 20 e 21, si nota come il cantante abbia aggiunto numerosi inframmezzi e commenti aggiuntivi, e l'esposizione ottenga quindi una durata e un respiro più ampi, in cui il significato dell'episodio viene amplificato dalla flemma espositiva, con tanto di commento finale di invocazione per l'intervento divino. Similmente, il modo di dire "Looked around the whole corral, couldn't find a mule with a shoulder well", qui è proposto, decostruito e ricostruito addirittura in sei versi (r. 4-10), con tanto di segnale di avvertimento, ripetizioni interne, interruzione parlata, interiezioni di punteggiatura e rafforzamento. Il fatto stesso che la coppia di versi che apre l'*holler* ritorni a metà della registrazione (r. 14-15) è un fatto quasi inaudito nelle registrazioni di quegli anni, dove ogni secondo disponibile era a quanto pare volutamente utilizzato per proporre solo ed esclusivamente materiali nuovi da archiviare. Il fatto che il cantante recuperi il verso non va visto come una mancanza di inventiva quanto piuttosto come un indiretta esemplificazione di come gli *holler* con ogni probabilità funzionavano nella realtà quotidiana d'uso, ovvero come set dal numero finito di argomenti di cui parlare che tornavano ciclicamente a intervalli più o meno regolari. Infine, il cantante ricorre anche ad alcuni temi trattati in modo unico in tutte le registrazioni, come l'avvertimento al "captain" che dà il titolo alla registrazione.

Dal punto di vista musicale si sarà notato che ho preferito non aggiungere una struttura modulare a questo brano. Il motivo è molto semplice: le formule utilizzate dal cantante cambiano costantemente durante l'intera registrazione (spostandosi man mano verso tonalità sempre più acute), senza assestarsi per più di una stanza in strutture comparabili. Ogni stanza ha strutture simili, legate al fatto che i testi si compongono anche qui di coppie di versi a loro volta spezzabili in due emistichi, ma in parte a causa dell'elevata frammentazione testuale elaborata dal cantante, in parte a causa dell'alto grado di variabilità formulare, non è possibile confrontare tra loro i moduli usati nelle diverse stanze, e ogni stanza di per sé non è sufficiente a generare una lettura di una struttura modulare definita. Non mi è chiaro perché in questo caso il cantante non ricorra a formule costanti durante l'esposizione, si potrebbe supporre che l'assestamento avvenga in corso d'opera, e man mano che la registrazione avanzi, il cantante abbia preso confidenza, sia entrato, per così dire, "nella parte", e abbia aggiunto convinzione e potenza al canto (da cui anche il graduale alzarsi delle altezze di riferimento dei profili melodici), andando man mano a posizionarsi verso quella che forse era una struttura più stabile e simile a quella che effettivamente usava in situazioni non extra-ordinarie come quella di essere registrato da Lomax. Non è un caso da questo punto di vista che, man mano che la registrazione avanza e la qualità audio diminuisce, sembrerebbe di poter intuire un sempre maggior grado di uniformità nelle formule utilizzate, fin quasi alla standardizzazione di una successione ciclica nelle ultime stanze. Essendo queste però praticamente incomprensibili, mostrarne la struttura musicale avrebbe solo creato confusione.

Mi limito però a far notare alcuni elementi: le stanze sono sostanzialmente quadripartite, e le ripetizioni di elementi di questa quadripartizione avvengono riutilizzando il modulo che era stato usato per quella partizione alla sua prima esposizione, mantenendone quindi la posizione logica. Data la varietà di elaborazioni anche a livello testuale, le interiezioni qui assumono un peso maggiore nell'economia dell'intera esposizione, e appaiono in tutte le possibili tipologie: come elementi autosufficienti di avvertimento (es. r. 1 o 4), come attacchi di partenza per i versi (es. r. 7 o 18), come elementi allogeni infiltrati tra gli emistichi (es. r. 17 o 24) e come elementi di nuovo autosufficienti di chiusura in forma di commento o risposta (es. r. 22).

26: Autore sconosciuto - *Shot ma pistol* (in Metfessel 1928 p. 114 e seg)

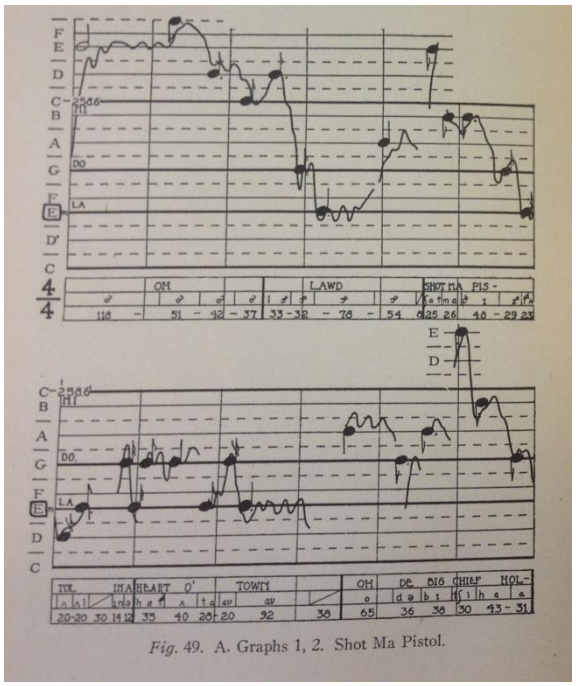
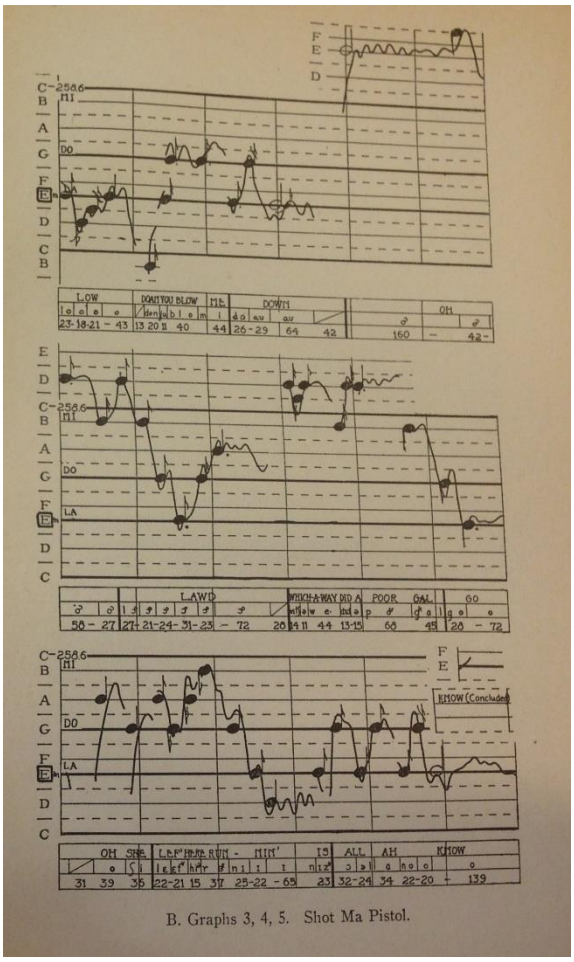


Fig. 49. A. Graphs 1, 2. Shot Ma Pistol.



B. Graphs 3, 4, 5. Shot Ma Pistol.

[I1] *Oh Lawd* [E] shot ma pistol [C] in a heart o' town

[I2] *Oh* [E] the big chief hollow [C] don't you blow me down[114]

[I1] *Oh Lawd* which a way did a poor gal go

[E] *Oh* she lef' here runnin' [C] is all ah know

Questo breve brano dal volume di Metfessel, tratta dalle registrazioni di Odum, era con buone probabilità un *holler*. Per prima cosa lo suggerisce la struttura del testo: due coppie di

[114] Probabilmente Metfessel e collaboratori hanno fatto un errore, dalla struttura della frase è più probabile che il cantante avesse detto "holler", non "hollow", come verbo per presentare l'azione d'esposizione dell'emistichio successivo. In generale le trascrizioni degli autori nel libro risentono spesso di problemi simili, oltre a un utilizzo opinabile di forme grafiche che esasperano la dizione degli interpreti nella trascrizione.

versi ciascuno distinguibile in due emistichi (a parte r. 3), e ciascuno introdotto dalla propria specifica interiezione. Lo suggerisce anche il profilo del cantato, che si muove fluidamente su una scala pentatonica di blues, e in particolare la forma delle interiezioni di apertura (su "Oh Lawd"), così come quella della piccola arcata introduttiva del secondo verso, un più semplice "Oh", come capita spesso di trovare in altri *holler*. A completare la panoramica degli elementi simili agli *holler*, il generale movimento discendente del pezzo, il posizionarsi in vibrato su *finalis* all'altezza della fondamentale al termine del verso, la stretta somiglianza del modulo usato per tutti i secondi emistichi dei versi con la formula di chiusura tipica degli *holler* e il ritmo misurato che si instaura momentaneamente all'interno dei moduli per poi perdersi tra le connessioni, connesso alla struttura metrica del testo.

27: Autore sconosciuto - *Sleeping in my grave* (Gellert Collection)
Durata: 02:40
Struttura: coppie di versi `E1CE2C`, tranne stanza tripartita r. 11-13 con ripetizione di `E2C`.

[E1] Sleeping sleeping [C] six feet in my grave
[E2] Couldn't be a good captain, [C] you treat me like a slave

[E1] I told the good time captain: [C] "*Lord*, my [..] are cold"
[E2] He said: "never mind your [..] Shine [C] let the wheeler roll"

[E1] Captain my gal got [..] [C] just like one of these levee camp mules 5
[E2] When she get [..] [C] *Lord*, she's hard to rule

[E1] Captain I don't want no coal black woman [C] making up my bed
[E2] Captain I don't need that coal black woman, woman, [C] sleeping in my bed

[E1] Captain way down here on the levee, [C] *Lord*, you treat me mean
[E2] Say you don't want to give me nothing, good captain, captain, [C] but these (awful) beans 10

[E1] Sayd I'd rather be crippled, [C] *Lord*, but [..] blind

[E2] Said I'd rather be crippled, captain, [C] *Lord* but [..] blind
[E2] Than get a coal black woman, captain, captain, [C] *oh Lord*, on my mind

[E1] I'm going leave here soon some morning, [C] *Lord*, and I'm going away.
[E2] I'm going quit my levee camp rolling, captain, [C] ain't not going to stay. 15

Il brano si presenta minimale e diretto nella forma espositiva. Non ci sono particolari trasformazioni di struttura, o variazioni ingenti nelle formule, o interiezioni, tranne che per adattare testi particolarmente lunghi ai moduli (come il caso dell'E2 a r. 10), o per sottolineare una parola o un concetto (come ad esempio nel caso dell'esasperazione del profilo melodico su "coal black woman" a r. 7). Unica variazione sensibile a livello di struttura è nella penultima stanza, in cui dal punto di vista del testo l'*holler* sembrerebbe avvicinarsi alla tipica struttura tripartita del blues A-A'-B, ma tale avvicinamento è in realtà solo un'impressione prospettica, perché se si presta attenzione alla struttura modulare, questa è in diretta controtendenza, in forma A-B-B. Come avviene per *holler* simili (dalla stessa collezione di Gellert, probabilmente a opera dello stesso cantante, e a questo quindi direttamente connessi), il materiale formulaico usato in E1 è estremamente simile a quello usato in E2, con una differenza però sostanziale nell'altezza dell'attacco e nella posizione rispetto al testo, al punto che ho scelto di segnalarli come distinti. Segnalo anche la costante presenza della pausa a metà dei C, altro elemento che torna in altre registrazioni della collezione di Gellert (forse ad opera dello stesso interprete).

28: Autore sconosciuto - *The reason I like to roll* (Gellert Collection)
Durata: 00:50
Struttura:

```
                    5                   10
E1C1E2C2-E1C1E2C2C1-E1C1E2C2C1-E1C1E2C2
```

[E1] The reason I like to roll [C1] [danneggiato]
[E2] I borrow (it with) my money [C2] I can borrow (it) more

[E1] If I had listen [C1] to my second mind

[E2] I’d been a few more [danneggiato] [C2] on my second time
[C1] *Oh*, in my second time

[E1] If my back don’t hurt me [C1] like my neck and side
[E2] [danneggiato] [C2] like a [danneggiato]
[C1] *Mh*, like a [danneggiato]

[E1] Say, laying down late, [C1] said to get up soon
[E2] *Lord*, I can’t see nothing [C2] but the stars and moon

Questo rapido *holler* si presenta in una struttura semplice e immediata, in cui i gruppi a quattro moduli per stanza ricalcano fedelmente la struttura delle coppie di versi. Unica intermissione alla logica circolare di queste ripetizioni strutturali è l’aggiunta, nella seconda e terza stanza, di una riga di commento in forma di ripetizione del secondo emistichio del secondo verso esposta con il modulo usato per il secondo emistichio del primo verso, ovvero con il testo dell’ultimo C2 ma il modulo di un C1. Questo scambio di materiali e testi crea a mio parere un’efficace effetto di ulteriore conclusione, come ripiegando la stanza su sé stessa. Anche in questo *holler* il movimento melodico è inoltre ben distinto in base alle altezze tra il primo e il secondo verso: dove il primo rimane sopra all’ottava, il secondo scende all’ottava inferiore, verso la finalis su fondamentale. In questo senso il fatto che la ripetizione/risposta finale recuperi il profilo del C1 fa di questo *holler* un caso relativamente unico in cui la risposta di chiusura di un immaginario ascoltatore è alla stessa altezza del corpo più alto dell’esposizione, invece che trovarsi in un ambito più grave e simulare così la timbricità di un’effettiva seconda voce in risposta.

29: Autore sconosciuto - *Waterboy (captain what time of day)* (Gellert Collection)

Durata: 01:47

Struttura:

```
                  5                       10
I1I2I2C2-E1C1E2C2I2I1I1-E1C1E2C2E1C1E2C2I2C2-
                 10
E1C1E2C2E1C1E2C2I2C2
```

[I1] *Mh* [I2] *mh*

[I2] *Lord, Lord,* [C2] *have mercy now*

[E1] Waterboy waterboy, [C1] fetch your water around

[E2] If he got some water, [C2] send the bucket down

[I2] *Mh,* [I1] *mh,* [I1] *mh*

[E1] Captain captain, [C1] what time of day

[E2] *Lord*, captain, [C2] what time of day

[E1] I call[ed] the captain [C1] and the captain look[ed] at me

[E2] *Lord*, I saw the captain [C2] throw his watch away

[I2] *Lord, Lord,* [C2] *have mercy now*

[E1] If you see Alberta, [C1] won't you tell her for me

[E2] *Lord*, I got so long [C2] on the (county) road

[E1] Ever since I've been a man, [C1] I've been hammering on

[E2] *Lord, Lord, Lord,* [C2] on the (county) road

[I2] *Lord, Lord,* [C2] *have mercy now*

Questo *holler* è particolarmente significativo per il riferimento alle mansioni del "waterboy" all'interno della struttura del campo, così come il suo ruolo simbolico di pedina nelle logiche di violenta oppressione dei lavoratori.

Oltre a questo, pur nella brevità della registrazione, questo *holler* mostra di essere costruito su una raffinata struttura modulare in cui le interiezioni svolgono un ruolo strutturale

fondamentale e in cui le stanze vengono costruite su successioni modulari significative di ampio respiro. Trovo significativo il fatto che il cantante scelga di iniziare con interiezioni su consonante labiale che espongono i moduli principali, seguite da una forma di risposta che recupera l'ultimo modulo ed espone la forma conclusiva C2, su un testo "have mercy now" che ha un carattere rituale, come se questo fosse un intervento responsoriale. Il fatto che questo tipo di chiusura/risposta in forma I2C2 ritorni a sigillare due delle altre tre stanze, e nella rimante ci sia una forma simile I2I1I1 (solo su consonante labiale), genera una specie di cornice attorno ai materiali esposti, e ne sottolinea ulteriormente la funzione di intervento responsoriale.

All'interno di questa cornice, le stanze vengono costruite su tipiche strutture a quattro moduli per due coppie di versi, qui però ulteriormente raddoppiate nelle ultime due stanze. Il raddoppiamento delle coppie permette al cantante un'estensione espositiva più ampia, tale da lasciare spazio per ripetizioni atte a creare suspense (r. 6-7, effetto prolungato e aumentato dal testo della r. 8), o la compenetrazione di diversi pensieri generati dallo stesso oggetto, come nell'ultima stanza, in cui il pensiero della "road" su cui ha lavorato spinge in due direzioni parallele ma complementari, rimandando al pensiero dell'amata, e alla lunga durata della sua permanenza nella condizione attuale.

30: Autore sconosciuto - *When I was a little boy I want to go to railroad* (Gellert Collection)
Durata: 03:28
Struttura:

```
             5                    10
E1CE1CE1CE1ICE1ICE1IC-E1ICE1ICE1IC-E1ICE1ICE1IC-
        15                 20                 25
E1ICE1ICE1ICE1CE1ICE1ICE1E2E1CE1E2E1IC-E1ICE1ICE1IC-

E1ICE1ICE1C
```

[E1] Captain captain [C] what's the time of day
[E1] Captain captain [C] what's the time of day
[E1] Captain got mad [C] and throw the watch away
[E1] Captain got a water barrel, [I] water barrel, *boy*, [C] and it won't tell time

[E1]Captain got a water barrel, [I] water barrel, *boy*, [C] and it won't tell time

[E1] Sending for the water, [I] water, *boy*, [C] and [tagliato]

[tagliato] [E1] stealing, [I] stealing, *boy*, [C] that's a very bad thing

[E1] Talk about stealing, [I] stealing, *boy*, [C] that's a very bad thing

[E1] When the police get you in that car [I] [C] [danneggiato]

[E1] Say, when he gets started, [I] started, *boy*, [C] he'll be done [..]

[E1] Say, when he gets started, [I] started, *boy*, [C] he'll be done [..]

[E1] Say, when he hit that chain gang roll, [I] chain gang roll, *boy*, [C] he'll be (spreading) that [..]

[E1] Say, you come in at night, [I] pick [..] out of the kitchen boss [C] and you know that's wrong

[E1] Say, you come in at night, [I] pick [..] out of the kitchen boss [C] and you know that's wrong

[E1] Say you go to the captain, [I] tell you, *boy*, [C] you ought to stay at home

[E1] You was at home, *boy*, [C] you was doing well

[E1] You was at home, *boy*, [I] at home, *boy*, [C] you was doing well

[E1] Say, you could have stayed there, [I] stayed there, *boy*, [C] but you [raised so much hell?]

[E1] Say you was at home, *boy*, [E2] and you was doing well

[E1] Could have stayed there, *boy*, [C] but you [raised so much hell?]

[E1] Say it's hard, *boy*, [E2] say it's hard, but it's fair

[E1] Had a good home, [I] home, *boy*, [C] but you wouldn't stay there

[damaged] [E1] baby, [I] baby, bought [C] a diamond ring

[E1] Bought my baby, [I] baby, [C] bought a diamond ring

[E1] Woke up next morning, [I] morning, *boy*, [C] in the chain gang

[E1] There ain't one thing baby, [I] baby, *boy*, [C] that I bought

[E1] Ain't but one thing baby, [I] baby, [C] that I bought

[E1] And that damned thing, baby, [C] is working so damn hard

Questo *holler*, di fattura piuttosto piana e compatta, è abbastanza lungo da contenere interessanti e riconoscibili variazioni. Prima di tutto, si noti come la maggior parte

dell’esposizione avvenga per mezzo di semplici cicli di moduli equivalenti per ogni verso, qui tripartito in E1+I+C: la tripartizione non corrisponde a strutture metriche particolari, ma alla preferenza del cantante di arricchire o complicare la forma del verso aggiungendo una ripetizione interstiziale tra i due emistichi. Questo elemento interstiziale può essere più o meno complesso a seconda della quantità di testo che il cantante vuole ripetere (o aggiungere, vedi r. 27 in confronto a r. 13 e 14), e in alcuni casi non è nemmeno presente (es. r. 16), confermandone la natura accessoria e interstiziale, nonché il suo carattere di scelta consapevole e significativa.

Anche la struttura delle stanze è piuttosto varia: nella trascrizione del testo ho preferito distinguere le stanze in base al tema trattato, ma vorrei sottolineare come la rapida ciclicità di moduli e la sostanziale assenza di pause retoriche renderebbe difficile apporre distinzioni semplicemente guardando al profilo melodico. Le strutture delle stanze indicate per argomento sono piuttosto varie fra loro: il cantante sfrutta qui la malleabilità della successione modulare per espandere a piacimento l’esposizione di un determinato tema, sfruttando nella maggior parte dei casi strutture di tre versi in forma A-A-B, tranne che nelle r. da 18 a 22, dove il cantante opta per una struttura alternativa a coppie di versi quadripartite. Ciò avviene introducendo un quarto modulo E2, in linea con la quadripartizione delle coppie di versi (si noti tra l’altro come questi versi siano in qualche modo legati anche dal fatto di avere tutti la stessa rima finale).

Il cantante sfrutta infine la malleabilità delle strutture formulari solo in alcuni punti dell’esposizione, altrimenti piuttosto piana. Segnalo in particolare i punti in cui il cantante modifica il profilo melodico per accomodare testi di lunghezze differenti (es. r. 9), o quelli in cui mescola tra loro i profili melodici di E1 e I, soprattutto nei casi in cui I è evitato (es. chiusura primo emistichio r. 16) o quelli in cui il profilo melodico viene semplicemente arricchito di elementi aggiuntivi, come il breve guizzo verso la decima dalla fondamentale nell’E1 a r. 26.

31: Autori sconosciuti - *Driving Levee* (1939)
Durata: 02:37

(nelle parentesi quadre la lettera maiuscola indica il cantante, da A a F, il numero romano indica la posizione dell’intervento nella successione)

[A, I]: [E1] The Loui-siana-*oh* [C] is the murder’s home

[B, II]: [I1] *Oh*, [E1] it may be a graveyard, [I2] *oh Lord*, [C] but I'm gone 'fore long

[C, III] [E1] [I'll] be back in religion, [E2] and jive the church
[E2] I'll be a jacklegged preacher [C] and not have to work

[D, IV]: [E1] I'm going back to Oklahoma, [I2] *oh Lordy*, [E2] it's behind the sun
[E2] I don't mind rolling, [I3] *Lordy*, [C] got to roll ([from] sun to sun?)

[E, V]: [E1] I been down so jumpin' long

[F,VI]: [I1] *Woh*,
[E1] I don't mind rolling, [C] captain, I've rolled so long
P:[Hey mule!]

[C, VII]: [I1] *Yeoh*
[E1] But there is just one thing [E2] that worries my mind
[E2] I had to go [and] leave [C] my Willie behind

[D, VIII]: [E1] *Oh*, go away pretty mama, [I2] *oh Lordy*, [E2] don't you wanna go? [I3]
[E3] I'm going out the country, [I3] once more, [C] lookin for some more

[B, IX]: [I1] *Well well*
[E2] I've been down in Georgia, [E2] up in Teneesse
[E2] Looking for a woman [C] [who]'s crazy bout me

[F, X]: [I1] *Woh*
[E1] I worked old Maude [E2] and worked Old Belle
[I2] *Woh*, [E2] couldn't find you [C] that morn' in bed
P: [Yey Bill]

[C, XI]: [I1] If I ever get back out the country [E2] won't tell the bo[ss]

[E3] Don’t come no low, here, down [C] [..]

[D, XII]: [E1] Ah there’s but one thing, [I3] *mama*, [E2] we did wrong, [I3] *oh Lordy*
[E2] I’ve stayed in Texas [C] one day too long

Per questa registrazione, John Lomax aveva chiesto a sei cantanti di registrare i loro brevi *holler* in un’unica sessione. Il risultato è particolarmente artificiale, ma è comunque utile per confrontare tra loro in rapida successione differenti stili, tecniche e scelte idiolette.

I cantanti ricorrono a formule simili per costruire i propri moduli, a partire dall’intonazione comune della fondamentale, ma il modo in cui queste formule vengono coniugate o montate in successioni modulari varia molto da un interprete all’altro, come si può osservare dalla struttura degli interventi:

A, I:	`E1C`
B, II:	`I1E1I2C`
C, III:	`E1E2E2C`
D, IV:	`E1I2E2E2I3C`
E, V:	`E1`
F, VI:	`I1E1C[P]`
C, VII:	`I1E1E2E2C`
D, VIII:	`E1I2E2E3I3C`
B, IX:	`I1E2E2E2C`
F, X:	`I1E1E2I2E2C[P]`
C, XI:	`I1E2E3C`
D, XII:	`E1I3E2I3E2C`

Ognuno degli interventi si configura come una stanza autosufficiente. Nella varietà di strutture espositive, direttamente legata alle profonde differenze di strutture metriche impiegate dai cantanti, si notano comunque alcune costanti: gli interventi vengono chiusi con la tipica formula, i versi sono tendenzialmente suddivisi applicando un modulo a ogni emistichio, e i moduli di tipo I vengono usati in posizioni interstiziali tra i moduli o come introduzione al

proprio intervento. Le successioni modulari sono costruite in modo tendenzialmente binario, eventualmente arricchito dall'utilizzo di moduli interstiziali.

Ognuno dei cantanti si riferisce allo stesso tono come centro modale, ma interpreta la pentatonica in modo differente. Ad esempio, il cantante A sceglie settima maggiore e terza neutra, il cantante C usa una settima ambivalente (alternativamente maggiore e minore) e terza minore, il cantante E sceglie la settima e la terza minori, e il cantante F usa settima e terza maggiore (raggiunta in arcata). Similmente, ognuno dei cantanti applica differenti metodi di variazione. Mi limito a segnalare l'applicazione di pausa a spezzare "Loui-siana" nell'intervento I, la rapidità di fraseggio al limite del parlato negli interventi II e VI, le fioriture a cuspidi aggiunte ai profili melodici dal cantante C, le notevoli espansioni delle componenti degli elementi e le elaborazioni delle chiusure di *finalis* operate dal cantante D.

Inoltre, la possibilità di ascoltare in rapida successione questi interventi permette di apprezzare più facilmente le sottili scelte tecniche di carattere idioletto operate da ciascun cantante nel controllo della propria emissione vocale. Tutti ricorrono a un registro medio alto, con estensione non più ampia di una dodicesima, timbro di gola con vibrazioni di testa, mancanza totale di falsetto o colpi di glottide. Alcuni cantanti hanno un timbro più nasale, come D, altri sfruttano di più il cavo orale come risonatore per effetti di amplificazione sul primo armonico, come F. D ed F usano anche stili estremamente differenti nella gestione del vibrato. D ricorre a un vibrato fine e controllato per cesellare ogni minima stasi e sfrutta la spinta cinetica delle oscillazioni per ampliarle in rapide fioriture a cuspide. All'opposto, F ricorre al vibrato pochissimo, fino addirittura a evitarne l'uso sulla *finalis* alla fine dell'intervento X, punto in cui la stragrande maggioranza dei cantanti avrebbero al contrario optato per coprire la stasi di sensibile vibrato.

32: Autrice sconosciuta - *De dang'ous blues* (1933)

Durata: 01:14

Struttura:

```
                    5                   10
I1E1E2E3C-I1E1E2E3C-I1E1E2I2E3C-I1E1E2I2E3CI2E3C
```

[I1]*Ah*, [E1] they keep on talking [E2] about the dangerous blues

[E3] If I had me a pistol, [C] I'd be dangerous too

[I1] *Ah*, [E1] Captain, [E2] don't you see,
[E3] This [..] (bed) [C] is killing me

[I1] *Ah*, [E1] (to earn) my money, [E2] it's long and (grim) 5
[E3] I've been working (an) old devil [C] that I've ever seen

[I1] *Ah*, [E1] Corinne got a baby, [E2] and he's got blue eyes
[I2] *Well*, [E3] it must be the Captain's, [C] t' ain't none of mine

[I1] *Ah* [E1] if I live, [E2] and my [..] ('em chains),
[I2] *Ah*, [E3] [nome di luogo], Texas, [C] going to be my aim 10
[I2] *Ah*, [E3] [nome di luogo], Texas, [C] going to be my aim

Un altro dei pochi *holler* cantati da una donna di cui ci è pervenuta la registrazione. In questo breve brano la cantante, di cui non abbiamo il nome, elabora alcuni temi tipici degli *holler*, espone altri temi ricorrenti specificamente solo negli *holler* di donne, e non manca di aggiungere alcune personali rielaborazioni che non possono essere ricondotte ad alcun riferimento preciso.

Prima di tutto alcune osservazioni sul timbro della interprete, qui alto e squillante, affrontato in forma di falsetto dall'inizio alla fine, senza traccia di cambi di timbro. Un costante e minuzioso vibrato permea ogni istante di stasi del profilo melodico, che si sposta con elementi particolarmente rapidi e dai profili taglienti tra le diverse altezze con precisione e brevità d'intenti. Anche le *finalis* sono spesso concise, come a voler tagliar corto, e le pause tra versi similmente ridotte ai minimi termini.

La struttura del brano, di cui sfortunatamente non sono riuscito a cogliere alcuni passaggi peraltro cruciali a causa della qualità audio, si struttura evidentemente con la tradizionale serie di coppie di versi, la cui presentazione però segue un procedimento modulare più complesso di una semplice quadripartizione. Tutte le stanze sono introdotte da un (seppur breve) annuncio attraverso un modulo ad arcata su sillaba nonsense che sale a una quinta dalla fondamentale, e man mano che il brano avanza, anche il secondo verso di ogni strofa riceve un suo modulo

introduttivo, simile a quello del primo, ma tarato per salire invece a distanza di terza maggiore dalla fondamentale. Similmente è notevole il fatto che la cantante ricorra a quelli che potrebbero essere definiti come tre distinti moduli espositivi e un singolo modulo di chiusura. E2, che si trova in una posizione strutturale dove altri cantanti posizionano un modulo di chiusura, ha carattere espositivo più per i contenuti testuali che non per il contenuto formulare, il cui profilo potrebbe passare per una formula di chiusura. Da sottolineare anche la chiusa del brano: l'interprete sceglie qui di ripetere per intero l'ultimo verso, identico a sé stesso, dando un efficace senso di conclusione all'esposizione.

Dal punto di vista delle variazioni applicate, per la brevità del testo non possiamo entrare molto nel dettaglio, ma mi preme sottolineare la rapidissima aggiunta di elementi in coda al modulo I1 di r. 3, il prolungamento dell'E3 attraverso ripetizioni dell'elemento iniziale per adattare un testo più corposo, i minimi dettagli del profilo degli elementi su "Corinne" a r. 7, e le sottili differenze ritmiche tra i due "going to be my aim" negli ultimi due versi, che si riverberano sull'effetto retorico della stanza in generale e della ripetizione del verso in particolare. Il secondo, più breve e con un timbro vocale che si chiude su sé stesso, sembra quasi sottintendere che la cantante volesse chiudere il prima possibile.

33: Autrice sconosciuta - *Po' girl long ways from home* (1936)
Durata: 01: 55

Just I'm a poor girl, and I'm a long way from home
Just I'm a poor girl, and I'm a long way from home
Tell my mother and father to come (down here to see)
Tell my mother and father to come (down here to see)
As I've been down so long, *baby*, that don't worries me
As I've been down so long, *baby*, that don't worries me
(If you help me run on down), [..]
You've a long time, bout you (left me for my life)
Just I'm a poor girl, and I'm a long way from my home
Tell my mother and father to come (down here to see)

L’*holler* di questa interprete sconosciuta è tanto interessante quanto, sfortunatamente, malridotto. La traccia audio è quasi interamente sommersa da rumori di usura, e anche applicando filtri per provare a ridurne l’impatto, quel che rimane da ascoltare del testo è poco o niente. Soprattutto nei punti in cui la cantante scende verso tonalità gravi, il timbro di voce si fa sussurrato, e anche la melodia diventa pressoché indistinguibile. Il che è un peccato, per diversi motivi.

Il primo motivo riguarda il testo, che pare presentare elaborazioni personali di temi relativamente comuni. Presentandosi in modo frammentario, il testo ci lascia più domande che risposte. Il secondo motivo riguarda il profilo melodico. La cantante sembrerebbe usare ciclicamente tre moduli per ogni verso, ma da quanto è possibile evincere essi potrebbero esser pensati come afferenti a tre centri modali differenti. Definendo come fondamentale l’altezza della *finalis* del terzo e ultimo modulo (con cui si chiudono i versi e viene esposta la parola in rima con gli adiacenti), il primo ha come riferimento di centro modale una *finalis* una quarta sopra alla fondamentale del brano, componendosi di passaggi un tono più in basso e un tono e mezzo più in alto, ovvero quest’ultimo a una sesta minore dalla fondamentale, altrimenti difficilmente spiegabile nel contesto scalare normalmente pentatonico di questi brani; il secondo finisce invece appoggiandosi a una quinta dalla fondamentale. Il profilo degli elementi componenti le formule è sfumato e sembra in alcuni casi toccare in rapido passaggio toni a intervalli di seconda da questi centri modali, sottintendendo una struttura melodica ancora più complessa. Un vero peccato, insomma, che a causa della scarsa qualità audio e della brevità della registrazione non sia possibile approfondire ulteriormente questi aspetti delle tecniche sfruttate dalla cantante.

34: Baker James “Iron Head” - *Good mornin’, mister Charley* (1934)

Durata: 01:58

Struttura:

```
                                5
E1E1IE2C2-E1C1E1C1IE2C2-E1C1E1IE2C2-E1C1E1C1IE2C2
```

[E1] Good morning mister Charlie, [E1] Good morning (slow)

[I] *Lord*, [E2] I’ve been coming (over) the summer, [C2] I got to let [..] my own

[E1] *Well*, the life in the camp, [C1] camp camp, [E1] in the burning day, [C1] in the burning day
[I] *Lord*, [E2] can you tell somebody [C2] (who's a friend of Jim)

[E1] *Oh*, I asked the captain [C1] captain [E1] what if I'll go home 5
[I] *Woh*, [E2] said go, nigger, *oh*, [C2] ain't been here long

[E1] *Oh*, some come out crippled, [C1] crippled, crippled, [E1] look, some come [..] [C1] some come [..]
[I] *Lord*, *Lord*, [E2] but me and little [nome] there [C2] (went smaller change)

Il breve *holler* di James Baker presenta una struttura modulare piuttosto complessa. Non ci si poteva aspettare di meno dal cantante che Lomax definì "Omero nero" per la sua vasta conoscenza di generi e brani tradizionali.[115] Se si confrontano tra loro la prima e l'ultima stanza, questa complessità diventa immediatamente sensibile: dove nella prima il cantante si limita a proporre il primo verso integrando delle forme di chiusura verso *finalis* nel profilo formulare degli E1, mantenendo un I di apertura al secondo verso decisamente minimale, nell'ultima stanza invece aggiunge due ripetizioni interstiziali nel primo verso su un modulo costruito su formula di chiusura, con ripetizione di testo, e complica sensibilmente anche l'I di introduzione al secondo verso.

Similmente, alcune prime righe delle stanze, ma non tutte, sono introdotte da una breve esclamazione, integrata però nel profilo formulare di E1. Il cantante pare aiutarsi anche con l'aggiunta di sillabe interstiziali negli emistichi troppo corti, per completare il percorso minimo previsto dalla formula del modulo, come nel caso del primo emistichio a r. 6.

A causa della necessità di modificare la velocità di riproduzione per ovviare a un problema di trasposizione dell'originale alla copia magnetica,[116] non posso commentare sui dettagli delle ornamentazioni o dei profili degli elementi, dato che la rapidità con cui vengono affrontati potrebbe non essere rappresentativa delle tecniche utilizzate in origine. Similmente, non è

---

[115] Informazione da Szwed (2010: 41). James "Iron Head" Baker è stato uno tra i più prolifici autori incontrati da John e Alan Lomax durante le loro ricerche nelle prigioni del Sud. John Lomax dedica a Baker e a Moses "Clear Rock" Pratt un capitolo del suo *Adventures of a Ballad Hunter* (1947: 141-162).

[116] La copia che ho potuto visionare era trasposizione su nastro di una registrazione su disco. Al momento del trasferimento era stata selezionata una velocità errata di riproduzione, e ho dovuto intervenire con un software per rallentare e riportare in modo arbitrario il timbro vocale a una velocità ragionevole al fine almeno di ascoltare con più agio il testo. Per lo stesso motivo, non ho segnalato la durata totale del brano.

possibile commentare il timbro di voce del cantante. Dovremo accontentarci di osservare la malleabilità del sistema modulare che il cantante sfrutta per produrre a ogni stanza un percorso leggermente diverso, e osservarne lo sviluppo retorico in relazione al testo espresso, peraltro di rilevante densità contenutistica.

35: Batts Floys - *Dangerous blues* (1959 A) / *Lucky song* (1959 B)

Dangerous blues
Durata: 01:08
Struttura: successione ciclica di `E1I1E2I2` tranne che a r. 8.

[U] *Woh*

[E1] Everybody talking, [I1] *aha*, [E2] *Lord*, about-*o* dangerous [I2] blues
[E1] The people's talking, [I1] *Lord*, *eh*, [E2] *Lord*, about-*o* dangerous [I2] blues
[E1] If I had my special, [I1] *o-ho*, [E2] *Lord*, I'd be dangerous [I2] too

[E1] A thirty-two twenty, [I1] twenty, *aha*, [E2] *Lord*, 'd do very [I2] well 5
[E1] A thirty-two twenty, [I1] twenty, *aha*, [E2] *Lord*, 'd do very [I2] well.
[E1] A fourty five medic, [I1] *aha*, [E2] *Lord*, 's a burning [I2] hell

[E1] Just don't know, [I1] *Lord*, *eh*,
[E1] Just don't know, [I1] *uhu*, [E2] *Lord*, I believe I [I2] will
[E1] To make my home, [I1] *Lord*, *man*, [E2] *well*, in Jackson-[I2]ville. 10

Tutti parlano di questi pericolosi blues, se avessi la mia "special"[117] sarei pericoloso anch'io. Con queste parole Floyd Batts apre il suo *holler*, con un tono tagliente e derisorio e con una sillabazione rapida e sferzante. Poche righe, pochi concetti, pochi moduli melodici: questo *holler* va dritto al punto.

[117] Probabilmente un'arma da fuoco, vedi appendice n. 2.

Parlando di armi da fuoco, Batts usa un delicato bilanciamento tra tono derisorio ed esposizione criptica. L'autore sfrutta una successione modulare stringente a tre modelli più un quarto (I2) che è variazione dell'I1. Tale successione è lasciata inalterata lungo l'arco di tutta l'esposizione: il verso leggermente differente a r. 7 potrebbe corrispondere a un attimo di incertezza da parte del cantante. Si noti la perfetta quadratura simmetrica di questa struttura: al modulo E1, da *finalis* a terzo grado, dopo la risposta del modulo I1, segue il modulo E2, che al contrario dal terzo grado scende alla *finalis*, chiuso dalla variazione I2. Tale simmetria è al tempo stesso costantemente disintegrata dalle importanti variazioni applicate da Batts nella prima parte del modulo E1, tutte sostanzialmente costruite sul modello di altri elementi presi dagli altri moduli: ad esempio la cuspide verso il basso dell'I2 su "talking" a r. 3, le arcate verso i 300c dell'E2 adattate su "had" e "-cial" a r. 4. Anche il modulo E2 prevede variazioni nel primo blocco, ma di carattere differente, legate alla sillabazione del testo. Un accenno doveroso anche alla curiosa forma di chiusura spesso aggiunta al termine del I2, in cui la voce fa un istantaneo scarto verso l'alto.

Oltre a tutti questi elementi c'è un altro motivo per cui questo brano è particolarmente rilevante: Floyd Batts è l'unico cantante ad aver registrato nella stessa sessione un secondo *holler* profondamente differente dal primo, dal titolo *Lucky Song*.

Lucky song

Durata: 02:25

Struttura:

```
                5                   10
IE1CE2CIE1CE2C-IE1CE2CE2C-IE1CE2CE2C-IE1CE2CIE1CE2C-
15
IE1CE2CE1CE2C
```

[I] *Lordy*, [E1] I may get lucky, *boy*, [C] I just don't know

[E2] or I may get lucky at all, [C] I just don't know

[I] Yesterday *a-ha*, [E1] *Lord*, I get lucky, *oh*, [C] just a day ago

[E2] Yesterday I get lucky, *Lord*, [C] just a day ago

[I] *Lordy*, [E1] I been calling Roberta [C] for five long years 5
[E2] Been calling Roberta, *oh*, [C] for five long years
[E2] She don't answer, *Lord*; [C] I wonder, do she hear?

[I] Have to be bad, [E1] *oh Stella*, [C] don't let him cry
[E2]Have to be bad; [C] don't let him cry
[E2] Every time he cry, *Lordy*, [C] what you think of me? 10

[I] A long time [E1] *oh*, coming, [C] *Lordy*
[E2] long time *a*-coming, *oh* Stella, [C] you can look for me
[I] Look for me, [E1] *oh* baby, [C] 'fore the summer gone
[E2] I may be in a hurry, *oh*, [C] I can't stay long

[I] *Lordy*, [E1] skipping and dodging, *Lordy*, [C] I'm coming just the same 15
[E2] You tell my woman, *Lordy*, [C] don't tell my wife
[E1] You can tell my woman, [C] don't tell my wife, *Lordy*
[E2] Be by to see her, *Lordy*, [C] if I don't stay long

P: [A. Lomax: What's your name?]

Lucky Song è un *holler* particolare, per diversi motivi.

Prima di tutto, il tono strascicato e lamentoso del brano, ottenuto con controllati glissando tra le altezze e un parsimonioso uso del vibrato solo in coda ai moduli, si contrappone al carattere ironico del sottotesto. Il brano si apre e si chiude con riferimenti a intrecci amorosi ed espliciti incontri sessuali, mescolati a riferimenti a due donne specchio nella parte centrale. Anche questo di riferirsi a due donne nello stesso *holler* è un caso unico nelle registrazioni che ho analizzato: come se Batts piegasse a suo favore la logica del riferimento alla donna specchio per codificare su un piano ironico le difficoltà di avere due partner.

La successione dei moduli è relativamente costante, permettendo anche l'emergere con maggiore evidenza che in altri casi del flusso ritmico di tipo accentuativo del testo (al netto delle interiezioni). La presenza di questi elementi allogeni in alcuni casi spezza anche internamente, per un attimo, il profilo del modulo, come ad esempio nell' "a-coming" a r. 12.

Altro elemento rilevante è la pervasiva presenza di microavvallamenti ritmici: se il vibrato è tenuto in serbo solo per le code delle *finalis*, il resto del modulo subisce onnipresenti colpi di microavvallamento, ottenendo un tono singhiozzante che certamente partecipa all'effetto lamentoso del brano.

Non sarà inoltre del tutto inutile osservare che alcune delle stanze sono costruite su una struttura sostanzialmente simile a quella di un blues in tre parti (affermazione-ripetizione-chiusa), in cui la terza è al tempo stesso elemento risolutivo e chiave di lettura delle precedenti. In controtendenza con questa struttura testuale A-A-B, curiosamente Batts nelle stesse strofe sceglie successioni modulari di segno opposto, A-B-B. L'effetto risultante, a mio parere, annulla il sentore di blues che potrebbe costruirsi in questi frangenti.

Altro elemento notevole è l'utilizzo da parte di Batts di una sottile ambiguità di interpretazione del terzo grado della scala, variamente inteso come maggiore o minore, o affidato a controllati movimenti ascensionali, o brevemente accennato in rapidi microavvallamenti dal quarto grado. L'intonazione di quel grado risulta quindi sfuggente, anche se pare venga selezionato con più precisione come maggiore nei moduli I, E1, C, mentre il grado di ambiguità si fa più forte nel modulo E2, dal profilo particolarmente frastagliato.

Confrontando i due *holler* registrati da Batts ci si accorge ben presto del motivo per cui queste registrazioni risultano particolarmente importanti. Là dove *Lucky Song* è un brano lamentoso, dal movimento melodico arrotondato e singhiozzante, *Dangerous blues* è invece scattante, vibrante, teso, spigoloso. Se il primo gioca con languidi *divertissement* e sottintesi sessuali, il secondo ha segno radicalmente differente, esprimendo violenza e desiderio di rivalsa. Al tempo stesso, diversi elementi risultano comuni ai due brani. La continuità data dal ricorso a successioni modulari fisse, l'importante presenza dei microavvallamenti ritmici, il timbro di voce, e alcuni tratti del movimento melodico, pur così diverso nei contorni, risultano presenti in entrambi i brani come scelte idiolette che identificano il cantante. Ad esempio, l'"a-ha" usato *en passant* in *Lucky Song* a r. 3 è onnipresente fin dai primi versi in *Dangerous Blues*.

36: Bell Lewis - *Levee camp holler* (2 versioni) (1942 A e B)

Durata ver I: 00:31

Durata ver II: 02:25

Struttura:

Ver I

```
E1CE2E1C-E1CE1CE2C
```

Ver II

```
                  5                       10
E1C1E1C1E2C1E2C2-E1C2E1C2-E1C1E1C2E1E3C2E1E3C2E2C2E2C2
```

Ver I

[E1] *Lordy*, down [C] with my [..]

[E2] Now that Police put me in jail, [E1] I got out [C] and come here back again

[E1] *Well*, I'm crazy [C] about [..] [E1] and I'm fool [C] about my [..]

[E2] *Well*, they treat me like a dog [C] with a tin can tied on to my tail

Ver II

[E1] Got me kill the sergeant, [C1] boys I can't say my name

[E1] They got me kill the sergeant, [C1] boys I can't say my name

[E2] They got me kill the murderer, [C1] boys I ain't harmed a man

[E2] They got me kill the murderer, [C2] buys I ain't harmed a man

[E1] All around the corral, [C2] couldn't find a mule with a shoulder well 5

[E1] And all around the corral, [C2] couldn't find a mule with a shoulder well

[E1] I got a good girl up the bayou, [C1] she'll be down 'fore long

[E1] As I got a good gal up the bayou, [C2] she'll be down 'fo' long

[E1] Sent for her on the big boat, [E3] boys she don't come, [C2] it's been a [..]

[E1] Sent for her on the big boat, [E3] boys she don't come, [C2] it's been a [..]
[E2] Sent for her on the big boat, [C2] she came on the [..]
[E2] When she get here, [C2] I'll sure gon' be dead and gone

Lewis Billy Bell è l'autore di due *holler* distinti tra loro. Titolanti entrambi *Levee camp holler*, uno (1942 A) è brevissimo (circa 30 secondi). La forma dei moduli è molto particolare, ed il ritmo di sillabazione, all'interno delle righe, piuttosto costante, anche se questa costanza si dissipa passando da un verso all'altro. Un modulo di esposizione E1 avvia brevemente, quasi come un richiamo improvviso, ogni verso, formato da un'arcata che dall'altezza di un'ottava dalla *finalis* scende ad una quinta, quindi un altro modulo dal carattere di chiusura sillaba il resto del testo andando a spegnersi timbricamente in una lenta e controllata discesa alla quarta, e cade alla *finalis* passando dalla terza. Una breve apparizione di un modulo di connessione a r. 2 e 4 varia in modo piuttosto inusuale la successione.

Il secondo brano (1942 B) è decisamente più lungo. Attraverso l'espansione del testo per mezzo anche di ripetizioni, la forma musicale dei moduli applicati varia in modi sottili e piuttosto sofisticati. Nelle coppie di moduli che compongono la successione il secondo modulo, evidentemente con funzione di chiusura, tende ad essere più statico e meno sottoposto a variazione. Il primo invece varia molto da una stanza alla seguente, mentre tende a rimanere lo stesso al suo interno. In questo modo si crea un discorso musicale che va a parare sempre sullo stesso modulo di chiusura, ma vi arriva in modi allo stesso tempo coerenti tra loro, differenti tra le sezioni, e logicamente connessi a coppie in ogni sezione. Infine, il brano è anche interessante per l'alternanza di sistemi di variazione del modulo: per amplificazione della durata di un elemento, o per aggiunta di rapsodiche fioriture. Ad esempio nel verso "I got a good gal up the bayou", la sillaba "gal" viene stiracchiata in una lunga stasi, amplificando il peso della parola nell'economia del modulo. Subito dopo, "she'll be down 'fore long", coerentemente la sillaba "she" si colora di ben due improvvise e appariscenti cuspidi, contravvenendo alla corrispondenza tra sillabazione e numero di elementi vistosamente mantenuta nel resto del modulo. Il risultato della mescolanza di questi due sistemi è un fraseggio nervoso e galleggiante, che permette al cantante di elaborare in stanze di portata molto variabile il testo, gestendo l'esposizione con accortezza. Confrontando ad esempio la prima stanza con l'ultima della seconda versione ci si accorge come il cantante abbia scelto di elaborare in una forma minimale e diretta un tema piuttosto rischioso come la mancanza di uguaglianza nel sistema di giustizia

come fonte della sua recidività in prigione, mentre abbia abbondantemente esteso l'elaborazione del tema della letale malinconia generata dall'attesa della propria amata, tema di discussione decisamente meno problematico da trattare all'interno di un contesto carcerario.

Si noti, infine, che l'altra registrazione di Lewis "Billy" Bell (1942 C) presente nella collezione di Lomax, dal titolo *T.P. runnin', smokestack drag the ground (levee holler)*,[118] in realtà è solo l'esemplificazione di una forma di richiamo a distanza utilizzata nel contesto dei *levee camp*: di "holler" ha solo il significato in senso stretto di "cosa urlata". Dato che il brano presenta però alcune affinità testuali con gli *holler*, di seguito aggiungo il testo di questa breve registrazione:

T.P. running, smokestack dragged the ground
T.P. running, smokestack dragged the ground
The girl I'm loving, *boy*, she can't be found
Say T.P. running, smokestack dragged the ground
The girl I'm loving, *Lord*, she can't be found
[tagliato] work for mister Blair
Just skin for Mr Charlie, work for mister Blair
Ain't gon' leave my job, *good buddy*, wouldn't go no where

37: Big Bill Broonzy, Memphis Slim, Sonny Boy Williamson - *Commentary* (1947)

Nella lunga intervista svolta da Alan Lomax ai tre musicisti nel 1947 vengono discussi numerosi temi relativi alla vita in prigione e nei *levee camp* relativi al periodo storico in cui vennero svolte le registrazioni di *holler*. L'intervista è un documento fondamentale[119] in quanto ci fornisce la possibilità di ascoltare informazioni sulla vita in prigione e nei *levee camp* tra le due guerre dalla viva voce di chi ne ha avuto diretta esperienza. Oltre a riferire dati, situazioni, descrizioni, spiegazioni di termini o meccanismi sociali, i tre musicisti riportano anche

[118] T.P. sta per Texas & Pacific, una linea ferroviaria.
[119] Sebbene sia stata svolta in maniera eticamente discutibile: pare che Lomax avesse avvertito gli interlocutori di aver acceso il registratore solo alla fine della discussione. I tre, all'epoca, temendo ripercussioni su di sé e sulle proprie famiglie per le informazioni gravi denunciate nella conversazione, hanno chiesto che la registrazione venisse occultata. Difatti, è stata pubblicata solo diversi anni più tardi, con il consenso degli aventi diritto.

numerosi contenuti espressivi, tra cui brevi stralci poetici e alcuni frammenti di *holler*. Il modo in cui questi frammenti di *holler* si inseriscono fluidamente nel corso della conversazione svolta dai tre musicisti su esperienze comuni, come sintetici riassunti di quanto detto o come dense espressioni esemplificative, mostra una volta di più come la forma comunicativa degli *holler* sia, da un lato, potenzialmente densa di significato, che qui si palesa in tutta la sua complessità e opacità, e contemporaneamente come si configuri in forma di monologo collettivo a più voci individuali.

38: Bowie Elnora - *You're gonna need my help someday* (1936)

Durata: 03:57

Struttura:

```
                  5                     10
E1C1UC1-E1C1E2C2-E3C3E2C2/E3C3E2C2-E3C3E2C2-E3C3C2E2C2-
    15                20                25
E3C3C2E2C2-E3C3C2E2C2-E3C3C2E2C2-E3C3C2E2C2-E3C3C2E2C2
```

[E1] When the sun rose this morning [C1] I was laying down on my floor
[U] I was screaming and hollering [C1] "baby please don't go"

[E1] I said "it's all right baby, [C1] you're gonna need my help someday
[E2] But it's all right baby [C2] you're gonna need my help someday"

[E3] "Why don't you take me back, baby, [C3] tell me one more time" 5
[E2] *Say*, "I'm sorry, hon', you have [C2] braked my foolish heart"

[pausa, Lomax richiede altro]

[E3] I say "it's all right, baby, [C3] you're gonna need my help some day
[E2] But it's all right, baby, you're gonna [C2] need my help some day"

[E3] *Say*, I've been trying to [C3] [..] my baby long time

[E2] ‘cause (they may not judge) me, [C2] [..] me sometime

[E3] I’m-*a* send for my baby, [C3] someday I’ll be free,
[C2] Someday I’ll be free,
[E2] I’m-*a* send for my baby, [C2] someday I’ll be free

[E3] *Say*, I’m worried now, *baby*, [C3] but I won’t be worried long
[C2] Won’t be worried long,
[E2] *Say*, my worries, they’re gone, [C2] soon [..] (they’ll be) gone

[E3] *Say*, remember that morning when I [C3] knocked on your door
[C2] Knocked on your door
[E2] And then after you tell me that you [C2] didn’t want me no more

[E3] *Say*, I hate to see that [C3] rising sun go down
[C2] Rising sun going down
[E2] *Baby*, I hate to see that [C2] rising sun go down

[E3] You’re the (meanest) [..] [C3] don’t mean me no good
[C2] Don’t mean me no good
[E2] I don’t blame you, baby, I feel the [C2] same way about you

[pausa, Lomax richiede altro]

[E3] *Say*, “it’s all right, baby you’re gonna [C3] need my help some day
[C2] Need my help some day
[E2] And it’s all right, baby, [you’re] gon’ [C2] need my help some day”

Questo *holler*, a opera di Bowie Elnora,[120] ha diversi pregi: la registrazione è relativamente lunga, e il metodo di esposizione utilizzato dalla cantante si trasforma nell'arco della registrazione stessa.

Grazie al primo fattore, quello della durata della registrazione,[121] è possibile apprezzare la tecnica vocale usata dalla cantante, di altissimo rilievo. Elnora Bowie sfrutta diversi sistemi di variazione e ornamentazione delle formule melodiche: se i moduli E e C con lo stesso numero tendono ad avere somiglianze negli elementi componenti delle formule melodiche, al tempo stesso si distinguono non solo per la posizione rispetto al testo, ma anche, spesso, per la forma della chiusura.

I metodi di variazione usati dalla cantante sono numerosi. A r. 4 il ritmo del verso viene rimodulato per farsi rapido, sfuggente, come a mimare una risposta stizzita. Similmente a r. 5 e 6 le due voci dei protagonisti dello scambio di battute si distinguono per sottili ma efficaci scelte di variazione ritmica: nel secondo emistichio della r. 5 l'uomo scandisce la domanda su sillabe omoritmiche con la convinzione di uno a cui tutto è dovuto, la chiusura della risposta in r. 6 della donna è invece in tempo leggermente anticipato, creando una sensazione di sincope su "heart". La sillabazione omoritmica torna di nuovo per segnalare la stessa quantità di convinzione, stavolta nella voce della protagonista, nella chiusa a r. 13. Notevoli micro-variazioni al profilo degli elementi che compongono le formule avvengono lungo tutto l'arco della registrazione: mi limito a segnalarne alcune a scopo esemplificativo.

- la rapida fioritura su "won't" a r. 14,
- l'effetto di sospensione dato dalla pausa aggiunta a metà del primo emistichio a r. 16, con chiaro effetto retorico,

---

[120] Il nome riportato è quello archiviato alla Library of Congress. Questa registrazione è apparsa diverse volte in alcune pubblicazioni, come in *Field Recordings Vol. 8, Louisiana Alabama Mississippi 1934-1947*, della *Document Records*, Austria, 1998, sotto il nome di Boyer Elinor. D'altra parte, i dischi prodotti dalla Document Records non sono noti per la loro affidabilità filologica. Sul finale della registrazione John Lomax scandisce il nome della cantante e si sente distintamente la "a" al termine del nome, rispetto al quale quindi la dizione usata alla Library of Congress è preferibile. Rispetto al cognome, invece, la dizione di John Lomax è meno chiara, e non si sente la "u" che dovrebbe accompagnare la lettura della "w" in Bowie, inoltre il cognome espresso da Lomax sembra chiudersi con una "è", il che farebbe probabilmente preferire la versione riportata nelle pubblicazioni, come "Boyer": in totale, stando all'espressione usata da John Lomax, è possibile che la trascrizione ideale sia "Boyer Elnora". Per non aumentare però il grado di confusione già sufficientemente alto a riguardo, ho preferito attenermi al nome con cui la registrazione originale è archiviata alla Library of Congress

[121] Pur rammaricandoci ovviamente del modo in cui John Lomax abbia, per due volte nella registrazione, forzatamente richiesto alla cantante di continuare a cantare. Dato il contesto da cui proviene la registrazione, questo che sembra un semplice atto di apprezzamento e incitamento, avrebbe anche potuto essere subito dalla cantante come una forzatura, ovvero un atto di violenza. Nel carcere, quanta libertà aveva di opporsi alle richieste del ricercatore?

- il profilo dell'intero verso a r. 20, in cui la cantante estende il vibrato su "that", elabora i profili ascensionali degli elementi del secondo emistichio, lo spezza per effetto di suspense, e aggiunge micro-scalini ritmici in fase di discesa su "go down", quasi a mimarne il movimento sottinteso,
- l'effetto di vibrato superiore al quarto grado nella riga successiva, su "sun", con un potente senso evocativo dell'immagine tremolante di un sole tra le nubi all'orizzonte prima di scomparire,
- il rapidissimo e rabbioso guizzo a r. 23 per l'attacco all'elemento su "don't".

Altrettante variazioni rilevanti avvengono a livello della macrostruttura dell'esposizione. Non sapremo mai il motivo reale per cui avvengono queste modifiche: potrebbe darsi che la cantante abbia preso coraggio man mano che la registrazione avanzava, o che l'atto di produrre fisicamente la performance stessa le abbia suggerito via via un numero maggiore di soluzioni formali, o che semplicemente abbia consciamente scelto di approfondire le opzioni offerte dal materiale modulare per ottenere maggiori effetti retorici nell'esposizione. Ascoltando altri *holler*, propenderei per la seconda ipotesi. Cercherò di motivarla a partire dal contenuto della registrazione.

La prima evidente modifica strutturale è il cambio dei moduli di tipo E usati nel primo verso di ogni stanza: la cantante parte con moduli su formula E1, il cui profilo discendente si muove con circospezione dall'altezza di un'ottava a una terza dalla fondamentale. Poi, nella stanza prima della prima interruzione, usa per la prima volta una nuova formula E3 per la stessa posizione funzionale, in cui la voce si impenna sopra all'ottava dalla fondamentale, arrivando alla decima, con rapidi picchi anche più in alto, e con un profilo generale più sostenuto verso i toni alti. La chiusa di questo nuovo modulo è più alta, e invita a proseguire con un nuovo tipo di modulo per il secondo emistichio, C3, che similmente ha un profilo frastagliato più slanciato verso l'alto prima di degradare rapidamente verso la *finalis* alla fondamentale. Quindi, nella stanza a r. 11-13, la cantante introduce un ulteriore elaborazione strutturale, aggiungendo una ripetizione del secondo emistichio del primo verso in posizione interstiziale tra i due versi. Queste ripetizioni vengono esposte con un timbro di voce più appartato e sussurrato, e, confrontando con altri brani, nonché osservando il fatto che sono basate su un modello altrimenti usato come vera e propria chiusura delle stanze, si potrebbe supporre che si tratti di moduli atti a simulare una ideale risposta/commento in forma di ripetizione da parte di un

interlocutore o pubblico. La presenza di questo modulo interstiziale divarica i due versi, ma nella logica temporale narrativa degli *holler*, questo non ha nessun impatto sulla forza logica dell'esposizione. Trovo particolarmente interessante il fatto che la cantante scelga di appoggiare questo modulo qui, tra i due versi, e non in chiusura della stanza, come spesso avviene per questo tipo di risposte in forma di ripetizione.

In definitiva, è possibile che queste due macro-variazioni alla struttura delle stanze siano emerse nell'atto di disporre il materiale modulare in sequenze logiche. La cantante avrebbe applicato queste modifiche attraverso i metodi di cui aveva certamente competenza: una è ottenuta per trasporto, l'altra, se l'ipotesi fosse corretta, secondo l'*habitus* di immaginare una voce che raccolga e risponda a tono alle affermazioni espresse.

39: Boyd Luther - *Muledriving Holler* (1936)

Durata: 02:27

Struttura:

```
                    5                    10
E1E1C/E2C-E1E1/E2C-E1E1E2C/-E1CE2E2/E2C/E2C-E1E1E2C/E2C
```

[E1] *Oh*, captain, [E1] I'm down here rolling [C] from [..]

P: [oh!]

[E2] I got to go, [C] I don't see well

[E1] I walk the levee, captain, [E1] from nine to twelve

P: [come up there]

[E2] I couldn't find a mule [C] with a shoulder well

[E1] My armstring popping and my [E1] collar's crying 5

[E2] My gee mule's limping, [C] and my [..] mule's blind

P: [woh mule]

[E1] I get along with the devil, good captain, [C] everytime I go

[E2] *Boy*, left your woman, get [..] [E2] she wanna go

P: [woh mule]

[E2] Don’t let her waste your [..], [C] that’s I’m gonna say

P: [woh]

[E2] I’ll [C] be down ‘fore long 10

[E1] Mister [nome], *boys*, was a [E1] money man

[E2] Pays seven hundred dollars [C] for a (wagon of sand)

P: [oh, [..]]

[E2] Got to stop in on that mister [nome], *oh* captain, [C] [..]

P: [esempi di richiami al mulo, su richiesta di J. Lomax]

L’*holler* di Luther Boyd risulta interessante nel modo in cui si mescola costantemente a interventi parlati in forma di richiamo al mulo, chiaramente simulati quanto la serie di richiami al termine della registrazione, esposti sotto richiesta diretta di Lomax. La presenza di questi continui interventi rivolti alla bestia da soma immaginaria frammenta costantemente l’esposizione. L’unità espressiva della stanza risulta perciò dal timbro vocale e dal ricorso agli stessi moduli melodici più che da un’effettiva ricerca di continuità logica, tant’è che in alcuni casi nemmeno la rima torna a legare blocchi separati da questi richiami (esempio r. 9 e 10), e alcuni versi rimangono soli, senza venire accoppiati in distici.

Questo *holler* si presenta perciò sotto forma di un flusso di coscienza, come se l’esposizione dell’*holler* fosse la struttura interstiziale tra gli oggetti funzionalmente importanti, ovvero quei richiami al mulo che rendono possibile lo svolgimento del lavoro, e non il contrario. Si spiega quindi anche il fatto che la struttura delle stanze si espanda o restringa fortemente per contenere le svolte o le digressioni generantisi nel discorso, così come il fatto che il maggior metodo di variazione utilizzato nelle formule sia per espansione, per accomodare testi di lunghezza variabile, e che la struttura stessa della successione modulare, pur mantenendo alcune logiche fondamentali (il cantante inizia solo con E1, passa per E2, conclude solo con C), tuttavia risulta altamente malleabile e adattabile in base all’intento espositivo. Così, questo *holler* “interstiziale” ha la possibilità di caricarsi di riflessioni crude, digressioni amare, affermazioni violente, mantenendo l’impressione superficiale di aver a che fare con banali riempitivi usati solamente come passatempo.

40: Brown E. C. - *Oh don' worry 'bout her, boy* (1936)

Durata: 02:17

Struttura: cicli di `I1E1E2CI2E3E2C`

[I1] *Oh* [E1] don't worry about her, *boy*, [E2] *good partner*, [C] you're doing mighty well
[I2] *Oh* [E3] they don't want me to [E2] holler on the central, *boy*, [C] I'm gonna blow my horn
[I1] *Mh*, [E1] ever since I lost my mother, [E2] *good buddy*, [C] I've been blowing my horn
[I2] Oh, [E3] if you don't want me to [E2] holler, *Lordy, boss*, [C] I'm going to mumble low

[I1] *Oh*, [E1] when I make my mind, (time), *partner*, [E1] *good buddy*, [C] get ready to go 5
[I2] *Oh*, [E3] you can (meet) no [E2] lady, lady, [C] I don't know (the right) girl
[I1] *Oh*, [E1] I'll probably might not stumble, *boy*, [E2] *good buddy*, [C] trying to get em along
[I2] *Oh*, [E3] if anybody ask you who come [E2] forth, *boy*, [C] tell 'em papa [..] (gone)

Enless C. Brown è uno dei pochi cantanti che ci hanno lasciato due (o più) registrazioni di *holler*: questa e l'*holler* n. 41. Se per la logica formale e per l'interpretazione vocale i due brani sono in perfetta continuità, le differenze di contenuto formulare e argomento tra i brani richiedono invece che vengano tenuti distinti.

Data l'uniformità delle ripetizioni cicliche nel brano di Brown, sarebbe stato possibile classificare i moduli usati dal cantante come semplici ripetizioni di un unico modulo per il primo e uno per il secondo verso di ogni coppia. Ho però preferito segnalare un maggior numero di divisioni interne per sottolineare il modo in cui il percorso melodico flemmatico e riflessivo costruito dal cantante tende a soffermarsi con calma su diversi segmenti di ogni verso con puntualità, e come alcuni di questi segmenti instaurino dirette relazioni di parallelismo tra primo e secondo verso.

Partendo dalle ovvietà, ogni verso si conclude nello stesso identico modo con E2C. Ho preferito segnalare E2 come oggetto distinto in quanto la struttura formulare usata in questo frangente non assume funzioni retoriche univoche: in alcuni casi regge un semplice richiamo interstiziale evocativo dell'interlocutore, in altri conclude l'emistichio precedente. Non sarà forse un caso che ciò avviene (r. 2 e 4) sulla parola "holler": l'impennata melodica che segna il passaggio dall'E1 o dall'E3 all'E2 sembra fornire un segnale meta-musicale che associa l'espressione della parola a un elemento tipico del genere. C invece contiene con ogni evidenza

solo il secondo emistichio del verso, e in quanto tale può essere considerato a parte in forza della sua funzione distinta da E2.

La distinzione tra I1, I2, E1 ed E3 invece deriva dalla mia volontà di sottolineare la differenza tra l'arcata che regge la vocale d'interiezione che introduce il verso e la parte espositiva: dove una è fissa e prefigura l'altezza generale da cui il modulo successivo prende avvio, l'altra prevede la manipolazione della struttura formulare al fine di applicare testi di lunghezza variabile (es. r. 1 e 5).

Infine, ho preferito distinguere E1 ed E3 dai moduli E2 che li seguono per motivi connessi al loro profilo melodico, il quale, in alcuni versi più che in altri, arriva a un punto di stasi o arresto prima di cambiare modulo, dando una sensazione retorica di punteggiatura all'esposizione. Si prenda ad esempio quanto avviene alla fine del primo E1 nel primo verso: la voce rimane in una stasi con vibrato su "boy" a lungo, e prima di passare ad E2 si interrompe un attimo, spezzando la continuità d'emissione. Similmente, nel verso successivo, la conclusione dell'E3 vede un "to" espresso molto brevemente, a cui segue una corta ma sensibile pausa retorica prima di aprire con l'E2.

A fronte di questa complessità interna, bisogna osservare che il cantante non elabora alcuna variazione nella sequenza modulare, ma si limita ad applicare micro-variazioni localizzate per adattare il testo. La maggior parte di queste variazioni avvengono nei moduli E1 ed E3, e in alcuni casi nell'E2 quando regge la conclusione dell'emistichio precedente.

Un'ultima osservazione: l'E1 si chiude con *finalis* sull'altezza a una quarta dalla *finalis* degli altri moduli, come se questo modulo sottintendesse un temporaneo movimento pendolare del centro modale dalla fondamentale alla quarta e ritorno.

41: Brown Enless C. - *Levee Camp Song* (1936)

Durata: 04:45

Struttura:

```
                                5
IE1E2C1UE3E2C1-IE1E2C1E3E4C2-IE1E2C1E3E2C1-UIE1E2C1E3E2C1-
       10                                   15
IE1E2C1E3E4C2-IE1E2C1E3E4C2-IE1E2C1E3E4C2-IE1E2C1E3E4C2
```

[I] *Oh* [E1] the devil stole us some cash, [E2] last summer [C1] ‘mid the streets in downtown
[U] *Phew*, [E3] and then (Mister caught us coming), *boy*, [E2] *Lord*, [C1] and (laid the) [..] down

[I] *Oh*, [E1] I got a gal on the [luogo?], [E2] *partner*, *boy*, [C1] that looks alike the [nome?]
[E3] *Ah*, last I’m coming in town I’ve seen your woman, *boy*, [E4] *good buddy*, [C2] [..] after me

[I] *Oh*, [E1] the captain said pull em and [E2]pop em, *boy*, [C1] just got to (get em along)
[E3]Women captain [..] (have the) driver, *boy*, [E2]*good buddy*, *buddy*, [C1] just blew my horn

[U] *Phew*, [I] *oh*, [E1] ever since I lost my dad [E2] (for) murder, [C1] I’ve been going down
[E3](Old Jane’s) in Alabama, *boy*, *boy*, [E2] *good buddy*, [C1] but she’s on my mind

[I] *Mh*, [E1] what I want for my [E2] breakfast in the morning, [C1] they don’t serve here
P: [qualcuno chiede: what you want, boy?]
[E3] I want French fried (out) potatoes, *boy*, [E4] *good buddy*, [C2] and [..]
P: [..]

[I]*Oh*, [E1] I wake up in the morning, [E2] *partner*, *partner*, [C1] when the ding dong ring
[E3] No body told me nothing on the matter, *boy*, [E4] *good partner*, [C2] I (didn’t) do a thing

[I] *Mh*, [E1] you can take a [E2] [..], *boy*, [C1] and tell you what to do
[E3] Get out of my country, bad woman, [E4] *baby*, [C2] I’m done loving you

[I] *Oh*, [E1] I’m gonna make a hundred dollar next [E2] summer, *boy*, [C1] (and give then some to the poor)
[E3] All the [..] got a song on the levee, *boy*, [E4] *good partner*, [C2] I can’t sing no more

Anche il secondo brano di Brown segue una successione modulare densa in relazione alla composizione retorica dei versi. La suddivisione modulare proposta si basa su motivazioni del tutto identiche a quelle dell’altro brano, per cui possiamo sottolineare come, al di là delle evidenti differenze di profilo melodico e argomento di discussione, questi due brani siano stati costruiti a partire dallo stesso *habitus* espositivo: lunghi e complessi versi frammentati attraverso moduli distinti in diversi momenti retorici.

Mi limiterò quindi a segnalare le differenze, piuttosto che descrivere di nuovo la logica di suddivisione strutturale dei versi.

La prima differenza evidente è la mancanza qui di quell'accenno di moto pendolare del centro modale dalla fondamentale alla quarta e ritorno su E1, sostituito però con una maggiore varietà di modi ExC di chiudere il brano. Se nell'*holler* precedente il cantante chiudeva sempre con un modulo E2C, in cui il profilo scende gradualmente alla fondamentale nell'ottava grave, in questo *holler* vi sono due opzioni di chiusura. La prima (che ho chiamato E2C1 per ordine di apparizione) rimane con voce tirata muovendosi sopra e sulla fondamentale all'ottava acuta, mentre la seconda (E4C2) scende all'ottava più in basso, e potrebbe essere messa a confronto con i profili di E2C nell'altro brano. Dove C1 e C2 potrebbero considerarsi come una trasposizione di ottava della stessa formula melodica, E2 ed E4 lavorano su profili formulari distinti. Per via della differenza tra E2 ed E4 che li introduce, e a causa del sensibile cambiamento di timbro nella trasposizione un'ottava più in basso, ho preferito segnalare C1 e C2 come moduli distinti, nonostante le formule su cui si basano siano la stessa trasposta d'ottava.

Altro elemento di differenza tra i due brani, minimo ma non meno importante, è l'assenza di un secondo tipo di modulo I come introduzione ai secondi versi. Al contrario qui il cantante aggiunge (r. 2 e 7) un brevissimo sfogo in falsetto.

42: Brown Enoch - *Levee Holler* (1939 A) / *Oh ain't goin' stay here* (1939 B)

Versione 1 (durata 01:07, registrazione titolante *Levee Holler*)

Oah
Ain't gon' t' stay here on the [..] for long
Oh the sun goes down
Oh ha ho [..]
Oh the sun goes down
Ehe-e eho

Oh

(lay) and I’m going home [..]
I may not be here ‘fo [..]
Oh the sun goes down
Ehe ehe

Oh
I ain’t gon’ t’ be here on the levee long
Oh [interrotto]

Versione 2 (durata 01:44, registrazione titolante *Oh Ain’t goin stay here*)

Oah
Ain’t gon’ t’ stay here (on the?) [..] (leave my) levee camp
Woh, the sun goes down
Oh Lord
May not leave my levee ‘n I leave my baby behind
Eh, may not leave my baby
Oho-eho

Oh
Leave my levee back down, might not be here when the sun (gone through?)
Ehe eh
Oh may not git on the levee, I have my baby down on the road I’m going
Ehe-o eho

P: [Lomax, fuori campo: [..] one more time]

Ah-o
Ain’t going stay here on levee long
Oh the sun goes down
Eheo eho

Woh the sun goes down
Eheo ehe

Enoch Brown è tra i pochi cantanti che hanno registrato tre versioni del proprio *holler*: la prima dal titolo *Levee holler* (1942 A), le altre due in una registrazione a cui è stato dato come titolo il contenuto del primo verso (1942 B). E' possibile che la registrazione più breve, quella dal titolo *Levee holler*, sia stata fatta per prima: è in una tonalità più bassa delle altre ed è meno complessa. È possibile che Alan Lomax, incuriosito dalla prima versione, avesse chiesto al cantante di ripetere. L'altra registrazione è cantata più forte (da cui il fisiologico leggero aumento di tonalità) e ha uno sviluppo più complesso.

Il contenuto testuale è estremamente scarno, ma il brano presenta uno stile musicale personalizzato: quasi assoluta mancanza di vibrato, un forte urlo sovracuto di gola a introduzione dell'intero intervento e la tensione timbrica dovuta al registro molto alto, che non sconfina mai in falsetto.

La successione modulare è sottoposta a profonde variazioni nell'uso delle formule, rese ancora più appariscenti dal fatto che a causa della brevità della registrazione non disponiamo di un numero sufficiente di moduli per approfondirne modi e metodi (per lo stesso motivo, ho preferito evitare d'indicare la struttura modulare nel testo). Particolare risulta essere il modulo di chiusura in forma d'interiezione usato solo da Brown nell'insieme degli *holler* che ho rinvenuto. Il cantante mantiene inoltre una certa continuità ritmica, nonostante la velocità di esposizione, che si perde ovviamente negli spazi tra i moduli.

Vorrei inoltre segnalare come uno dei moduli canori usato nella seconda versione (ad esempio attorno a 00:31) sia piuttosto strano, configurandosi come l'applicazione di un testo a uno dei moduli d'interiezione, sottoposto a espansione aggiungendo cuspidi tratte da formule di altri moduli. Tale modulo ha tra l'altro una funzione tutto sommato accessoria, ripetendo parti di testo già esposte, e forse è stato implementato dal cantante nella seconda versione per aggiungere qualcosa di interessante a quanto già esposto nella prima.

43: Brown Frank - *Yon' come dat ole devil sargeant* (1939)

Durata: 01:02

Struttura:

```
                                5
E1E2C/E1E2C/E1E2CU/E1E2C/E1E1E2C/
```

[E1] Yon' come [E2] that old evil sergeant, [C] gon' murder us all[122]

P: [backtrack! oh, [..], I'm goin' home]

[E1] Every day that [E2] I roll, pardner, [C] (is) enough to die

P: [there!]

[E1] Go [E2] way (down), [C] and leave me 'lone
[U] I'm gonna do better from this day on

P: [Look out! Oh, man! I'm gone.]

[E1] I'm gonna roll [E2] so studdy, [C] gon' [..] so long 5

P:[Look out, bull! Oh, man I got to go.]

[E1] Boys, [E1] I'm going write to that [E2] old Governor, [C] 'n tell him "cut my time"

P: [Look out! Oh, sir]

[interrotto]

---

[122] Nota: nelle *field notes* al viaggio di Lomax la parola chiave di questo verso viene data come "number", non "murder". Sinceramente, dalla registrazione non credo sia possibile distinguere le due parole, e per l'alto grado di imprecisioni delle trascrizioni nelle *field notes* non escludo un errore. In ogni caso, anche "number" potrebbe avere perfettamente senso in questo contesto.

La traccia audio di questo *holler* è purtroppo estremamente malridotta. Il brano ha un estensione vocale piuttosto limitata e un ritmo sfuggente ma incalzante, seppur costantemente interrotto da interventi parlati. I versi si presentano ripartiti in tre moduli, suddivisione complicata dall'inserimento di elementi aggiuntivi, come nel caso della stanza a r. 3-4, al quale viene aggiunto in coda un modulo estraneo, non più utilizzato. Questo modulo U pare essere desunto dal terzo elemento del modulo precedente. Un altro caso di inserimento di materiale aggiuntivo si ha a r. 6, dove la tripartizione delle sezioni viene complicata dall'inserimento tra il primo ed il secondo modulo di un gruppo ricavato dalla prima parte del modulo. Proprio in questo punto il cantante aggiunge un'ornamentazione notevole applicando un rapido colpo di glottide alla fine di "boys".

L'emissione vocale del cantante appare a voce piena, di testa, mantenendo il vibrato al minimo e aggiungendo microavvallamenti nella parte d'attacco delle *finalis*. Non è possibile dire molto altro sulla registrazione, essendo purtroppo breve e in cattivo stato di conservazione.

44: Brown Henry - *Levee camp holler* (1936)

Durata 05:25

Struttura: cicli `E1E2E3C` inframmezzati da moduli `I`, tranne che nella stanza a r. 28-29 in cui `E3` è sostituito da un modulo `U`

[E1] I'm-*a* wake up in the morning [E2] I'm-*a* (rummage) my (tent)
[E3]And (if) I don't start (rocking) [C] boys, I won't be free

[I] *Oh*

[E1] If you want be a good skinner, [E2] you got to hold the side line
[E3] You want to be a good driver, [C] you drive the whole side line 5

[I] *Oh*

[E1] (if) that [nome] [E2] he's a money man
[E3] (he's out on a) dollar [C] [..] walking chain

P: [Oh, I'm here]

[I] *Oh*

[E1] Mister [nome] paid off, [E2] captain [nome] give a drag
[E3] [C] [danneggiato]

[I] *Oh*

[E1] [danneggiato] captain, [E2] (you must have it), because
[E3] Got a long [..] down [C] and you wanna go

[I] *Oh*

[E1] I'm-*a* make this (murder) captain, [E2] [..]
[E3] I'm-*a* make this [..] [C] captain I'm-*a* [..]

[I] *Oh*

[E1] "Good morning captain" [E2] "how you feeling Shine?"
[E3] "Good morning captain" [C] "how you feeling Shine?"

[I] *Oh*

[E1] If you can't (find) my trouble [E2] [..] whole back time
[E3] I didn't come for the trouble [C] I'll have my hold back time

[I] *Oh*

[E1] My woman's up the bayou, [E2] and she's on my mind
[E3] I can't sleep for dreaming, [C] [..] won't suffice

[I] *Oh*

[E1] I must-*ah*-wake up early in the [E2] morning
[U] Because [..] [C] just to keep from dying

[I] *Oh* 30

[E1] (just a) dollar, (captain), [E2] [..]
[E3] I'm going to take that good time [C] if [..] make me mad

P: [Woh!] [rumore di frusta, risate]

Il brano di Brown Henry è un ottimo esempio delle proprietà generali di un *holler*: testo composto da coppie di versi, due moduli per verso che coincidono con gli emistichi, rima baciata, formula di chiusura sull'ultimo emistichio di ogni stanza, profilo melodico frastagliato ma con direzione discendente, utilizzo di un modulo di tipo I come cornice o divisione tra le stanze, timbro di gola e melodia su pentatonica con estensione di un'ottava (anche se non mancano rapidi sconfinamenti d'ornamentazione sotto alla fondamentale, soprattutto nei moduli E3 e di chiusura). Le variazioni applicate influiscono principalmente sul numero di elementi in ogni formula per accomodare le lunghezze di testi differenti, tranne un unico caso, a r. 28 e 29, in cui il cantante sostituisce per intero la formula destinata al modulo del primo emistichio nel secondo verso con una formula melodica alternativa, senza però influire necessariamente sulla quadripartizione logica della stanza. Già a r. 18 d'altronde la coppia (E1+E2) era stata trattata in modo particolare, come se il profilo di E1 inglobasse quello di E2, che può essere ascoltato quasi di sfuggita in forma decisamente ridotta sulla parte terminale della vocalizzazione su "morning". D'altronde, il caso di questa stanza alternativa può esser letto al tempo stesso come una eccezione che conferma la regola, pur mantenendo la quadripartizione logica della struttura.

45: Brown Walter - *Greenville levee camp conversation part 5 of 12* (1978)

[Precede una breve conversazione tra Alan Lomax e Walter Brown sui metodi usati per guidare i muli durante il lavoro sugli argini. Walter Brown spiega in che modo guidava gentilmente i muli, e con che tipo di attenzione doveva controllare che i muli collaborassero, di modo da ripartire equamente il carico di lavoro su tutti gli animali. Qualora uno non collaborasse, doveva intervenire: "and I take that line, and I come back, and I hit 'em:"]

[E1] *Oh* everybody [E2] try to call me mean
[E3] 'Cause they see me whopping [C] on my old [nome]

P [WB]: [Then somebody calls, an-pick the holler and say "you better hold up bo-f-boy"[123] I say "I-I can't"] [stanza successive inizia immediatamente]

[E1] 'Cause tomorrow it's payday, [E2] Sunday I'm going home
[E3] I'm-*a* hold my baby [C] in my loving arms

Questi due brevi frammenti di *holler*, accompagnati dalla descrizione di Walter Brown, ci danno una seppur minima idea del contesto d'uso di questo genere di canti. In particolare ci offrono due informazioni fondamentali: una in direzione del modo in cui gli *holler*, rispetto al contenuto testuale, possono avere un riferimento diretto non solo al lavoro che si sta svolgendo, ma alla situazione particolare in cui ci si trova; la seconda rispetto all'utilizzo degli *holler* come forma di comunicazione, in questo caso nulla più di un amichevole scambio di battute la cui cruda ironia e sottintesi non mancano di rimandare al contesto opprimente in cui gli interlocutori si trovano.

[123] Nelle interviste ci sono alcuni isolati episodi in cui Walter Brown balbetta, significativamente tranne quando canta.

46: Brown Walter - *Muleskinner holler #1, #2, #3* (1978)

Muleskinner holler #1

Walter Brown: [Charlie Lorraine?]
Alan Lomax: [don't know but who was.. Everybody talks about mr. Charlie, sings about mr. Charlie, who was he?]
WB: [W-well, ain't nobody asking no who Mr Charlie was, well-and-oh we could go by what he said, see]?
Voce di sfondo: [Mh, mh, they made a song up about this]
WB: [Yeh, I-I tell you this: he was a tough man. He used to blow, and you could hear him on the-on the top of that-that levee, and when he blow.. something's gonna happen.]
AL: [What did he blow?]
WB: [he just blow and when you hear that "HO!" And, and when he did that, something's gonna happen.]
[segue racconto di una volta in cui Walter Brown aveva chiesto e ricevuto da mr. Charlie cento dollari, con un breve motto di spirito: " 'HO! You know you're talking to mr. Charlie?' I said 'That's what I thought I was doing' "]
WB: [But now they had a song about Mr Charlie and Mr Charlie Lorrain and Mr Bully Joy-Joy Miller and what the- and mr. [nome]]
AL: [Let's hear it.]
WB: [Now, they was, they was bad mens. Because
[recitato]
Mr. Charlie shot mr. Lorrain and mr. Lorrain shot mr. Blair
And mr. Charlie asked mr. Lorrain why he was there

[cantata]
who, mr. Charlie, [si interrompe, passaggio di un camion]

[I] *Woh* [E1] mr. Charlie shot mr. Lorrain, [E2] and mr. Lorrain shot mr. Blair
[E3] And then mr. Charlie asked him [C] "why were you there"
[E1] He said "you're shooting a thirty, [E2] and I shoots a forty-five

[E3] And this forty five is known [C] to keep me alive”

P: [and then they said]

[E3] “Yeh yeh yeh, [C] to keep me alive”

P: [And that’s where they would drive the mule, get at it, git up lil’ Bet]

Muleskinner holler #2

[E1] No no no [C1] is so sad to tell

[E2] I got up this morning [C1] and it was so hard to tell

[E1] I walked on the corral and [C1] I walked down to the well

[E3] And I couldn’t find a mule [C2] with a shoulder well

Muleskinner holler #3

[all’inizio Walter Brown riporta un unico verso di *holler* in relazione a un discorso difficile da contestualizzare senza l’intero discorso che lo precede, e perciò di non facile comprensione. Pare abbia a che fare con suddivisioni di mansioni e favori all’interno del campo]

AL: [Sing me the one about “looked all over the whole corral”]

[E1] I looked all over [E2] the whole corral

[E3] And I couldn’t find a mule [C] with the shoulder well

[E1]Here comes the mercy man [E2] holding out his hand

[E3] I told him “I don’t know nothing, [C] you got to see the captain Blair”

[E1] He said “you have been here [E2] and you know everything”

[E3] I say “but I don’t know nothing about a mule [C] that he ain’t got no name”

Nel video *Walter Brown: Muleskinner holler (#1)* Brown sintetizza la differenza tra le figure di Charlie Lorrain, Mr. Charlie e Mr. Blair, in una ricostruzione che ha il sapore del finale di *Il buono, il brutto e il cattivo* di Sergio Leone (1966), raccontato con un breve *holler* a quattro moduli per distico. E’ interessante il fatto che la ripetizione dell’ultimo sia introdotta dal parlato “then they said:”. Il fatto che il refrain venga riferito ad un “they” ha senso dal punto di vista

della struttura degli *holler*, in quanto il modulo di chiusura pare sottintenda a logiche di risposta corale.

Nel video *Walter Brown: Muleskinner holler (#2)* Brown cita il distico sul "mule with a shoulder well". Accostando i due video è possibile osservare come qui Walter Brown stia imitando la forma dei moduli di Joe Savage (holler n. 74-79).

Nel video *Walter Brown: Muleskinner holler (#3)* Brown interpreta nuovamente il modo di dire sul "look over the whole corral, couldn't find a mule with his shoulder well", aggiungendo al testo altre due sezioni che non si trovano in nessun altro brano. Brown usa moduli la cui forma ricalca quelli usati nel *Muleskinner holler (#2)*, compreso il cambio di ottava verso il basso sull'ultimo emistichio. La registrazione è interessante per l'evidente difficoltà di Brown a ricordare il testo completo, provocando rallentamenti nell'esposizione, che in un punto rischia quasi di interrompersi, ma che alla fine fluisce comunque, forse aiutata dalla continuità delle formule che ne guidano l'esposizione. Altro elemento interessante è la vicinanza del profilo melodico, soprattutto sul finale, alla prosodia che Brown usa nel parlato.

47: Butler Big Charlie - *It's better to be born lucky (troubled in mind)* (1939)
Durata: 01:30
Struttura:

```
                    5
I1-E1E1E2C-E1E1E2C-E1I2E1E2C-E1I2E1E2C
```

[I1] *Oh Lordy*

[E1] *Oh*, it's better to be lucky [E1] than be born blind[124]
[E2] *Lord*, I'm looking for Sal, *baby*, [C] on the first thing down

[E1] First thing down, [E1] on the first thing down
[E2] *Lord*, get to thinking about her, [C] get trouble in mind 5

[124] Il testo è preso dalle *liner notes* di David Evans al disco *Deep River of Songs* (1999). Ho apportato alcune leggere modifiche al testo delle *liner notes*.

[E1] Trouble in mind, [I2] *oh Lordy*, [E1] get trouble in mind
[E2] *Lord*, get to thinking about her, [C] I got trouble in mind

P [John Lomax]: [Talk to your horse. Talk to your mule. Go ahead. Sing it at him.]

[E1] Trouble in mind, [I2] *oh Lordy*, [E1] gets trouble in mind
[E2] *Oh*, get to thinking about her, [C] I can't keep from crying

Questo breve ma intenso *holler* a opera di Charlie Butler risulta apparentemente piuttosto semplice, ma propone all'ascoltatore alcuni elementi decisamente rilevanti. Il cantante usa lo stesso modulo E1 per entrambi gli emistichi del primo verso, ma applica alla formula una modifica sostanziale nel secondo emistichio prolungando la *finalis* conclusiva del verso a creare un senso di punteggiatura.

L'elemento però più vistoso di questa registrazione risiede nella forma dell'I2, usato solo come elemento interstiziale tra i due emistichi del primo verso nelle ultime due stanze. (r. 6 e 8). Il secondo uso di questo I2 è più fiorito del primo, con un rapido vocalizzo verso l'alto, mentre il primo aggiunge invece un rapido passaggio alla sensibile sotto alla fondamentale prima di chiudere. In entrambi i moduli il cantante pone un elemento con breve ma esplicita stasi a una seconda minore sopra alla fondamentale prima di scendere alla fondamentale stessa. Questo punto di stasi, che evidentemente esula dalle altezze tipiche di una pentatonica di blues, è in relazione con un altro particolare uso del secondo grado prima della discesa alla fondamentale in *Twenty one summers* di Smith James (1939) e negli *holler* di Stewar W.D. Bama (1939 e 1947).

48: Crap Eye - *Levee camp song* (1933 A) / *One morning at the break of day (wake up song)* (1933 B)

Queste due registrazioni di Crap Eye sfortunatamente hanno una qualità audio poco più che passabile a causa del deterioramento del supporto originale. Inoltre, una delle caratteristiche più interessanti di queste registrazioni, ovvero il fatto che il cantante usi solo ed esclusivamente un

flautato timbro di falsetto nel cantare, rendono ulteriormente difficile, se non impossibile, comprenderne i testi e, di conseguenza, svolgere un'analisi approfondita.

La registrazione da titolo *Levee Camp Song* apre con alcuni versi esposti secondo tradizionale forma di *holler*: si riesce a distinguere l'uso di diversi moduli in successione, la presenza di un modulo su forma conclusiva e di uno d'interiezione che funge probabilmente come elemento divisorio tra stanze. Del testo si colgono solo alcuni frammentari riferimenti a luoghi comuni o modi di dire tipici degli *holler*. L'esposizione dura approssimativamente 40 secondi, poi qualcuno sullo sfondo (probabilmente John Lomax) interviene, e il cantante prosegue poi con una canzone in forma ballata, sempre nello stesso timbro di falsetto.

L'altra registrazione, invece, dal titolo *One morning at the break of day (wake up song)* inizia con una breve spiegazione da parte del cantante: "this is the way I wake up the boys in the morning, at Camp C, Parchman, Mississippi. My name is Crap Eye." Segue un'esemplificazione dell'operazione. Il cantante inizia percuotendo quello che dal timbro sembra essere il fondo di un barile di latta, interrompendo in più punti la percussione con brevi richiami in forma di *holler*, sempre interamente in falsetto. Il testo sembra riferirsi all'alzata ("Oh one morning at the break of day") e ad annesse e connesse invocazioni a Dio ("Oh, Lord, don't make me [..]"). Anche in questo caso la struttura del canto è sostanzialmente quella di un *holler*, anche se qui sembra più difficile evidenziarne una struttura fissa a coppie di versi: questo richiamo si prefigura più come un flusso di avvertimenti e invocazioni che non una vera e propria esposizione.

Vorrei far notare come, essendo le intere registrazioni in falsetto, compreso il frammento di ballata, potremmo supporre che questo timbro sia semplicemente il preferito dell'interprete: una tecnica vocale che Crap Eye usa per interpretare il suo *holler*, e non, al contrario, una necessità che ha acquisito per aderire al genere.

49: Davis Ernest - *Oh Captain* (1936)
Durata: 02:47

Sfortunatamente i danni al supporto audio di questa registrazione sono troppo vasti per riuscire a proporre una trascrizione accettabile del contenuto. Il che è un vero peccato, essendo l'*holler* di Ernest David piuttosto interessante, per diversi motivi. Il primo riguarda il testo: da

quel poco che si riesce a comprendere il cantante tratta diversi temi tipici degli *holler*, ma con alcune variazioni sul tema.

Il brano inizia con un'invocazione al "captain", un riferimento ala sveglia ("I was on the [..] this morning about the break of day"), seguito dal tipico modo di dire sulle condizioni dei muli nell'accampamento, con una curiosa sostituzione di "asini" al posto di "muli ("couldn't find one [..] donkey, donkey, with a shoulder well"). Poco dopo uno dei pochi versi comprensibili recita "Oh, captain, I can drive on the levee, but the days are long", quindi prosegue con il tipico immaginario saluto al capo, con sprezzante risposta, ma qui invece che al "captain" ci si riferisce al "walker" ("Good morning big walker", "how you feeling Shine") e poco dopo quello che sembra un rifiuto di proseguire nel lavoro richiesto, rivolto al "captain" ("ain't gon' drive the mule, mule, [..] no more"). Avendo trovato questi riferimenti solo qui, in questa forma, è certamente un peccato che non sia possibile entrare più nel dettaglio del contenuto testuale, e di conseguenza, della forma musicale.

Difatti, sul lato della struttura musicale usata nell'esposizione, rimangono più dubbi che altro. Il cantante usa spesso interiezioni su un sonoro "oh" che sembrano avere funzioni a carattere interstiziale più complesse della semplice introduzione dei moduli, o loro partizione in emistichi. Dalla sensazione derivante dalla posizione delle rime approssimativamente percepibili, sembrerebbe che il cantante applicasse questi "oh" anche in mezzo agli emistichi, rompendone la continuità come caso piuttosto estremo di variazione strutturale. Non potendo dare uno sguardo complessivo al testo, però, sono solo supposizioni.

50: Davis James - *Levee Camp Holler* (1935)
Durata: 01:25
Struttura: Ciclo di `EEEC`

[tagliato] [E] sleeping on the ground,
[E] *Ah*, when I go to the captain, [C] (he) was [..]

[E] Captain, captain, [E] what's the matter with (Jean)
[E] *Oh*, she got in a bad [C] [..]

[E] Captain, captain, [E] where is Eveline? 5
[E] *Oh*, the captain whipped her, [C] and she hasn't been seen

[E] I wonder what's the matter [E] on the levee line
[E] *Lord*, [..] would take you [C] and change your mind

[E] Wonder, wonder, [E] what I'm going to do
[E] If the captain don't beat you, [C] [..] 10

Questo brano è di importanza fondamentale in quanto convalida il brano di Gellert che presenta lo stesso tema di violenza sessuale.[125] Essendo stato registrato da un ricercatore diverso, cantato da un cantante diverso, in un luogo diverso, probabilmente a distanza di anni, le similitudini tra le due versioni sono tali da convincerci che la fonte non sia contraffatta (come invece temevamo nel caso della registrazione di Gellert, la cui validità è dubbia a causa delle scelte di metodo operate dal ricercatore).

I due cantanti sono certamente diversi: il timbro vocale e le tecniche musicali utilizzate sono distinte. Qui il cantante imposta un timbro dimesso, a mezzo volume, su toni in area di parlato. Non ci sono fioriture appariscenti, o variazioni che diano troppo nell'occhio. Il cantante sembra addirittura utilizzare sostanzialmente un'unica formula per costruire entrambi i moduli E e C, in cui quello usato per le conclusioni si distingue solo per l'attacco, leggermente più in basso, e il maggiore spazio lasciato alla *finalis* e alla pausa successiva. L'uso di tre moduli E sostanzialmente identici (al netto delle piccole variazioni per adattare il testo) per esporre il contenuto testuale è piuttosto strano nel panorama degli *holler*, e la monotonia che ne deriva concorre a creare quel senso di opaco e dimesso dialogo interiore che già il timbro suggerisce.

Rispetto al brano di Gellert, salta immediatamente all'occhio la differenza di grado nelle violenze descritte, ma il succo del discorso e soprattutto la formula espositiva con cui tali situazioni vengono in questo modo esposte e denunciate rimangono le stesse.

Segnalo comunque un punto in cui avviene una variazione sostanziale nella struttura formulare dei moduli: a r. 9 sul primo E il cantante riassume l'intero profilo del modulo nel primo "wonder", e lo ripete immediatamente nel secondo, probabilmente per mantenere la

---

[125] *Annie Lee*, holler n. 6, autore sconosciuto (Gellert Collection).

metrica accentuativa di tutti gli altri versi. Altra soluzione rilevante è nella r. 10 successiva: al contrario di tutti i secondi moduli, che iniziano con interiezioni, qui a causa di un emistichio più corposo il cantante sceglie di evitare l'esclamazione ed enunciare direttamente l'emistichio dal principio dell'E, compreso l'elemento su cui normalmente qui si posava l'interiezione stessa.

51: Foster Eugene - *Yaller Woman* (1934)

Durata: 05:53

Struttura:

```
              5                   10                  15
/E1E2C-E1UUC-E1E1E2C-I-E1E1E2C-E1E1E2C-I-E1E1E2UC-I-E1E1E2C-
        20                  25                  30
E1E1E2C-E1E1E2C-I-E1E1E2C-I-E1UE1E2C-E1E1E2C-UE1E2C
```

[tagliato], say I'm so heavy loaded, [E1] *Lord*, I can't stand
[E2] 'Cause I believe my baby [C] got a brand new man

[E1] (that is why) [..] baby, [U] and it ain't no (soul)
[U] I got a long time mama, [C] and it ain't no joke

[E1] As I done got home, *well*, [E1] and I want to eat 5
[E2] But the girl I love, [C] *Lord*, she don't speak

[Dialogo parlato]

[I] *Mh*
[E1] When my night feel shaken [E1] don't have much to say
[E2] You can tell by that [C] I've been on a lucky day

[Dialogo parlato]

[E1] *Well*, the People in Georgia, [E1] *Lord*, they sure won't do
[E2] Say I believe my captain [C] [..] (take the bullet) [..]

[I] *Mh*
[E1] *Lord*, I'm going to the river, [E1] want to tie my hands
[E2] Want to leave and die, [U] *oh Lord*, [C] with the river man

[Dialogo parlato]

[I] *Mh*
[E1] As the bell done ringing, [E1] and I want to eat
[E2] I ain't had got no good nothing [C] [..]

[Dialogo parlato]

[E1] *Say*, I cannot drive him [E1] and he won't go long
[E2] Said no drink, no water, [C] *oh*, but he's gon' buy no corn

[E1] *Say*, my grey mule crippled [E1] and my black mule blind
[E2] I'm gon' drive him in the collar [C] 'till he go stone blind

[Dialogo parlato]

[I] *Boy boy boy*
[E1] If you don't bring me water [E1] set your bucked water down
[E2]I'm gon drink some cool water [C] in a brand new town

[tagliato]

[I] *Mh*
[E1] Say if it wasn't for my good captain, [U] captain, captain, [E1] *Lord*, I'd done gone down
[E2] But (baby) I'm being so lucky, [C] *oh*, got a chance to stick around

[Dialogo parlato]

[E1] *Says*, the peoples in Georgia [E1] they don't understand
[E2] They drive a young boy [C] like they do a full grown man

[Dialogo parlato]

[U] *Say*, the captain don't low no loud hollering, [E1] got to mumble low 30
[E2] *Says*, the reason he stop me from hollering, [C] *Lord*, he figured I would go

[Dialogo parlato]

L'*holler* di Foster Eugene è rilevante per diversi motivi. Prima di tutto, la durata: quasi sei minuti di registrazione sono una quantità notevole. In secondo luogo, le competenze musicali del cantante: la sua voce si muove rapida e nervosa, con timbro di gola e profilo melodico vicino al margine superiore della sua estensione, lasciando poco spazio a prolungamenti manierati delle *finalis* e aggiungendo numerose brevi pause tra i moduli. In questo modo l'*holler* si mescola con i frammenti di dialogo parlato, in cui similmente l'enunciazione di Eugene è rapida e tagliente.

In terzo luogo, proprio la presenza fianco a fianco di interventi di *holler*, rapide indicazioni al mulo, e brevi dialoghi con il "boss", ci fa riflettere sulla validità della registrazione, ovvero fino a che punto, qui in modo particolarmente evidente, possiamo dare per buono il contenuto comunicato nel discorso. Il cantante non stava certamente lavorando con il mulo: gi apparati per la registrazione non poteva essere stato spostato seguendone il movimento, e in ogni caso non c'è l'ombra del benché minimo rumore che possa suggerire che si stia effettivamente svolgendo un lavoro. I richiami rivolti al mulo sono quindi assolutamente finti. Similmente il dialogo con il "boss": la maggior parte delle interazioni riguardano questioni tecniche relative al lavoro che si starebbe svolgendo, quindi sono inventate anch'esse. Per estensione, i giochi di parole o gli eventuali commenti e sottili prese in giro reciproche sono frutto di una situazione assolutamente artificiale. Un po' come nel caso della registrazione di Son House (1941), con la differenza che i contesti in cui questa artificialità è costruita, e gli attori che vi partecipano, sono

nettamente diversi. Nel caso di Son House si tratta di una tranquilla e autoironica parodia tra amici, ognuno a suo modo liberamente partecipante nell'evento di artificiale ricostruzione del contesto dei *levee camp*. Qui Foster era in carcere, e non sappiamo chi fosse il "boss" che gli reggeva il gioco, né chi altro fosse presente durante la registrazione, né tantomeno possiamo neppure immaginare che tipo di negoziazione abbia prodotto il tipo di scambio che sentiamo.

Per questo ho preferito evitare di trascrivere il contenuto dei dialoghi: in parte perché la qualità della registrazione avrebbe lasciato un discreto numero di buchi, e in parte perché l'artificiosità di questi dialoghi li rende, a mio parere, poco significativi, se non in riguardo all'artificiosità stessa, che non è qui oggetto della nostra discussione. Si prenda come unico esempio quanto avviene a r. 16 e 17, e seguente dialogo: nella coppia di versi il cantante lamenta denutrizione, e il dialogo parte con il "boss" che, apparentemente piccato da questa osservazione, interviene immediatamente:

Boss: [What you're talking about?]

FE: [Eh, boss, I was thinking about my (corn), man, if I had just one (cork) I could let the other (cork) take care of itself]

Questo scambio di battute, che vorrebbe rappresentare probabilmente un motto di spirito da parte del cantante (di cui tra l'altro non riesco a cogliere il significato, essendo la parola chiave non perfettamente comprensibile nella registrazione), non riesce nell'intento proprio a causa dell'opacità relazionale nello scambio.

Nei punti in cui il cantante passa nel registro di *holler*, gli interventi sono strutturati secondo il tipico schema a coppie di versi in rima, un modulo per emistichio, con moduli d'interiezione che segnalano l'avvicendamento delle stanze.

Mi preme anche far notare che i due E1 segnalati come moduli usati nella maggior parte dei primi versi sono costruiti sulla stessa formula, ma nel secondo emistichio spesso il cantante modifica l'elemento successivo al primo accento metrico spostandolo un tono più in alto. Questo non succede sempre (ad esempio r. 8), ma quando avviene crea una minima ma efficace distinzione tra i due moduli, pur quasi identici, e quindi una conseguente distinzione logica tra i due emistichi. Similmente anche l'attacco dell'E2 sembra essere una replica dell'E1, salvo poi degradare rapidamente nella seconda parte della formula del modulo nell'ottava inferiore, verso la fondamentale.

Un certo numero di moduli su base formulare unica si presentano sparsi nel brano. Se all'inizio (r. 3 e 4) sostituiscono funzionalmente altri moduli, più avanti (r. 14 e 26) agiscono invece come brevi moduli interstiziali tra gli altri. Questi moduli non sembrano avere relazioni formulari tra loro, anche se gli elementi base con cui sono costruiti sono evidentemente simili a quelli degli altri moduli nelle preferenze di portamento, attacco, chiusura.

Infine vorrei segnalare la varietà di soluzioni adottate per i moduli I, qui semplicemente indicati con lettera unica, ma presenti in forme diverse lungo tutta l'esposizione: a volte estremamente brevi e minimali (r. 25), altri più complessi (r. 11 e 15), altri con un testo alternativo (r. 22).

52: Gibson John Black Sampson - *Levee camp holler* (1933)
Durata: 01:48
Struttura:

```
            5          10
EECEC-ECEC-EUEC-ECECI-ECECI
```

[E] Captain captain, [E] I had a special, [C] and it [..] bad
[E] I'm-*a* take it this morning [C] if you make me mad

[E] Captain captain, [C] must because
[E] Our payday's coming [C] and it won't not [..]

[E] Wee mule crippled [U] and lead mule blind 5
[E] Gon' knock it in the collar [C] 'till he goes stone blind

[E] Wake up in the morning [C] got to wash my face
[E] Gonna eat my breakfast [C] in the same old place
[I] *Oh Lord*

[E] I've been [..] [C] and I worked so [..] 10
[E] *Lord*, (it) must be [..] [C] for the [..]

[I] *Oh Lord*

L'*holler* di John "Black Sampson" Gibson segue una struttura a quartine con una successione di moduli che per la maggior parte del contenuto rimangono in ciclo ECEC. Il materiale musicale principale si muove all'interno di un ottava, con zone di stasi disposte su un accordo maggiore in secondo rivolto. Oltre ai due moduli principali, un terzo modulo nonsense viene aggiunto nello spazio tra alcune sezioni. Purtroppo la qualità della registrazione è piuttosto bassa, e la registrazione risulta alquanto problematica per il modo in cui è stata svolta.

Ascoltando bene la registrazione ci si accorge che, prima di ogni sezione, qualcuno (dall'accento si direbbe John Lomax) suggerisce a Gibson il verso successivo. Suppongo sia possibile che, per stare nei tempi di durata del disco, avessero pianificato il testo e Lomax fornisse al cantante le imbeccate per ridurre gli eventuali tempi morti tra le sezioni. Quanto però la preparazione e la situazione abbiano influito sull'*holler* di Gibson dal punto di vista delle durate dei moduli stessi, o della loro forma melodica, o della struttura di esposizione del testo, è impossibile dirlo. Similmente, è impossibile sapere se questo tipo di operazione era stata svolta, e in che misura, anche nelle altre registrazioni. Se si fosse trattato di una pratica applicata in modo pervasivo da Lomax, saremmo di fronte a un rompicapo filologico di vastità inaudita. La mia opinione è che Lomax ricorresse a questo metodo solo nei pochi casi in cui il cantante non era in grado di esporre il contenuto senza lasciare troppi spazi di riflessione tra una stanza e l'altra, e ciò non dovrebbe esser successo particolarmente spesso: lo dimostra il fatto che non vi sono molte altre registrazioni in cui si sentano le imbeccate del ricercatore tra i moduli. Nel dubbio, preferisco però limitarmi a riportare il testo e la struttura modulare impiegata per esporlo, e nulla più.

53: Gooch Bennie - *Levee camp holler (you got your pistol)* (1936)

Durata: 02:38

Struttura:

```
              5             10
EC1EC2EC1-EC1C2E-EC1EC1EC2-EEC1(E+C2)(C1+C2)-EC1/
```

[E] *Oh*, you got your pistol, *oh captain*, [C1] and I got mine

[E] *Oh* [C2] *Lord*

[E] *Boys*, I'm done being mistreated, [C1] I don't mind dying

[E] *Oh*, my woman done gone and, *oh buddy*, [C1] I won't be here long
[C2] I won't be here long 5
[E] *He- he*

[E] *Oh*, if I send for my woman [C1] and she don't come
[E] *Oh Lord have mercy*, [C1] (after dawn)
[E] *Oh- oh* [C2] (after dawn)

[E] *Oh*, (I'd like to see) my baby-*oh* 10
[E] *Oh*, I would rather [tagliato, forse (die trying)] [C1] after I see her
[E+C2] After I see her
[C1+C2] After I see her

[E] *Oh*, if my woman won't come here in the morning [C1] I will be no more
[tagliato]

È un vero peccato che questa registrazione sia improvvisamente tagliata sul finale, perché il testo e relativi sottintesi sono estremamente densi, e lo sviluppo orizzontale di questo *holler* è particolarmente rilevante. Il cantante lavora con un numero minimo di materiali base: una formula per il modulo E e due formule di chiusura C1 e C2. Le differenze strutturali tra C1 e C2 sono presto dette: dove il primo ha il tradizionale profilo di chiusura, disposto sopra alla fondamentale nell'ottava alta, il secondo ha un profilo rapidamente discendente verso la fondamentale dell'ottava bassa, proponendo una distinzione timbrica tra esposizione e chiusura. È interessante però notare come questa chiusura non significhi necessariamente che la strofa sia arrivata al termine: se questo è vero nelle ultime tre stanze, nella prima invece viene posizionata in mezzo ai due versi.

In E invece il cantante mette in pratica un vistoso sistema di variazione per ripetizione formulare al fine di adattare il modulo al contenuto testuale: così si va dalle tre arcate complesse dell'E in r. 1 all'arcata singola (con due elementi introduttivi aggiunti, però) in r. 8.

Oltre all'elasticità del modulo E, anche la struttura espositiva appare altamente malleabile: nessuna delle stanze è esattamente uguale all'altra in termini di struttura modulare. La prima stanza presenta il C2 tra i versi invece che al fondo, la seconda evita il modulo E prima di C2,

la terza è l’unica a presentare una forma nettamente squadrata con risposta all’ottava grave in appendice, e la quarta è una vera e propria esplorazione dei limiti offerti dal materiale strutturale. In questa stanza il primo verso è privo di chiusura, anche se l’E integra una specie di coda che ne fa le veci, ed i moduli usati sulle ripetizioni a r. 12 e 13 sono raffinate mescolanze delle formule di E e C2, la prima, e di C1 e C2, la seconda.

54: Gordon Bill - *Shack Rouster Song* (1978)

[recitato]
Get up sleeping good I wish you would
I hate to call you but I got to do
I don’t want you but the captain do
Say as you going
Say eat the good [..] and call it junk
Say you sleep in his bed and you call it bunks
As you going

P [Alan Lomax]: [can you sing that?]

[Gordon Bill]: [Yeah.]
[inizia indeciso, balbetta alcune parole cercando il punto d’avvio nella memoria]
[recitato]
Get up I wish you would
I hate to call you but I got to do
I don’t want you but the captain do
Say sleep..
AL (interrompe): [go ahead and sing it]
[recitato]
S-sleepin in his bed and call it a bunk
He eat his good [..] and call it junk
As you going

AL: [go ahead and sing it]
GB: [Oh..]

[cantato]
Get up, get up, I wish you would
I hate to call you but I got to do
I don’t want you but the captain do
As you going

You sleeping in the good bed and call it a bunk
You eat the good [..] and call it junk
As you going

Get up, get up sleeping good,
I wish you would
I hate to call you but I got to do
I don’t want you but the captain do
As you going

La registrazione (e intervista che la precede) raccontano un frammento della vita nei *levee camp*, in particolare il momento cruciale della sveglia. La pratica di obbligare i lavoratori a svegliarsi molto presto nel mattino è connessa a quella di obbligarli a turni lavorativi estenuanti, è quindi possibile che il racconto della sveglia prefiguri e riassuma in sé simbolicamente la violenza dell’intero giorno lavorativo.

Qui Bill Gordon recita a titolo esemplificativo il richiamo per la sveglia usato nel suo campo, una forma a metà strada tra richiamo e *holler*. Trovo estremamente significativo che qui, come in altre situazioni viste nei video del ‘78, il cantante inizialmente fatichi a esporre per intero il contenuto, e la prima presentazione arrivi in forma di enunciazione poetica. Poi, a ogni ripetizione, in questo caso sotto pressante richiesta di Alan Lomax, l’enunciazione poetica cresce di volume e di tono, acquisendo un’intonazione e mantenendo una costante metrica accentuativa, che diventa poi la base del ritmo interno ai vari moduli. In questo senso, questa

registrazione ci mostra nella pratica il modo in cui gli *holler* erano una forma di esposizione musicale di contenuto poetico.

55: Grant Leroy - *Forty Miles* (1959)

Durata: 01:19

Successione modulare:

5 10 15

132342323 5 1321342323 5 1342323 5 132342323

P: [Alan Lomax: quiet everybody! Very quiet. Ok, go ahead.]

[E1] Early in the morning, [C] in the morning

[E2] when the ding [C] dong ring

[I1] *oh*, [E2]I go [C] to the table

[E2] to find [C] same old things

[I2] *Mh* 5

[E1] Say anything about it, [C] *oh*-'bout it

[E2] I have [E1] trouble up 'till May, [C] *oh*-trouble up 'till May

[I2] *Oh*, [E2] but if I say any-[C] thing about it

[E2] I have trouble [C] up 'till May

[I1] *Mh* 10

[E1] Ain't no need-*oh*, feeling blue, [C] *oh* feeling blue

[I1] *Oh*, [E2] Jody [C] got your mama

[E2] 'n the State, [C] the State got you

[I2] *Mh*

[E1] I’ll be forty miles walking, [C] oh walking
[E2] ‘fore you know [C] I’m gone 15
[I1] *Oh*, [E2] forty [C] miles walking
[E2] ‘fore you [C] know I’m gone

AL: [Give me your name, please, will you?]
LG: [Uh, Leroy Grant.]
AL: [Where are you from?]
LG: [Jackson, Mississippi.]

“Wonderful voice”, annotava Alan Lomax sul contenitore del disco dopo la registrazione. Certamente la voce di Grant, con un timbro profondo e un profilo instabile e inquieto (privo di veri e propri momenti di stasi, nemmeno nelle *finalis*), fluisce con un notevole grado di mobilità su moduli brevi, inanellati con rapidità e mantenuti in movimento da numerose microvariazioni legate all’adattamento del testo. Notevole anche la capacità del cantante di spezzettare le parole e trasformarne alcune sillabe in componenti interstiziali nonsense, che giocano sulle assonanze (ad esempio l. 6 e 11). Si noti come anche a livello della successione modulare le stanze presentino tutto sommato la stessa struttura, sebbene solo la prima e l’ultima siano esattamente identiche.

Notevole in questo brano anche l’uso particolare di alcune pause in punti precisi dei moduli: nel caso di Grant tali pause paiono avere anche lo scopo di mantenere la durata generale del modello melodico nel caso debba esporre testi brevi (un esempio molto chiaro r. 4), tecnica d’elaborazione melodica piuttosto rara negli *holler*, in cui in genere vi era una preferenza per il mantenimento della continuità d’emissione nei moduli.

Notevole anche il modulo I2, privo di parole, usato come cuscinetto nelle intercapedini tra le stanze a segnalare il cambio di argomento. La durata di questo modulo è sempre esattamente la stessa in tutti i suoi utilizzi, nonostante la formula non sottintenda alcun riferimento a pulsazioni costanti.

56: Gray Robert - *Just a few days longer* (1936)
Durata: 01:30

Just a few days longer and I'm going back home
Oah, you tell [tagliato] if you want to leave, leave
Just keep [..] [tagliato] partner can't you see
Oah, oh Lordy, Lord, Lord Lord
I got an easy up the bayou waiting for me
Mh, easy rider waiting for me
Woh [tagliato] (money's all around)
Woah just [..] longer had let me down, down, down

Sfortunatamente questa registrazione ha subito danni ingenti nel tempo: il testo è difficile da discernere e la traccia salta spesso, rendendo un'analisi approfondita impossibile. E' possibile ascoltare alcuni moduli che hanno forma di modulo di chiusura, e un uso piuttosto articolato di vocalizzi su sillabe nonsense in punti logici apparentemente diversificati. Senza una visione d'insieme del flusso retorico, però, è difficile dire altro di questa registrazione.

57: Grover Wells - *Unidentified field holler (shot for a dollar)* (1959)
Durata: 02:07

Mh mh

Oh, shot for a dollar, captain, *buddy*, that's an awful trade
Oh, (was-*ah*) shot dead, *hey*, they walked away

Oh
going up the river, you go, I can stay
Oh were you [to] treat me better, or I run away
Oh, you're here I'll do it now, *oh*, Berta
You go and catch my (groom)

Been hard [..] *uh* girl, been treated wrong

Oh, you never miss your water, [‘till] your well go dry
Never miss your woman, ‘till she say goodbye

Mh mh

Shot for a dollar (unidentified field holler) di Wells Grover potrebbe essere considerato come uno *spiritual* in forma di cantata a voce sola, a causa del tempo lento e della costruzione melodica a gradini. In ogni caso, è un brano molto particolare e merita di far parte di questa lista di *holler* per contenuto testuale e titolo assegnato.

Il motivo per cui sia stato scelto un titolo come “unidentified field holler” per un brano con questa forma non è del tutto chiaro. Forse per il fatto che i tempi di connessione tra i moduli sono piuttosto fluidi: il cantante propone il contenuto, già di per sé in forma di flusso di coscienza, sfruttando la malleabilità delle successioni modulari tipica di un *holler*. Inoltre, l’uso di vocalizzi su sillabe nonsense, che qui sono basate su formule che rimandano direttamente a quelle usate nei moduli espositivi, come forma di introduzione o cornice ai versi è un altro segnale della vicinanza di questo brano al mondo degli *holler*. Le cadute in basso di una terza minore al termine delle *finalis* potrebbero anche dare l’idea di un moto pendolare tra due centri modali, anch’essa una tecnica non molto comune ma presente negli *holler*, seppure l’intervallo di terza minore non sia usato a questo scopo in altre registrazioni.

In definitiva, potremmo forse supporre che il cantante abbia semplicemente tratto ispirazione da moduli melodici di *spiritual* per costruire le formule base dei moduli del suo *holler*, e da questo punto di vista dobbiamo se non altro tener conto della volontà dell’autore, espressa nel titolo stesso, di considerare questo brano come tale. Dato che le fonti dei profili melodici delle formule possono essere di vario genere, questa ipotesi non è in fondo così irragionevole.

58: Hains R.C. Red - *Got a few more days* (1939)

Durata: 01:43

Struttura:

```
                                5
E1E2C1C2-I1E1E2C1I2C1-C1C1-I1E1C1C2E2C2-I1E1E1C1C1C2-
```

[E1] Is that the way I'm looking for [E2] that's the way I'm going
[C1] the way I'm looking for [C2] that's the way I'm going

[I1] *Boys*, [E1] I got a few more days [E2] I got a few more days, *boys*
[C1] I got a few more days, [I2] *boy*, [C1] I got a few more days

[C1] I'll be down 'fore [C1] my time t' go away 5

P:[..]

[I1] *Boy*, [E1] the way I'm looking for [C1] that's the way I'm going
[C2] That's the way I'm going
[I2] *Boy*, [C1] the way I'm looking, [C2] that's the way I'm going

[I1] *Oh* [E1] if my mind [E1] don't leave me 'fore [C1] the day I'm going
[C1] my mind don't leave 'fore [C2] the day I'm going 10

P:[..]

[I1] *Boys*, [E1] I used to weight two hundred, [C1] *boy*, I'm down to skin and bone
[C2] down to skin and bone
[E2] For she used to be my woman [C1] she used to be my woman, *boy*
[tagliato]

La registrazione risulta malandata ed incompleta: nelle *field notes* del viaggio di Lomax compare una trascrizione del testo con un verso in più rispetto a quanto può essere ascoltato nella registrazione.

Elemento notevole di questo brano è il testo. Estremamente ripetitivo, si basa su giochi di parole sottili ma efficaci, come l'assonanza tra "day" e "way", tra "boy" e "for", che pervade tutto il brano, o il modo in cui il verso "the day I'm going" subisca improvvisi cambi di senso grazie all'accostamento ad altri. Notevole anche la vivida immagine di "I used to weight two hundred / down to skin and bone", apparente protesta per il maltrattamento nel contesto della prigione, a sorpresa smentita nel gruppo successivo, con quel "for she used to be my woman [..]". Sono quindi solo le pene d'amore che l'hanno ridotto in questo stato? O si tratta di una sottile tecnica di depistaggio delle autorità in ascolto?

La struttura musicale è altrettanto notevole, nell'uso di diversi sistemi di variazione per la moltiplicazione degli elementi che compongono le formule, aggiungendo cuspidi, frammentando l'esposizione di alcune parole, e tutto ciò a fronte dell'uso di quello che forse è il più tradizionale uso di formula di chiusura che si possa ascoltare in questi brani.

Prevedibilmente, la successione formulare è molto malleabile, seguendo le cangianti logiche dell'esposizione testuale, giocando con gli effetti di giustapposizioni improvvise, e rinforzando la rete di doppi sensi e rimandi interni al canto.

59: Hall F. D. "Black Will" - *Oh my captain don't depend on me* (1934)

Durata: 03:49

Struttura:

```
           5                   10                    15
IE1C1IE1C1-UC1E2C1-IE1C2E2C1-E1C1E2C2-IE1E1E1E2C2-IE1E2E2C2-
     20              25
IE1E1E1C1-IE1C1E2C2-IE1C1E2C2-I
```

[I] *Oh*

[E1] Tell my captain [C1] don't depend on me

[I] *Oh*

[E1] He can get a mule skinner, [C1] *who*, anywhere he see

[U]*Oh*, captain I feel her pocket full of feathers [C1] and her mouth full of gold

[E2] Everytime I kiss her [C1] my blood runs chilly cold

P: [richiami mulo]

[I] *Oh*

[E1] Tell Louise, *boy*, [C2] (it's) the lowest man you see

[E2] Tell her 'cause sister (Morgaine)'s [C1] sweet enough for me

P:[richiami mulo]

[E1] I aint' gon' be troubled [C1] in your land no more

[E2] When me and my brother say "it's our time", [C2] we got to go

P: [richiami mulo]

[I] *Lord*

[E1] My woman [E1] is in trouble [E1] ain't got a dime

[E2] I'm down here on the corral [C2] trying to work my time

[I] *Oh*

[E1] (I mean your rider's gon' ride)

[E2] If you'll be late, [E2] [..] you, (give me your gold) [C2] (too) that night

[I] *Woh Lordy*

[E1] I'll tell you, *boss*, [E1] when you come to Cummins farm

[E1] You('re just like a reminder) [C1] in your (mother) [..]

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh Lordy*

[E1] My lil' mule ('s gone stunned) [C1] we was underneath
[E2] My rider told me [C2] do as I (please)

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh*
[E1] I ain't gon take my pitcher [C1] to the well no more 25
[E2] If I want any cool water [C2] gon' tell my hoe

[I] *Oh Lordy*

Questo relativamente lungo *holler* di Black Will è notevole per l'elevata complessità narrativa derivante da una profonda e pervasiva manipolazione della successione modulare da parte del cantante. Di base, il cantante utilizza cinque moduli ben distinti: un modulo I di introduzione e cornice, due tipi di moduli E che si distinguono in senso verticale (dove E1 parte da e raggiunge toni più alti di E2), e due tipi di moduli di chiusura che si distinguono in termini di complessità interna (dove C1 è più complesso, e prevede un'arcata iniziale frastagliata da diversi elementi che possono salire dalla fondamentale fino alla settima minore, mentre C2 tende ad essere più semplice, ricalcando il tipico profilo di chiusura).

A loro volta, le formule si cui questi moduli sono costruiti subiscono profonde variazioni nell'arco dell'esposizione. Prendiamo ad esempio le sottili ma significative modifiche che vengono applicate al modulo I: la forma con cui viene utilizzato all'inizio (r. 1, 7, 12), viene ridotta ai minimi termini eliminando alcune delle stasi e accorciandone o riducendone a semplici cuspidi altre in due casi (r. 3 e 15) o al contrario subisce una discreta espansione sotto forma dell'aggiunta di due elementi, uno ad arcata e uno di stasi, all'inizio, quando invece di portare una sola sillaba (alternativamente "oh" oppure "Lord"), ne porta due (r. 18, 21, 27).

Similmente anche gli altri moduli subiscono notevoli espansioni e accorciature. E1, modellato su una formula tutto sommato simile a quella di I, ad esempio, si espande e si accorcia notevolmente in diverse occasioni (si vedano ad esempio gli E1 a r. 2 e 4). Tali variazioni non necessariamente coincidono con testi più lunghi: in alcuni casi E1 viene manipolato a prescindere dalla quantità di testo applicato intervenendo sulle durate o sui profili degli elementi componenti (si veda ad esempio la manipolazione attraverso prolungamento delle fasi di stasi

a r. 10). Sul lato delle variazioni, E2 è soggetto a un numero ancora maggiore di modifiche, probabilmente in quanto la sua formula è slegata da quella iconica dell'I. Così, troviamo E2 brevissimi e molto semplici (es. r. 26) ad altri decisamente più complessi (es. r. 11), e ciò non è necessariamente determinato da necessità di accomodare il testo (si veda il melisma sulla coda dell'E2 a r. 9). Simili profonde variazioni interessano anche i moduli di tipo C, seppure il C2 tenda ad essere ben più statico per via del suo riferirsi alla formula più semplice di chiusura.

Un ulteriore livello di complessità emerge dalle numerose variazioni strutturali nell'ordine dei moduli: solo le ultime due stanze presentano la stessa successione modulare, e non a caso tra tutte le stanze sono quelle che, dal punto di vista della retorica testuale, hanno una struttura più squadrata e semplice, con un I introduttivo e un distico in quattro moduli per quattro emistichi. Invece, la prima stanza presenta un doppio uso di I: in apertura e in mezzo alla coppia di versi. La seconda stanza invece (r. 5 e 6), proponendo un modulo basato su una formula non riconducibile alle altre, ed evitando l'I, mescola un testo particolarmente figurato a una struttura modulare altrettanto opaca. La terza stanza (r. 7-9) inverte l'ordine d'uso di C1 e C2, chiudendo il primo verso della coppia con la formula di chiusura più definitiva C2, e la seconda coppia (quindi la stanza stessa) con la formula più complessa C1, in questo modo ponendo un accento sulla netta irrevocabilità del messaggio da mandare a "Louise", specificando solo nella riga successiva i motivi di tale irrevocabilità. Dove la quarta stanza (r. 10-11) evita l'I, la sesta (r. 15-17) evita di chiudere con un modulo C la prima riga, ma raddoppia l'E2 nella seconda. Le altre due stanze (r. 12-14 e r. 18-20) invece elaborano il testo sfruttando una doppia ripetizione dell'E1, ma se nella prima è usata come forma di estensione e frazionamento dell'E1, nell'altra agisce come struttura modulare alternativa e le ripetizioni di E1 sostituiscono i moduli applicati al secondo emistichio del primo verso e al primo emistichio del secondo (il che è verificabile accorgendosi della posizione della rima a r. 19 e 20, nonostante a causa di un danno nella registrazione non sia comprensibile la parola esatta, l'assonanza è facile da percepire). L'impatto di queste modifiche sul flusso retorico del testo non è univocamente spiegabile: mi limiterò però a far notare come questo alto grado di variabilità nelle strutture dei moduli contribuisca a rendere ulteriormente difficile seguire il contenuto espositivo, e quindi concorra alla costruzione dell'opacità performativa dell'espressione.

60: Harris Rochelle - *O boys if you see mister Charley* (1933)

Durata: 02:36

Struttura:

```
                5                    10
IE1E1E2C-E1E1E1E2E1C-E1E1E2E1C-IE2E1E1E2E2C-E1E1E2C-
        15
IE1E2E1CE1E1C-I(I+E1)(I+C)
```

[I] *Oh boy boy*

[E1 If you see mr. Charlie [E1] tell him I just ain't gwine

[E2] It would take a thirty two twenty [C] to change my mind

P: [richiami al mulo]

[E1] *Oh boy boy*, [E1]I'm working on the levee [E1] from sun to sun

[E2] I 'm getting mighty tired [E1] working, *boy boy*, [C] all the time

[E1]Early Monday morning, [E1] *oh*, soon

[E2] *Oh*, walk around the corral [E1] can't find that mule Sally [C] with a shoulder well

[I] *Oh boy boy boy*

[E2] I'm working on the levee [E1] soon *oh*

[E1] 'Till I fall down on my knees, [E2] *oh boy boy*, [E2] I'm getting mighty tired [C] this long time driving

[E1] *Oh*, captain captain [E1] don't treat me so mean

[E2] 'Cause tomorrow is payday and [C] I don't want to be far away

[I] *Oh boy*, [E1] when I get my money [E2] back home I'm gwine gwine

[E1] *Oh*, there ain't nothing [C] gon' change my mind

[E1] Because [E1] I did [C] left something behind

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh oh* [I+E1] *boy boy* [I+C] *boy boy boy boy*

Questo *holler* di Rochelle, così come quello di Hall (n. 59) presenta una struttura notevole dal punto di vista della successione dei moduli e dell'organizzazione delle loro altezze relative. Al contrario di quello di Hall, però, dove i moduli erano basati su formule altamente distinte tra loro, l'*holler* di Rochelle si distingue per ricorrere a formule tutto sommato piuttosto semplici, basate su successioni di arcate che salgono a un'altezza massima tipica di un certo modulo (rispetto alla fondamentale: quinta per E1, quarta per E2, terza maggiore per C). Dall'altezza raggiunta il movimento melodico inizia poi a degradare fino alla chiusura del modulo o fino all'altezza della fondamentale. Così, il flusso espositivo si dispiega su una serie di ondate, in cui l'inizio di ogni modulo viene segnalato più dalla spinta verticale dell'attacco del modulo, in controtendenza con la direzione in calo della chiusa del modulo successivo, che non da sensibili variazioni formulari o nel cambio di timbro, d'ottava, o per la presenza di pause.

Notevole anche la presenza di numerose zone interstiziali che aggiungono un effetto di dispersione e frammentazione dell'esposizione al velamento generato dalla monotonia della successione modulare. Persino il riferimento al modulo C come chiusura delle stanze (funzionale a mantenere un senso fraseologico nell'esposizione) è evitato nell'ultima stanza, in cui la vera chiusura avviene dopo un C, con un verso accessorio ulteriore particolarmente opaco nel significato.

61: Hart William S. - *Greenville levee camp conversation part 6 of 12* (1978)

[inizialmente parlano del "captain", poi Hart racconta di una canzone che cantava una mattina a proposito della sua intenzione di provare a sottrarsi alla fretta imposta dal capitano]

I'm gon' be late in the morning, I'm gon' be late all day
I'm gon' be late all day I'm gon be late all day
Heh,
I'm gon be late all day
(Wait old Freddy May)

Questo breve frammento di *holler* dal contesto dei *levee camp*, con annessa contestualizzazione dell'uso, sfrutta una struttura dinamica composta da una coppia di versi (ripetuti) quadripartita, seguita da un lungo vocalizzo sulla sillaba "heh" reminiscente di alcune chiusure di moduli usate tra l'altro da Lead Belly nel suo "Ain't going down to the well no more" (*holler* n. 110), e una doppia coda di due versi di cui l'ultimo poco comprensibile (l'interprete canta con un sigaro tra i denti, rivolgendosi ai compagni e non al microfono, e in ogni caso sembra riferirsi a qualcosa che gli altri colgono rispondendo con divertite risatine, ma che a me risulta totalmente opaco). Molto divertente e comprensibile invece l'ironia sottintesa nel linguaggio corporale di Hart, che mima un distaccato disinteresse, rinforzando il tono di sfida all'autorità sottinteso dal testo.

62: Hart William S. - *Levee camp holler* (1978)

[tagliato] [voce fuori campo] [what she wanted]
Hart William S.: [well I ain't gon' tell you what she wanted, tell what she say she got]

Get up in the morning, harness my team
When that dang dong ring I wouldn't be seen
Went to the commissary, tell him myself
Don't let my woman have nothing else

[interviene Bill Gordon, recitato]:
Some call me Slick and some call me Shine
But you hear my name ringing all up and down the line

Sfortunatamente il video è tagliato proprio all'inizio, e non è possibile seguire il filo della conversazione che ha portato alla citazione di questo *holler*. Hart propone comunque un *holler* compatto e semplice, due coppie di versi a due emistichi, per un esatto totale di otto moduli divisi in due cicli da quattro. I moduli usati sono diversi da quelli dell'*holler* n. 61, ma hanno profili piuttosto tipici nel genere. La completa assenza di particolari variazioni o interiezioni accentua l'emergere della pulsazione metrica del testo poetico. Si noti anche la perfetta

simmetria tra le due coppie di versi rispetto alla costruzione delle frasi: entrambi i primi versi delle coppie prevedono una frattura retorica tra i due emistichi che ho scelto di tradurre con una virgola, mentre i secondi versi delle coppie hanno una dimensione più unitaria.

Chiude il video l'intervento di Gordon Bill (autore dell'*holler* n. 54), che cita una coppia di versi slegata dal contenuto dell'*holler* di Hart (tant'è che è rivolto direttamente alla telecamera e non a qualcuno in particolare), come se gli fosse improvvisamente emerso alla memoria per libera associazione di idee questo frammento poetico. Bill recita il distico, ma la struttura dei versi evidentemente ricalca quella tipica degli *holler*.

63: Henderson William - *Hey hey captain (levee camp holler)* (1942)
Durata:02:16
Struttura:

```
                        5
E2C2I2E2C2-I1E1C1E2C2-I1E1C2E2C2-I1E1C1E2E2C1-
          10
I1E1(C1+U)I2E2C2I2E2E1C2
```

[E2] You see my boss, *man*, captain, [C2] I can't make it to that old grey line
[I2] *Oh*, [E2] my right mule crippled [C2] and my wee mule blind

[I1] *Oh*, [E1] my wife, *man*, asked me [C1] now come out and eat
[E2] Tell 'em I got time for rice in [..], [C2] (and) black eyed peas

[I1] *Oh*, [E1] this old donkey won't drink water, [C2] won't eat no corn 5
[E2] I'll knock him in the collar, *woh boy*, [C2] 'till he goes stone blind.

[I1] *Woh*, [E1] fare you well partner, [C1] I ain't got no more to say
[E2]So if you get on yon' on the captain (crew) [E2] you're gon [..] that levee [C1]three four times a day

[I1] *Mh*, [E1] just a few more morning [C1+U] to get up soon
[I2] *Oh*, [E2] you long time staying partner, [C2] you can have my room. 10

[I2] *Oh*, [E2] I wished somebody said [E1] and [..] I wonder [C2] [..]

L'*holler* di Henderson William è interessante per la disposizione dei moduli rispetto alle formule utilizzate. Al contrario di altri brani, per qualche motivo Henderson parte con moduli che sono, in realtà, quelli che usa nel resto della registrazione con funzione di chiusura. Ciò produce un piccolo cortocircuito di memoria nell'ascoltatore della registrazione. Che questo sia dovuto al fatto che i primi due versi siano sostanzialmente autosufficienti e il cantante abbia semplicemente applicato moduli atti a combaciare con quella sensazione di autoconclusione, o che abbia volutamente manipolato l'ordine espositivo per produrre questo sfasamento tra percezione modulare e sviluppo retorico, non potremo mai saperlo. È comunque interessante ragionare sul fatto, suggerito da questo esempio, che un ascoltatore il quale per caso si trovasse ad ascoltare un *holler* a partire da un punto casuale della struttura avrebbe con ogni probabilità avuto problemi simili. Siamo abituati dalla forma della documentazione ad ascoltare questi canti per intero e dal principio, ma nelle dinamiche reali questa non è necessariamente la forma con cui venivano vissuti dagli ascoltatori.

Anche nel resto della registrazione il cantante sperimenta nuovamente diversi ordini di moduli, spesso scambiando la posizione retorica tra E1 ed E2, o aggiungendo importanti blocchi melismatici in forma di moduli I all'inizio di ogni verso. Questi I sono tali da rompere ulteriormente il flusso logico: non è mai chiaro ad esempio se questi moduli melismatici siano pensati come cornice della stanza o come avvertimento dell'avvio di un modulo. Le durate variabili di questi I producono così un ulteriore sfasamento tra l'aspettativa del flusso metrico dei versi e l'effettiva esposizione cantata. Si aggiunge in più una discreta manipolazione anche dei moduli di chiusura: C1 è sottoposto a forti variazioni, e nonostante questo viene usato in un caso (r. 8) per chiudere una stanza al posto del più tradizionale C2. In un punto, inoltre, a r. 9, nell'elaborazione di una stanza a tre invece che due versi, il C1 di chiusura viene sottoposto a un'elaborazione talmente profonda che ho preferito segnalarla come (C1+U), in quanto sembra quasi che il modulo C1 sia qui agganciato a un ulteriore modulo melismatico sull'ultima sillaba che non ricalca nessuno dei profili formulari usati negli altri moduli. In questo frangente il cantante cambia molto rapidamente di ottava e di timbro verso il basso.

In totale, avendo come soli riferimenti statici il C2 al termine di (quasi) tutte le stanze, le relativamente lunghe pause, e accettando gli I come elementi retorici di avvio dei versi, la struttura risulta alla fine facile da seguire, ma solo a patto di accettare il fatto che, al di là di

queste sezioni logiche di quadro, il resto dell'*holler* si sviluppa in modo particolarmente fluido e opaco.

64: Henry Jim - *Come here dog and get your bone* (1936)[126]
Durata: 02:27

John Lomax: [This is a Mississippi River song, sung at the time they were unloading boats, rice, or sacks of sugar, by the man who carried the freight from the boat. The song was sung by Jim Henry at the Parchman Penitentiary on April 15, 1936, through the courtesy of Superintendent Payne, for the benefit of the Library of Congress in Washington. Now go ahead.]

Oh, come here, dog, and get your bone
Tell me what shoulder do you want it on

Oh, new man, you a fool to be here

Oh, the big boat is in the bend
Ain't doin' nothing but killing men 5

Oh, big boats is in the bend

Oh, Vicksburg is a hilly town
But the Yankees blowed her down

Oh, I'll be so glad -
I'll be so glad when the Katy lands 10
I ain't coming down this low no more

[126] Il testo di questo *holler* è ricavato dalle liner notes redatte da Bill Evans per il disco Deep River of Songs (1999).

Oh, she crave seven dollars
Oh boys, ain't doin' nothing but killing men
Oh-

Questo brano di Jim Henry, di cui abbiamo a capo della registrazione una breve descrizione data da John Lomax rispetto al contesto d'uso, con ogni probabilità fornita dal cantante stesso, è uno dei pochi *holler* relativo al contesto d'uso dei battelli a vapore sul fiume che condivida con gli altri più di qualche semplice similitudine.[127] L'*holler* in sé risulta essere molto semplice, per cui ho scelto di non segnalarne la struttura interna: si tratta della reiterazione di un'unica formula melodica basata su un arcata con fase di discesa a gradini che tocca quinta, terza e fondamentale seguita da una più o meno lunga fase di stasi, eventualmente contenente una piccola arcata alla terza come una sintetica formula di chiusura. Questa formula viene usata indistintamente per le vocalizzazioni d'introduzione, per le fasi espositive e per quelle di chiusura. Minime variazioni vengono applicate localmente per adattare emistichi più o meno lunghi, o un numero maggiore di sillabe prima di un certo punto nella struttura. In corrispondenza di questa minore specializzazione dei diversi moduli, anche la successione di versi e la conseguente divisione in stanze si fa qui meno rilevante (ho preferito mantenere la divisione posta in essere nelle *liner notes*, vedi Evans 1999).

Un ultimo appunto: la formula che passa per le altezze di un accordo maggiore sulla fondamentale è in alcuni casi sostituita (r. 3, 6, 11 e 13) da un'altra in cui l'arcata complessa iniziale raggiunge anche brevemente l'altezza di una sesta maggiore dalla fondamentale, tono piuttosto inusuale nell'ambito degli altri *holler* analizzati.

65: Henry Jim - *I don't mind the weather* (1937)
Durata. 01:49

I don't mind the weather, *oh-haw*,
If the wind don't blow-*hm*.

[127] L'altro è il n. 71, Charlie Jackson, *Mobile Bay* (1936).

I was sitting down the other day,
Looking over my old western (team) to see (the line)

Oh, sitting down-*oh*, right-*a* praying 5
Meet my old buddy (maybe) in the world one day

P [altra voce]: [do it, do it!]

Oh-haw
Boys, if I'll be better Monday morning you can be better all day long

P [altra voce]: [Talk it, talk it!]

Oh-haw
Me and my baby was sitting down talking on the war one day 10

Oh haw
Sitting down talking bout what caused it all

Oh haw
this old [..] may have been over here
Woh this war is over now, (it was over down here) 15

L'*holler* di Jim Henry, cantato con una forte voce di testa piena, leggermente nasalizzata, si distingue per esporre un testo che non segue una struttura poetica stringente: mancando interamente di rime il testo può essere diviso in versi solo in concomitanza con le pause tra i moduli. Si noti come Henry inizia ad usare un modulo d'interiezione particolarmente elaborato a introduzione delle stanze solo dopo i primi interventi delle persone che lo incitano a proseguire, come spronato dalle loro richieste.

Essendo la struttura in versi sciolti priva di riferimenti metrici stringenti, i moduli corrispondenti presentano una composizione interna piuttosto complessa, soggetta a numerose manipolazioni. Non ho segnalato la struttura in moduli perché non è possibile dividerli in modo

convincente, riferendosi tutti sostanzialmente alla stessa formula, coniugata ogni volta con sensibili differenze. L'unico modo per distinguere i moduli in questi casi sarebbe attraverso la loro funzione nel testo, ma essendo l'esposizione strutturata in versi liberi, anche questa opzione non è percorribile.

66: Henry Jim - *Oh Lawd, I was setting on my western* (1936) (erroneamente archiviato come autore sconosciuto)
Durata: 02: 07

Oh Lord
I was sitting down on my *oh* western wagon the other day
Sitting out and trying how to give my baby (a warn) about mister Lorrain

Oh
Just as long just as long mama (I'm) loosing (it) 5

Oh
Oh captain

Oh
I'm gon have my *oh* captain from my (team lane)
If you'll be well Monday morning you can be better all day 10

[resto della registrazione troppo danneggiato]

Sfortunatamente questa registrazione di un altro *holler* ad opera di Jim Henry ha una qualità audio praticamente irrecuperabile, soprattutto da metà in poi. Ho preferito non segnalare strutture modulari nella parte di testo comprensibile per due motivi: primo perché un riconoscimento della struttura modulare richiede di tenere sott'occhio come minimo l'intera registrazione, in quanto ciò che capita in una sua porzione può essere ribaltato o trovare la sua chiave di lettura solo in un'altra, secondariamente perché per quanto è dato di sentire, e in modo

sostanzialmente congruente con l'altro *holler* registrato da Jim Henry, tutti i moduli sono strutturati per elaborazione da un'unica formula base, che il cantante esprime nel modulo introduttivo su sillaba "oh". Mi limito a segnalare che alcune fasi conclusive dei versi risultano allontanarsi da questa formula e strutturarsi sul movimento formulare tipico di chiusura (vedi ad es. sulle parole "the other day" a r. 2), e che il modulo introduttivo pare ricoprire una chiara funzione di richiamo/cornice.

67: Henry Jim - *Workin' on the levee sleepin on the ground* (1937)

Durata: 01:40

Struttura:

```
                    5
IE1CE2C-IE1IICE2C-IE2C-IE1CE2IC-IE1C
```

[I] *Oh*, [E1] I was working in the levee, boys, [C] sleeping on the ground[128]

[E2] *Oh*, that ain't nothing but a old habit [C] I'm gonna lay it down

[I] Oh [E1] (a fair) looking woman, [I] *oh Lordy*, [I] *oh Lordy*, [C] Willie of St. Claire[129]

[E2] She got red rosy cheeks and [C] *oh* curly hair

[I] *Oh Lord*, *oh* 5

[E2] *Boys*, I don't know the minute or the hour, [C] but the time has been long.

[I] I - [E1] I was working on the levee, [C] sleeping on the ground

---

[128] Intervento di Jeff Webster: [Shout shout shout]

[129] Anche questo brano è tratto dalle *liner notes* di Evans (1999), ma ho operato alcune importanti modifiche. Qui Evans trascrive "with a face clear". La trascrizione non mi soddisfa perché "clear" verrebbe cantata con una "é" aperta, mentre la dizione normale è con l'italiana "i", approssimativamente "cliir", o al massimo "clièr" con "è" chiusa. Inoltre, "with a face clear" è sgrammaticato anche tenendo conto delle regole grammaticali tipiche negli altri *holler*. Similmente, all'inizio del verso le *liner notes* propongono "a fair", parola mai utilizzata negli altri *holler*, e non del tutto convincente nella dizione del cantante. Con ciò non dico sia irragionevole immaginare che il cantante abbia parlato di una "fair woman": non dovremmo supporre limiti al vocabolario conosciuto dai cantanti, tanto più che i testi di Jim Henry sono tra i più raffinati (si veda la ben programmata ironia a r. 8). Sto solo dicendo che l'uso di questa parola in questo modo e in questo contesto è, per quanto ho trovato fin ora, unica, e non si adatta al cento per cento a quanto si sente nella registrazione. Per mancanza però di interpretazioni alternative, ho preferito semplicemente riportare il suggerimento dalle *liner notes* e segnalare con le parentesi il mio dubbio sulla sua attendibilità.

[E2] That ain't nothing but a habit, [I] *oh Lordy*, [C] I'm gonna lay it down

[I] *Oh* [E1] I'll be so glad [C] when the money come.
[tagliato]

Per parlare del brano preferirei partire dalla breve descrizione datane nelle *liner notes* in Evans (1999).

> Pentatonic field and levee camp hollers, like the present example, were basic vocal raw ingredients of early-twentieth century blues. Jim Henry's melody was ubiquitous in the levee camps and prisons of the South. In 1959 Alan Lomax recorded an almost identical melodic variant at Parchman's Lambert Camp, sung by a convict named Johnnie Lee Moore. The thought of payday in Jim Henry's final verse links the themes of work and his good-looking woman at the beginning of the song.

Le osservazioni di Evans sono fuorvianti. Sorvolando sulla prima frase, inserita nella generale narrativa sulle relazioni di carattere evolutivo tra *holler* e blues, l'idea che la melodia di Jim Henry (sottintendendo con il genitivo sassone una proprietà individuale dell'interprete sul suo canto) si ritrovasse ovunque in altre prigioni del Sud andrebbe discussa. Cosa della melodia usata da Henry si trovava in produzioni altrui? L'uso modulare? Le formule usate nei moduli? Le tecniche di costruzione degli elementi? Le tecniche di variazione? Gli interpreti di *holler* condividevano una preferenza per una struttura poetica a coppie di versi metricamente stabili, una conoscenza delle proprietà degli elementi base, del modo in cui legarli in formule, del modo in cui manipolarli in variazioni, e del modo in cui connetterli al testo ponendo moduli in serie in linea col flusso retorico. Ciò significa che la maggior parte delle cose che due *holler* qualsiasi hanno in comune sono relative al piano base della costruzione (elementi e struttura poetica) oppure alle metodologie di costruzione di livello superiore (concatenazione in formule, moduli, variazioni). Da questo punto di vista, la melodia di Jim Henry non ha nulla di speciale in sé, se non il fatto di essere la sua, e di essere usata qui per questo testo, e non può essere rinvenuta tale e quale in altri cantanti a meno che non si scenda al livello degli elementi o non si ragioni sulle tecniche impiegate.

Similmente il discorso vale anche per il parallelo proposto dall'autore con il brano di Johnny Lee Moore, di cui non dà il titolo, ma suppongo sia l'unico *holler* registrato da Moore: *Levee*

camp holler (downtown money waster) (1959). I parallelismi tra questi due brani sono piuttosto blandi. Dove Henry usa un numero ristretto di moduli, Moore costruisce un discorso usando numerosi moduli diversi, persino difficili da enumerare. Dove Henry elabora attentamente gli effetti legati alle prolungate fasi di stasi, Moore ha un fraseggio più dinamico e frastagliato. Se Henry preferisce mantenere più visibile la struttura a coppie di versi, Moore fa di tutto per trasfigurarla con interiezioni o manipolazioni della struttura modulare. Certo, la forma ad arcata degli elementi che compongono le formule è simile, ma questo è vero per la stragrande maggioranza degli *holler*: solo pochi cantanti personalizzano in modo sensibile il profilo degli elementi cercando soluzioni alternative a quella ad arcata.

Al di là di queste osservazioni, mi preme far notare dal punto di vista strutturale come Henry qui ricorra, al contrario che negli altri suoi *holler*, a un numero maggiore di moduli, e che preferisca usare I e C come chiari segnali di inizio e chiusura delle stanze, nonostante poi I venga posizionato in alcuni casi nell'intercapedine tra due emistichi (es. r. 3 e 8), e C subisca alcune notevoli variazioni per rimodulazione dell'altezza di alcuni elementi componenti (confronta ad es. r. 4 e 6).

68: Henry Jim, Robertson Lonnie, Winter Lewis, Taylor Tim - *Field Hollers* (1936)

Sfortunatamente questo brano è troppo danneggiato per svolgere un'analisi approfondita. Si tratta di una registrazione in cui a turno i diversi cantanti partecipato aggiungendo una coppia di versi o una stanza intera. La registrazione è talmente danneggiata che è praticamente impossibile persino discernere quale cantante stia cantando, e quando. È un vero peccato perché tra i cantanti partecipanti figura Jim Henry, l'autore degli *holler* analizzati precedentemente, e altri interpreti che evidentemente modellano le proprie formule a partire da quelle usate da Henry, creando una discreta continuità melodica tra gli interventi. E' un peccato anche perché il testo stesso sembra concentrarsi su pochi argomenti che vengono rivisti e ridiscussi dai diversi cantanti. Il tema fondamentale sembra essere il dirigere pensieri all'amata ("my baby", "a woman up the bayou", alla difficoltà di entrare in contatto con lei ("she won't come", "she won't write to me", "she won't say no world", "she won't write no more") al tempo da attendere prima di rivederla ("ain't got long, just a few more months, just a few more days", "that's the day I'm going"), eventuale rifiuto e disprezzo per donne che non mantengono i contatti ("she

ain’t nothing but a money waster, I’m gon’ to let her go”, “bye baby, you ain’t nothing but skin and bones”) e almeno un commento che rimanda al fatto stesso della partecipazione di più individui a un discorso così generalizzato sulle loro donne (“Oh these boys talking about those women I thought they were talking ‘bout mine”). Il tutto gestito attraverso quello che sembra un complesso uso modulare: interventi brevi, largo uso di moduli introduttivi all’inizio di quasi tutti i versi, attenta gestione degli spazi tra i versi per lasciare eventuale spazio all’intervento di altri.

69: Horne Jim Henry Duck - *She brought my breakfast* (1939)
Durata: 01:17
Struttura: cicli di `I1E1CI2E2C` per ogni stanza

[I1] *Well*, [E1] she brought my breakfast, [C] she didn’t know my name
[I2] *Well*, [E2] she hung my breakfast [C] on that grey mule hame

[I1] *Hey*, [E1] I got a woman, [C] she don’t like this place
[I2] *Hey*, [E2] my woman, [C] she moved to them Piney Woods.

[I1] Well, [E1] she brought my breakfast, [C] she didn’t know my name 5
[I2] *Well*, [E2] she hung my breakfast, [C] on that grey mule hame.

John Lomax: [[..] where did you learn that?]
Jim Henry Horne: [In the fields.]
JL: [But when do you sing it?]
JHH: [I sang it in the fields.]
JL: [When you’re lonesome?]
JHH: [Yes, sir.]
JL: [You work really hard, do you?]
JHH: [Yeah.]
JL: [Well, what’s you name?]
JHH: [Name’s Jim.]

JL: [Jim what?]

JHH: Jim Horn.

JL: [What is, what is your nickname?]

JHH: [Duck.]

Questo brano è stato registrato in Alabama, vicino a Livingston, “at home of Spencer and Caroline Horne”. I riferimenti nel testo all’attrezzatura per i muli e a modi di dire tipici,[130] fanno pensare che l’origine di questo brano sia in relazione con il contesto lavorativo dei *levee camp*. Attenzione però: non credo che l’autore sia lo stesso Jim Henry dei brani precedenti: si tratta probabilmente di un’omonimia.

Il testo si compone di due strofe, di cui la prima ripetuta dopo la seconda in una forma ABA, esposte con quattro moduli, ognuno legato ad un emistichio, dove E2 ha lo stesso profilo ritmico dell’E1, ma si basa su altezze differenti, andando a posizionare la chiusura una quinta sotto la fondamentale. Il modulo C, invece, si muove sulle altezze dell’E1. In questo modo il brano sembra quasi ammiccare ad una successione armonica: E1=I => C=I => E2=IV => C=I, senza necessariamente sottintenderla: anche se le formule usate dal cantante fossero tratte da fonti in cui ricoprivano posizioni specifiche in un giro armonico, il loro uso in questo brano è modale.

Vorrei inoltre sottolineare come le fasi di esposizione dei moduli presentano una qualità di sillabazione al limite del parlato. Rilevante anche l’uso di una forma d’interiezione d’apertura davanti ai moduli E1 ed E2, il cui profilo melodico riassume e anticipa le altezze del modulo E1.

Da notare anche la piccola coloritura melodica su “mule” a r. 2 e 6, e il modo in cui alcune ornamentazioni presentate in questo canto tornano anche in un’altra registrazione di Jim Henry, *The cotton needs plowin’ so bad* (1939). In questa registrazione il cantante propone una semplice forma canzone strofica con ritornello, ma alcuni dei materiali melodici, nonché la micro-gestione di alcuni elementi, sono decisamente simili a quelli impiegati nell’esposizione dell’*holler*.

---

[130] Confronta con il brano *Levee camp holler* di W.D. Bama (1947).

70: Hudson Roosevelt Giant - *Field Holler* (1939)

Durata: 01:17

Struttura:

```
        5
IEE-IEEEE-IEEE
```

[I] *Aha*

[E] *Oh* everyday [E] jus' woh lost my mind

P:[..]

[I] *Oh Lordy*

[E] That's our last night out [E] got to take my risk

[E] There was the notion [E] to try out west 5

P: [AH! ..]

[I]*Aha*

[E] Been going before it takes too long [E] (before I loose) [E] the use of my right arm

Seppure Roosevelt Hudson ricorra a un numero di moduli decisamente limitato nel suo *holler*, attraverso un accorto uso delle variazioni riesce a produrre comunque una considerevole varietà di forme. Il brano si basa infatti solo su due tipi di moduli, i quali derivano dalla stessa formula: una prima arcata con picco a 400c, una seconda arcata slanciata verso l'alto, attorno ai 650 c, e una *finalis* con vibrato. Nel caso dei moduli di tipo I, il secondo elemento della formula è trattato come una cuspide, e il modulo viene evidentemente utilizzato solo per dividere tra loro le diverse stanze.

L'esposizione di versi di lunghezza differente richiede di volta in volta l'adattamento da parte del cantante della formula base, ottenuto assegnando una sillaba per ognuno dei primi due elementi, quindi distribuendo le rimanenti nel resto del modulo. Confrontando le variazioni, sembra possibile affermare un mantenimento ritmico di durata dei tre elementi di base, mentre le aggiunte tra secondo e terzo, legate alla sillabazione del testo, possono rubare tempo al terzo

elemento (es. r. 4), oppure inserirsi come elementi in sovrappiù, prolungando la lunghezza totale del modulo (es. r. 7).

71: Jackson Charlie - *Mobile Bay* (1936)

Durata: 02:43

Struttura:

```
              5            10                  15
/CE1E1E2CE1E1E2C-IE1IC-E1CIE1E1E2CIE1CE2C-IE1CE2C-IIIIC
```

[tagliato] [C] I'll be so glad

[E1] (I'll éclair), [..] [E1] for she only wanted (to entwain)

[E2] She come (out on the yard), *baby*, [C] and she done gone down

[E1] Go down the [..], [E1] on the [nome] square

[E2] She come (out on the yard-oh) [C] and she done going down 5

[I] *Oh baby*

[E1] I'll be so glad, *baby* [I] *oh baby*

[C] [..] when I do come down

[E1] Would you bring me a lut-*oh* [C] because boss don't [let] me howl

[I] *Woh* [E1] I don't care baby cause [E1] I'm about to shout 10

[E2] (Mama's doing holler, [C] papa howls)

[I] *Woh* [E1] I don't care [C] 'cause I'm about to shout

[E2] (Mama's doing holler, [C] papa howls)

[I] *Woh* [E1] every time I (mark) that big boat [C] it's all well

[E2] You can walk and talk partner but you [C] can't [..] 15

[I] *Oh Lordy oh* [I] *Lordy baby*

[I] *Oh Lordy* [I] I got to tell no body

[C] And she walked away

L'*holler* di Charlie Jackson, che Lomax dice sia stato una "Mississippi Boat song", ha un andamento da flusso discorsivo interiore: la struttura espositiva delle stanze fluisce commisuratamente a un testo che si muove più per accostamento di immagini che (almeno apparentemente) in forza di una vera propria volontà espositiva. Il contenuto testuale stesso è particolarmente opaco, frammentario, come se ad emergere nell'esposizione fossero solo alcuni punti sparsi di un discorso più ampio e complesso. Qui si sente quindi con più forza che in altri *holler* il muro di opacità che questi materiali frappongono tra la violenza del contesto e il mondo interiore dell'individuo, mondo a cui (forse) potevano accedere al massimo solo coloro che condividevamo con l'autore le stesse esperienze.

Per esporre questo flusso dinamico di pensieri velati il cantante ricorre a un numero ridotto di moduli che si susseguono costruendo stanze di dimensioni e strutture decisamente variabili, così come altamente sottoposte a variazione sono le formule su cui i moduli si basano, pur mantenendo una generale correlazione strutturale e formulare a categorie I, E e C. Mi limito perciò a segnalare questo alto grado di varietà nel confronto con l'altro *holler* proveniente da contesti simili (McKinney 1936) e il rapido ma notevole melisma al termine del verso a r. 8.

72: James Richardson - *I left my woman in the backdoor crying* (1939)

Durata: 01:41

Struttura:

```
                5                   10
E1E2E3CE3C-E1E2E3C(I+E3)C-E1E2E3C(I+C)C
```

[E1] I left my woman [E2] in the back door crying

[E3] Left my woman, soon this morning, [C] in the back door crying

[I] *Oh Lordy, Lord, Lordy,* [E3]wonder: will I ever [C] git back home?

P: [Lord, Lord. Wonder if I'll ever git back home (to) my poor lil' wife]

[E1]*Eh,* [..] [E2] and (Jacky?) there 5

[E3] Followed my good captain [C] most everywhere

[E3] *Oh*, followed my good captain [C] most everywhere

[E1] *Oh*, (getting) on the levee, [E2] hollering “Whoo, haw, gee!”
[E3] And the women in the halley, [C] hollering “who wants me?”
[I+E3] *Eh*, buddy, [C] “who wants me?” 10

P: [Lord, Lord, wanna go home now, time ain’t long [..]]

[E1] *Oh*, [..] captain, [E2] what’s the matter with you?
[E3] I don’t know, captain, [C] but you won’t do
[I+C] *Oh Lord Lord*, [C] captain you won’t do

Questo brano è un’occasione perduta. Il timbro del cantato è più unico che raro nel panorama di registrazioni di *holler*: voce lirica e pulita, di testa, con vibrati morbidi e precise ornamentazioni. E’ inoltre l’unico a passare sempre in falsetto sopra ad una soglia specifica (un’ottava sopra alla *finalis*). La varietà apparente dei moduli impiegati è notevole, grazie a un accurato uso delle variazioni. Uno dei moduli è addirittura costituito da un intervento parlato, la cui prosodia è perfettamente ritmica in entrambi gli interventi, al punto che in questo caso particolare ho scelto di contarli nel numero di versi (r. 4 e 11).

Oltre a proporre un testo molto denso e altrettanto opaco, Richardson dimostra di essere un cantante dalle competenze sopra alla media:[131] mise su disco anche altre due ballate,[132] partecipò ad un quartetto a cappella,[133] a due vibranti *worksong*[134] e a due *spiritual*.[135]

Eppure, questo è praticamente tutto quello che è possibile dire di questo *holler*: abbiamo a malapena un saggio dell’estrema varietà delle forme e tecniche impiegate della breve registrazione, e il nome di Richards non ricompare più nella documentazione.

---

[131] Nelle SRTF, è annotato: “Richardson who sang Home on the Range said he had sung it for radio in some state official occasion”, Dalle *SRTF*: *Letter of RTL to family*, lettera del 2 giugno 1939, contenuta nella *Section 19: State penitentiary, Raiford, Florida; June 2-5*.
[132] *Down by the rocky mountains* (1939 A) e *Home on the range* (1939 B).
[133] *I want to moan right on that shore*, con Joe Brown, Paul Perkins, Willie Ford (1939 A).
[134] *Take dis hammer*, con John Brown, Lonnie Thomas, Willie Howard, Paul Perkins, Allen Reid, Joe Brown, Dawson Johnson, e *You must be born again*, con John Brown, Willie Howard, Johnson Dawson, Paul Perkins, Reid Allen, Lonnie Thomas (1939).
[135] *Oh, ye, prodigal son* con Joe Brown, Paul Perkins, Willie Ford; *He’s a Battle-ax*, con J. B.Bryant, Ben Hill, Roosevelt Simmons, Willie Johnson (1939 B).

73: Joe Brown - *Oh looky here, woman, what you gonna do babe* (1939)

Durata: 02:06

Struttura: ripetizioni di E1E2C1C2 tranne a r. 1 dove E1 è sostituito da un modulo su formula differente e r. 15 dove viene ripetuta la struttura modulare dell'ultimo verso della stanza.

[U] *Oh*, look here, woman [E] what you gonna do babe
[E] *Lord*, I'm going to leave you [C2] on this old train

P: [richiami al mulo]

[E] *Oh*, I'm going back home, [E] where I used to be
[C1] *Lord*, I'm going back home, [C2] where I used to be

[E] I'm goin out the country [E] where the well's so cold
[C1] *Lord*, I'm going in the mountain [C2] where I (get that cold)

P: [richiami al mulo]

[E] I'm going down to the river, [E] well-*a* catch some fish
[C1] *Lord*, I'm going to [C2] [..]

P: [richiami al mulo]

[E] I'm worried [E] I am so sad
[C1] *Lord*, I'm going get me a coffin [C2] and get my [..]

P: [richiami al mulo]

[E] I am down in the border [E] where I used to stay
[C1] *Lord*, I'm going in the evening [C2] look at this [..]

P: [richiami al mulo]

[E] I have [..] to see [E] but it blows my mind
[C1] *Lord*, the captain told me that [C2] I'm paying due time
[C1] *Mh*, [C2] *Lord*, I'm paying due time 15

P: [richiami al mulo]

[E] *Oh*, well I'm due to pay it, [E] and I'm doing it too
[C1] *Lord*, I'm pulling my old mule [C2] even harder than I'm due

L'*holler* di Joe Brown è particolare per il profilo delle formule impiegate: i movimenti melodici si configurano come rapidi zig-zag dal taglio piuttosto squadrato tra altezze: nei moduli E la voce scarta tra i toni all'ottava e alla quinta dalla fondamentale, mentre nei moduli C scarta tra la quinta e la fondamentale stessa, passando prima dell'ultimo salto dalla terza maggiore. Gli scarti tra altezze non avvengono in relazione alla sillabazione, bensì seguendo la struttura metrica delle strofe, posizionando gli accenti metrici sulla nota più acuta.

Si noti tra l'altro come C1 e C2 siano sostanzialmente costruiti sulla stessa formula, ma con una differenza fondamentale: C1 parte dalla quinta, e dopo un paio di salti tra fondamentale e quinta chiude le ultime sillabe con fondamentale-terza-quinta-fondamentale, mentre C2 parte dalla fondamentale, e va immediatamente alla stessa struttura su arpeggio di chiusura del C1, prolungando però la fondamentale come *finalis*.

74: Joe Savage, Brown Walter - *Levee camp hollers* (1978)
Durata: 02:55

(Joe Savage)
Mh
And my wee mule crippled and my lil mule blind
Lord, I only need some *oh buddy* I can't shake that line

(Brown Walter)

Oh, tell me captain what you expect me to do
Old [nome] is crippled and blind is too
Oh, but I'm going catch [..]
You send me down to the junction, I'll get it fixed
Boy, but if they had to ask you how come I had to leave
Tell them I got tired of that rice (in summer) and black eyed peas

(Joe Savage)
Mh
You go down in them quarters and tell my buddy Will
That that long tall girl he's loving she gon' get him killed[136]

(Brown Walter)
Well well well well
I got a letter this morning, this is what I read
Hurry home hurry home your wife and baby is crying for meat and bread

(Joe Savage)
Oh
I bought a [..] for Christmas I try to buy a diamond ring
She say I'm sorry to tell you lil' Joe but that don't mean a thing

Questo breve scambio di *holler* tra Joe Savage e Walter Brown è particolarmente interessante per una serie di motivi. Prima di tutto vorrei sottolineare che non ho aggiunto la divisione in moduli in quanto non volevo creare troppa confusione tra le indicazioni dei moduli di Savage e quelli di Brown. Inoltre, gli interventi sono troppo brevi per poter fare un'analisi approfondita, ed entrambi i cantanti sfruttano sostanzialmente moduli presi dai loro *holler* personali, che si possono rinvenire negli altri video che li vedono protagonisti.

[136] Subito dopo "loving" si sente la voce di uno dei presenti che, conoscendo come va a finire il testo, aggiunge "gon' get him killed" prima che Joe Savage canti il resto. Difatti si tratta di un modo di dire relativamente comune nell'ambito degli *holler*, l'ascoltatore aveva colto la fine del verso prima ("will"), aveva sentito che si doveva mandare un messaggio a una donna di cui il protagonista era innamorato, e ciò era sufficiente per prevedere il verso successivo in base a tema e rima.

Sentire e vedere i due cantanti esprimersi attraverso *holler* in uno scambio ravvicinato è molto utile per diversi motivi: questo video aiuta a mettere in risalto su quanti piani micro e macroscopici il genere degli *holler* può permettere a ogni cantante di costruirsi un proprio idioletto pur rimanendo all'interno del canone. Ad esempio, Joe Savage preferisce usare un lungo e singhiozzante modulo introduttivo per avvertire dell'inizio del suo intervento, mentre Walter Brown sembra preferire moduli nonsense più brevi, di ornamentazione, tranne a r. 13 dove con una serie di interiezioni sembra prendere tempo per raccogliere le idee più che costruire un segnale introduttivo. Anche a livello di gestione degli elementi i due si distinguono sensibilmente: contorni più morbidi per Joe Savage, scarti d'altezza più netti per Brown. Similmente, anche al macro-livello della successione formulare, là dove Joe Savage rimane nell'ambito della struttura ideale con introduzione e distico con quattro moduli per quattro emistichi, Brown segue e adatta l'esposizione più fluidamente man mano che il canto incede, in base a quel che affiora alla memoria (come nella lunga e composta stanza a r. 4-9. Ovviamente, timbro e struttura formulare sono distinti per entrambi i cantanti, anche se Brown sembra raccogliere e rilanciare il modulo introduttivo di Joe Savage come modello almeno per l'incipit dei suoi interventi.

In secondo luogo, questa registrazione permette di riflettere sulla questione della funzione comunicativa di questo genere. Se la definizione tipicamente data di *holler* come forme di comunicazione a distanza fosse rilevante, qui, pur mancando la distanza ma avvenendo uno scambio diretto, dovremmo almeno in teoria assistere a una forma di comunicazione. Eppure, lo svolgimento del discorso non avviene attraverso un vero e proprio scambio: i due cantanti non stanno rispondendo alle reciproche affermazioni, ma è come se stessero producendo assieme un elenco congiunto di riferimenti ad argomenti tipici dei *levee camp*. Come se fossero due voci di uno stesso monologo, rivolto all'altro, solo nella misura in cui tali argomenti si riferiscono ad esperienze vissute da entrambi, in cui la mancanza di risposta diretta equivale a un silenzio assenso. Entrambi sanno di cosa l'altro sta parlando. Lo dimostra anche, in piccolo, l'intervento di una voce fuori campo a r. 12 (vedi nota relativa).

75: Joe Savage - *Dangerous blues* (1978)

[I] *Mh*

[E1] Some people keep on talking [E2] about those dangerous blues
[E2] Boys if I had my forty five medic, *yeh*, [C] I'd be dangerous too

[E2] Ain't but-*a* one time boys [E3] that I done wrong
[E2] I shot my pistol [C] in the wrong man's thumb 5

[E2] Captain George told me for that, [E3] 'fore the [..] was made
[E2] Arkansas City was sure [C] going to get a train

Anche in questo breve *holler*, Joe Savage si produce nel suo personale metodo espositivo, con il modulo introduttivo che si incontra anche nei suoi altri interventi, e moduli basati sulle stesse strutture formulari. Interessante però come qui avvii il discorso con il suo iconico modulo E1, ma lo abbandoni poi per una successione modulare che, pur squadrata, usa altri profili. Come in tutti i suoi interventi, mi preme qui sottolineare la qualità di dettaglio nelle ornamentazioni aggiunte da Joe Savage ai contorni dei propri moduli. Oltre al teso vibrato evocativo di un singhiozzo, le chiusure delle *finalis* sono spesso accuratamente complicate da svirgolate vocali verso il basso (r. 3) o l'alto (r. 4).

76: Joe Savage - *Greenville levee camp conversation part 8 of 12* (1978)

[I] *Mh*
[E1] Mr. Charley keep (our dollars) [E1] and don't pay no more
[E2] [..] [C] that (hit that) poor black folk
[E2] Mr. Charley give no payday, [E1] boy instead they gave a drag
[E2] were no differ in that who money [C] that the two men had

Anche in questo intervento, che emerge direttamente come risposta o commento al discorso che gli altri presenti stanno svolgendo sul modo in cui i lavoratori venivano obbligati all'obbedienza[137] e sulle politiche economiche all'interno dei *levee camp*, chiamati da Walter Brown "free penitentiary", Joe Savage ricorre ai moduli che sfrutta in altri *holler*, al punto che questa registrazione potrebbe tranquillamente essere ascoltata in diretta connessione con quella titolante *Dangerous Blues* (1978) e le due sarebbero in perfetta continuità. Al tempo stesso il modo in cui Joe Savage preferisce rimanere in disparte durante le conversazioni e intervenire per lo più attraverso degli *holler* è significativo per due motivi: da un lato perché gli *holler* di Joe Savage arricchiscono e riassumono l'intera conversazione avvenuta fino a quel momento, dall'altro perché nella relazione con la conversazione precedente possiamo avere almeno una chiave di lettura per interpretare i passaggi altrimenti opachi di queste righe.

77: Joe Savage - *I woke up soon one morning* (1978)

Alan Lomax: [But that one about I looked all over the whole corral couldn't find a mule with his shoulder well]
Walter Brown: [No.. oh yeh [risata], no, Joe knows that, come on Joe]

[Joe Savage]:
[I] *Mh*
[E1] I woke up soon one morning [E1] by the break of day
[E2] *Boys*, I sees my oh woman [C] when she walked away
[E2] The sergeant say hurry [E3] and the- the captain said run
[E1]I'm gonna take my time boys, [C] I'm gon take my time

Questo frammento di video è interessante perché l'*holler* di Joe Savage qui non riporta il modo di dire esplicitamente richiesto da Alan Lomax. Il tema è sempre quello del criptico riferimento a singole situazioni che parlano del contesto generale, ma tra queste non c'è la

[137] Walter Brown cita un modo di dire esplicito, a seguito della descrizione della scenata fatta da uno dei "captain" del campo per imporre la sua volontà su quella dei lavoratori: "I'm a whup you if you stand, I'm a kill you if you run".

coppia di versi citata da Lomax. Notevole in ogni caso il modo in cui, se prendessimo solo questa registrazione, avremmo grosse difficoltà a definire moduli: le indicazioni modulari date sono più il risultato di una comparazione con altri *holler* di Joe Savage che non derivabili dall'ascolto di questa registrazione da sola. Questo ci ricorda da un lato come tutti i frammenti di *holler* registrati da Joe Savage siano in diretta continuità tematica l'uno con l'altro, e dall'altro come il genere *holler* possa risultare criptico a un ascolto breve, parziale o limitato nella durata, senza appigli di confronto.

78: Joe Savage - *Parchman farm and recollection of field hollers* (1978)

[J.S. racconta che era stato in carcere a Greenville, poi a Parchman ("that's where the trouble just begin, begun there"), per un totale di più di dieci anni di carcere, dove doveva arare la terra con un mulo bianco particolarmente testardo, e aveva paura di colpirlo (il modo in cui racconta la storia suscita l'ilarità degli altri) perché a fine turno i muli venivano controllati uno a uno, e quindi lo seguiva piangendo e cantando il seguente lacerto di *holler*]

[I] *Mh*
[E1] Six months ain't no sentence, [E2] two years ain't no time
[E2] Me and my poor buddy, [C] we have ninety nine

[J.S. segue poi raccontando del giorno in cui il capitano della prigione a Parchman lo chiama (con il soprannome "Little Green") e gli comunica che ha ottenuto la grazia per buona condotta ("I put up a good record there, he said 'Little Green you're too good to be in there [..], I'm-a let you go free, this son of mine.'") ed è libero di andare. J.S. racconta quindi della sensazione straniante di uscire dal carcere e andare verso la superstrada vicina ("I felt kinda funny, strange, walking out there among all those free men"), e si era messo a cantare il seguente lacerto]

[I] *Mh boys*, [E2] in the world again
[E2] *Boys*, if I ever oh get lucky [C] in the world again
[E3] I ain't gon' fooling no more [C] bad women doesn't matter if you're (mad)

Questo breve video, oltre ad essere ovviamente estremamente rilevante per la forza d'animo con cui Joe Savage espone un periodo traumatico della propria vita e per il commento offerto a contestualizzazione del proprio *holler*, è anche notevole per il modo in cui viene con forza sottolineato il collegamento tra espressione vocale ed elaborazione del trauma. Difficile riascoltare gli *holler* di Joe Savage allo stesso modo dopo aver sentito questo intervento.

Vorrei far notare anche come la struttura dell'*holler* con cui Joe Savage aveva espresso e ricostruisce la narrativa della sua uscita dalla prigione è costruito con tre versi, tutti e tre in forma di versi di chiusura, se comparati con gli altri dei suoi interventi. Questa tripla conferma di chiusura combacia retoricamente con la narrativa proposta da Savage nel racconto iniziale, rispetto alla lenta presa di consapevolezza della libertà ottenuta.

79: Joe Savage - *You kill a man in Louisiana* (1978)

[I] *Mh*
[E1] You kill a man in *oh* Louisiana, *boys*, [E1] you don't go nowhere
[E2] *Boys*, you kill a man in *woh* Louisiana, [C] you got to hide like a bat [risate dei presenti]
[E2] Hide like a bat boys, [C] hide like a bat
Walter Brown: [Yes, indeed.]

[E2] Captain John told me 'fore that [E3] 'fore that [..] was made 5
[E2] Arkansas City sure was gon [C] get a train

Questo breve lacerto di *holler*, privo di dialogo di contestualizzazione, è interessante per la curiosa scelta di parole, per le risposte degli ascoltatori e per il percorso espositivo scelto da Joe Savage che ad esse sembra essere legato.

Intanto vorrei far notare come il tema proposto da Joe Savage sia alquanto inusuale, da un punto di vista puramente oggettivo e distaccato: il cantante sta facendo ironia su un'ipotesi di omicidio. In realtà, però, se consideriamo il contesto di riferimento, e il retroterra storico della *Jim Crow Era* a cui si riferisce, l'intervento di Joe Savage potrebbe essere interpretato come costruito su una sottile iperbole. Gli afroamericani venivano ampiamente perseguiti per reati minori, o per azioni per cui un bianco non sarebbe nemmeno stato considerato: figurarsi le

reazioni nel caso di un omicidio. E qui entra in gioco il motto di spirito di Joe Savage, nell'ironico parallelo con il pipistrello, evidentemente colto dai presenti che infatti rispondono con sommesse risate divertite allo svelamento della conclusione del verso n. 3. È possibile che Joe Savage, avendo ricevuto questa conferma di comprensione avvenuta da parte degli ascoltatori, abbia deciso quindi di godersi il momento aggiungendo un ulteriore verso con una doppia ripetizione dell'ultimo emistichio che costituisce il nucleo del motto di spirito stesso. Questo va in controtendenza con la sua preferenza, in tutti gli altri *holler*, a strutturare l'esposizione per coppie di versi, senza ripetizione/commento al termine. Invece qui Joe Savage reitera l'ironica trovata, e con successo: si sente fuori campo la voce di Walter Brown commentare "yes, indeed" a ulteriore conferma reciproca. Ancora una volta viene la comprensione reciproca dietro il velo di opacità esperienziale del testo nel modo in cui i partecipanti erano stati in grado di percepire l'ironia nel motto di Joe Savage. Questo punto è cruciale, perché sottolinea anche la validità della chiave di lettura degli *holler* come esposizione in forma poetica di un dialogo a metà strada tra il collettivo e il personale. In più, in quella risposta di commento di Walter Brown abbiamo una, seppur indiretta, possibile controprova di quanto si diceva riguardo alla funzione dei moduli di chiusura, proposti come ripetizione di testo al termine di una stanza, ovvero la possibilità che si tratti di forme di rappresentazione della risposta di un ideale pubblico di ascoltatori. L'intervento di Walter Brown, pur nella prosodia tipica del parlato, è quasi identico al nucleo centrale del modulo di chiusura qui usato da Joe Savage, eliminato l'attacco e soprattutto la chiusura su lunga *finalis* in vibrato.

80: Johnson Dawson - *Oh cap'n cain' read* (1939)

Durata: 02:33

Struttura:

```
               5                 10                 15
E1CE2C-E1CE2C-E1CE2C-ICC-E2CE1CE2C-E1E1E2C-E1CE2C-E1/
```

[E1] *Oh*, captain, can't read, baby, [C] *oh Lord*, captain, can't write

[E2] I didn't tell when the [C] freight train arrived

P: [richiami al mulo]

[E1] *Woh*, my woman left this morning, [C] *oh my Lord*, and she's gone over to town
[E2] *Lord*, I (woke) this morning [C] and she's gone out of town

P: [richiami al mulo]

[E1] (*Woh my Lord oh Lord-y*) [C] *Oh my Lord he cares for me*

5

[E2] *Lord*, my dear woman [..] [C] and she don't know me

[I] *Mh Lord-y*, [C] you'll never be worried [C] (worried like you were) before

[E2]*Mh*, I want my woman [C] to [richiami al mulo] hurry home
[E1] *Lord*, I miss her so badly, [C] baby, hurry home
[E2] My dear woman, baby, [C] she was [..] in town 10

[E1] *Oh*, roller roller [E1] don't (chunk) my feet, *Lord*
P: [richiami al mulo]
[E2] *Hey*, woman [C] don't [..]

[E1] *Oh*, woman, baby, [C] *oh Lord*, you got to hurry soon
[E2] *Lord*, she told me last night [..] [C] I'll let you go

P: [richiami al mulo]

[E1] *Oh*, lil' woman, [..] 15

Johnson Dawson nel suo *holler* ricorre a tre moduli con cui espone una struttura poetica non particolarmente statica: vi sono stanze da uno, due, o tre versi. A parte la prima stanza, le altre non presentano rime o le producono tramite semplice ripetizione del testo. I moduli usati da Dawson hanno un'estensione che non supera l'ottava. Quando la successione dei moduli è in

quattro per stanze da due versi, il profilo melodico si configura in una successione a fasce di registro alto-basso-medio-basso.

Si noti che a causa della qualità particolarmente bassa della registrazione la suddivisione in stanze e moduli proposta non è probabilmente l'ideale, o l'unica possibile. La causa è l'alto numero di variazioni applicate alle formule, soprattutto nel caso del modulo di tipo C. Si confrontino ad esempio i moduli C usati al termine dei versi in r. 3, 4 e 5: il primo è fortemente espanso e contiene un'arcata complessa centrale, il secondo assomiglia al primo ma senza l'espansione prima dell'arcata complessa, e il terzo è privo dell'arcata complessa e assomiglia di più come profilo a una tradizionale formula di chiusura.

Di sicuro questo grado di variabilità rende particolarmente complesso seguire il filo del discorso del cantante, opponendo alla comprensibilità del testo un'ulteriore barriera oltre a quella della bassa qualità audio. A questo si aggiunge la presenza interstiziale dei richiami al mulo posizionati in luoghi inusuali (persino in mezzo a un verso, a r. 8). Essendo difficile che queste registrazioni siano state effettivamente svolte durante il lavoro, il fatto che il cantante abbia volutamente scelto di posizionare questo fittizio richiamo al mulo a spezzare un verso è un'ulteriore segnale dei complessi modi in cui ha lavorato sulla forma espositiva per produrre opacità performativa.

81: Johnson Rollie Lee - *Oh! I thought I heard the wild ox moan* (1936)
Durata: 02:11

Purtroppo la registrazione è molto danneggiata e non è possibile cogliere la maggior parte del testo. La struttura del brano pare piuttosto tradizionale, a coppie di versi su quattro moduli. Il testo si compone in alcuni punti di luoghi comuni e non ha nessuna relazione (nemmeno sul piano dei profili melodici) con le versioni più note di Wild Ox Moan (ad esempio vedi Vera Hall, *Black Woman (I)*, 1948). Rilevante nel brano il ricorso a un modulo d'interiezione sulla vocale "oh" in varie posizioni strutturali, e la ripetizione della prima stanza sul finale, prima di chiudere la registrazione.

82: Cole Bridges Lee - *Composite of field hollers* (1959)

Durata: 03:18

Struttura:

```
        5         10      15     20     25      30
ECI-ECI-ECI-ECI-ECIE-ECIEECECI-ECIECIECECIECI-ECCI-EECI
```

[E] Captain don't you know me, don't you know my name?

[C] Don't you know my name? [I] *Oh*

[E] I used to be the porter on the southbound train

[C] On the southbound train, [I] *oh*

[E] I'm the same grand rascal [who] stole your watch 'n chain

[C] Stole your watch 'n chain, *man*, [I] I stole your watch 'n chain

[E] I might go to Memphis when I get my 'role[138]

[C] When I get my 'role, [I] *oh*

[E] I sit on the levee and watch the big boats blow

[C] Watch the big boats blow, [I] *oh*

[E] I'm gon' sit on the levee and watch the big boats blow

[E] Dollar Mamie told old Dollar Bob

[C] She told old Dollar Bob, [I] *ahm*

[E] "The dress I want, Bob, costs a dollar yard"

[E] He never said nothing but turned his head and smile

[C] His head and smile

[E] You could hear dollars falling for a solid mile

[C] For a solid mile, [I] *oh*

---

[138] Credo che qui per "'role" intenda una versione ridotta di "parole". L'interpretazione alternativa è che stia dicendo "roll", lavoro, che potrebbe avere senso lo stesso, anche se per contesto la prima è più ragionevole.

[E] I see ‘Big Legged’ Rosie coming after me
[C] With a palm in a hand, man, a palm in a ha- [I] ha- ha- hand man 20
[E] She gon’ take it to the sa- sargeant
[C] Take this palm to the sa- [I] to the sargeant
[E] “I come after my man
[C] I come after my man this morning
[E] God knows he been rolling for the State so long 25
[C] For the State so lo- [I] long
[E] And I come after my man, I come after my man
[C] He’s a hard rolling man.” [I] “I know he is.”

[E] *Well*, I’m going back to Vicksburg
[C] I’m going to Vicksburg, [C] to see my, see my woman, [I] who- womah- ahn 30

[E] I know ‘Big Legged’ Rosie’s gon’ jump and shout
[E] when the Boss roll up to the tu- turmoil and I come walking on out
[C] I come stepping o- [I] out

Il brano si presenta con un’equivoca continuità ritmica che ne rende il contenuto parzialmente in controtendenza con il genere *holler*. In realtà, la pulsazione brevemente suggerita durante i versi non sopravvive al modulo impiegato, sfumando o perdendosi completamente negli spazi interstiziali tra i blocchi melodici. La concatenazione dei materiali modulari segue inoltre logiche costruttive fluide che imprimono un sapore narrativo all’esposizione: i moduli vengono miscelati, concatenati e fusi assieme con complessità via via crescente.

Pur registrato in carcere, il brano mescola riferimenti al contesto carcerario (vedi r. 25) e a quello dei *levee camp* (vedi r. 9), e cita luoghi comuni come la vicenda dei “coniugi Dollar” a r. 12-18 (vedi appendice 2).

Se le prime stanze ripropongono in chiave episodica temi tipici del genere *holler*, da metà della registrazione Cole Bridges Lee vira verso un’esposizione narrativa. La descrizione dell’apparizione della donna del cantante avvia una serie di eventi che culminano con la richiesta da parte di Rosie affinché il protagonista esca dallo stato di prigionia. Il culmine

dell’effetto narrativo di questo intreccio modulare si ha probabilmente al termine dell’appello accorato della donna, quando a chiudere bruscamente le sue parole è il “sargeant”. Non è chiaro se la risposta abbia però un significato positivo o negativo per la sorte del protagonista, lasciando la trama in sospeso.

Il sistema di variazioni impiegato nel brano non è limitato alla manipolazione e fusione dei moduli, ma comprende anche frammentazioni di alcune parole chiave in posizioni predeterminate (primariamente in chiusura dei versi) che aggiungono un ulteriore livello di complessità.

Il modulo E è tendenzialmente il più conservativo, costruito su una graduale discesa da 700c a 400c, anche se in alcuni casi le sillabe vengono intonate a livello della *finalis*, come ad esempio a r. 9. Inoltre, gli elementi che compongono il modulo possono presentarsi come oggetti piuttosto complessi, come le arcate a cuspide usate su r. 5, e il numero di arcate che compongono la fase di discesa può variare in base alla lunghezza del testo.

Degno di nota anche il profilo particolare del primo elemento del modulo C, che con la sua peculiare sonorità segnala chiaramente la svolta tra la prima parte del verso (modulo E) e la seconda. Questo modulo può sostenere una variazione decisiva nell’omissione della *finalis*, come in r. 7. Curioso anche il fatto che il cantante non abbia un modulo introduttivo e usi moduli d’interiezione per chiudere le stanze: nella maggior parte degli altri *holler* i moduli di tipo I, se posizionati al di fuori della stanza, hanno normalmente ruolo d’apertura o cornice. In questo caso mi pare che la funzione di I si possa interpretare come una esclamazione di commento a quanto appena esposto.

Curiosa inoltre la successione di moduli. Possiamo certamente apprezzare la varietà di soluzioni adattive utilizzate dal cantante. Tale varietà, prodotta per ripetizione, è guidata da una logica espositiva E►C►I che non viene mai interamente a mancare.

Vorrei inoltre far notare la particolare sonorità di alcuni moduli, ad esempio il C a r. 8: tagliando la fase di stasi al termine del modulo, connettendolo direttamente all’I successivo e ammorbidendo molto il profilo delle componenti degli elementi il cantante ottiene un effetto canoro con echi di *swing*, che potrebbero suggerire il luogo d’ispirazione per la costruzione delle sue formule.

83: Lewis Ed - *Levee Camp Holler* (1959)

Durata: 02: 43

Struttura modulare

```
                  5                       10
IE1C1E1C1-IE1E2C2IE1C1E1C1E2C2-IE1C1E1C1E2C2-IE1C1E1C1E2C2-
     15                      20
IE1C1E1C1E2C2-IE1C1E2C2-IE1C1E1C1E2C2
```

[I] *Oh-ah*, *Boys-ah*, [E1] won't you turn [C1] over for me?
[E1] Mr. Charlie *oh* Lorrain ain't no farming man. [C1] *Well*, do I know

[I] *Boys*, I want you to [E1] do one favor for me
[E2] When you go by the camp, [C2] go by the camp
[I] Tell [E1] Mr. Charlie, *arehoo*, [C1] please, for me
[E1] Ring his big bell for the money [C1] like he do for the work
[E2] To have more long line skinners [C2] that could move more dirt

[I] *Oh-ah*, *boys-ah* [E1] mens on [C1] the river
[E1] *Oh*, get her happy [C1] in your payday
[E2] Would've told my buddy, [C2] I figured he know

[I] Will you just, [E1] please, [C1] buddy
[E1] take her down the hill a lil' bit further, [C1] don't you kill her here
[E2] *Oh Lordy*, [C2] don't kill her here

[I] *Oh-ah*, my buddy [E1] said he would've told me, [C1] figured I know
[E1] Woman I was *oh* loving [C1] was gon' get me killed
[E2] *Woh Lordy Lord*, [C2] *well*, do I know

[I] *Boys*, I work for the [E1] *arehoo* Brothers [C1] for m- all day long
[E2] wouldn't quit working for Mr. Lorrain, [C2] had to go nowhere

[I] *Wo-ah* when you go [E1] back down to the [C1] *oh* levee camp
[E1] you tell Alberta [C1] she will not see me. 20
[E2] Kissed her hello on the central, [C2] going to Kankakee.

P: [Alan: Put your name on that.]

Il *Levee Camp Holler* di Ed Lewis è, a suo modo, unico. In meno di tre minuti il cantante passa in rassegna una intensa serie di riferimenti, luoghi comuni, modi di dire tipici del contesto dei *levee camp*. La densità specifica dell'esposizione s'accompagna all'acuirsi dell'opacità del messaggio e al moltiplicarsi dei sottintesi. I temi proposti si inanellano l'uno nell'altro in un flusso di coscienza che sfrutta magistralmente le relazioni interne create dai parallelismi tra formule. Con logica ineccepibile, ogni stanza si sviluppa dalla precedente:

- La figura del padrone (r. 1-2)
  - a proposito del suo modo di gestire l'impresa:
- lo sfruttamento economico dei lavoratori (r. 3-7)
  - a proposito degli effetti di questo trattamento economico sulle vite degli individui:
- il rapporto tra condizioni economiche e relazioni sentimentali (r. 8-10)
  - a proposito delle pene derivanti dall'avere relazioni sentimentali in questi contesti:
- l'implorazione di essere risparmiati dall'assistere all'esecuzione della pena capitale dell'amata (r. 11-13)
  - a proposito dell'impatto traumatico sull'individuo di queste situazioni:
- l'impatto sull'individuo delle difficoltà amorose (r. 14-16)
  - riassumendo il motivo per cui una persona si sottoporrebbe alle difficoltà esposte:
- la crisi economica generale (r. 17-18)
  - a cui si contrappone una speranza, anch'essa di carattere ideale, generale:
- la prospettiva di fuga (r. 19-21)

Parallelamente a questa fluidità di esposizione, i moduli musicali utilizzati per esporre i testi mutano con malleabilità per accomodare versi di lunghezze differenti secondo procedimenti basati sulla ripetizione. All'ascolto si può osservare come il cantante ricavi spazio utile per

l’esposizione ripetendo quando necessario l’elemento ad arcata, o prolungandolo nei punti nevralgici di variazione.

Dal punto di vista della relazione tra accentuazione del testo e sviluppo ritmico, le formule sono costruite su un andamento binario, con un accento lontano dalla *finalis* seguito da uno sulla *finalis*, rinforzato in alcuni casi da un rapido microavvallamento ritmico. Nei casi in cui il verso si prolunghi e la prima arcata venga ripetuta per far spazio a più testo, sembra ragionevole poter dire che l’intero andamento ritmico segua semplicemente questa espansione per ripetizione, come se l’accento lontano dalla *finalis* venisse ribattuto fino a quando il modulo non sta per completarsi, scendendo quindi all’accento sulla *finalis*. Il risultato è, in questo caso, un flusso metrico cangiante che trova un effetto di continuità non tanto nella ripetizione di un determinato numero di accenti quanto nel seguire questa logica pendolare di esposizione su accenti intonati lontano dalla fondamentale e chiusura su accenti intonati sulla *finalis*.

Si noti infine come l’intero profilo melodico costituito dal fluire senza soluzione di continuità tra i moduli I, E1 e C1 possa essere anche letto come un controllato allontanamento e avvicinamento dall’altezza della *finalis*. I microavvallamenti all’altezza della *finalis* sembrano qui ricoprire una funzione di punteggiatura tra i moduli, la cui funzione si distinguerebbe anche in base alla sensazione data dall’altezza selezionata come picco per l’elemento ad arcata del modulo. Infine, la differenza notevole di profilo tra questi moduli e quelli segnalati come E2 e C2 comporta anche un’evidente differenziazione di funzione: questi ultimi due sembrano funzionare da coda, o chiusura, o immaginaria risposta: il loro grado di differenziazione dagli altri ne facilita la funzione, e il fatto di essere costruiti su una formula dal movimento melodico diretto verso il basso, unitamente ad una sensibile diminuzione della pressione acustica, suggerisce attraverso il relativo cambio timbrico che si tratti della rappresentazione di una immaginaria risposta da parte di un’altra persona o un coro.

Vorrei inoltre far notare alcuni passaggi melodici davvero di grande rilievo, come i rapidi movimenti al limite del parlato a r. 18, o come l’aggiunta o la mancanza di fioriture su certe parole chiave possa sottolineare o velare il contenuto: si confrontino i diversi trattamenti delle parole chiave “please” e “kill” a r. 11 e 13. Infine, vorrei segnalare l’incredibile rapidità e precisione di vocalizzo del cantante in passaggi come quello sui moduli E2 e C2 a r. 7: per apprezzare al meglio la raffinatezza del movimento melodico è necessario rallentare leggermente la registrazione in quanto il cantante sfrutta qui la propulsione dinamica del suo finissimo e controllato vibrato per spostarsi chirurgicamente da un’altezza all’altra.

84: Lowry Irwing Gar Mouth - *Joe de grinder* (tre versioni) (1939)

Versione I (durata 02:02)

Woh, they call me Joe the Grinder
Now, *man*

Woh Lord, few days longer,
And I'm going home, *baby*

Woh Lord, a few days longer,
And I'm *heh*

You call me Joe the Grinder
Oh baby

When I roll my long time down
I'm going home, *baby*

Versione II (durata 02:29)

Woh, they call me Joe the Grinder
Oh baby

Woh Lord, a few days longer
and I'm going home, *baby*

P:[..]

Woh, they call me Joe the Grinder
Eh baby

P: [Get on mule!]

Woh, when I roll my long time down
I'm going home

Woh, they call me Joe the Grider
Oh baby

P:[you good?]

Woh, when I roll my long time down
And I'm going home

Versione III (durata 04:22)

Woh, they call me Joe the Grinder
Baby

Woh Lord, a few day longer,
And I'm going home, *man*

Woh Lord, a few day longer,
And I'm going home

They call me Joe the Grinder
Oh baby

P:[..]

Woh, day by ain't no long 'fore

Getting, *oh*, back home

After four months alone
Away from home

Baby, I have nowhere to go
I have no-where to-go, *mh*

P:[get on mule]

Woh, my babe quit me
quit me down on [the] floor, *boy*

P:[..]

Woh, and my woman she gone
And I hope she will come back soon

Woh, I had my next ole neighbour
She with my woman gone

P:[oh mule, get on mule]

No, don’t nobody know my woman
(Is a no name?)

Ho scelto di non riportare la struttura modulare nel testo di Irwing in quanto la sua semplice ciclicità può essere apprezzata senza ausilio visivo. Il cantante infatti si muove flemmaticamente su un ciclo di tre moduli, di tipo introduttivo, espositivo, e di chiusura, dove il primo può essere, in alcuni casi, omesso, e l’ultimo può comporsi anche solo di interiezioni. Il fatto che esistano tre versioni di questo brano lo rende comunque un documento notevole, per un totale di 8 minuti e 53 di registrazione.

Ho scelto arbitrariamente di chiamare I la versione di durata 02:02, II quella di 02:29, e III quella di 04:22.

Tutte e tre le versioni sono esattamente nella stessa tonalità, e il brano presenta un testo con versi metricamente misti. Vorrei far notare una peculiarità idioletta del modo di cantare di Irwing: le componenti apicali degli elementi ad arcata nel suo canto non sono trattate quasi mai come vere e proprie fasi di stasi, ma sono invece in leggera, quasi impercettibile salita. Inoltre, non è chiaro se alcune delle soluzioni melodiche adottate dal cantante siano volute o solo il risultato di accidenti, in particolare riguardo alle lunghe stasi. E' possibile che in alcuni casi il cantante usi queste stasi per prendere tempo e richiamare alla memoria il resto del testo, il che è un interessante punto di vista su una delle possibili funzioni delle stasi stesse nella gestione dell'atto performativo. Inoltre, per apprezzare appieno i metodi di variazione usati da Irwing è necessario confrontare la versione III con le altre: qui il cantante ricorre a una discreta pletora di metodi di manipolazione del materiale formulare a disposizione, altrimenti piuttosto scarno.

85: Major Duncan - *O Lawd, gal, I got a lifetime sentence* (1936)

Durata: 02:04

Struttura:

```
                    5                        10
E1C1E2C2-E1C1E2C2-E1C1C2UC3E1C2E3C3-E1C1E2C2-E1C1E2C2-
         15
E1C1E2C2-E1C1
```

[E1] I got a life time sentence-*oh*, [C1] *Lord, gal*

[E2] I got a lifetime sentence and it's [C2] (hard to take)

[E1] *Eh* [C1] *eh* Louise,

[E2] Gal you don't know you'll [C2] come and see

[E1] Go ahead and marry, [C1] *oh Lord*, [C2] don't wait on me 5

[U] Go alhead and marry, black gal, [C3] don't wait on me

[E1] I got a long hold over [C2] poor gal

[E3] I got a long hold over [C3] and I can’t go free

[E1] *Eh* [C1] *oh Lord*
[E2] I’ve been all up and down [C2] this old levee line 10

[E1] *Eh* [C1] *oh* Louise
[E2] *Lord* I’ve been calling Louise [C2] this whole day long

[E1] Louise *eh* [C1] *oh* Louise
[E2] Gal I’ll be by to see you [C2] if I don’t stay long

[E1] *Eh* [C1] *oh* gal 15

L’*holler* di Major Duncan è compatto e diretto: pochi brevi versi, pochi temi, pochi moduli base. Il brano risulta particolarmente interessante però sotto il profilo dell’esposizione di questi temi, ovvero del modo in cui il cantante sfrutta a proprio vantaggio alcune potenzialità del sistema modulare degli *holler* per produrre un effetto retorico ambivalente di velamento e di potenziamento del messaggio proposto. Intanto vorrei far notare alcuni elementi che distinguono immediatamente questo *holler* dagli altri: si noti la particolare forma dell’arcata di E1 e C1, con cui il cantante attacca ogni stanza. Mi sono accorto dell’importanza della funzione quadro di questo gruppo di moduli solo quando ho raggruppato i versi assieme in stanze per tema di discussione: è divenuto immediatamente apparente la funzione di preparazione, avviso e introduzione che questo blocco svolge, segnalando in modo particolarmente efficace l’inizio di un nuovo tema. Il cantante sviluppa le restanti stanze con una grande attenzione per l’uso e la funzione dei moduli di chiusura, ben tre, ma di cui solo il C3 possiede la forza di un vero e proprio punto fermo conclusivo, corrispondendo ad una versione addirittura semplificata del tradizionale modulo di chiusura (senza l’arcata alla terza, ovvero una semplice e diretta sillabazione con vibrato su *finalis*). Eppure questo C3 è usato solo nella stanza a r. 5-8, mentre nelle altre il cantante conclude con un C2 dal tono più sospeso: per un ascoltatore non attento sarebbe facile venire fuorviati da questa chiusura debole e non accorgersi che il tema di discussione è stato concluso.

La stanza a r. 5-8 è un piccolo capolavoro. Per cominciare, la struttura cornice E1+C1 viene integrata direttamente nell'esposizione del primo verso, a coprire il primo emistichio e interiezione. Un modulo unico dal tono sbrigativo svolge rapidamente una ripetizione verso un C3 dal sapore particolarmente conclusivo. Il tema però, presente anche in alcuni *worksong*,[139] richiede di aggiungere una motivazione a questo comunicato alla propria amata, perciò la conclusione suggerita da quell'U+C3 è fuorviante. Infatti subito dopo il cantante attacca con altri due versi in cui conclude il ciclo e propone la frase conclusiva del modo di dire. Il modo in cui questa operazione è portata a termine vela il riferimento al modo di dire: non solo questi due versi provengono da una chiusura dal sapore definitivo, ma si presentano anche, al solo ascolto del profilo melodico, come una coppia di versi autoconclusivi, nella tipica forma a quattro moduli per quattro emistichi. Le due righe si presentano quindi perfettamente autoconclusive al puro ascolto del profilo melodico, quando dal punto di vista espositivo non lo sono: legare questi due versi coi precedenti è la forza della formula verbale stessa: senza "I got a long holdover and I can't go free" non si può immaginare di comunicare alla propria amata "Go ahead, marry, don't you wait on me". Attraverso un accurato uso delle tipicità del genere, Major Duncan spezza formalmente nell'esposizione questa connessione, rendendo più complesso per un ascoltatore cogliere la connessione tra le due componenti del modo di dire.

Le due componenti del modo di dire si rinforzano vicendevolmente. Da un lato la gravità della comunicazione alla propria amata "sposati, e non aspettarmi" assume un significato ben più ampio quando si sa che è dovuta al fatto che il cantante ritiene che dovrà rimanere in carcere per un periodo troppo lungo e non vuole che debba attenderlo per anni. Similmente, "ho una pena lunga e non posso liberarmene" assume tutt'altro peso venendo a conoscenza dell'impatto che tale lunga prigionia ha o potrebbe avere sulle relazioni sentimentali del cantante. Un argomento delicato e potenzialmente traumatico per il cantante, che al tempo stesso punta il dito su alcuni effetti del sistema di incarcerazione di massa. Se il modo di dire prende forza critica proprio nella bidirezionale relazione tra le due affermazioni, si può intuire allora perché la scelta di struttura modulare a cui Major Duncan ricorre sia particolarmente significativa. Il

---

[139] L'uso più recente e famoso di questo modo di dire è nella ricostruzione di un *worksong* dal titolo *Berta, Berta*, per l'opera teatrale vincitrice di Pulitzer *The Piano Lesson* di August Wilson, del 1987, e può essere ascoltato anche in altre registrazioni di *worksong*, ad esempio in *Alberta (Berta, Berta)*, con Leroy Miller e autori sconosciuti (1959). Esiste anche un modo di dire esattamente opposto "Stick to the promise that you made me, [you] wasn't going to marry 'till I go free", usato ad esempio in *Rosie (I)* di C.B. Cook e autori sconosciuti (1948), a cui si sono ispirati Nina Simone e Andy Stroud per *Be my husband* (dall'album Pastel Blues, 1965).

cantante va esattamente nella direzione opposta: quella di costruire uno iato tra le due coppie di versi ripetuti, concorrendo così in modo significativo a rendere il significato opaco.

Vorrei infine far notare la mancanza di moduli di tipo I: seppure l'E1 contenga testo su sillabe d'interiezione nella maggior parte dei casi, in r. 1, 5 e 7 contiene invece la prima espressione di un emistichio fondamentale per la comprensione del verso, pur mantenendo esattamente lo stesso profilo che ha a r. 3, 9, 11, 13 e 15, dove invece ha solo un evidente funzione di avvertimento e incipit, senza contenuto linguistico in senso stretto. Anche quest'uso fuorviante del modulo di apertura concorre a suo modo ad aggiungere opacità performativa al contenuto.

86: Marshall Thomas J. - *Arwhoolie (cornfield holler)* (1939)
Durata: 00:47

Oh
I won't be here long
Oh
Dark gon' get me here
Dark gon' get me here
Oh

Questo breve brano merita di essere menzionato per la peculiare inversione di equilibrio tra parti con testo e parti con interiezioni rispetto ai brani visti finora. Il brano è stato registrato da Marshall, uno studente del complesso scolastico del Southern Christian Institute a Edwards, Mississippi. Le *liner notes* del disco *Negro worksong and calls* riportano il racconto di Marshall riguardo all'origine del brano: pare si trattasse di un richiamo che aveva sentito utilizzare quant'era giovane per inviare segnali tra campi adiacenti. A quanto pare questo genere di "tunes", come li definisce Marshall nello stralcio di intervista presente nella registrazione, erano utilizzati per indicare la fine della giornata di lavoro, da cui il loro nome alternativo di "Quitting time song". Nella registrazione Marshall spiega che "if one starts, well, across maybe another field close by, why, they sing that same tune back to him, then maybe another man may answer him another tune".

Le tecniche vocali si distinguono per l'uso di controllati colpi di glottide e altre micro-gestioni del profilo melodico, come i rapidi arricciamenti verso il basso delle *finalis*. Se, stando a quanto sostenuto dall'interprete, il brano è esemplificazione di forme di richiamo usate in contesti rurali nel 19° secolo, la sua vicinanza agli *holler* descritti in queste pagine è certamente rilevante e potrebbe essere considerato documento di riferimento valido per avanzare ipotesi sulla storia del genere nel periodo della schiavitù. Qualora si decidesse di valutare questo documento come una fonte valida a tal fine, sarebbe necessario tenere a mente le differenze di contenuto e struttura, in particolare rispetto alle proporzioni tra parti con testo e con interiezioni e in relazione alla funzione comunicativa.

87: Moore Johnny Lee - *Levee Camp Holler (downtown money waster)* (1959)
Durata; 03:25
Struttura modulare:

```
               5                        10
E1E1E2C-E1vE1vE1vE2E2C-E1vE2(E2+C)-E1E2E2vE1vE1vE2C-E3CE2C-
15             20         25
E2E2C/E1E2E3C-UE3E2C-E2C-UE1E2E3C
```

[E1] *Well*,
[E1] She ain't nothing but a [E2] downtown *oh* money waster
[C] I'm gon' have to let her go

[E1v] *Oh*, [E1v] she ain't nothing,
[E1v] *Oh* [E2] she ain't nothing, *oh how*, [E2] but a down-*oh*-town money waster 5
[C] *Boys*, I'm-*a* have to let her go

[E1v] *Lord*, [E2] I'm-*a* knock her down 'n stomp her
[E2+C] Beat her with my bone

[E1] *Woh-ow*
[E2] Walking down the *oh* levee with my head hanging low 10

[E2v] Thinking ‘bout my *oh* easy rider, *boy*, she don’t live here no more, [E1v] *Lord*
[E1v] *Oh boy*, [E2] she cain’ stay [C] here no more

[E3] If you want your darling just to look like [C] mine
[E2] *Boy* bind ‘em all night long, *oh* stagger ‘em [C] when they seem high

[E2] I’m-*a* wake *a*-early *oh* in the morning, *boy*, before I go
[E2] I’m-*a* tell my *woh* easy rider [C] I live here no more

[pausa]

[E1] *Well*, *oh*
[E2] Went down to the *woh* commi-*wouh*-ssary levee come back screaming and crying
[E3] I couldn’t pay for them *oh* bound brown feature [C] that the hoe been buying

[U] *Woh*
[E3] That my weel mule crippled an’ my lil’ mule blind
[E2] Can’t pay for them raising sum [C] that that gal been buying

[E2] Won’t you, *Jesus*, hold back, Charlie, won’t you hold back, Sam
[C] You ain’t (pull a pound in-*a* more ‘n a glare)

[U] *Woh ah*
[E1] *Woh ah*
[E2] “Good morning captain” “how you feeling Shine?”
[E3] I don’t want no trouble, [C] I want my hold back time

Alan Lomax: [Give your name.]
Johnny Lee Moore: [Johnny Lee Moore.]
AL: [Where did you learn that?]
JLM: [I learned it in Camp B.]
AL: [Where than in Camp B?]

JLM: [On the southern] [..] [risate]

AL: [Who did sing it the first time?]

JLM: [Old Tangle Eye.]

AL: [Tangle Eye?]

JLM: [Yes.]

AL: [Thought he couldn't sing it.]

JLM: [Yes, he couldn't see good either] [risate]

AL: [This [..] was one of the most [rumore di sparo in lontananza] I've ever heard.]

Il brano di Moore ha posto non pochi problemi di carattere analitico. Pur trattandosi di una registrazione relativamente lunga nel panorama degli *holler*, l'alto grado di variabilità dei materiali musicali utilizzati durante l'esposizione hanno reso particolarmente complessa l'operazione di delineazione delle formule e delle aree di variazione. Tale variabilità potrebbe indicare che il cantante possedeva e faceva uso di un vasto assortimento di formule, tutte funzionalmente e strutturalmente differenti. In alternativa, potrebbe essere interpretata come una proteiforme capacità di rielaborazione micro e macroscopica di un numero ridotto di formule. Nel primo caso, supporre vi sia un vasto numero di formule di riferimento comporterebbe al tempo stesso ammettere che di ognuna di esse vi siano poche ripetizioni nella registrazione, e ciò limiterebbe o renderebbe forse del tutto irragionevole l'idea di cercare di darne una descrizione, mancando un sufficiente numero di casi da confrontare. Nel secondo caso, dare troppo spazio all'idea della malleabilità a e variabilità di formule base renderebbe decisamente complesso discernere ciò che è variazione singolare da ciò che è elemento unificante o strutturale. Sia che si allarghi o che si restringa troppo il punto focale dell'analisi, insomma, si rischia di incorrere in rilevanti problemi di carattere analitico, tali da inficiare ogni possibile descrizione di questo brano.

Oltre a questi problemi prospettici v'è anche quello legato al dubbio che il cantante non stia nemmeno usando un set di formule di riferimento stabile e univoco, ma al contrario stia inanellando riferimenti da fonti varie il cui numero e la cui composizione cambiano con lo svolgimento del flusso di canto. C'è la possibilità, insomma, che il cantante stia semplicemente agganciando uno dopo l'altro frammenti di moduli senza avere in mente uno schema formulare univoco. Questa prospettiva non va intesa in senso diminutivo per le capacità del cantante o per la qualità di questo *holler*, che è indubbiamente di grande rilievo sul piano dei contenuti testuali

e delle particolarità timbriche. E' solo un'osservazione sull'origine probabilmente composita dei profili melodici implementati nell'esposizione del testo, che sarebbe per altri versi suggerita anche dalla breve intervista finale tra Lomax e Moore, in cui quest'ultimo ammetterebbe di aver derivato l'*holler* dall'esempio di Walter Tangle Eye Jackson.

Per suddividere i materiali mi sono quindi concentrato non tanto sulla loro evidente varietà, ma sulla loro funzione. Immaginando di prendere l'E1, di apertura, come formula di riferimento fondamentale, l'E1v è una sua riduzione ai minimi termini, e l'E2 una sua espansione per adattarvi il testo da esporre. L'espansione si avrebbe prima e dopo il microavvallamento presente dopo la metà dell'arcata dell'E1, sostituita con rapidi movimenti a cuspide verso l'altro. L'E2 potrebbe essere valutato come variazione dell'E1, con un'importante aggiunta: il passaggio dall'altezza di terza dalla fondamentale prima di scendere alla fondamentale stessa. Questa piccola ma rilevante differenza è in linea con la funzione di questo modulo e con la più generale formula di chiusura. Infine, l'E3 sembra presentare alcune similitudini con l'E2, con cui infatti condivide la funzione di modulo per esposizione del corpo centrale dei versi, il largo spazio lasciato alla variazione, e la tendenza a puntare verso l'alto nel profilo melodico.

Un'osservazione a parte sui moduli usati a r. 7-8. Moore scende più in basso in queste aree, ma opera come se stesse trasponendo in blocco il profilo melodico di una quinta, con alcune eccezioni. Tra queste, la più rilevante è probabilmente la scelta della nota su cui appoggiare l'ultimo modulo su riga 8: Moore seleziona l'altezza di una quarta sotto la *finalis* degli altri moduli, ottenendo così un effetto simile ad una sospensione sulla fondamentale di un accordo di dominante. Accettando l'idea che questo brano possa essere stato composto fondendo materiali musicali da fonti differenti, questo frangente potrebbe sottintendere una connessione a un brano di sentore tonale. In generale però ritengo che non convenga dare per scontata la lettura della trasposizione una quinta sotto dei moduli e la conclusione una quarta sotto la *finalis* come un riferimento a pratiche puramente tonali, anche se la cadenza I-IV-V ne spiegherebbe facilmente il profilo. Dato che Moore ammette di aver imparato questo canto (almeno in parte) da Tangle Eye, è possibile che questa pratica di trasposizione abbia un significato compositivo di vero e proprio temporaneo movimento del centro modale. Magari la verità sta nel mezzo: Moore avrebbe potuto cogliere nel canto di Tangle Eye la tecnica di trasposizione modale, e potrebbe averla applicata come metodo gestionale per la distinzione modulare applicandovi formule tratte da ambiti tonali.

Altre osservazioni fondamentali su questo *holler* riguardano la composizione del testo, nella forma espositiva e nei metodi di variazione. Il testo è costantemente sottoposto a profonde manipolazione che ne complicano la comprensione: interiezioni intrusive spezzano continuamente la continuità espositiva e la dizione di Moore si fa in alcuni punti particolarmente ingarbugliata, producendo un alto grado di opacità performativa.

A prescindere dal fatto che Moore si immedesimi o meno nel protagonista degli eventi esposti nel suo canto, il testo tratta temi di incredibile violenza, eccetto le ultime due stanze in cui vengono invece proposti due soggetti differenti, tratti da luoghi comuni. Il rancore violento espresso attraverso questi versi è a mio parere efficacemente amplificato e reso quasi tangibile anche dal sistema di interiezioni implementate da Moore, che rompono e stirano la continuità testuale fino a distruggerla e che potrebbero anche essere intese come suggestionanti scatti d'ira (vedi ad esempio la gestione della parola "commissary" a r. 18). Certo anche la gestione timbrica della voce contribuisce a questo effetto: di testa, a gola aperta, scivola spesso e volutamente in un timbro raschiante e pieno di tensione nei passaggi più acuti o sui passaggi testuali più intensi, come ad esempio sulla fine del verso a r. 10.

88: Powell Abraham - *Cornfield Holler* (1939)

Durata: 01:56

Struttura:

```
                5
E1CE1CE2CE1CE1CE1CE1CE2CE1/
```

[E1] You go tell my uncle [C] to (get my?) mother word

[E1] I don't want to be buried [C] in old [..]

[E2] They call me Long Chain Charlie [C] but dat not ain't my name

[E1] I got one long summer [C] to wake up soon

[E1] I'm tired of eating my breakfast [C] by the light of [the] moon 5

[E1] You, *well*, my heart struck sorrow [C] and the tears gone rolling down

[E2] I started to write a letter [C] but I let it down

[E1] My [interrotto]

Il brano è chiaramente un *holler*, ma anche in questa registrazione, come già accaduto nell'*holler* n. 52 di Gibson, è possibile sentire distintamente la voce di John Lomax suggerire al cantante il verso da esporre negli spazi tra i moduli. Quanto questo abbia influito sul risultato, è impossibile dirlo. Il brano si presenta in ogni caso come una specie di flusso di coscienza, gestito attraverso due tipi di moduli espositivi. Unica cosa degna di nota è la mancanza di un modulo prettamente interstiziale, la cui funzione sembra essere in qualche modo sopperita dalle peculiarità ritmiche dei moduli espositivi. Il timbro di voce è profondo, a voce piena, leggermente di gola nei picchi più alti, e la sillabazione pastosa e strascicata.

89: Reid, Allen - *When I wake up in the mornin'* (1939)

Durata: 02:01

Struttura:

```
                    5                        10
IE1E2E3C-IE1E2E3C-IE1E1E3C-IE1E1E3C-IE1E1E3C-IE1E1E3C-IE1CE1C
```

[I] *Oh*, [E1] when I wake up in the morning, [E2] get my cold feet stroll
[E3] I'm gonna get my [..] (shaved), *boy*, [C] then I'll be long gone

[I] *Mh*, [E1] when you go down in the quarters, [E2] won't you tell-*oh* the boss
[E3] I didn't kill my woman, [C] don't you (make no) [..]

P: [Ye-how, wake up and see]

[I] *Oh*, [E1] woke up this morning, *my Lord*, [E1] just by the break of day, 5
[E3] *Lord*, I (had) my head on the [..] [C] where my (farm) used to be

P: [Yeh, [..]]

[I] *Mh*, [E1] black woman, [E1] I love you so,
[E3] *Oh*, because of my dear woman, [C] (baby), I got to go

[I] *Oh*, [E1] I don't know, [E1] but I've been told
[E3] *Lord*, the captain got a [..], *boy*, *whew*, [C] he's got [..] 10

[I] *Mh*, [E1] when you go down in the (quarter), *whey-hey-hew*, [E1] w*oh*, would you tell [nome] Bill
[E3] This 's woman he's loving, *Great God*, *boy*, [C] 's getting him killed

P: [Oh, oh, have mercy]

[I] *Mmh*, [E1] if I don't work tomorrow, *whew*, *Thank God*, *boss*, [C] you won't drive my team
[E1] 'Cause my lil' mule crippled, *my Lord*, *he-he-he-he-he*, *Great God*, [C] and my wheeler['s] blind

L'*holler* di Allen Reid è un caso piuttosto singolare nel panorama delle registrazioni di *holler* in nostro possesso. La struttura dei versi, l'uso dei moduli, la costruzione e variazione delle formule, i profili degli elementi, sono tutti abbastanza nella media. Anche la gestione delle strutture espositive, divise in stanze dal formato abbastanza classico, non desta sorprese. Così anche l'uso di certi movimenti melodici particolarmente rapidi, nonché la scelta di ricorrere a numerosi interventi interstiziali su sillabe nonsense o interiezioni, ma in posizioni tipiche (inizio dei versi o tra gli emistichi), aggiungono una qualità idioletta al canto di Allen pur rimanendo nei confini del genere.

Quello che però rende questo *holler* particolare è la varietà delle soluzioni adottate per i moduli interstiziali, e il ricorso a numerosi *break* in falsetto, nel vero senso dato dalla definizione che ne aveva proposto Courlander.[140] Ve ne sono ovunque: negli inframmezzi parlati dopo le r. 4 e 6, e nelle forme interstiziali a r. 10, 11 e 13. Questi break in falsetto sono parte integrante dell'*holler* o fungono da richiami al mulo? Dove finisce l'uno e dove iniziano gli altri? Quando compaiono in forma interstiziale nelle r. 10, 11 e 13 vanno considerati come parte della forma espositiva, o come interruzioni per rivolgersi temporaneamente al mulo con un ordine prima di tornare al canto?

Evidentemente questa domanda non può trovare risposta. La mia opinione è che questi *break* in falsetto non facciano parte della tradizione degli *holler* per diversi motivi. Un motivo è di carattere statistico: troppi pochi interpreti, sul totale, ricorrono a questa tecnica. Un altro motivo

---

[140] Courlander (1963: p. 24 e seg.)

è di carattere contestuale: i *break* in falsetto di Allen Reid assomigliano fortemente ai *break* della tradizione di *hollerin'* bianchi, e sembrano perciò più una tecnica alternativa acquisita per arricchire il proprio *holler* al fine di produrre un effetto idiomatico. Un ultimo motivo riguarda i luoghi in cui compaiono nella registrazione questi interventi: fino a r. 10 non fanno parte del corpo delle stanze, ma sono solo usati in corrispondenza con i richiami per il mulo negli spazi tra le stanze. Da r. 10, quando usati tra gli emistichi, sono in tutti e tre i casi accompagnati anche da un ulteriore formula interstiziale su interiezioni, il che potrebbe suggerire che il cantante abbia effettivamente abbandonato il canto, si sia rivolto per un attimo al mulo per richiamarlo all'ordine, e sia poi tornato al secondo emistichio introducendolo con una forma interstiziale per recuperare il filo del discorso. Senza altri *holler* o interviste a Reid Allen, però, non possiamo far altro che rimanere con il dubbio.

90: Skinner Willie James - *Levee camp chant* (1936)

Durata: 02:48

Struttura:

```
        5          10             15
IEUCEC-IEIC-IECEC-IEICIEC-IECIEC-IECEC-IEIC
```

[I] *Oh Lord*

[E] I asked my captain, [U] *good partner*, [C] what this (hooked team) is named

[E] He told me [nome] [C] and [nome]

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh*

[E] (I'm) [tagliato] going down this morning, [I] *oh Lord*, [C] and I hope it ain't (me) 5

[I] *Oh baby*

[E] (Got to roll) [tagliato] [..] [C] so long

[E] He gave me two big donkey [C] just to [..] back home

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh Lord*
[E] That's what makes me, [I] *partner*, [C] soon so (hard) and sad 10
[I] *Oh*, [E] that gal up the bayou [C] must have soon [..]

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh babe*
[E] *Oh*, the sun going down, *good partner*, [C] and the levee's getting done
Oh, *oh well* [I] *oh*, mule [E] better make it [C] to some levee camp

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh* 15
[E] That's what makes me roll [C] for mr [nome] so
[E] When I get money and loose 'em [C] I can get some more

P: [richiami al mulo]

[I] *Oh baby*
[E] I'm going down this morning, [I] *baby*, [C] that's all I know

P: [richiami al mulo]

Questo *holler* a opera di Willie James Skinner colpisce da un lato per il minimalismo di moduli impiegati, e dall'altro per l'alta varietà di combinazioni con cui vengono messi in successione nelle diverse stanze. A ben vedere l'arte combinatoria messa in pratica da Skinner segue comunque una logica ferrea: tutte le stanze iniziano con un modulo introduttivo di cornice, sono costituite da un corpo di due versi (a parte la stanza a r. 5 e 19, che ne presentano solo uno autosufficiente), ognuno dei quali proposto con una coppia di moduli E+C. La varietà combinatoria deriva invece dall'uso di ulteriori moduli I di interiezione, che vengono

posizionati di volta in volta in punti diversi della struttura: a metà del primo verso (r. 2, 5 e 10), all'inizio del secondo verso (r. 11) o in concomitanza con un richiamo al mulo posizionato anch'esso in zona interstiziale (r. 14). Anche qui, come nel caso dell'*holler* precedente (n. 89), ci si potrebbe chiedere se il cantante intendesse i richiami al mulo come parte integrante della struttura dell'*holler* stesso o meno, dato che li posiziona a intervalli regolari tra ogni stanza, esattamente come i moduli I di cornice. Seppure sia un'ipotesi interessante, non è possibile verificarla, e dobbiamo ricordare che la costruzione formale di questi *holler* (soprattutto quelli registrati da John Lomax in questi anni) potrebbe aver subito revisioni e interventi atipici al fine della registrazione, soprattutto per quanto riguarda i momenti di connessione tra le stanze, a causa dell'opacità situazionale dell'evento.

91: Small Henry - *Oh workin' on the levee* (1936)

Durata: 02:13

Struttura:

```
                        5                         10
I1E1I2CI2C2CPI2C-E1I2CI2E2CPI1C-E2CI2E2CPI2C-P-I2E2CPI2E2C-P-
                    15
I2E1CI2E2C-P-I2E2E2CI2E2C
```

[I1] *Oh*, [E1] working on the levee, [I2] *partner*, [C] sleeping on the ground

[I2] *Oh*, [E2] if that don't kill you [C] it'll bring you down

P: [richiami al mulo]

[I2] *Oh partner*, [C] it'll bring you down

[E1] Little Evelina, [I2] -lina, [C] little Eveline

[I2] *Oh*, [E2] little Evelina, *partner*, [C] is a gal of mine 5

P: [richiami al mulo]

[I1] *Oh partner*, [C] she's a gal of mine

[E2] I don't [..] [C] and I (am blue, blue, blue)

[I2] *Oh*, [E2] I got a gal [C] before I (was here, here)

P: [richiami al mulo]
[I2] *Oh partner*, [C] she's a gal of mine

P: [richiami al mulo]

[I2] *Oh*, [E2] I left my momma (baby) [C] in the backdoor crying 10
P: [richiami mulo]
[I2] *Oh*, [E2] screaming and hollering [C] holding her head and crying

P: [richiami mulo]

[I2] *Oh*, [E1] captain captain [C] don't you be so hard
[I2] *Oh*, [E2] I'll be a better boy boy [C] on the [..] new job, job

P: [richiami al mulo]

[I2] *Oh*, [E2] captain captain [E2] don't you be so mean, [C] mean mean
[I2] *Oh*, [E2] you're but the meanest captain [C] I have ever seen 15

Similmente al brano di James William Skinner, anche l'*holler* di Henry Small brilla per la complessità del sistema combinatorio impiegato per esporre le stanze. Le prime tre stanze sono strutturate sulla forma fondamentale a distico, ma l'ultimo emistichio è ripetuto. Prima della ripetizione il cantante inserisce, in tutti e tre, un richiamo al mulo. Inoltre, i moduli di tipo I sono presenti all'inizio dei versi (sia primo che secondo), o tra gli emistichi, o prima della ripetizione, o in una libera combinazione di queste opzioni, aggiungendo varietà (e un certo grado di imprevedibilità controllata) alla struttura. La quarta stanza poi subisce una notevole modifica: scompare la ripetizione dell'ultimo emistichio in concomitanza con lo spostamento dei richiami al mulo tra i due versi, come se il cantante avesse la tendenza a chiudere la stanza con un'ultima riga dopo i richiami ai muli, ma essendo qui capitati prima, la stanza sia monca della suddetta ripetizione. Infine, le ultime due stanze presentano la tradizionale struttura base a distico e quattro moduli per quattro emistichi, con moduli I di introduzione ai versi. L'unica variazione aggiuntiva si ha a riga 14, dove il cantante raddoppia la formula dell'E2 per

accomodare un verso che, in fase espositiva e per via delle ripetizioni, sta diventando forse troppo lungo: risolve brillantemente il problema riproponendo il modulo da capo.

L'*holler* di Henry Small è anche rilevante per piccole scelte idiomatiche da parte dell'autore: tra le tecniche e i sistemi di variazione impiegati nell'esposizione segnalo le rapide accelerazioni di esposizione a r. 10 e 11, dove per un attimo l'espressione raggiunge e forse valica il limite tra cantato e parlato, nonché la sottile ma notevole invenzione di ripetere l'ultima parola di alcuni secondi emistichi per completare il modulo o arricchire la *finalis* (es. r. 7, 8, 13 e 14), tecnica che aggiunge varietà e al tempo stesso supplisce alla quasi assoluta mancanza di vibrato nelle fasi di stasi.

92: Smith James Studdy Long - *Twenty one summers* (1939)
Durata: 01:17
Struttura: cicli di `E1E2E3C`

P: [..]

[E1] I got twenty one summers, [E2] boys, that's *oh* too long
[E3] You see me rolling down here [C] and I can't go home

P: [..]

[E1] I got a wife and baby, [E2] she waits at home for me
[E3] I got twenty one summers [C] and I'll never go free

P: [..]

[E1] I got a woman in New Orleans [E2] looking out for me
[E3] But I got twenty one summers [C] and I will never go free

P: [..]

L’*holler* di James Smith è decisamente semplice e minimale, mostrano in sostanza la struttura poetica base nella sua essenzialità e inframmezzando ogni coppia di versi con un intervento parlato. A un primo ascolto è persino difficile classificarlo come *holler* per via della presenza all’interno dei moduli E2 e C di brevi ma sensibili passaggi dall’altezza di una seconda maggiore dalla fondamentale, in chiusura, prima di scendere alla fondamentale stessa. L’uso di questa seconda è piuttosto inusuale nel panorama degli *holler*, ma non unico.

Il movimento melodico si muove tra due ambiti: alto e sostenuto per il primo verso, in movimento discendente all’ottava inferiore per il secondo verso. La successione modulare segue pedissequamente la struttura poetica base del testo: il cantante non usa moduli di introduzione o interiezione e lascia il testo esposto nella sua cruda semplicità. Potrebbe darsi che ciò sia legato anche alla concreta aproblematicità del contenuto testuale stesso, dove l’autore, nel trattare solo il tema tutto sommato innocuo della nostalgia di casa e della propria donna unitamente all’impatto psicologico della durata della pena, probabilmente si sentiva tranquillo sul fatto che non ci sarebbero stati particolari rischi di ritorsioni. Segnalo comunque le minime variazioni che avvengono durante i moduli E1 ed E3 e la forma, negli stessi, dell’ultimo elemento ad arcata, in particolare il modo in cui la parte apicale viene arricchita da due rapidi avvallamenti verso il basso come se si trattasse di due cicli di vibrato con baricentro disposto sotto e non attorno al punto apicale stesso. Il ritmo di pulsazione impostato da questi due avvallamenti prosegue nella chiusura dell’elemento con discesa verso il basso. Potremmo cercare di vedere in questo accenno di pulsazione uno schema ritmico costante lungo il brano, ma come negli altri *holler* tale pulsazione si perde immediatamente al cambio di modulo.

93: Stegall Lonnie Stick Horse - *Field hollers (cap’n keep on hollerin’ hurry)* (1939)
Durata: 01:43
Struttura:

5

I1E1I2C-I1E1I2CE2I2C-I1E3E2E2C-I1E3I2CE2I2C-I1E3I2CE2I2C

[I1] *Oh*, [E1] captain keep on hollering “hurry”, [I2] *oh Lordy*, I’m [C] gonna take my time
P:[..]
[I1] *Oh*, [E1] the captain keep on hollering “hurry”, [I2] *oh pardner*, [C] and the Boss says “run”

[E2] Got two-three notions, [I2] *oh my Godamighty*, [C] ‘n I can do what I want

P:[..]

[I1] *Oh*, [E3] if you see Vandella, [E2] tell her this for me
[E2] got a long hold-over [C] ‘n I’ll never go free 5

P:[..]

[I1] *Oh*, [E3] just rock the baby, [I2] *oh Lordy*, [C] rock him on your knees
[E2] Every times he cries, [I2] *well Godamighty*, [C] won’t you think of me?

[I1] *Woh*, [E3] don’t nobody have trouble, [I2] *oh Lord*, [C] like a convict, *man*
[E2] Got as trouble when I lay down, [I2] *oh pardner*, [C] as trouble when I rise

Il brano di Lonnie Stegall suona nervoso, scattante, con molte zone al limite del parlato, prive di vibrato. È punteggiato da pause di commenti parlati tra le strofe, al limite della comprensibilità. I moduli sono connessi in lunghe catene: vaste sezioni del brano sono enunciate d’un solo fiato, senza pausa per respirare, cosa non facile a causa del tipo di timbro utilizzato dal cantante. La voce è leggermente nasale, tesa, con una forte pressione concentrata sulla vibrazione di gola, senza l’ombra di falsetto. In generale il brano è troppo complesso e, al tempo stesso, troppo breve per avventurarsi in un’analisi approfondita. Mi limito a segnalare il fatto che alcuni moduli condividono la struttura formulare (come E2 e I2), e che I2 in particolare regge un gran numero di variazioni, pur essendo l’unico a conservare una forma ritmica e melodica pressoché identica fino alla fine del brano.

Per il resto, vorrei far notare il modo in cui il testo declamato nell’*holler* ben si accompagna al timbro teso e al profilo melodico nervoso del cantante.

94: Stewart W.D. Alabama - *If she don’t come on de big boat* (1939)
Durata: 01:58

If she don't come on de big boat, di Stewart W.D. "Alabama" (1939), è il primo *holler* registrato dallo stesso "Bama" del *Levee Camp Holler* (1947) discusso nel capitolo 4.1. Il tracciato melodico é impossibile da visualizzare tramite spettrogramma a causa dell'usura nella registrazione. E' comunque interessante la divisione del materiale musicale in quattro moduli e due tipi di sezioni. Il primo tipo è composto da interiezione di apertura, esposizione, chiusura, ripetizione chiusura; quest'ultima si basa su un movimento circa un tono sopra alla *finalis*, con un risultato tutto sommato timbrico, come sull' "oh Lordy" che si ascolta a 00:36. L'altro tipo di sezione ha invece un modulo di apertura, chiusura, magari un secondo modulo con espansione del testo, chiusura anche di questo, e alla fine di nuovo la ripetizione della chiusura con movimento un tono sopra, unico punto veramente simile tra le due sezioni. Anche la tessitura diverge: media e bassa per il primo tipo, alta e media per il secondo.

Sfortunatamente a causa dello stato di conservazione del brano non è possibile entrare più nel dettaglio rispetto alla struttura modulare in relazione a quella testuale. Il testo contiene tra l'altro un discreto numero di stanze, le quali non sembrano seguire pedissequamente nessuno dei modi di dire tradizionali degli *holler*. Il cantante inizia esternando minacce nel caso la sua donna non arrivi via nave ("boys, if she don't come on the big boat, she better not land"), tema che è ripreso anche sul finale ("boys if I call down my babe, and she don't come, / Lord have mercy, I sure won't have for none"). Il resto del brano contiene l'accenno all'idea di fuga o alla speranza o previsione di uscita dal carcere ("I'm gonna leave Monday morning"), e un'amara osservazione rispetto alla propria condizione, forse rivolta al suo interlocutore all'altro capo del registratore ("I, well well, / I want you to look at the trouble that I've been in, you'd not be going on, / You'd pack up your suitcase and be gone, / oh you'd pack up your suitcase and be gone"). Come nell'altra registrazione che ci ha lasciato, analizzata di seguito, Bama sembra sfoggiare qui un'alta competenza nell'uso delle successioni di moduli al fine di creare percorsi significativi: si intuiscono numerose ripetizioni a chiusura delle stanze per sottolineare quella che potrebbe essere la parte pregnante o la chiave di lettura dei versi appena esposti, e in generale il cantante pare fare un uso misurato e attento delle interiezioni.

95: Stewart W.D. Bama - *Levee camp holler* (1947)

Durata: 02:58

Struttura:

```
                    5                 10
IE1IC1IIC1IE1E2C1-IE1E2C1IC2E1E2C-IE1E1E2C1E2C1(cont)-
 15                      20
IE2C3E1E2C1C3E2C1(I+C2)-C3IE2C3E1(E2+C1)C3
```

[I] *Woh*

[E1] *Lord*, I woke up this morning- [I] *eh*, [C1] and I was feeling bad

[I] *Whoa*, [I] *baby*, [C1] I was feeling bad

[I] *Well*, [E1] I was thinking [E2] about the good time, [C1] *Lord*, I once have had

[I] *Well*, *Lord*, *oh* 5

[E1] *Boy*, she brought my breakfast this morning and [E2] she didn't know my name

[C1] She didn't know my name

[I] She said "give it to the long line skinner [C2]with the brass knob hand"[141]

[E1] She said "give it [E2] to the long line skinner [C] with the brass knob hand"

[I] *Oh*,*well*, *oh* 10

[E1] *Boys*, If you want to go down to mr. Charlie, [E1] and don't get hurt

[E2] Go down Monday morning, [C1] when the boy's at work, you'll be alright[142]

[E2] *Uh*, [C1(cont.)] you'll be alright

[I] *Mh*

[E2] *Lord*, *Lord*, *Lord*, [C3] *Lord*, *Lord* 15

[E1] *Boys*, I got a woman up here right away, [E2] looking for me

[C1] Looking for me, [C3] *Lord*, *Lord*

[E2] *Boys*, she looking for me, [C1] she looking for me

---

[141] L'I in questo verso è abbassato di una quarta.

[142] L'interprete ha appena dato del "boy" a mr. Charlie, espressione carica di significato (vedi nota 113).

[I+C2] *Ha han*[143]

[C3] *Lord*, I'm going home before long-*hm* 20
[I] *Hm*, [E2] *God, hey*, [C3] *Lord, hey*
[E1] Bye bye, [E2+C1] bye bye baby
[C3] I'll be home 'fo' long

Il *Levee Camp Holler* di Stewart W.D. "Bama" è un denso agglomerato di problemi.

Partiamo dalla questione fondamentale: questo è il secondo *holler* registrato da Bama. A distanza di otto anni dal primo, ciò permetterebbe in teoria di avanzare alcune ipotesi sulla trasformazione dell'*holler* personale del cantante con il passare del tempo. Eppure ciò non è sfortunatamente possibile, a causa della scarsa qualità audio della registrazione più vecchia.

Un'altra questione riguarda l'alto grado di varietà. La prima volta che ho tentato di ridurre la cinquantina di moduli ascoltabili nella registrazione al riferimento a un numero contenuto di formule non ero riuscito a definirne meno di nove. Tornando sul brano dopo aver fatto esperienza d'analisi su altri *holler*, ho iniziato a notare alcuni pattern legati alla struttura espositiva del testo, e sono così riuscito a ridurre il numero di moduli a sei, ognuno con una sua funzione espositiva piuttosto precisa. Nel capitolo 4.1 abbiamo presentato un esempio del modo in cui la struttura base delle stanze viene elaborata da Stewart W.D. "Bama" in *Levee Camp Holler* (1947) aggiungendo interiezioni, vocalizzi e ripetizioni. Solo rendendosi conto che la maggior parte del materiale cantato è aggiuntivo rispetto alla struttura fondamentale del verso, e osservando la funzione logica di ciascuna di queste aggiunte, è stato possibile fare un po' di ordine tra i moduli ed evidenziarne i modelli fondamentali. Non solo: una volta colti i modelli fondamentali in relazione alla loro funzione di esposizione (o complicazione) del testo, è stato poi relativamente facile seguirne lo sviluppo nelle stanze successive. Da questo punti di vista, le funzioni dei moduli divengono:

- Modulo I: interiezione di apertura o posta all'inizio di esposizione secondaria (su fulcro modale più basso).
- Modulo E1: primariamente (ma non necessariamente) legato al primo emistichio dei versi. Questo modulo è estremamente vario nelle formule, in quanto deve adattare testi

[143] Di nuovo qui l'I è abbassato di una quarta.

di lunghezze molto differenti e si conforma a una successione di arcate a ondate che seguono la sillabazione del testo, a 500c o 700c dalla fondamentale.

- Modulo E2: pare essere nella maggior parte dei casi estensione dell'esposizione, a seguito dell'E1. Ha una forma (a parte la cuspide) estremamente simile al modulo I.
- Modulo C1: con forma e funzione di chiusura.
- Modulo C2: con forma complessa, di chiusura, ma al centro modale più grave.
- Modulo C3: usato solo nell'ultima parte del brano, questo è il più strano. Si tratta di uno dei pochi che effettivamente utilizza con metodo altezze attorno a 200c. Usato pochissimo, ha funzione di eco/risposta e ulteriore chiusura decisiva.

Pur con questi accorgimenti, ovvero tenendo conto della relazione tra modulo e funzione espositiva, bisogna ammettere che continuano ad esserci parecchie cose in questo brano che sfuggono a ogni classificazione. I metodi di variazione implementati dal cantante sono caleidoscopici e non è possibile darne conto interamente analizzando solo un brano di poco meno di due minuti. Si osservi a titolo esemplificativo il caso unico del modulo E2 a r. 13, esposto su vocale d'interiezione e posizionato in blocco all'interno della lunga *finalis* di un modulo di chiusura. Questo tipo di manipolazioni della successione formulare non è rinvenibile in nessun altro *holler* che ho analizzato.

Il fatto è che Stewart possedeva competenze musicali piuttosto ampie e varie: in altre registrazioni di Lomax si esibisce come cantante e chitarrista di blues di stampo perfettamente tradizionale, canta una lunga ballata sula figura di Stackerlee, prende in giro le guardie carcerarie bianche scimmiottando una "yahoo song". In definitiva, è possibile che l'interprete abbia pescato da diverse fonti per il suo *holler*, montando assieme un *pastiche* uniforme nello stile, ma multiforme nei materiali, e che il mio tentativo di razionalizzarne ogni singola componente sia non solo impossibile, ma anche, probabilmente, contrario allo stesso spirito ironico e canzonatorio con cui Stewart stesso interpretava i suoi brani. Accontentiamoci quindi di aver individuato un parallelismo logico tra la successione dei moduli e l'esposizione del testo.

96: Stewart Willie - *I been workin' for Mister Charley* (1936)

Durata: 01:33

Struttura:

```
         5         10
ECECECICECICECECCECUECEC
```

[E] I've been working for mr Charley [C] I've been working for [nome]

[E] *Lord*, if you don't go and get my woman [C] I won't be working long

[E] She won't come back for the baby [C] she won't come for me

[I] *Mh*, [C] like my woman do

[E] Don't you let your woman treat you [C] like my sweet moon 5

[I] *Oh*, [C] like my sweet moon

[E] She won't come back for the baby [C] she won't come for me

[E] *Lord*, I've been working so long [C] I done loose the use of my right arm

[C] I done loose the use of my right arm

[E] *Lord*, if [tagliato] [C] like my woman do 10

[U] Like my woman do like my woman do

[E] *Woh Lordy* [C] *woh Lordy*

[E] I'm goin home in the morning [C] I'm goin home one day *yeh*

Ho preferito non dividere il testo visualmente in stanze in quanto il flusso espositivo non offre nessuna esplicita suddivisione in tal senso. L'*holler* di Stewart Willie è decisamente minimale, presentando solo due formule (tra l'altro molto simili, a parte la chiusura) per due tipi di moduli E e C, più un modulo a r. 11 la cui struttura formulare non ha nessun riferimento con le altre. Gli unici moduli alternativi, di tipo I, sono usati solo in due casi (r. 4 e 6), e poi interamente abbandonati.

Il brano risulta particolarmente interessante per il suo incedere ritmico: in questo caso il cantante sembra impostare il canto su una omoritmia tra coppie di sillabe, in ritmo breve-lunga, dove la lunga dura approssimativamente il triplo della breve. Lo spazio temporale di questa coppia ritmica può essere retta da una sillaba sola, soprattutto verso la fine dell'emistichio o su parole che reggono un accento metrico (ad es. il secondo "come" a r. 7). Il testo non sembra essere però appositamente pensato per questo tipo di suddivisione a coppie, dato che in alcuni

casi (es. r. 7) funziona perfettamente, in altri (es. r. 8) il cantante sembra quasi essere ostacolato dallo stesso incedere ritmico che ha impostato.

Che la particolarità di questo brano derivi da una volontaria scelta idiomatica da parte del cantante, o sia il frutto di un possibile grado di inesperienza, non possiamo dirlo per certo.

97: Thomas Lonnie - *Oh the sun done quit shinin'* (1939)

Durata: 01:39

Struttura:

```
                                   5
I1E1I2CI3E2C-I1E1I2CI1E1I2C-I1E1I1CE2C-I1E1I2C
```

[I1] *Oh*, [E1] the sun done quit shinin, [I2] *oh Lord*, [C] ain't (gon beat) me down
[I3] *Oh*, [E2] the sun done quit shining [C] (gon beat) me down

[I1] *Oh*, [E1] my lil' mule crippled, [I2] *Lord*, and [C] my lil' mule blind
[I1] *Oh*, good captain [E1] this morning, [I2] *woh Lord*, [C] he know I ain't gwine

P: [richiami al mulo]

[I1] *Oh*, [E1] me and my captain, [I1] *oh Lord*, [C] we done made a plan 5
[E2] If the men don't work, *my Lord*, [C] *Lord*, don't get no [..]

P: [yes, yes, Lord, look at here one of them put my water bucket there] [richiami al mulo]

[I1] *Oh*, *Lord*, [E1] Ain't nothing matter, [I2] captain, [C] but I just ain't gwine

P: [richiami al mulo]

L'*holler* di Lonnie Thomas si segnala per l'uso estensivo di brevi moduli di tipo I all'inizio di quasi tutti gli emistichi. Il profilo melodico di questi moduli anticipa nella maggior parte dei casi l'attacco del modulo seguente, fungendo quindi da introduzione sia logica che melodica.

Quando tali moduli vengono evitati nel percorso melodico la loro assenza si fa palpabile e l'esposizione ne risulta accelerata. Ciò avviene non a caso in due punti soltanto, entrambe le volte in versi di chiusura delle stanze (r. 2 e 6). In quest'ultima, i moduli I sono integrati nel profilo melodico del modulo espositivo. In totale, il ricorso a così tanti moduli di interiezione ha al tempo stesso l'effetto di rendere più evidente la struttura (dato che sono posti nei punti di snodo dell'esposizione) e meno chiaro il contenuto (dato che ne interrompono continuamente l'esposizione).

98: Thomas Mattie May - *Dangerous blues* (1939)

Durata: 01:37

Struttura:

```
                5                 10
EC1EC2-EC1EUC2-EC1EC2-EC1EC2-EC1EC2UC2
```

[E]You keep on talking [C1] 'bout the dangerous blues
[E] If I had me a pistol [C2] I'd be dangerous too

[E] *Say*, you may be a bully, [C1] *say*, but I don't know
[E] But I'll fix you so [U] you won't give me no more trouble [C2] in the world I know

[E] She won't cook no breakfast [C1] she won't wash no clothes 5
[E] *Say*, that woman don't do nothing [C2] but walk that road

[E] My knee bone hurt me [C1] and my ankle swells
[E] *Say*, I may get better [C2] but I won't get well

[E] *Say*, Mattie had a baby [C1] and he got blue eyes
[E] *Say*, it must be the captain's, [C2] he keep on hanging around 10
[U] *Say*, it must be the captain's, he keep on hanging around
[C2] Keep on hanging around

Mattie May Thomas, l'autrice di questa registrazione, è anche l'interprete di altre registrazioni di cui discuteremo nel capitolo 11.3. La produzione musicale di Mattie May Thomas si situa direttamente sul bordo di confine tra *holler* e altre forme musicali (blues e forme ballate), mostrando alcuni elementi di ciascun genere senza però lasciarsi facilmente identificare con nessuno di essi.

Dangerous Blues è uno di questi brani di confine. È interamente privo di moduli di tipo I o altro uso funzionale di interiezioni a sé stanti. Nessuno dei due moduli di tipo C, comprese le loro variazioni, presenta in modo univoco la formula tradizionale di chiusura. Infine, la struttura ritmica all'interno dei versi segue una pulsazione sensibilmente costante.

Al tempo stesso, le strutture modulari vengono almeno in due casi vistosamente manipolate secondo procedimenti logici affini a quelli degli *holler*, in particolare con il modulo U interstiziale a r. 4 e con l'aggiunta di un altro modulo U assieme alla ripetizione/commento di chiusura dell'ultimo emistichio a r. 11 e 12. Inoltre, seppure non siano presenti moduli I chiaramente distinti, l'interiezione "say" svolge la funzione di introduzione ai versi. Il testo è organizzato a coppie di versi in rima, tutti esposti in quattro moduli per quattro emistichi. Il profilo melodico generale è discendente, si muove all'interno di un'ottava, e i moduli C chiudono con *finalis* sulla fondamentale. Il timbro di voce di testa con vibrazione di gola e la scelta di una tonalità che spinge la voce verso i limiti superiori del registro, nonché la gestione dei complessi contorni degli elementi in forme ad arcata, sono in linea con tutti gli altri *holler* che abbiamo analizzato in questo capitolo. L'apparente presenza di una pulsazione costante durante l'esposizione è più il riflesso dela mancanza di interiezioni e il conseguente emergere della metrica del testo, e comunque non è costante. Quando abbandonata, non è per errore o per caso, ma per necessità di esposizione (ad esempio nel caso della r. 4 dove l'incedere viene stravolto da una corposa aggiunta di testo, senza necessariamente dare l'impressione che il flusso espositivo perda consistenza) o per fluida gestione dei tempi di pausa significativa tra i moduli (ad esempio nelle scelte di tempi di pausa tra gli ultimi tre versi, ben proporzionati per le necessità espositive, ma fuori da ogni logica di mantenimento di una pulsazione costante).

Ultimo ma non meno importante, il contesto d'uso è lo stesso degli *holler*, e il contenuto testuale ricalca alcuni dei modi di dire tipici del genere, seppur con sottili ma importanti variazioni.

99: Thompson Rudolf - *Penitentiary blues* (1933)

Oh Lord, Lordy Lordy Lord
I've got a long time Stella and I will never go free
[intervento parlato di qualcuno dal fondo] [un altro cantante inizia un brano diverso]

Questo documento è un piccolo mistero. All'inizio della registrazione Thomas Rudolf annuncia sé stesso, e dopo un salto e qualche fruscio parte il frammento di *holler* sopra riportato, con un pulito timbro di falsetto per la prima riga che poi si rinforza in un timbro di testa nella seconda. Linee pulite e nette, un bel vibrato controllato, e un riferimento a un tipico argomento di discussione degli *holler*. Arrivato alla *finalis* dell'ultimo modulo del verso, il cantante si ferma, e qualcuno sembra richiedere un brano diverso. Attacca allora un'altra voce con una canzone saltellante dal testo "In the morning you shall be free, in the morning you shall be free […]" che non ha nulla a che fare con il frammento di *holler* precedente.

100: Thompson Rudolf - *I asked my captain what time o' day* (1933)
Durata: 01:18
Struttura:

```
                    5
E1E2E3CE3C-E1E2E3CE3C
```

[E1] I [tagliato, prob. 'asked my captain'] boys, [E2] what time of day
[E3] He looked at me [C] and he walked away
[E3] *Mh*, [C] and he walked away

[E1] I say captain, captain, [E2] what's the matter with you
[E3] If you got any battle ax [C] please sir give me a chew 5
[E3] *Mh*, [U] if you got any battle ax [C] please sir give me a chew

Il nome di Thompson Rudolf ritorna nuovamente nella documentazione prodotta da John Lomax nel 1933 con quest'altro frammento di *holler*. Nella stessa sessione, subito prima del

breve lacerto *Penitentiary Blues*, Rudolf registra queste due stanze. Le formule usate per costruire i moduli sono diverse da quelle di *Penitentiary Blues*, così come la successione modulare e il timbro. Non possiamo perciò che rammaricarci del fatto che non esistano registrazioni più lunghe, perché da quanto possiamo ascoltare Rudolf potrebbe essere stato, assieme a Floyd Batts e Stewart W.D. Bama, uno dei pochi autori di *holler* a poterne potenzialmente registrare due ben distinguibili.

Rispetto a questo breve *holler* non è possibile entrare nel dettaglio delle variazioni applicate, data la sua brevità. Segnalo però la struttura a due versi, più un terzo di risposta/commento che ripete il secondo, in forma A-B-B, e il modo in cui in questo terzo verso sfrutti una semplice sillaba nonsense al posto del testo del primo emistichio sulla formula del modulo E3, mentre ripeta effettivamente parola per parola solo il secondo emistichio, come già visto anche in altri *holler* simili. Notevole da questo punto di vista l'apparente indecisione del cantante a r. 6, in un frangente in cui pare aver deciso estemporaneamente di ripetere l'intero verso: avendo appena usato E3 sulla sillaba nonsense, si inventa un modulo alternativo U, costruito con materiale a metà strada tra E3 e C, dove posizionare il testo del primo emistichio.

101: Washington Ollis Fat Head - *Early in the morning* (1939)
Durata: 02:25
Struttura:

```
                                5
E1I1C1E2I2C2-E1I1C1E2I2C2-E1I1C1E2I2C2-E1E1I1C1E2I2C2-
    10
E1C1E2I2C2-E1I1C1E2I2C2
```

[E1] Early in the morning, [I1] *oh Lordy*, [C1] when the high dong ring
[E2] *Lord*, early in the morning, [I2] *oh Lord*, [C2] when the high dong ring

[E1] Go marching to the table, [I1] *oh Lord*, *Lordy*, [C1] find the same old thing
[E2] *Lord*, go marching to the table, [I2] *oh*, [C2] find the same old thing

[E1] I'm gon' jump in the bushes, [I1] *oh*, [C1] make you break my leg

[E2] *Lord*, I’m going t’ see Willie, [I2] *oh Lord*, [C2] if you kill me dead

[E1] Yon’ comes de sergeant, [E1] *mh*, [I1] *Lordy*, [C1] coming after me
[E2] *Oh*, yon’ comes de sergeant, [I2] *oh*, [C2] coming after me

[E1] I told Berta, *Lord*, [C1] for to cable me
[E2] *Well*, Arkansas City, [I2] *oh*, [C2] gonna be her train 10

[E1] Ain’t got long, [I1] *woh Lordy*, [C1] I ain’t got long
[E2] *Lord*, I ain’t got long, [I2] *woh* [C2] at the [interrotto]

La registrazione di questo *holler* ad opera di Hollis Washington è piuttosto interessante in quanto, a fronte dell’estrema semplicità del materiale musicale e della struttura su cui è disposto (a parte la notevole competenza nell’uso dei moduli interstiziali, usati in tutte le soluzioni formali possibili tranne che in apertura di stanza), i sistemi di variazioni applicati dal cantante sono piuttosto raffinati. Mi limito a segnalare alcuni punti notevoli: l’inaspettata fioritura in falsetto a r. 11, la reiterazione del modulo d’interiezione a r. 7, il numero di sillabe esposte con E2 e il relativo numero di elementi aggiunti, a r. 6 e r. 12. Infine, vorrei sottolineare la precisione con cui nei moduli I2 e C2 il cantante intona una complessa arcata con tre stasi successive a 300, 500 e 400 cent dalla fondamentale (ad esempio a r. 2 rispettivamente su “Lord”-”when the”-”high”). La precisione certosina con cui queste altezze vengono selezionate nelle diverse ripetizioni del modulo non lascia dubbi sul fatto che Ollis interpreti la terza alternativamente come minore e maggiore, ma in punti ben precisi della successione formulare.

102: Williams, Alexander “Neighborhood” - *Yon’ comes de sargent* (1939)
Durata 2:07
Struttura:

```
                5            10        15         20
EC1R1-EC1R1C2-EC1R1R2ER1C2-EC1R1R2C2ER1R1C2-ER1ER1
```

[E] We’re gon’ leave, [C1] *oh baby*,

[R1] *Lord*, I think I'm gonna feel all right

[E] *Well*, I sent (for about) water, [C1] tell her she come back (now)
[R1] *Lord*, if [..] now, [C2] *Jesus*

[E] *Well-ah*, yon' comes the sergeant-*mh*, [C1] *oh*, *pardner*, to (drive with you)
[R1] *Well*, I guess, I'm talking, *boys*, about the same old thing
[R2] *Boy*, if you say anything about it you get trouble at the main

[E] *Well*, in the morning, *baby*, when the hell dong ring
[R1] *Well*, I look upon the table, there, *pardner*, find the same old thing, [C2] *woh Lordy*

[E] *Well*, if I get (even), mama, [C1] mama, [..]
[R1] *Well*, I won't do (sleeping/slipping) the sergeant, (pull that lane) no more
[R2] *Well*, [..] the sergeant, *oh-well*, (pull that lane) no more,
[C2] *Black gal*, (pull that lane) no more

[E] *Well*, I'm going to get my thirty two twenty, *ah*, tell them I'm coming (out too)
[R1] *Well*, I said I'll get my thirty two twenty, *black gal*, I'm coming (out for)
[R1] *Well*, I won't be sleeping [..] the sergeant, [C2] *oh Stella*, (pull that lane) no more

[E] *Who-ah*, *Woh*, I wonder what's the matter with (Laureen)
[R1] Now she won't write no letter she won't send no word
[E] *Well*, I'll get my message, *black gal*, from her (marked in blood)
[R1] *Well*, I did-*ah* get my message, *black gal*, from her (marked in blood)

È un peccato che la registrazione dell'*holler* di Williams "Neighborhood" Alexander sia così malridotta, non permettendo un grado sufficiente di visibilità della linea melodica tramite spettrogramma. Il timbro di voce di testa è leggermente nasale e ricco di armonici. I moduli si susseguono in rapide e veementi affermazioni, a cui seguono risposte al registro più grave, sulla *finalis*. Per descrivere la struttura modulare sono persino dovuto ricorrere a moduli che ho chiamato R, per sottolineare il fatto che questi versi ripetuti paiono essere usati esclusivamente

come forme di commento/risposta. Lo stile di ornamentazione di Williams suona molto simile a quello usato in *Dangerous Blues* da Floyd Batts (1959). Decisamente notevole anche la forma di chiusura di alcune *finalis*, con rapida cuspide verso il basso che non torna all'altezza della fondamentale, ma circa 200c più in basso.

103: Williams Ross Po' Chance - *I got a woman up the bayou* (1939)

Durata: 02:31

Struttura:

```
                    5                         10
I1E1CI1E1CI2E2C-I1E1CI2E2C-I1E1CE1CI2E2C-I1E1CI1E2C-
                    15
I1E1CI1E2C-I1E1CI1E2CI2E2C-I1E1CI2E2C-I1E1CI2E2C
```

[I1] *Woh*, [E1] I got a woman up the bayou, [C] she's on my mind

[I1] *Woh*, [E1] I can't sleep for dreaming, [C] I can't keep from crying

[I2] *Woh*, [E2] I can't keep from crying, [C] I can't keep from crying[144]

[I1] *Woh*, [E1] but come and get me, my baby, [C] I don't know his name

P: [Yeh, boss?]

[I2] *Woh*, [E2] I don't know his name [C] I don't know his name[145] 5

[I1] *Mh*, [E1] I got a woman, a woman, oh my baby, [C] she hollers and cry[146]

[E1] *Oh*, my baby, [C] she hollers and cry

P: [yeh, hey!]

[I2] *Who*, [E2] she hollers and cry, [C] she hollers and cry[147]

[I1] *Woh*, [E1] I don't roll for a baby, [C] I want to make time

---

[144] Il C in questo verso è intonato un'ottava più in basso.
[145] Il C in questo verso è intonato un'ottava più in basso.
[146] L'intero verso è intonato un'ottava più in alto, in falsetto.
[147] Il C in questo verso è intonato un'ottava più in basso.

[I1] *Woh*, [E2] want to make time, [C] want to make time[148]

P: [Hey, Mule!]

[I1] *Oh*, [E1] take her down the alley [C] please don't murder her here
[I1] *Woh*, [E2] please don't murder her here, [C]please don't murder her here[149]

P: [Yeh, Boss?]

[I1] *Woh*, [E1] If I had my money [C] n' my old forty-five
[I1] *Woh*, [E2] I'd kill a big girl, [C] big enough to die[150]
P:[yeh boss!]
[I2] *Woh*, [E2] big enough to die, [C] big enough to die[151]

[I1] *Woh*, [E1] every time I start, [C] he turn me 'round
[I2] *Woh*, [E2] he turn me 'round, [C] he turn me 'round[152]

P:[Yeh, mule]

[I1] *Woh*, [E1] 'n every time I get shot at, [C] won't drop on down
P: [ye,hey]
[I2] *Woh*, [E2] I won't drop on down, [C] won't drop on down[153]

Il brano che ora andremo ad analizzare presenta una complessità decisamente rilevante. Costituito da un testo di difficile decifrazione, questo *holler* si basa musicalmente su un sistema di variazioni ricco di sfumature. Come per il *Field Holler* di Roosevelt Hudson (1939), la formula base adottata è solo una: estremamente semplice e sintetica, a essa è possibile ricondurre il 90% del materiale musicale del brano. Su questa formula di base vengono però

[148] L'intero verso è intonato un'ottava più in alto, in falsetto.
[149] I1 ed E2 sono intonati un'ottava più in alto, C all'ottava normale, ma è tutto in falsetto.
[150] I1 ed E2 sono intonati un'ottava più in alto, C all'ottava normale, solo i primi due sono in falsetto.
[151] Il C in questo verso è intonato un'ottava più in basso.
[152] Il C in questo verso è intonato un'ottava più in basso.
[153] Il C in questo verso è intonato un'ottava più in basso.

costruiti moduli ben più complessi (almeno quattro moduli distinguibili per profilo generale e funzione), tramite processi di ripetizione, scissione e ricomposizione, cicli interni, aggiunta di code e così via. Inoltre, il cantante ricorre a un efficace processo di elaborazione basato sulla variazione timbrica: l'esposizione del modello di base viene trasportata alternativamente un'intera ottava sopra o sotto ad un tono centrale, sfociando in falsetto nel primo caso, o scendendo in un sospiro grave nel secondo. In totale, il profilo melodico si estende così per un'estensione record di circa 3100c tra gli estremi.

La successione dei moduli segue uno schema ben preciso, che ammette un certo grado di variazione. Il brano si muove su tre registri, ognuno dei quali ha una sua fondamentale, rispetto alla quale i moduli si distinguono per grado di discostamento da essa verso l'alto. Di questi movimenti di discostamento, nonostante l'evidente matrice comune dalla stessa formula, potremmo distinguere almeno due tipi: quello tra terza (variamente interpretata) e quarta, tipici dei moduli I, E1 e C, e quello con movimenti di connessione passando per quarta e quinta in E2. In questo senso ognuna delle tre fasce di registro (acuta, media, grave) ha a sua volta tre altezze interne differenziate: una per la *finalis* e due per ogni gruppo di altezze fondamentali. Si ottiene così un complesso sistema di (almeno) nove effetti timbrici differenti, basati sulla diversa pressione della voce ai tre livelli interni ai tre diversi registri. Tale sistema entra in risonanza con la struttura espositiva del testo e viene usato dall'interprete per produrre una notevole varietà di forme espositive.

104: Williams Willie - *Oh, Lawd, don' 'low me to beat 'em* (1936)

Durata: 02:35

Struttura:

```
             5             10                  15
IC1C1-IC1C1-IE1C1E2C1-IC1C1E2C1-E1E2C1UC2-IE1C1E2C2-IE1C1E2C2-
 20
UE1C1E2C2
```

[I] *Oh Lord*

[C1] They don't low me to beat em [C1] got to [..] alone

P: [..]

[I] *Oh Lord*
[C1] They don’t allow me to beat em [C1] Got to [..] alone

[I] *Oh Lord*
[E1] If my good woman had been a good pardner, [C1] *Lord*, I wouldn’t been here
[E2] Tumbling and falling [C1] trying to make it back home

P: [..]

[I] *Woh Lord*
[C1] I’m going back good pardner [C1] one day fore long
[E2] I don’t need no telling [C1] I already knew

[E1] I got a [..] good pardner, [E2] *oh Lord*, [C1] well, if I get home
[U] *Mh Lord*, I’ve been tumbling an fallin, [C2] tryin to get away

P: [..]

[I] *Woh* Lord
[E1] If my woman had a been a good pardner, *Lord*, [C1] I [would have] done been gone
[E2] She could have brought my shooter, *good pardner*, [C2] in a basket bowl

P: [..]

[I] *Woh Lord*
[E1] Captain got a sister [C1] and he wanna be bad
[E2] Must have been the first woman [C2] that he ever had

P: [..]

[U] *Uh Lord*

[E1] [..] good pardner [C1] [..] [western town?]

[E2] [C2] [..]

L'*holler* di Williams presenta una struttura vagamente atipica nel modo in cui i primi emistichi sono esposti usando un modulo usato successivamente solo in posizione conclusiva, e il cui uso viene alla fine limitato solo alla chiusura del primo emistichio di ogni coppia di versi. Sembra quasi che il cantante inizi a implementare i diversi moduli nel canto un po' alla volta, con il procedere della registrazione. Similmente, il cantante ricorre a distinzioni tra moduli in base alla loro altezza solo in un secondo momento, e alla fine del brano pare suggerire la possibilità che alcuni di essi si basino su un temporaneo cambio di centro modale, come ad esempio in riga 7.

Non possiamo che rammaricarci quindi che la registrazione sia così breve: sarebbe stato utile poter ascoltare uno sviluppo più lungo per comprendere fino a che punto il cantante era in grado di aggiungere nuove tecniche o elaborare quelle che qui sono solo accennate.

105: Young Willie - *I head a mighty rumblin'* (1933)

Durata: 01:18

Struttura:

```
              5                 10
I1/I1E1C1E2C1C2-I1E1C1E2C1-I1E1C1E2C1C2-I1C2
```

[I] *Mh*

[danneggiato]

[I] *Woh*

[E1] I hear a mighty rumbling, rumbling, [C1] what I saw

[E2] It must have been that ole (gentleman) [C1] that old walking boss

[C2] That old walking boss

[I] *Mh*

[E1] If you don’t find a diamond mr, Charlie you [C1] [..]
[E2] *Mh*, if you don’t find a diamond mr Charlie you [C1] [..]

[I] *Oh*
[E1] *Oh*, when I get my new house [C1] done 10
[E2] (I want to give my old one) [C1] to my youngest son
[C2] To my youngest son

[I] *Mh*, [C2] *mh* [tagliato]

Chiudiamo questo capitolo con questo *holler* di Willie Young. Al di là dei danni alla registrazione, l’*holler* si presenta come una serie di stanze a struttura ciclica modulare fissa, dotate di tutti gli accessori possibili: le coppie di versi sono introdotte da un modulo di tipo I, sono strutturate secondo la tipica struttura a coppia di versi e quattro moduli per quattro emistichi e sono chiuse dalla ripetizione dell’ultimo emistichio, su modulo C2 costruito su tipica formula di chiusura, tranne la stanza che finisce a r. 8, priva della ripetizione. D’altronde questa stanza è anche l’unica che presenta una totale ripetizione di testo tra primo e secondo verso (r. 7 e 8), perciò la mancanza di un’ulteriore ripetizione non è strutturalmente così influente.

Vorrei porre all’attenzione il modo in cui il cantante ha affrontato alcuni dei moduli in corrispondenza con testi particolarmente brevi: si confrontino ad esempio le parti finali dei versi a r. 10 e 11: per certi versi “when I get my new house done” sarebbe un quantitativo sufficiente per riempire un emistichio, non un verso. Arrivato al fondo, però, il cantante sembra accorgersi di essere già alla parola che vuol far rimare, e ne stende allora la vocale e la palatale nasale su un rapido movimento melodico che riassume brevemente le tappe fondamentali di un modulo C1.

Non è dato sapere se la conclusione della registrazione sia arrivata improvvisamente, tagliando lo svolgimento dell’esposizione di Willie Young, o se invece l’*holler* finisse intenzionalmente con gli ultimi due moduli su interiezioni. E’ in ogni caso notevole il fatto che la coppia di interiezioni sia svolta su due moduli strutturalmente complementari I e C2, che non a caso coincidono con quelli che avviano e chiudono le stanze, producendo così l’impressione

di una stanza “vuota”, solo introdotta e chiusa, ma priva di contenuto, come se fosse una specie di riassunto e ripetizione dei fondamenti strutturali a chiusura del brano.

9 Relazioni tra la tradizione degli *holler* e culture musicali africane

A lungo si è discusso sulle relazioni tra musiche afroamericane e africane. Stili, strumenti, forme melodiche, strutture, ritmi: molti sono gli ambiti su cui diversi studiosi hanno avanzato ipotesi di confronto.[154] Il genere degli *holler* è stato chiamato in causa in questa discussione, ma per via dell'imprecisione nella definizione delle proprietà del genere stesso, tutte le proposte di confronto con specifiche culture musicali africane sono state finora poco soddisfacenti sotto il profilo scientifico in quanto basate su assunzioni non dimostrate o semplicemente errate.

Seppure l'obiettivo principale di questo mio scritto sia dare una definizione del genere degli *holler* afroamericani e delle relazioni sincroniche che ha mantenuto con altre forme musicali contigue, il fatto di aver delineato con più precisione le tecniche musicali impiegate per comporli rende possibile aprire quanto meno una parentesi di carattere diacronico e comparativo. Alcune precisazioni sono però fondamentali.

Per prima cosa, ritengo che il genere degli *holler* afroamericani sia un genere musicale fondamentalmente statunitense. Al di là delle sue origini, i tratti tipici degli *holler* sono in stretta relazione allo specifico contesto della forzata diaspora africana negli Stati Uniti: negli orrori del periodo della schiavitù propriamente detta e della schiavitù sotto altro nome della *Jim Crow Era*, quando ai traumi del passato si sovrapponevano i soprusi del presente. I gradi di opacità degli *holler* sono i primi immediati testimoni di questa storia di violenza a danno delle comunità afroamericane. Opacità, temi di discussione, fonti di riferimento per modellare i profili melodici: gli *holler* rimandano costantemente alla realtà degli Stati Uniti. Per questo le osservazioni proposte in questo capitolo non hanno lo scopo di suggerire che gli *holler* siano una forma musicale direttamente e a-problematicamente trapiantata dal continente africano e sopravvissuta intatta per generazioni.

Un'altra premessa fondamentale riguarda i termini del confronto che verrà proposto. La competenza musicale è basata su un sapere tecnico, ovvero sulla conoscenza di determinate forme, strutture e metodi altamente specializzati atti alla costruzione di un prodotto culturale. Sebbene tale competenza possa variare in quantità, qualità o aree di specializzazione da individuo a individuo, affinché il prodotto culturale finale sia efficace come mezzo di dialogo, dovrà esser prodotto a partire da prospettive condivise, ovvero derivare da una tradizione. Ogni

---

[154] Un volume famoso, articolato e relativamente recente sull'argomento è Kubik (1999). L'edizione italiana (2007) contiene anche un utile cd di esempi musicali.

interprete trae dalla tradizione, dall'uso o dall'insieme degli *habitus* condivisi le competenze e i riferimenti necessari a produrre espressioni efficaci, anche e soprattutto quando propongono un'innovazione alla tradizione. Se alcune di queste competenze riguardano il significato condiviso attribuito all'oggetto culturale prodotto, altre riguardano invece in senso stretto i mezzi tecnici necessari per produrlo. Tornando alla questione dell'opacità è quindi evidente che, se dobbiamo muoverci con consapevolezza nell'avanzare ipotesi sul significato attribuito dai singoli individui all'espressione culturale degli *holler*, il problema si pone in termini diversi nel momento in cui ci troviamo a discutere di questioni primariamente tecniche. Se un cantante usa un timbro di falsetto o meno, significa che possiede o non possiede (o decide di non voler impiegare) la competenza tecnica di intonare un canto in falsetto. Questa competenza tecnica non nasce dal nulla e ha una storia che coincide con i luoghi e i momenti in cui essa è stata appresa e utilizzata in concomitanza con altre tecniche. Per riconoscere l'uso di questa tecnica non è necessario indagare le motivazioni relative al perché sia stata appresa, o a quale fine sia stata usata: questi potrebbero essere importanti e fondamentali temi d'indagine d'approfondimento, ma solo nel caso in cui il tipo di relazione e negoziazione di significato tra intervistatore e interprete consentisse uno scambio equo e paritario sul tema.

Nelle prossime pagine cercherò non tanto di avanzare ipotesi sul mantenimento di significati o contesti d'uso, ma di suggerire come alcune delle risorse strettamente tecniche utilizzate per costruire gli *holler* possano essere utilmente messe a confronto con simili tecniche rinvenibili all'interno di specifiche culture musicali africane. Inoltre, i due luoghi di discussione proposti in questo capitolo sono stati scelti in quanto le due tradizioni confrontate presentano non una singola caratteristica comune, ma una serie di tecniche usate in concomitanza con metodi simili per ottenere effetti equivalenti.

Un'altra osservazione, direttamente collegata alla precedente, riguarda i limiti di questo confronto. Una singola tecnica di espressione musicale può essere appresa da diverse fonti, e ancora una volta l'opacità degli *holler* e le limitazioni legate alla rarefatta documentazione ci negano la possibilità di tentare di ricostruire nel dettaglio la micro-storia di questa tradizione. Non è possibile ricostruire i dettagli delle storie e delle traiettorie individuali degli interpreti. Al tempo stesso, però, la macro-storia ci dà fondamentali indicazioni riguardo a quali popolazioni, quali aree geografiche vennero colpite dalla tratta degli schiavi. Non è possibile, ad esempio, facilmente postulare che la mobilità melodica delle formule usate negli *holler* abbia paralleli nel mondo arabo mediterraneo se non si riesce a dimostrare con univocità una

continuità storica tra i due luoghi. Da questo punto di vista, i dati sulla storia della tratta degli schiavi sono numerosi, e vanno tenuti in considerazione.[155]

Infine, vorrei aggiungere un commento a un dubbio che potrebbe emergere relativamente a questi temi. A una conferenza su questi argomenti mi era stato chiesto se non ritenessi possibile che queste somiglianze derivassero da forme di influenza culturale di ritorno dagli Stati Uniti all'Africa. La domanda ha un suo fondamento, ed è uno dei nodi fondamentali da districare con perizia nell'occuparsi delle origini africane di tratti musicali afroamericani lavorando su dati etnografici contemporanei. Al tempo stesso ritengo che nel caso degli *holler* afroamericani il problema non si ponga, per un motivo molto semplice: la tradizione degli *holler*, dopo esser stata registrata a partire dagli anni '20, anche quando è stata resa parzialmente disponibile attraverso pubblicazioni, è rimasta decisamente di nicchia nel panorama culturale generale americano. È difficile immaginare in che modo una tradizione musicale sostanzialmente marginale e sconosciuta persino agli addetti ai lavori abbia avuto modo di trasferirsi in Africa e mescolarsi con tradizioni musicali locali.

9.1 Henry Ratcliff e Bakari Badji - tra Mississippi e Casamance, Senegal

106: *(Look for me in) Louisiana* (1959)

Durata: 01:42

Struttura:

```
                    5                           10
I1E1CI1E1CI3E2I2E1C-I1E1CI3E2C-I1E2CI3E2C-I1E1CI2E1CI2E1C
```

[I1] *Woh*, [E1] if I ever make it, *baby*, [C] I'll be long gone

[I1] *Woh*, [E1] t' captain said "Hurry", [C] "hurry", *Lord*

[I3] *Woh*, [E2] and the sergeant said "Run"

[I2] *Woh*, [E1] if I had my thirty-eight forty [C] I wouldn't do either one

[I1] *Woh*, [E1] I'm going down in Louisiana, [C] don't you wanna go 5

[155] Vedi nota 28 e sitografia.

[I3] *Woh*, [E2] I'm going down in Louisiana, [C] don't you wanna go

[I1] *Woh*, [E1] you look for me in Louisiana, [C] I'll be long gone
[I3] *Woh*, [E2] you look for me in Louisiana, [C] I'll be long gone

[I1] *Woh*, [E1] you can tell everybody [C] that I'll be gone
[I2] *Woh*, [E1] I'll be by to see you [C] 'fore the summer gone 10
[I2] *Woh*, [E1] I might be in a hurry, [C] I can't stay very long

L'*holler* registrato da Henry Ratcliff per Alan Lomax nel 1959 presenta tutte le tipicità del genere. Tre tipi di moduli I, due moduli E, un'unica formula di chiusura C, combinati in serie malleabili ma dotate di un logica compositiva stringente: gli I1 vengono usati solo per aprire una nuova stanza, I2 ed I3 solo per avviare un verso dopo il primo di ogni stanza, il quale conterrà un modulo rispettivamente di tipo E1 o E2, e C a chiudere ogni verso. Così le stanze si configurano come una successione definita ma aperta: un I1 di apertura a cui segue una serie di gruppi Ix+Ex+C.

Ci sono ovviamente eccezioni, come la mancanza del C a r. 3, sopperita però dalla discesa alla *finalis* al termine dell'E2, o l'uso di due I1 all'inizio del brano, distinti però per il trattamento dell'altezza apicale del primo elemento. Vorrei far notare tra l'altro che, ascoltando con attenzione il modo in cui Ratcliff tratta il modo di dire a r. 3 e confrontandolo con versioni di altri cantanti (vedi appendice), il testo a r. 3 è il secondo emistichio del verso iniziato a r. 2. Ho preferito porlo a capo per dare visibilità alla scelta del cantante di posizionare una sensibile pausa tra le due righe, ma tecnicamente dovremmo guardare alle r. 2 e 3 come a un unico verso in cui C in questo caso viene sfruttato come modulo di ripetizione/commento/interiezione tra i due versi.

Le stanze sono in versi a metrica accentuativa, perfettamente divisi in due emistichi a cui è applicato un modulo ciascuno. Viene mantenuta la rima nelle varie stanze, in alcuni casi ricorrendo semplicemente a ripetizioni. Le strutture formulari alla base dei moduli sono in tipico legato d'emissione, gli elementi hanno profili morbidi e in movimento tendenzialmente discendente, il vibrato è mantenuto al minimo e il timbro di voce è pulito, di testa. Il brano ha un unico centro modale, posizionato sull'altezza raggiunta dalla maggior parte dei moduli (I1, E1, E2, C), e le altezze di picco o stasi toccate dal movimento melodico si dispongono su una

pentatonica blues (fondamentale, terza minore, quarta, quinta, settima minore). La melodia ha un'estensione di un'ottava, estesa per un attimo verso il basso sull'ultima parola a r. 4, con un movimento di chiusura usato solo una volta nel brano.

Ratcliff ricorre a metodi di variazione tipici: oltre alla micro-gestione delle componenti degli elementi, vorrei segnalare la riselezione delle altezze di picco di alcuni elementi del modulo (cfr. i moduli I1 a r. 1 e 2) e l'adattamento della formula per reggere testi più lunghi attraverso la ripetizione degli elementi (ad es. le ripetute arcate a 1200c nei moduli E1, o nel C a r. 4 e 11).

L'*holler* di Ratcliff è però interessante in quanto è stato più volte chiamato in causa come esempio per il confronto tra il genere *holler* e una tradizione di canto documentata da David Sapir nell'area della Casamance, in Senegal, alla fine degli anni '50. In particolare, Louisiana di Ratcliff è stato spesso messo a confronto con il brano Indivdual Praise Singing, di Bakari Badji, pubblicato nel disco *The Music of the Diola-Fogny of the Casamance, Senegal* nel 1965. È stato Alan Lomax a proporre il confronto per primo, accostando ritagli dei due brani in un'unica traccia e ponendola al principio del disco *Roots of the Blues* (1977). Nelle *liner notes* Lomax scrisse che a suo parere le tracce suonavano come una "conversation between second cousins over a backyard fence", e che la registrazione dava "positive aural evidence that, in spite of time and change of language and setting, the whole spirit of West Africa still flourishes in the United States and that the roots of the blues are African."[156]

Badji proviene dalla regione a nord del fiume Casamance, nell'area vicino al paese di Bignona, e la traccia "Individual Praise-Singing" contiene una sua resa estemporanea a voce sola di un tipo di canto narrativo normalmente prodotto da griot professionisti accompagnandosi con la kora.[157] Riporto di seguito la descrizione del contenuto della registrazione data da Sapir nelle *liner notes* del disco (la citazione è piuttosto lunga, ma vale la pena conoscere ogni dettaglio):

---

[156] Sarebbe quasi una divertente osservazione, se solo si riuscisse a dimenticare che la "backyard fence" che separa i due "second cousins" era l'Atlantico, sul fondo del quale migliaia di altri loro "cugini" giacciono insepolti (circa il 14,5% degli schiavi imbarcati in Africa non sopravvissero al "middle passage", vedi Zenni, 2012: 19-20); e se solo si riuscisse a passar sopra il fatto che dei due elementi "nonostante i quali" tecniche musicali Africane erano ancora usate negli Stati Uniti, il terzo, ovvero la violenta negazione del diritto alla propria individualità e al proprio retaggio imposto con la forza a generazioni di schiavitù, non è contemplato.

[157] Hale (1998), Leymarie (1999).

This “incidental music” shows very clearly the basic pattern of extemporaneous singing. One day Bakari Badji [..] burst into my room singing what is recorded here. A delightful bon vivant, Bakari not only knew more folk-tales than anyone else in the quarter, but also was a great dancer, a wrestler and an excellent singer. As such men usually are, he was always penniless. A translation of the first few verses follows:

A certain man (who is) Dauda Badji Basen, call him.	(The Diola verb ewonk is translated as to call (the French translation was appeler). In these songs it has the meaning more of to bring to mind or to recall).
Mariyama Jeju Bure, call her, as they say “we (all) go”. Good woman	(He refers to her as “one of us” and does so by using the first person plural inclusive: we all as opposed to we, but not you (exclusive)
Refrain: God has given them Balinyam (a village)	(when sung with a group, as in peanut cultivation, this section is taken up by the chorus)
Mariyama Jeju Bure call her with Dauda the mediator (who is) the bull.	(A mediator is someone who settles quarrels and arranges marriages etc. and is thus someone who is respected. To call someone a bull is to imply that he is strong and brave)
She (Mariyama) cooks leftovers at the bottom of the pot so they raise to the top. Then she serves.	(She makes left-over food taste as if it had been freshly cooked)

Refrain:

Call Afuru with Dauda. Call (with Dauda) Alasan Badji Basen, the mediator. Call him with Mariyama Jeju Bure. Good woman, etc.

There is a tremendous amount of repetition in the words. However, it is just this repetition that allows the singer to go on indefinitely, fitting in new people and compliments as they come to mind.

Vorrei prima di tutto puntualizzare il fatto che sussistono alcune differenze rilevanti tra i due brani.[158] Le altezze di riferimento su cui Badji posiziona picchi e stasi del movimento melodico si riferiscono a una scala più ricca di toni praticabili rispetto alla pentatonica di Ratcliff, contenendo anche la sesta maggiore e particolari intonazioni della terza e della seconda (o nona) dalla fondamentale. Queste intonazioni possono essere maggiori, minori o neutre, ma vengono usate in posizioni molto precise e ricorrenti del percorso melodico. La sillabazione di Badji è più rapida, e le forme connettive della sillabazione, così come le loro relazioni accentuative con il profilo melodico, sono più percussive: da questo punto di vista la sonorità della lingua ha evidentemente un peso rilevante sulla resa ritmica della struttura poetica. Ciò non significa che non ci siano *holler* in cui l'esposizione testuale, più vicina al parlato, assuma una componente percussiva comparabile a quella di Badji.[159] Inoltre, dalle informazioni fornite da Sapir sappiamo che il brano di Badji, in quanto resa a voce sola di una tradizione di canto che normalmente richiede l'accompagnamento strumentale, è un caso particolare. Al contrario, la norma per gli *holler* è il canto a cappella e i casi con accompagnamento sono situazioni particolari.

Vi sono però un discreto numero di tecniche musicali usate da entrambi i cantanti:

- La struttura dei due brani è modulare. Le diverse stanze che compongono l'esposizione di Badji vengono proposte attraverso una serie di moduli che tornano in successioni cicliche.
- La composizione elementare delle formule è decisamente simile. Le formule di Badji sono esposte in continuità d'emissione sonora, creando profili melodici in legato con successioni di elementi ad arcata o cuspide in continuo movimento tra punti di picco o stasi, questi ultimi gestiti con accurati vibrati. Il legato collega anche gruppi di moduli, e le pause vengono posizionate solo per dividerli in precisi luoghi della struttura.

---

[158] Per la tesi della magistrale avevo già svolto un'approfondita analisi delle formule e delle forme di variazione usate da Badji, nei limiti concessi dalla breve durata della registrazione (Vanelli, 2013). Avendo una prospettiva più organica sulle tecniche usate nel genere *holler*, vorrei tornare sull'argomento e precisare con più accortezza i modi in cui l'estemporaneo "canto di lodi" di Badji può essere ragionevolmente messo a confronto con il brano di Ratcliff.

[159] Ad esempio in Williams (1939), *holler* n. 101.

- Il movimento melodico generale delle formule è discendente, andando a concludersi sulla fondamentale con una lunga *finalis* in vibrato, la cui durata è maggiore al termine del *refrain* che chiude la stanza.
- Il timbro della voce è ottenuto con una vibrazione di testa, leggermente nasale, in un registro medio-alto che non sconfina mai in falsetto.
- Badji sfrutta in punti precisi della successione modulare (all'inizio del *refrain*) dei moduli d'interiezione in cui espone solo esclamazioni monosillabiche, così come i moduli di tipo I negli *holler* sono posizionati in luoghi funzionalmente simili di cornice/introduzione/divisorio.
- Badji usa in moduli differenti strutture formulari che condividono alcuni elementi, in modo simile a quanto avviene negli *holler* quando la stessa formula viene coniugata in diverse versioni per essere usata funzionalmente in differenti moduli. In particolare, i moduli espositivi del *refrain* sono costruiti sulla stessa formula melodica dei moduli di tipo I che li introducono, esattamente come i moduli E in Ratcliff condividono il materiale formulare con gli I che li precedono.
- La formula conclusiva degli *holler*, che deve alla sua tipicità la possibilità di reggere una forte funzione di punteggiatura e chiusura delle stanze, è decisamente simile a quella usata da Badji alla fine dell'intervento e del *refrain*: partenza dalla fondamentale, breve arcata composta all'altezza di terza, con eventuali rapidi passaggi a quarta e quinta, e ritorno alla *finalis* con vibrato su fondamentale.
- L'uso di un gruppo di moduli di *refrain* nel brano di Badji, che Sapir riferisce siano normalmente cantati da un coro in forma di risposta e commento alle parti espositive, ha un chiaro parallelo nei versi di ripetizione/commento/chiusura che abbiamo incontrato in molti *holler*, tecnica parzialmente usata anche da Ratcliff a r. 6 e 8.
- Badji usa nel breve brano alcuni metodi di variazione che sono usati anche nel genere degli *holler*: proliferazione, ripetizione o riduzione di elementi in relazione alla quantità di testo, gestione di un microavvallamento timbrico-ritmico all'inizio della *finalis*, manipolazione della durata delle fasi di stasi, in particolare della *finalis*, probabilmente in base al fiato rimasto al cantante, riduzione o complicazione delle componenti degli elementi, redistribuzione delle proporzioni di durata tra elementi, trasposizione di un blocco di elementi.

- Il ritmo del brano di Badji pare seguire la struttura accentuativa del testo. Bisognerebbe svolgere uno studio più approfondito sulla struttura poetica usata dal cantante, ma appare piuttosto evidente che Badji posiziona sillabe accentuate in posizioni specifiche del percorso formulare, e il numero di sillabe tra esse può variare in modo simile a quanto avviene nella forma a metrica accentuativa con relativa veste musicale degli *holler*. Infine, la pulsazione di questi accenti si perde, in Badji come negli *holler*, nella fluida gestione degli spazi tra i moduli.

In definitiva, pur tenendo conto delle differenze e della distanza storica e geografica tra le tradizioni musicali di afferenza dei due brani, è indubitabile che Ratcliff e Badji, in quanto musicisti, e quindi conoscitori di un sapere altamente tecnico, condividessero un rilevante numero di tecniche, suggerendo quindi la possibilità che le tradizioni da cui hanno appreso questi *habitus* abbiano avuto un punto d'incontro comune nel passato.

9.2 "Tangle Eye" Jackson e Sigité Gambité - tra Mississippi e Burkina Faso

107: *Tangle Eye Blues* (1947)

Durata: 03:07

Struttura modulare

```
                5                    10          15
I1I2I1I2EI2I1I2EI2C-I1I2(E+I1)I2EI2C-I1I2EI2C-(I1+I2)EI2C-
          20            25
I1I2(E+I2)CEEI2C-I1I2EI2CUE(I1+I2)C
```

[I1] *Mh*, [I2] *mh*

[I1] *Mh, oh*, [I2] *oh Lord*

[E] *Well*, I wonder, will I ever get back home? [I2] *E-he*

[I1] *Uh*, [I2] *oh Lord*

[E] *Well*, it must have been the devil that put me here, [I2] *e-he*

[C] *Oh*, more down and out

[I1] *Eh*, [I2] *oh Lord*
[E+I1] *Lord*, if I ever get back home, I'll never do wrong-[I2]*mh*
[E] *Well*, If I can just make it home I won't do wrong no more, [I2] *mh mh*
[C] *Lord*, I won't do wrong no more

[I1] *Mh*, [I2] *mh*
[E] *Lord*, I left Mae Will and the baby in the courthouse crying: "daddy please don't go"-[I2] *oh*
[C] *Lord*, I'll be back home

[I1+I2] *Well*
[E] *Lord*, I'll be home one day 'fore long, [I2] *oh*
[C] Away from here

[I1] *Mh*, [I2] *mh*
[E+I2] *Lord*, I been here rolling -*eh*
[C] but the stay's so long
[E] *Lord*, I'm all down and out, [E] must be, *oh*, come and see-[I2]*eh*
[C] *Oh*, what's done happened to me

[I1] *Mh*, [I2] *mh*
[E] *Lord*, If I'd listened to what my dear old mother said, [I2] *eh*
[C] but she's dead and gone
[U] *Lord*
[E] *Lord*, she's dead and gone, [I1+I2] *uh*
[C] But I'm gonna do now

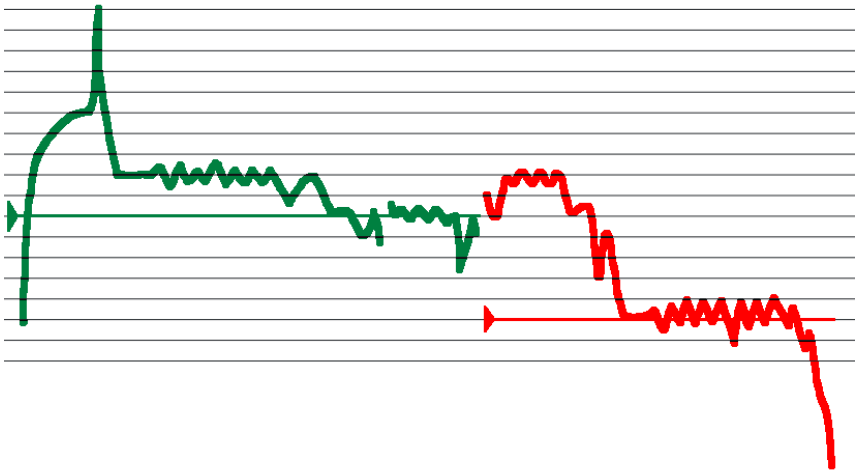
L'*holler* di Walter "Tangle Eye" Jackson presenta tutti i tratti tipici del genere *holler*. La competenza di Jackson nel genere è indiscutibile: non a caso è l'unica persona, nella documentazione in nostro possesso, che è stata indicata esplicitamente come la fonte da cui altri interpreti hanno appreso il proprio *holler*.[160]

[160] Vedi intervista al termine della registrazione di Moore (1959), *holler* n. 86

Jackson mette in campo tutte le tipicità del genere: successioni logiche di formule introduttive, d'esposizione e di chiusura, accurato uso delle interiezioni, diversi metodi di variazione delle formule, in uno stretto rapporto tra contenuto, struttura testuale e forma espositiva musicale. Il brano di Jackson si distingue soprattutto, però, per essere uno tra i migliori esempi di due tecniche di gestione dell'esposizione particolarmente complesse, tali che in pochi interpreti dimostrano di saper utilizzare in modo coerente.

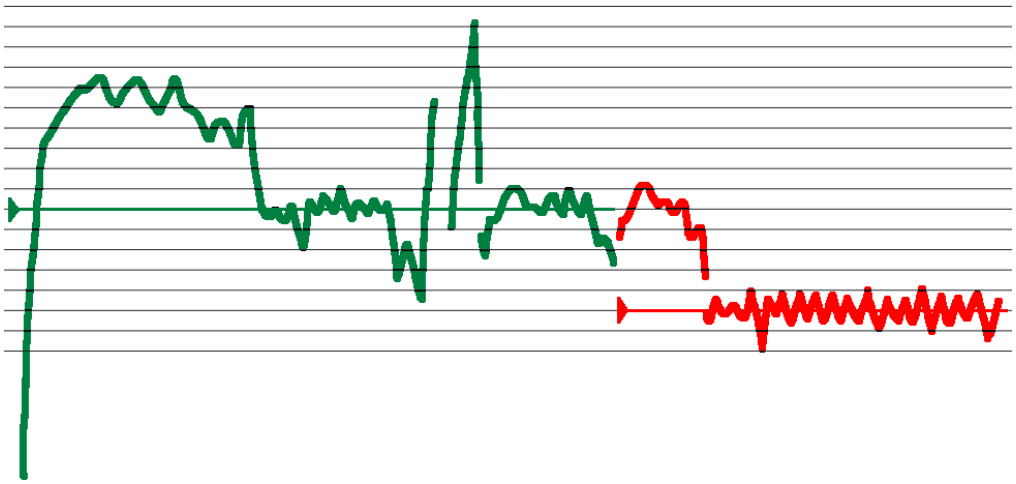
La prima è il superamento della struttura rigida a stanze di due versi ciascuna. L'aggiunta di interiezioni e ripetizioni e la mancanza di rima possono concorrere alla decostruzione della classica stanza basata su distico, aumentando il grado di opacità performativa e al tempo stesso sfruttando la malleabilità della forma espositiva. Jackson sviluppa questo metodo in ogni possibile aspetto, proponendo una struttura espositiva in versi sciolti, di lunghezze metriche non equiparabili, ulteriormente elaborati con interiezioni. Il flusso espositivo non perde però mai consistenza retorica, grazie all'accorto uso delle pause, al sapiente mantenimento della sequenzialità modulare e al preciso posizionamento dei moduli di chiusura a creare una netta punteggiatura.

La seconda tecnica che trova in Jackson uno tra i migliori interpreti è la traslazione del centro modale di riferimento come metodo di differenziazione funzionale tra i moduli. Mentre i moduli I2 e C si riferiscono allo stesso centro modale, i moduli di tipo E si concludono su una *finalis* a un'altezza che si trova a una quarta più in alto, e i moduli di tipo I1 presentano una lunga stasi centrale una quinta più in alto, prima di degradare un tono in basso e chiudere sull'altezza della *finalis* degli E. Le formule dei moduli sono quindi costruite con altezze specificamente legate a questi toni, se interpretati come centri modali. Di seguito riporto alcune immagini esemplificative dei moduli, segnalando per ciascuno il centro modale di riferimento: in rosso i moduli I2 e C con il centro modale basso, in verde i moduli I1 ed E con il centro modale alto.



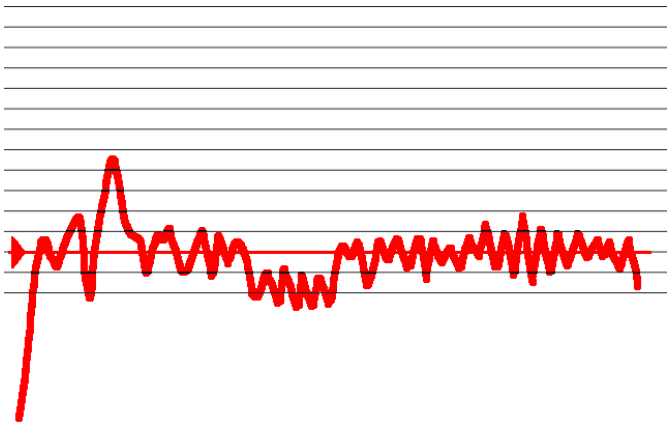
R. 2: "Mh, oh, oh Lord"

Figura 35: moduli I1 e I2 a 00:09.



R. 3: "Well, I wonder, will I ever get back home? E-he"

Figura 36: moduli E e I2 a 00:17.



R. 6: "Oh, more down and out"

Figura 37: modulo C a 00:42.

Il brano di Jackson non è però interessante solo per essere un brillante esempio d'uso di queste due complesse tecniche di gestione espositiva. Come per il brano di Ratcliff, la registrazione può essere accostata a una di musica tradizionale africana, in questo caso proveniente dal Burkina Faso, a opera di Sigité Cambité. La registrazione è stata prodotta nel 2008 dal prof. Domenico Staiti, a cui va anche il merito di aver suggerito per primo il confronto.

La registrazione di Sigité contiene una forma di canto usata come richiamo per invitare altre persone a lavorare nei campi assieme all'interprete. Cambité è di etnia Lobi, una delle minoranze presenti nel paese.[161] I Lobi vivono nella regione sud-ovest del Burkina Faso, vicino al fiume che funge da frontiera con il Ghana. Ricerche storiche hanno suggerito che la popolazione Lobi sia stata tra le ultime a insediarsi nel territorio del Burkina Faso, probabilmente attorno alla fine del 18° secolo, emigrando dal Ghana. Più recentemente parte della popolazione ha effettuato una seconda migrazione verso la Costa d'Avorio. Popolo indipendente, con uno stile architettonico, una lingua e un sistema religioso-culturale distinti, pare si fosse trasferito in Burkina Faso per sfuggire ai predoni schiavisti. Opposero sempre resistenza alla dominazione esterna, riuscendo a mantenere un certo grado di autonomia da altri gruppi etnici che cercarono di annetterli, o dal governo colonizzatore francese, praticando diversi metodi di guerriglia e resistenza armata. I documenti dell'epoca mostrano che il controllo dei coloni sulle terre Lobi venne raggiunto a costo di dure lotte, e non fu mai molto

[161] Non molto è stato scritto sui Lobi. Per un'introduzione generale, vedi Père (1988), de Rouville (1987), Gottschalk (1999), Scanzi (1993), Bognolo (2007).

più che nominale. I Lobi furono con ogni probabilità colpiti dalla tratta degli schiavi: sappiamo che si trasferirono in Burkina cercando di fuggire proprio questo problema, e anche una volta arrivati, la loro etnia non godeva della protezione di altri gruppi più integrati nel contesto locale, rendendoli bersagli relativamente facili per le incursioni degli schiavisti.

Il canto di Sigité si compone di una serie di richiami, a metà strada tra parlato e cantato, espressi in successione ricorrendo a formule che prevedono la giustapposizione di moduli di diverso tipo: vocalizzo su sillabe uniche (che chiameremo I), forme di *refrain* (che dalla posizione prima di pause relativamente lunghe potremmo definire C), e altri con testo applicato (che definiremo E). Il brano di Sigité presenta una serie di similitudini, nelle tecniche musicali impiegate, con il brano di Jackson in particolare e con gli *holler* in generale:

- Sigité organizza le serie di moduli in modo ciclico: coppie di moduli I e C intervallano parti espositive E, dotando il flusso espressivo di una logica retorica nella coordinazione della successione stessa. Il metodo con cui coppie I e C vengono poste a dividere logicamente i moduli E è lo stesso con cui negli *holler* moduli di tipo I incorniciano e organizzano il materiale espositivo.
- I profili melodici di Sigité sono tendenzialmente discendenti e si compongono di elementi ad arcata e cuspide molto simili a quelli usati negli *holler*.
- Sigité, come gli interpreti di *holler*, ricorre a metodi di variazione e manipolazione formulare a metà strada tra cantato e parlato, generati dal costante movimento della linea melodica (soprattutto nei moduli espositivi), ovvero evitando di soffermarsi a lungo su una certa altezza.
- Sigité mantiene un costante legato intraformulare tra elementi e tra moduli contigui, a costruire serie significative.
- Nel registro acuto, Sigité canta a voce piena e vibrazione di gola, usando il cavo orale per effetti di risonanza e ottenendo un timbro tagliente e leggermente granuloso. Walter Jackson ricorre a un timbro più lamentoso e meno esplosivo, ma il metodo è simile, e non mancano esempi di *holler* in cui il cantante cerchi un timbro di voce simile a quello di Sigité. Inoltre, il cantante sfrutta a proprio vantaggio le differenze timbriche ottenute attraverso cambi di registro tra i vari moduli per suddividere retoricamente l'espressione(i moduli E scendono verso toni più gravi, e la pressione sonora si allenta).

- Sigité, come gli autori di *holler*, ricorre a una fitta e precisa tecnica di vibrato su stasi specifiche del profilo melodico, in particolare su alcune stasi a fine modulo.

Inoltre, il brano di Sigité e quello di Jackson condividono anche le due fondamentali tecniche di gestione dell'esposizione magistralmente esemplificate in *Tangle Eye Blues*. Sigité, nel suo metodo espositivo a metà tra parlato e cantato, espone testi di durata sillabica altamente differenziati, in successioni retoriche dallo schema fluido e aperto a variazioni, esattamente come Jackson. Inoltre, Sigité, come Jackson, mette in pratica un accurato metodo di distinzione dei moduli in base alla posizione della *finalis* del modulo rispetto al centro modale. Questo aspetto va approfondito, perché il confronto tra i modi in cui i due interpreti ricorrono a questa tecnica è di fondamentale importanza.

Il centro modale principale del canto di Sigité è posizionabile circa a 147 Hz (baricentro del breve vibrato a 00:27.06), almeno nella prima parte del brano: più avanti, trattandosi di un canto a cappella, potrebbe cambiare leggermente. Se provassimo a confrontare le stasi di fine modulo usate da Sigité nel primo minuto di registrazione con quest'altezza, otterremmo i seguenti risultati: (indicherò il tipo di modulo e il momento in cui la voce del cantante raggiunge la *finalis*)

[I] 00:03.1 stasi a 1360c;
[C] 00:07.1 stasi a 1200c con microavvallamenti inferiori;
[I] 00:11.2 stasi a 1550c;
[I] 00:13.7 e 00:16.3 netto vibrato con baricentro a 1300c;
[I] 00:21.7 stasi a 1300c;
[C] 00:23.5 vibrato attorno a 1200c, che scende gradualmente a vibrato inferiore.
[pausa]
[E] 00:27.7 vibrato, quindi vibrato inferiore, a 0c;
[E] 00:31 identico al precedente;
[E] 00:33.4 solo vibrato inferiore a 0c;
[E] 00:34.5 vibrato a 0c in leggera salita, arricciamento conclusivo verso il basso.
[pausa]
[E] 00:38.7 modulo bruscamente interrotto a 700c;
[E] 00:40.2 modulo interrotto a 500c;

[E] 00:42 *finalis* a 0c;

[E] 00:43.5 identico al precedente.

[pausa]

[C] 00:47.7 *finalis* a 1200c, con arricciamento verso il basso.

[il brano continua in modo simile, ma bisognerebbe verificare la nuova frequenza di centro modale]

Lo schema è chiaro: i moduli E chiudono sul centro modale,[162] i moduli C chiudono un'ottava più in alto, e i moduli I alternativamente una terza neutra sopra alla *finalis* del C o con un forte vibrato su un'altezza circa 100-150c più in alto rispetto alla *finalis* del C. Il resto della registrazione mantiene queste proporzioni tra le *finalis*. Si noti che Sigité ricorre a forti effetti di manipolazione timbrica sulle *finalis* dei moduli I, in particolare ampi e fitti vibrati e voce graffiante a gola aperta. Non solo, gli estremi inferiori dell'oscillazione della voce nel vibrato lambiscono, e quindi fanno indirettamente sentire, proprio quell'altezza che verrà raggiunta solo successivamente. Un altro modo per leggere questa situazione sarebbe infatti immaginare che il cantante stia organizzando un vibrato superiore rispetto all'altezza bersaglio del tono di chiusura di C. Al contrario, quando il cantante raggiunge la finale del C percuote con la voce il tono bersaglio andandovi a premere sopra con rapide ondate di microavvallamenti. Si viene quindi a creare una distinzione tra i moduli I e C (e di conseguenza E, intonato con C all'ottava inferiore) anche per mezzo della differenza tra le loro *finalis*. Questa differenza è prodotta attraverso la creazione di un sensibile attrito timbrico tra la *finalis* dell'I e quella del C.

Nelle seguenti immagini riporto il profilo dei primi moduli usati nel brano, in verde quelli di tipo I, in rosso quelli C ed E.

[162] La serie di E che concludono a un'altezza differente segue una progressione discendente che non a caso si conclude con il modulo che chiude sull'altezza a 147 hz.

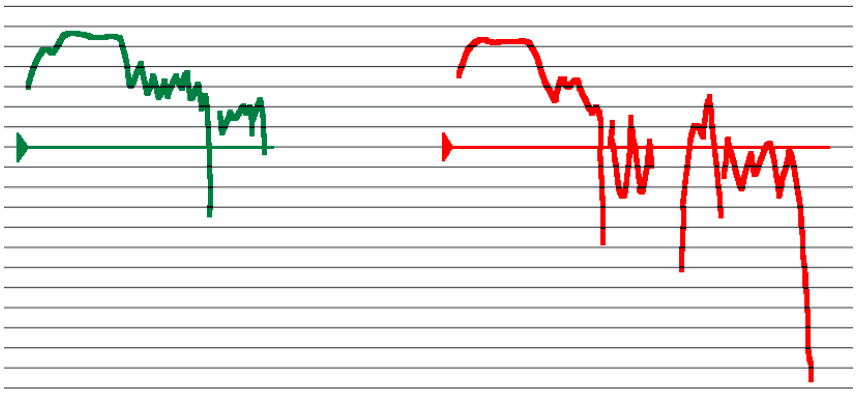


Figura 38: I e C all'inizio della registrazione. Nel modulo C in rosso quello che potrebbe sembrare un vibrato su finalis con baricentro un semitono sotto all'altezza indicata dalla linea rossa va interpretato diversamente. Sigité ha un raffinato controllo del vibrato, che sa mantenere rapido e costante a un'altezza determinata. I rapidi scarti a v nella breve finalis del modulo C in rosso vanno intesi come microavvallamenti timbrico-ritmici, in cui la voce aggiunge pressione sonora in fase di risalita e sul punto di picco più alto, in corrispondenza del tono segnalato dalla riga in rosso, creando un effetto pulsante e percussivo su di essa.

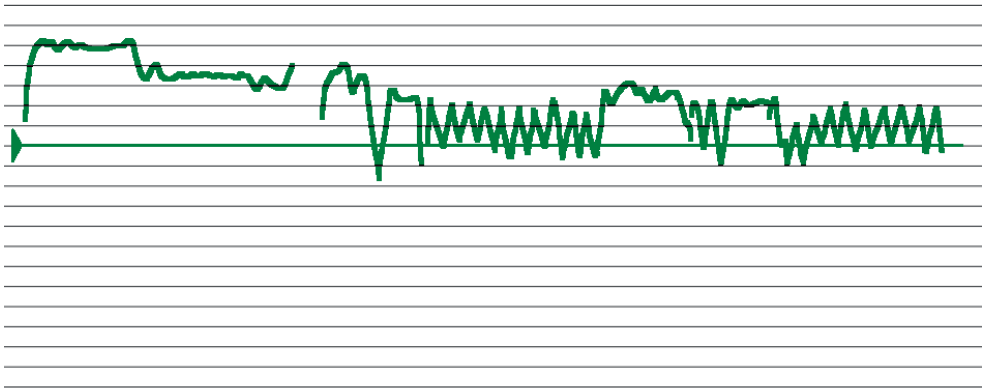


Figura 39: I da 00:09, in questo modulo è possibile vedere con chiarezza la gestione del vibrato con baricentro circa un semitono sopra al livello indicato dalla riga verde.

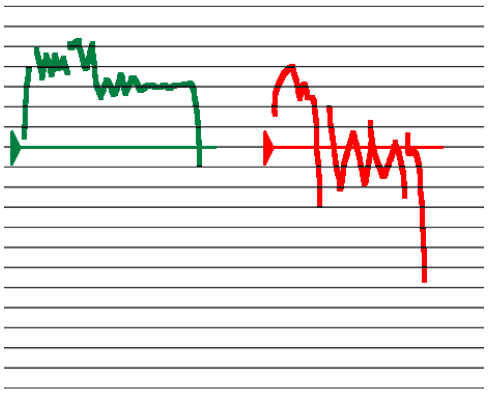


Figura 40: I e C da 00:20: qui il modulo I chiude a una terza minore dall'altezza della finalis di C, ancora sottolineata con l'effetto ribattuto dei microavvallamenti.

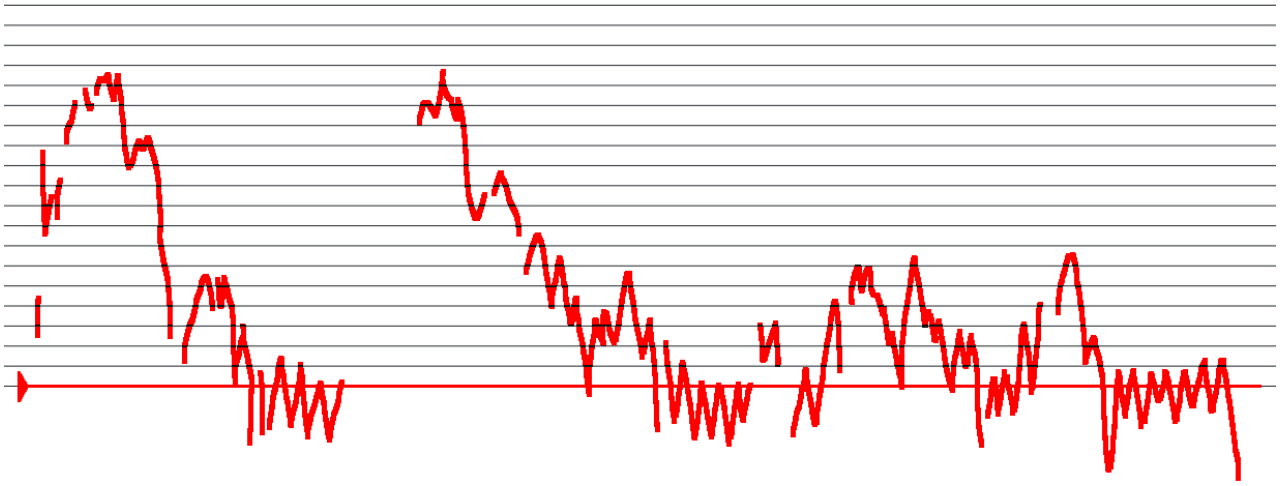


Figura 41: serie di E da 00:25, si noti l'ambivalenza delle finalis, segnalate nella tabella precedente: in alcuni casi si tratta di un vibrato con baricentro sulla riga rossa, in altri casi di forme simili ai microavvallamenti con pressione sonora pulsante discussi per i C precedenti.

Le registrazioni di Sigité e Jackson non condividono solo alcune tecniche di gestione dei materiali: condividono parte del materiale formulare stesso. I moduli I e C (e la parte finale degli E) di Sigité, da un lato, e i moduli E, I1 e I2 di Jackson, dall'altro, condividono la stessa formula melodica, al netto delle differenze dovute alla sillabazione della lingua e della selezione di *finalis*. Di seguito, un confronto degli spettrogrammi dei moduli, evidenziando le similitudini.

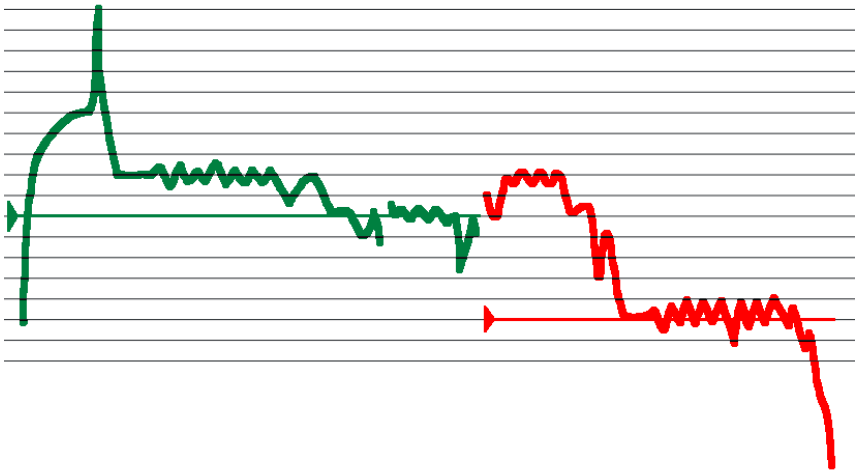


Figura 42: Jackson, moduli I1 e I2, a 00:09.

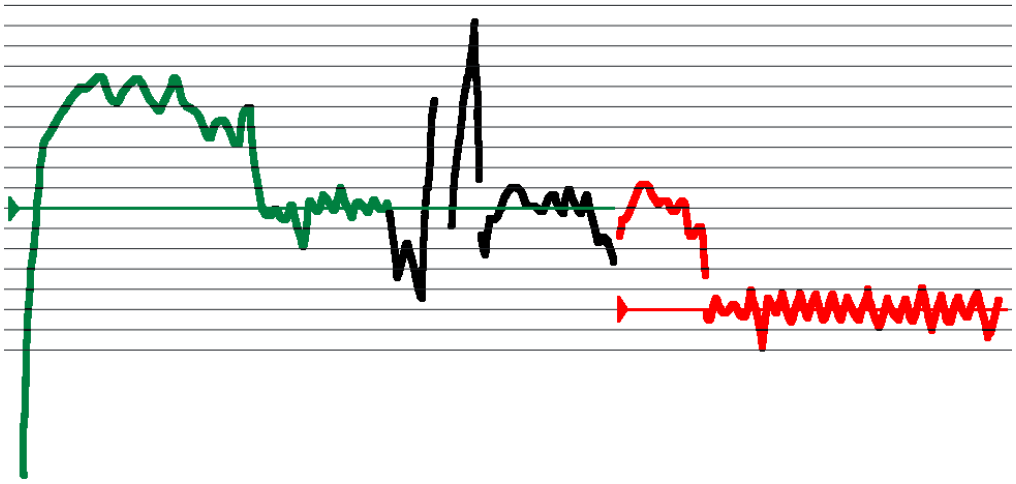


Figura 43: Jackson, moduli E e I2, a 00:17.

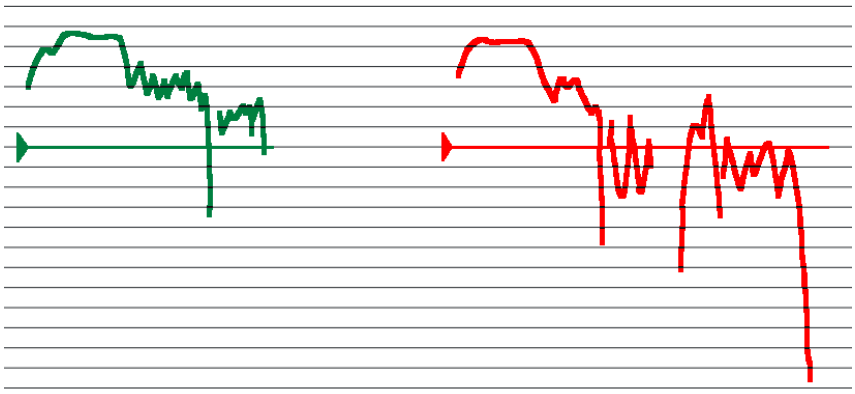


Figura 44: Sigité, moduli I e C, all'inizio.

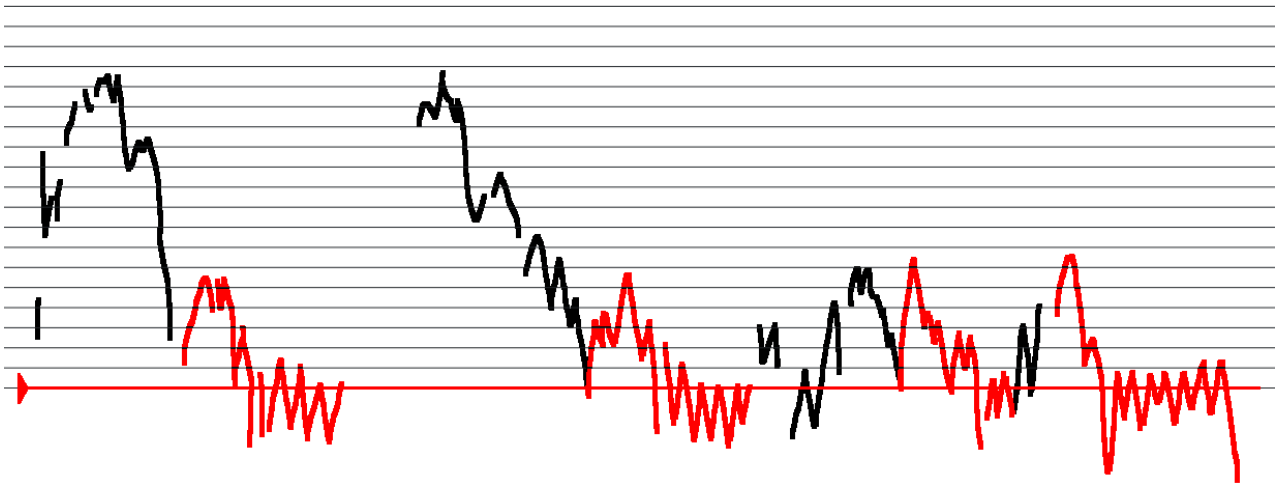


Figura 45: Sigité, moduli E, da 00:25.

La somiglianza nel profilo formulare (parti verdi e in rosso), evidente anche all'ascolto, e la condivisione di un notevole numero di tecniche musicali suggeriscono che i brani appartengono a tradizioni che hanno avuto un punto di contatto comune, da qualche parte nell'opaca storia della diaspora africana. In tutte queste somiglianze emerge però una differenza fondamentale. Dove Sigité costruisce la differenza tra le *finalis* dei moduli I, C ed E attraverso una distinzione timbrica, Jackson la ottiene con l'intervallo armonico di quarta giusta tra le *finalis* di I1 ed E e quelle di I2 e C. Non solo: a ben vedere l'I1 di Jackson contiene ancora l'ombra di una stasi con vibrato poco sopra al centro modale. Nella fig. 42 si vede chiaramente il movimento melodico appoggiarsi a lungo un tono sopra al bersaglio, in vibrato, prima di raggiungerlo. Qui però il baricentro è ben saldo un tono intero sopra al tono finale del modulo, e non produce l'attrito timbrico dei moduli I di Sigité: questa stasi si trova esattamente una quinta giusta sopra all'altezza della *finalis* dei moduli I2 e C.

In questo differente modo di coniugare la stessa tecnica di distinzione modulare in base all'intonazione delle *finalis* attraverso intervalli armonici di quarta e quinta invece che ricorrendo ad attriti timbrici tra altezze vicine si può leggere in filigrana il percorso di trasformazione avvenuto alla tecnica originale nel contesto americano. Quegli intervalli diventarono, all'inizio del secolo scorso, i mattoni fondamentali della successione armonica del blues.

10 Relazioni tra la tradizione degli *holler* e culture musicali americane contigue

Quando si discute di possibili relazioni storiche tra generi musicali è necessario tenere a mente che tali relazioni, se esistite, si configurano nella condivisione di spazi, competenze e preferenze individuali tra specialisti, o nelle opportunità di accesso a differenti ambiti. Il motore di queste relazioni risiede nella capacità o possibilità di alcuni individui altamente specializzati in campo musicale di coniugare tecniche afferenti ad ambiti diversi, grazie proprio alla loro specializzazione in più generi. È fondamentale da questo punto di vista che si tratti di specialisti o professionisti, per due motivi fondamentali.

Ottenere un'educazione musicale adeguata in più di un genere, tale da comprenderne i fondamenti compositivi e riuscire a trasferire tecniche tra i diversi ambiti, richiede un elevato livello di consapevolezza. Ciò è possibile solo dedicando all'apprendimento e alla produzione musicale dei differenti generi un adeguata quantità di pratica, nonché avendo opportunità d'accesso a contatti e ambiti utili dove è possibile apprendere le differenti tecniche. Entrambe queste limitazioni in genere possono essere superate solo da musicisti professionisti. Il secondo motivo è che per poter trasportare tecniche da un genere a un altro, o trasformare un genere importandovi innovazioni a vari livelli, è necessario conoscere le potenzialità e al tempo stesso i limiti di ciascuna pratica al punto da divenire consapevoli che certe tecniche che ricoprono funzioni simili possono essere utilmente scambiate o manipolate senza rischiare di produrre un oggetto culturale posticcio, privo di capacità comunicativa.

Non dubito che vi siano stati numerosi punti di contatto tra *holler*, blues e altre musiche afroamericane. La difficoltà sta nel cercare quei punti di contatto non nella materia astratta delle definizioni di genere, ma nella pratica concreta di specialisti che, avendo la possibilità di viaggiare e/o di entrare in contatto con diversi generi, hanno avuto l'opportunità di arricchire il proprio capitale culturale con competenze afferenti a diversi ambiti, utilizzandole poi a diverso titolo.

Elementi che potrebbero appartenere al genere degli *holler* compaiono ovunque nelle musiche afroamericane. Ho preferito restringere il discorso solo a cinque professionisti particolarmente esemplificativi che nell'arco della loro carriera hanno effettivamente registrato almeno un *holler* costruito con metodo equivalente a quelli analizzati nelle scorse pagine, dimostrando così nella pratica la propria competenza nell'ambito. Il fatto di possedere gli *holler*

registrati da questi professionisti ci permette anche di andare a discutere quei luoghi, nella loro produzione musicale più ampia, in cui sono stati in grado di applicare tecniche derivanti dalla loro competenza in altri generi.

Un breve appunto: con il definire questi autori professionisti non ho intenzione di sminuire le competenze degli altri autori incontrati nei capitoli precedenti. Un buon numero degli interpreti di *holler* discussi nei capitoli precedenti hanno lasciato registrazioni di alto rilievo anche in altri campi (si pensi a Stewart W.D. "Bama", o James "Iron Head" Baker). Rispetto a questi, però, i cinque autori presentati in queste pagine hanno avuto l'occasione di sviluppare nell'arco della loro vita una carriera professionale. Le registrazioni dei loro *holler* hanno avuto un grado di circolazione rilevante. Rispetto agli altri, quindi, la produzione musicale di questi cinque autori ha avuto maggiore risonanza e le loro scelte stilistiche, soprattutto nel modo in cui hanno importato nei loro generi di riferimento tecniche tipiche degli *holler*, hanno avuto e continuano ad avere una maggiore eco. Non solo: dato che le registrazioni dei loro *holler* sono state svolte autonomamente e volontariamente come forme di rappresentazione del sé nel contesto produttivo dell'industria discografica (tranne che nel caso dei brani di Lead Belly), viene per certi versi meno la problematica dell'opacità relazionale e situazionale delle registrazioni discusse nei capitoli precedenti. Certamente permangono i gradi di opacità esperienziale e performativa mantenuti dagli interpreti, e non c'è dubbio che le leggi di mercato dettate dall'industria discografica abbiano influito sul contenuto e sul metodo di presentazione dello stesso, ma il loro impatto è differente dalla mancata parità di negoziazione e dalle scelte metodologiche operate durante le ricerche svolte in carcere. Un esempio per tutti di questa radicale differenza sta nel fatto che gli interpreti di questo capitolo non sono obbligati a sforzarsi di inscenare un problematico teatrino in cui fingono di stare lavorando durante il canto: mancano del tutto i finti richiami al mulo e gli interventi parlati non sono manierati. Quanto detto è vero per tutti i brani tranne che per quello di Son House: in questa registrazione sono però i partecipanti a inscenare volontariamente una parodia semiseria degli *holler*, con numerosi sottintesi ironici, divertenti inframmezzi parlati e iperbolicamente fittizi richiami lavorativi.

10.1 Alger “Texas” Alexander e Lonnie Johnson

Alger “Texas” Alexander nacque nel 1900 a Jewett, nel Texas orientale, un piccolo paese vicino alla strada che collega Dallas e Houston.[163] Le informazioni biografiche su Alexander sono limitate: tutte le registrazioni che lo vedono protagonista sono state svolte in Texas, tranne una durante una visita a New York. Dal 1927 al 1930, incise i suoi primi dischi con la Oket, sopravvisse lavorando come artista di strada negli anni ‘30, e nel 1939 venne condannato a 6 anni di prigione. Leggende metropolitane vogliono che il motivo della pena fosse l’omicidio della propria moglie, ma ricerche recenti hanno smentito quest’opinione, suggerendo invece fosse stato imprigionato per aver cantato in pubblico testi troppo licenziosi.[164] L’ultima registrazione risale al 1950: negli anni successivi l’aggravarsi della sifilide lo portò alla morte.

Nonostante non abbia ami avuto un rilevante grado di mobilità al di fuori del suo stato di nascita, la carriera musicale di “Texas” Alexander brilla per il numero di nomi illustri con cui ha collaborato. Oltre al cugino Sam “Lightnin’” Hopkins, con cui si era guadagnato da vivere come musicisti di strada nel periodo della Depressione, “Texas” Alexander poteva vantare collaborazioni con musicisti di alto profilo come Lonnie Johnson, Eddie Lang, Little Hat Jones, the Mississippi Sheiks, J. T. Smith, Clarence Williams, Lowell Fulson, e addirittura con Chester Burnett (più tardi famoso con il nome d’arte di Howlin’ Wolf) e King Oliver.

“Texas” Alexander non sapeva suonare nessuno strumento: tutta la sua competenza musicale si limitava al canto. La sua tecnica canora, secondo gli stessi musicisti che avevano collaborato con lui, risultava piuttosto ostica da adattare a un accompagnamento di tipo tradizionale.[165] Questa tecnica vocale è fondata sul genere degli *holler*, soprattutto nella gestione fluida e narrativa dei tempi e nella struttura modale del canto. E’ possibile rendersene conto con chiarezza in tre registrazioni dei suoi anni di esordio con la Oket, in cui Alexander canta quelli che sono a tutti gli effetti degli *holler*, accompagnato però da Lonnie Johnson alla chitarra. All’epoca le case discografiche assumevano impiegati che viaggiavano con tutto il materiale necessario per fare registrazioni alla ricerca di nuovi talenti musicali, spesso seguiti da almeno un musicista che potesse eventualmente intervenire e fornire accompagnamento per la registrazione. Lonnie Johnson, che prestava servizio per la Oket nelle registrazioni con

---

[163] Russell (1997).
[164] Prather (2014).
[165] Russel (1997: 88).

Alexander, adatta in modo brillante il suo stile a quello del cantante, scegliendo di evitare accordi o segnali di pulsazione ritmica costante. Al contrario, sceglie di produrre con la chitarra linee melodiche basate sulle formule di Alexander: con questo accorgimento tecnico, spesso dopo qualche rapido aggiustamento all'inizio della registrazione, Lonnie Johnson è stato in grado di accompagnare efficacemente gli *holler* del cantante, seguendone la struttura modulare, e raddoppiando quasi all'unisono la sua voce. La mia impressione è che, nel far ciò, Johnson stesso ha dimostrato di avere come minimo un'idea pregressa del funzionamento degli *holler*, riuscendo così a cogliere la struttura espositiva e le scelte formulari operate da Alexander e a riprodurle seguendo in tempo reale il canto.

Svolgiamo una rapida analisi del testo e del contenuto musicale delle tre registrazioni.

108:

Levee camp moan blues (1927 A)

Durata: 03:06

Struttura:

```
                    5                         10
I1I1I2E2I2C2E1C1E2C3E1I2C1E2C2-E1C1E1C1E2C3-E1C1E2C3-I1I1I1C2-
    15
E1C1E2C3-E1C1E2I2C2I2I2E2C2
```

[I1] *Mh*, [I1] *mh*, [I2] *mh*

[E2] *Lord*, the accused me of murder, [I2] murder, murder, [C2] I haven't harmed a man

[E1] *Lord*, they accuse me of murder, [C1] I haven't harmed a man

[E2] *Oh*, they accuse me of murder, and I [C3] haven't harmed a man

[E1] *Oh*, they accused me of forgery, [I2] and I, [C1] I can't write my name 5

[E2] *Lord*, they accuse me of forgery, [C2] I can't write my name

[E1] *Oh*, I went all around [C1] that whole corral

[E1] I coulnd't find a mule [C1] with his shoulder well

[E2] *Lord*, I couldn't find a mule [C3] with his shoulder well

[E1] *Oh*, I worked old Maude [C1] and I worked old Belle 10

[E2] *Lord*, I coulnd’t find a mule, [C3] Maggie, with his shoulder well

[I1] *Mh*, [I1] *mh*
[I1] *Mh*, [C2] *Lord*, that morning bell

[E1] *Lord*, she went up the country and [C1] but she’s on my mind
[E2] *Well*, she went up the country [C3] but she’s on my mind 15

[E1] *Oh*, if she don’t come on the big boat [C1] she better not land
[E2] *Lord*, if she don’t come on the big boat, [I2] big boat, [C2] I mean she better not land
[I2] *Mh*, [I2] *mh*, [E2] *Lord*, if she don’t come on the big boat, [C2] I mean she better not land

Penitentiary moan blues (1928)
Durata: 03:08
Struttura:

```
                  5                 10
I1I1I2I2-E1C1E1C2I2E2C3-E1C1E1C2I2E2C3-E1C1E1C2I2E2C3-
15                 20
E1C1E1C2I2-E1C1E1C2I2E2C3
```

[A metà tra parlato e recitato]
[Mama, she told me to stay at home and I wouldn’t.
She told me to stay at home and I said couldn’t.
But now, Mama, Bud Russell has got me and I cannot help myself.
Lord have mercy.]

[I1] *Mh*, [I1] *mh*
[I2] *Oh-mh*, [I2] *mh*

[A metà tra parlato e recitato]
[If I had-a listened, Mama, when you was telling me these things,

I wouldn’t have to worry with these old rusted chains.]

[E1] I wonder what’s the matter [C1] with poor Annie Lee?
[E1] *Lord*, the Captain whupped her [C2] and she ain’t been seen
[I2] *Mh*
[E2] *Lord*, the Captain whupped her [C3] and she ain’t been seen

[E1] *Oh*, if it hadn’t ‘ve been [C1] for the red mule’s head
[E1] *Lord*, the Captain’d killed [C2] ol’ Annie dead
[I2] *Mh*
[E2] *Lord*, the Captain’d killed [C3] ol’ Annie dead

[E1] If you get buggy [C1] want to see Red River red
[E1] *Lord*, Bud Russell will take you [C2] and you won’t be dead
[I2] *Mh*
[E2] *Lord*, Bud Russell will take you [C3] and you won’t be dead

[E1] Got my kitchen, [C1] got my kitchen door
[E1] That’s where they laid [C2] the poor boy low on
[I2] *Mh*

[E1] Out in the rain, [C1] out in the cold
[E1] When your Captain call you, [C2] you have to go
[I2] *Mh*
[E2] *Boys*, when the Captain call you, [C3] you have to go

Section Gang Blues (1927 B)
Durata: 02:57
Struttura:

```
                    5                    10
E1C1E1C2E2C3-E1C1E1C2E2C3-E1C1E1C2E2C3-E1C1E1C2E2C3-E1C1E1C2-
```

15

I1I1E2C2-E1I2C2-I2I2I2C3

[E1] I been working on the section [C1] section thirty-two

[E1] I'll get a dollar and a quarter [C2] I won't have to work hard as you

[E2] *Lord*, I get a dollar and a quarter [C3] I won't have to work as hard as you

[E1] *Oh*, nigger licked molasses [C1] and the white man licked them too

[E1] I wonder what in the world [C2] is the Mexican going to do[166]

[E2] *Lord*, the nigger licked molasses [C3] and the white man licked them too

[E1] *Oh*, captain captain, [C1] *oh*, what's the matter with you

[E1] If you got any battle ax [C2] please sir give me a chew

[E2] *Lord*, captain, captain, [C3]what's the matter with you

[E1] Waterboy waterboy [C1] bring your water around

[E1] If you ain't got no water [C2] set your bucket down

[E2] Waterboy waterboy [C3] bring your water around

[E1] *Oh*, captain, captain, [C1] what time of day

[E1] *Oh*, he looked at me [C2] and he walked away

[I1] *Mh*, [I1] *mh*

[E2] *Lord*, captain, captain, [C2] what's the matter with you

[E1] If you got any battle ax, [I2] battle ax, [C2] please sir give me a chew

[I2] *Mh*

[I2] *Mh*, [I2] *Lord-ah Lord*, [C3] *oh Lord*

---

[166] Questo modo di dire torna anche in John Lomax (1941: 375), anche se dal solo testo non è facile dire se la canzone citata sia un *holler* o altro.

Alexander presenta degli *holler* di fattura abbastanza tradizionale: uso dei moduli in funzione dell'esposizione retorica della struttura testuale, ricorso a moduli d'interiezione e sottile ma costante lavoro di elaborazione delle formule. Johnson alla chitarra fa un ottimo lavoro: il suo metodo di accompagnamento riesce più convincente in *Section gang blues*, in cui evita di tentare la strada dell'omoritmia tra note e adatta lo stile con scale e arpeggi che vanno ad appoggiarsi sugli accenti metrici. È notevole tra l'altro il modo in cui Johnson sceglie di tradurre in segnalare strumentale la funzione retorica di chiusura che corrisponde con la *finalis* a fine stanza, lasciando risuonare un rapido arpeggio su un bicordo (fondamentale con quinta e ottava), o semplicemente con fondamentale raddoppiata all'ottava.

Le strutture di Alexander si rispecchiano nelle varie registrazioni. *Levee camp moan blues* ha una struttura meno stabile: il flusso espositivo è meno costante nella successione modulare e tale instabilità non è legata a necessità di esposizione del testo, sembrando quasi espressione di insicurezza da parte dell'interprete.

Ciò che distingue i tre brani sono i dettagli, soprattutto nel trattamento della funzione del terzo verso come ripetizione: in *Section Gang Blues* Alexander va stranamente a ripetere il primo verso delle stanze, creando forme ABA, addirittura recuperando versi di stanze precedenti. Il cantante si limita in generale a pochi metodi di variazione, come l'aggiunta di elementi interstiziali ogni tanto, la microgestione dei contorni degli elementi o l'abbellimento delle parti terminali delle stasi.

I moduli usati sono gli stessi in tutte e tre le registrazioni: cambia solo leggermente il modo in cui sono disposti o il testo che reggono. Notevole in *Penitentiary moan blues* la compenetrazione tra parte recitata, essa stessa in rima, e *holler* propriamente detto. Per certi versi la parte parlata introduttiva potrebbe tranquillamente essere un testo poetico passabile di esposizione attraverso il sistema degli *holler* e lasciato in forma di semplice recitazione.

Infine, notevole anche la scelta operata dal cantante di ricorrere a tre diversi moduli di chiusura. Le formule che danno luogo a I1, E1, C1 sono simili, come quelle di I2E2C2, mentre C3 è costruito sulla più tipica formula di chiusura. Le formule per i moduli numerati 1 raggiungono toni più acuti di quelli usati nei moduli 2, creando quindi una tendenza generale discendente in ogni stanza. Inoltre, le ricorrenze di E1 nel primo e nel secondo verso di ogni stanza si distinguono in quasi tutti i casi per la chiusura della formula, che si ferma su uno dei gradi della scala pentatonica in fase di chiusura nel primo E1 e scende invece fino alla fondamentale con breve stasi su di essa nel secondo E1 al verso successivo.

Ritengo inoltre necessario aggiungere una piccola osservazione. Le registrazioni di Alexander sono state commercializzate qualche anno prima della maggior parte della documentazione prodotta sugli *holler* e discussa in queste pagine. Potrebbe venire il dubbio, soprattutto sulla scorta delle similitudini testuali, che i cantanti che hanno registrato degli *holler* si siano ispirati a quelli di Alexander, e che la notevole unitarietà del genere sia solo il risultato della diffusione di queste registrazioni. A mio parere il problema trova la sua soluzione nel porre attenzione al contenuto testuale dei brani: Alexander cita i luoghi comuni in forma incompleta o errata, e alcuni di questi ricorrono anche in fonti precedenti. È quindi molto più probabile che sia avvenuto il contrario, ovvero che il cantante abbia sentito da qualche fonte alcuni modi di dire tipici del genere *holler*, e li abbia montati assieme a memoria (da cui le modifiche ed errori) per queste registrazioni.

10.2 Bessie Tucker

Sappiamo poco o niente di Bessie Tucker: nata probabilmente nel Texas orientale attorno al 1906, morì nel 1933, all'età di soli 27 anni.[167] Le poche informazioni che abbiamo su di lei riguardano due sessioni di registrazioni del 1928 e 1929, in cui registrò 24 tracce per la Victor (di cui 7 *take* alternative) accompagnata dal pianista K. D. Johnson e, in alcune, dal chitarrista Jesse Thomas. Se Johnson non ebbe molta fortuna come musicista professionista, Thomas era invece solo all'inizio di una brillante carriera durata fino al 1994, anno della sua morte.

Bessie Tucker non giunse mai ad avere un posto di rilievo nella storia della musica afroamericana, nondimeno le ventiquattro tracce registrate in così giovane età suggeriscono che, se fosse vissuta più a lungo o se avesse conosciuto la fortuna postuma di un Robert Johnson, avrebbe potuto acquisire un discreto grado di notorietà. La sua voce è profonda, sicura di sé, precisa, con uno stile ornamentale piuttosto personale. I testi, seppure seguano temi abbastanza comuni nel genere, contengono tutti piccole gemme di innovazione. Ma soprattutto, le registrazioni di Bessie Tucker sono estremamente rilevanti, riguardo al nostro tema di studio, perché la maggior parte dei brani (15 su 24) sono costruiti su un unico modello musicale in forma di *holler* con accompagnamento. Tutti questi brani condividono le stesse risorse musicali

[167] Per un'introduzione alle informazioni note e alla scarna bibliografia sulla cantante, vedi sitografia.

pur distinguendosi per contenuto testuale: ascoltati uno di seguito all'altro potrebbero essere tranquillamente considerati come la più lunga e complessa esposizione in forma di *holler* pervenutaci, per un totale di 147 versi (contando anche le *take* alternative, già di per sé caso unico di inestimabile valore in questo genere). Johnson imposta l'accompagnamento offrendo una pulsazione costante in tutti i momenti in cui regge la registrazione da solo, mentre dirada e sospende il flusso ritmico durante gli interventi della cantante, adeguandosi con consapevolezza alla fluidità espositiva dell'*holler*. Similmente, Thomas interviene con garbo, aggiungendo brevi fioriture melodiche negli interstizi tra i moduli, a mimare dove possibile piccoli interventi di risposta e moti di assenso.

Complessivamente le 15 registrazioni di Bessie Tucker ammontano a 48 minuti di musica, più di tre volte la lunghezza complessiva delle registrazioni di Charles Berry discusse nel capitolo 9.1, e approssimativamente 21 volte la durata media delle altre registrazioni di *holler*.

Tucker sfrutta sei moduli differenti nell'arco delle registrazioni. In controtendenza rispetto ad altri autori, la cantante ricorre a solo un modulo di tipo E per i primi emistichi dei versi, un modulo di tipo I posizionato nello spazio interstiziale tra primo e secondo emistichio, e quattro tipi di moduli C differenti per i secondi emistichi. C1, C2 e C3 sono costruiti sostanzialmente con lo stesso materiale formulare. C1 si compone di due arcate, di cui la prima molto più semplice a quarto e terzo grado e la seconda più elaborata, con un picco al quinto grado (spesso ma non sempre divise da una piccola pausa) e chiusura su *finalis* alla fondamentale. C2 coincide sostanzialmente con la seconda parte di C1, eliminando la prima arcata. C3 invece è costruito a partire da C1 sostituendo alla prima arcata semplice una formula molto simile o perfettamente speculare della seconda arcata, compresa la discesa a *finalis* su fondamentale. Infine, in solo un caso (in *Whistling Woman Blues*, nella prima stanza), Tucker ricorre alla forma C4, diversa dalle altre, e più simile alla formula base di chiusura tipica negli *holler*: partenza da fondamentale, breve arcata di due sillabe alla terza, ritorno alla *finalis* su fondamentale.

Tutte le stanze sono costruite su tre versi, di cui il secondo ripetizione del primo, in forma AAB. Nonostante la forma sia evidentemente simile a quella del blues nel giro di 12 battute, e nonostante gli accompagnatori percorrano il tipico giro armonico con passaggio a sottodominante e dominante, Tucker non concede nessun accenno di riferimento alla progressione armonica nei profili melodici, mantenendo salde le formule utilizzate e costruendo un profilo melodico nettamente modale. La struttura AAB è l'unica tecnica che la cantante ricava dalla forma blues, nonché la sua paziente attesa dei punti d'attacco per i versi, soprattutto

all'inizio di ogni stanza, continuamente e coscienziosamente segnalati dai musicisti che la accompagnavano con chiari *licks* tipici del genere. Al di là di questa apparente adesione alla struttura del blues in 12 battute, il flusso espositivo è vario e le durate vengono abbondantemente ricostruite a ogni stanza in base alle preferenze della cantante, attentamente seguita dagli accompagnatori. In sottofondo viene data una pulsazione costante, ma i cambi di accordi vengono posizionati solo quando la cantante segnala chiaramente la volontà di passare al modulo successivo. Ciò comporta spesso la necessità di aggiungere o togliere qualche battuta o frazione di battuta alla struttura base del blues. Il risultato non risulta però pivo di equilibrio, grazie alla grande attenzione posta dagli accompagnatori nel seguire la struttura espositiva costruita dalla cantante, senza cercare di imporle i cambi di accordo, nonché grazie al sensibile fattore unificante del flusso canoro e alla ferrea logica modale e compositiva su cui si basa.

Sebbene la successione modulare scelta da Tucker abbia una notevole continuità, vi sono molti spazi per avanzare varianti e manipolare il contenuto formulare impiegato. Un'analisi approfondita dei 48 minuti dell'*holler* di Tucker darebbe materiale di discussione sufficiente a un'intera tesi: mi limiterò perciò ad indicare alcuni punti nevralgici delle registrazioni al fine di dare un'idea della varietà e ricchezza delle tecniche musicali impiegate dalla cantante.

Nell'ultima stanza di *Bogy Man Blues* il testo viene accomodato in modo particolare, modificando le formule base e rendendo i movimenti melodici più frastagliati. Si noti l'uso, in tutte le registrazioni, di un'eventuale pausa a metà del modulo E quando, in situazioni simili, il testo non è particolarmente corposo, o quando il primo emistichio può essere ulteriormente scomposto in due parti logiche.

A r. 7 di *Black Name Moan* la cantante interviene ripetutamente sulle strutture formulari destreggiandosi con efficacia tra ripetizioni e interiezioni aggiuntive.

L'ultima stanza di *Frying Pan Skillet Blues* (prima versione) è interamente costruita su un testo composto di esclamazioni e interiezioni: qui più che in altri punti si nota la cura e l'alto grado d'attenzione con cui gli accompagnatori seguono la struttura modulare impostata dalla Tucker, che viene tra l'altro ricostruita a partire dai materiali base, fusi tra loro in nuovi profili formulari. Nella seconda versione aggiunge un modulo di tipo I a riga 4, i gruppi compositi (E+I) usati nell'ultima stanza sono più complessi, e l'ultima riga contiene un ulteriore vocalizzo su una formula simile a quella tipica dell'I prima del C3.

In *Got cut all to pieces* (versione 1) a r. 6 ricorre a un particolare elemento I interstiziale e molto breve, e a r. 9 e 10 si destreggia su una sillabazione complessa del testo. Nella seconda

versione dello stesso brano, a riga 5 aggiunge un modulo I interstiziale, ma è costretta di conseguenza a intervenire radicalmente sulla struttura del C3 successivo.

In *Key to the bushes*, a r. 8, un testo particolarmente lungo richiede una proliferazione degli elementi base dell'E.

Si noti la forza espressiva del tono usato nel modulo E a r. 6 in *Mean old Jack Stropper*, seconda versione, nel modo in cui la cantante preme sulla parola "nerve", per cui ricava appositamente un ulteriore accento melodico oltre a quelli metrici dell'emistichio.

Le prime due stanze di *Old Black Mary* brillano per le ingegnose soluzioni adottate, con solo apparente semplicità, per adattare versi particolarmente lunghi a una ragionevole successione modulare. Similmente, il brano che più di tutti si collega al contesto d'uso degli altri *holler* è evidentemente *Penitentiary, penitentiary*, in cui la cantante presenta similmente una prima stanza molto complessa e dei moduli I leggermente semplificati nell'ultima parte della registrazione. Inoltre, il C a r. 9 ha un profilo molto particolare, soprattutto nella seconda versione, con la roboante manipolazione dell'arcata su "proposition".

I moduli E usati da Tucker sono relativamente statici, ma ciò non significa che non siano sottoposti a più o meno sensibili variazioni. Si confrontino, a tal proposito, i due moduli usati nelle r. 6 e 7 di *T.B. Moan*.

Infine, vorrei sottolineare come gli interventi del pianista non siano solo ed esclusivamente di accompagnamento e sfondo: Johnson guida i cambi di accordo e aggiunge brevi introduzioni o code quando necessario. In alcuni casi, le introduzioni strumentali parafrasano brillantemente il materiale formulare usato da Tucker: si veda ad esempio l'attacco di *Whistling Woman Blues*.

Di seguito, i testi dei brani con struttura modulare. Ho scelto di ricominciare la numerazione dei versi a ogni registrazione, al contrario di quanto ho fatto per l'*holler* di Berry, in quanto nel caso dei brani di Tucker ogni registrazione si concentra su una tematica principale: sebbene i brani possano essere ascoltati senza soluzione di continuità, ritengo che intenderli come un unico lungo *holler* andrebbe contro l'evidente volontà della cantante di distinguere ogni brano attraverso la differenziazione dei temi trattati.

109:

Strutture:

Black Name Moan

```
                    5
EC1EC1(E+I)C1-EIC2EIC2EC1-EIC3EIC1EC1
```

Bogy Man Blues

```
               5
EC1EC1EC1-EIC1EIC1EC1-EC1EC1EC1
```

Fryin' Pan Skillet Blues (take 1 e 2)

```
                 5
EIC1EIC1EC1-EC1EIC1EC1-(E+I)C3(E+1)C1C3
```

Got Cut All to Pieces (take 1 e 2)

```
                 5                    10
EIC1EIC1EC3-EC3EC3EUC1-EIC1EIC1EC1-EC1EC1EC1
```

Key to the Bushes Blues

```
               5
EC1EC1EC1-EIC1EIC1EC1-EIC1EIC1EC1
```

Mean old Jack Stropper blues (take 1 e 2)

```
               5
EC1EC1EC1-EIC1EIC1EC1-EIC1EIC1EC1
```

Mean Old Master Blues

```
              5
EC1EC1EC1-EC1EC1EC1-EIC1EIC1EC1
```

Old Black Mary

```
                 5
EC3EC3IC1-EC3C1EC3C1EC1-EIC1EIC1EC1
```

Penitentiary (Take 1 e 2)

```
                        5                   10
(E+I)C3(E+I)C3EIC1-EIC1EIC1EC1-EIC1EIC1EC1-EIC1EIC1EC1
```

T.B. Moan

```
                 5
EIC1EIC1EC1-EIC1EIC1EC1-EIC1EIC1EC1
```

Whistling Woman Blues

```
                 5
EIC4EIC4EC1-EIC1EIC1EC1-EIC1EIC1EC1
```

Black Name Moan (1928 A)

[E] I can hear my black name *a*-ringin', [C1] up and down the line
[E] I can hear my black name *a*-ringin', [C1] up and down the line
[E+I] *Ah-ha*, [C1] it's a red hot line

[E] In the morning, in the morning, [I] *ah*, [C2] won't be long
[E] In the morning, in the morning, [I] *ah*, [C2] won't be long 5
[E] Old Captain gonna call me [C1] and I will be gone

[E] Captain, Captain, [I] *ah*, [C3] Captain, *ah*-you must be blind
[E] Captain, Captain, [I] *ah*, [C1] you must be blind
[E] You told me to hurry, [C1] I'm almost flying

P: [Now ain't that puny?]

Bogy man blues (1929 A)

[E] If your man get bogy, [C1] and he want to go[168]
[E] If your man get bogy, [C1] and he want to go
[E] Stop your squabblin', [C1] let the fool man go[169]

[E] Every time I need you, [I] *mh*, [C1] that's the time you're gone
[E] Every time I need you, [I] *mh*, [C1] that's the time you're gone 5
[E] You said that you loved me, [C1] but you treat me wrong

[E] I ain't never loved nobody, [C1] and I never will
[E] n-I ain't never loved nobody, [C1] hope I never will
[E] The last man I was *a*-likin', [C1] almost got me killed

Fryin' Pan Skillet Blues (Take 1 e 2) (1928 B e C)

P: [Bring in some black eyed peas]

[E] I done losed all of my money, [I] *ah*, [C1] and now losing my mind[170]
[E] I done losed all of my money, [I] *ah*, [C1] now losing my mind
[E] He's at home with that woman, [C1] but he's on my mind[171]

[E] If you and your woman [C1] you all can't agree[172]
[E] If you and your woman, [I] *ah*, [C1] you all can't agree 5
[E] Get your fryin' pan and skillet, [C1] come and be with me

---

[168] È possibile che per "bogy" la cantante intenda dire che l'uomo inizia a essere disinteressato, distaccato, distante, e il rapporto si incrini.
[169] "To squabble" significa avere un alterco su questioni di poco conto.
[170] Nella take 2 manca "and"
[171] Nella take 2 usa "his" al posto di "that"
[172] Nella take 2 inserisce un "ah" interstiziale dopo "woman"

[E+I] *Ah,* [C3] *oh Lord, my Lord*

[E+I] *Ah,* [C1] *oh Lord, my Lord*

[C3] *Lord, Lordy, Lord*[173]

Got Cut All to Pieces (Take 1 e 2) (1928 D e E)

[E] I got cut all to pieces, [I] *ah,* [C1] about the man I love

[E] I got cut all to pieces, [I] *ah,* [C1] about the man I love

[E] I'm gonna get that-*a* woman, [C3] just as sure as the skies above

[E] *Now*, when my man left me, [C3] I was half dead, lyin' in my door

[E] When my man left me, [C3] I was half dead, lyin' in my door[174]

[E] I was sufferin' and a-groanin', [U] "Oh [C1] daddy, please don't go"[175]

[E] I been in so murky trouble, [I] *ah,* [C1] for the last few days[176]

[E] I been in so murky trouble, [I] *ah,* [C1] for the last few days

[E] And it seem like these trouble, [C1] is gonna take me away

[E] If I don't get drownded [C1] or washed away

[E] If I don't get drownded [C1] or washed away

[E] I'll meet you next summer [C1] on my [..] way

Key to the Bushes Blues (1929 B)

[E] I've got the key to the bushes, [C1] and I'm rarin' to go

[E] I've got the key to the bushes, [C1] and I'm rarin' to go

[E] I ought to leave here runnin' [C1] but that's, most too slow

---

[173] Nella take 2 aggiunge un "ah a inizio verso

[174] Nella take 2 salta "was"

[175] Nella take 2 salta la "a-" prima di "groanin'"

[176] Nella take 2 salta l' "ah" interstiziale, sia in questo verso che nel seguente

[E] Captain, captain, [I] *ah*, [C1] what's the matter with Sal?
[E] Captain, captain, [I] *ah*, [C1] what's the matter with Sal? 5
[E] You have worked my partner, [C1] you have killed my pal

[E] Captain's got a big horse pistol, [I] *ah*, [C1] and he think he's bad
[E] Captain's got a big horse pistol, [I] *ah*, [C1] and he think he's bad
[E] I'm gonna take it this mornin', [C1] if he make me mad

Mean old Jack Stropper blues (take 1 e 2) (1929 C e D)

[E] Everything I tell you, [C1] you don't have to tell your girl
[E] Everything I tell you, [C1] you don't have to tell your girl
[E] But you won't be able, [C1] tell her about to (use your bell)

[E] You have kicked me and you have beaten me, [I] *ah*, [C1] *oh*, you have knocked me down
[E] You have kicked me and you have beaten me, [I] ah, [C1] *oh*, you have knocked me down 5
[E] And have the nerve to tell me [C1] to get-*oh* out of town

[E] You're the worst old Jack Stropper, [I] ah, [C1] I must have-oh seen
[E] You're the worst old Jack Stropper, [I] *ah*, [C1] I must have-oh seen
[E] You have got me *oh*-thinking [C1] that you must be (green)

Mean Old Master Blues (1929 E)

[E] Our boss man may come here, [C1] but we did not run
[E] Our boss man may come here, [C1] we did not run
[E] Old master got a pistol, [C1] may have a great big gun

[E] I'd rather be cut all to pieces [C1] than to be blowed down

[E] I'd rather be cut all to pieces [C1] than to be blowed down 5
[E] Because I might get evil, [C1] I could leave this town

[E] Master, master, [I] *ah*, [C1] please turn me a-loose
[E] Master, master, [I] *ah*, [C1] please turn me a-loose
[E] I ain't got no money, [C1] I got a good excuse

Old Black Mary (1929 F)

[E] If you don't treat him no better, [C3] old black Mary, I'm gon' take him myself
[E] If you don't treat him no better, [C3] old black Mary, I'm gon' take him myself
[I] *Ah*, [C1] gonna take him myself

[E] Tell me black Mary, [C3] *oh*, what makes you black Mary [C1] what makes you come so soon?
[E] Tell me black Mary, [C3] *oh*, what made you black Mary [C1] what made you come so soon? 5
[E] Your man have left this mornin', [C1] but he'll be back at noon

[E] Well, he may come crippled, [I] *ah*, [C1] and I may be late
[E] And he may come crippled, [I] *ah*, [C1] and I may be late
[E] It was mama's, papa's situation, [C1] I'm gon' take him, just the same

Penitentiary (Take 1 e 2) (1928 F e G)

[E+I] *Ah ha ha*, [C3] what's the matter with my man today
[E+I] *Ah ha ha*, [C3] what's the matter with my man today
[E] I ask him if he love me, [I] *Lord*, [C1] and he walked away

[E] Penitentiary penitentiary, [I] *ah*, [C1] is going to be my home
[E] Penitentiary penitentiary, [I] *ah*, [C1] is going to be my home 5
[E] Because my man he mistreated me, [C1] *Lord*, he have done me wrong

[E] The man that I'm-*a* loving, [I] *Lord*, [C1] he's gon' get me killed
[E] The man that I'm-*a* loving, [I] *Lord*, [C1] he's gon' get me killed
[E] Because love is a proposition, [C1] that's got many a poor girl killed

[E] I'll love you [nome], [I] *ah*, [C1] but you won't behave[177]
[E] I'll love you [nome], [I] *ah*, [C1] and you won't behave
[E] You going to keep on *a*-prowling, [C1] you going to wake up in your grave

T.B. Moan (1929 G)

[E] You've got your pistol, [I] *ah*, [C1] you've got it drawed on me
[E] You've got your pistol, [I] *ah*, [C1] you got it drawed one me
[E] I'm a real sick woman, [C1] sick as I can be

[E] I may get better, [I] *ah*, [C1] but I can't get well
[E] I may get better, [I] *ah*, [C1] but I can't get well
[E] I've got the tuberculosia, [C1] and I can't get well

[E] Tell me, rider, [I] *ah*, [C1] what make you so mean
[E] Tell me, rider, [I] *ah*, [C1] what make you so mean
[E] I asked you water, [C1] you gave me gasoline

Whistling Woman Blues (1929 H)

[E] I followed my daddy, [I] *oh my baby*, [C4] to the buryin' ground
[E] I followed my daddy, [I] *oh my baby*, [C4] to the buryin' ground
[E] The police told me [C1] "Nigger, turn around"

---

[177] Nella take 2 qui usa "Lord" invece che "ah", nella stessa posizione e con lo stesso modulo.

[E] Penitentiary, penitentiary, [I] *ah*, [C1] ain't a (trifling) thing
[E] Penitentiary, penitentiary, [I] *ah*, [C1] ain't a (trifling) thing 5
[E] I've been mistreated, [C1] it ain't a (trifling) thing

[E] I'm a whistling woman, [I] *ah*, [C1] I'm like a crowing hen
[E] I'm a whistling woman, [I] *ah*, [C1] I'm like a crowing hen
[E] The folks all told me, [C1] it comes to no good end

10.3 Lead Belly

Huddie Williams Leadbetter, noto come Lead Belly[178] (1888-1949), nacque a Mooringsport, in Louisiana, ma all'età di 5 anni si trasferì con la famiglia nella Bowie County, in Texas.[179]

Nel 1903, ovvero all'età di 15 anni, Lead Belly era già in viaggio da solo, guadagnandosi da vivere suonando. Iniziò a lavorare a St. Paul's Bottom, un quartiere a luci rosse di Sheveport. Nel 1912 incontrò Blind Lemon Jefferson, con cui iniziò a collaborare, ma nel 1915 finì per la prima volta in prigione per porto d'armi non autorizzato. Venne messo a lavorare in una *chain gang* nella Harrison County. Pochi anni dopo evase, e nel 1918 tornò in carcere per aver colpito a morte un parente durante una colluttazione. Iniziò a scontare la pena nella Imperial Farm a Sugarland, Texas, dove tra l'altro durante uno scontro violento con un altro carcerato si procurò una vistosa ferita da taglio alla gola, che nelle apparizioni pubbliche preferiva coprire con una bandana. Rilasciato nel 1925 per buona condotta, nel 1930 venne di nuovo mandato in carcere dopo un processo sommario per aver colpito con un coltello un uomo bianco durante un diverbio. Venne quindi mandato all'Angola Prison Farm in Louisiana, dove tre anni più tardi incontrò i Lomax impegnati nei loro viaggi di ricerca. Grazie anche all'appoggio dei due, Lead Belly riuscì a ottenere la grazia, e nel 1934 uscì di prigione. Aveva 46 anni, di cui almeno 13 passati dietro le sbarre, e il contesto economico della depressione non era certo favorevole.

---

[178] Fino a una certa data il soprannome è riportato in tutte le fonti e pubblicazioni come una parola unica, "Leadbelly". Recentemente la famiglia del musicista ha chiesto che venisse utilizzata la grafia con lo spazio.
[179] Per maggior informazioni sulla biografia di Lead Belly, vedi Wolfe (1992).

Trovò temporaneamente lavoro come autista per John Lomax, e venne introdotto dai ricercatori ad alcuni contatti che gli permisero di avviare una carriera professionale musicale. Nel 1935 i Lomax completarono i lavori per scrivere un libro su di lui,[180] ma i rapporti tra Lead Belly ed i ricercatori si incrinano. Nel 1936 tornò a New York e avviò più concretamente la sua carriera di musicista, suonando all'Apollo Theatre interpretando sé stesso in una romanzata ricostruzione del suo incontro con i Lomax in prigione. Nel 1937 apparve su Life Magazine un articolo dal titolo "Lead Belly: Bad Nigger Makes Good Ministrel",[181] in cui i suoi trascorsi in carcere vennero esasperati ed esoticizzati per creare scalpore: una foto con il primo piano delle sue mani sulla chitarra riportava la nota "These hands once killed a man". Nell'articolo viene dato largo spazio alla leggenda metropolitana secondo cui era stato il suo canto a convincere il governatore a dargli la grazia nel 1934. Il resto della sua carriera coincide con un lento ma progressivo espandersi della sua fama, che comprese lavori in serie radiofoniche e la pianificazione di un tour in Europa.

Nell'arco della sua carriera Lead Belly registrò più di cinquecento brani differenti, coprendo tutti i generi immaginabili, seppure alla fine degli anni '30 le case discografiche avessero provato a spingere solo le sue registrazioni di blues. Lead Belly aveva dimostrato una vasta e ben articolata conoscenza del vasto repertorio di forme e generi della musica non solo afroamericana, ma anche americana in generale. Oltre ad avere uno stile di canto preciso, ispirato, e una voce possente, Lead Belly era anche un poli-strumentista: sapeva suonare la chitarra a 6 e 12 corde, il pianoforte, il mandolino, l'armonica a bocca, il violino e la fisarmonica diatonica. Alla sua morte, avvenuta nel 1949 a causa dell'avanzare della sclerosi laterale amiotrofica, Lead Belly ci ha lasciato un repertorio sconfinato di fonti sulla musica folk americana, costante fonte di ispirazione per generazioni di musicisti di tutto il mondo negli anni a venire.

Tra i brani che aveva registrato, ovviamente, vista la sua competenza trasversale in diversi generi, non poteva mancare un *holler*. *Ain't going down to the well no more* è un caso più unico che raro nel panorama delle registrazioni in nostro possesso per il fatto che ne abbiamo due versioni registrate a distanza di anni (l'unico altro caso è quello dei due *holler* di Stewart W.D. "Bama").

---

[180] John Lomax (1936).
[181] Life Magazine, 19 Aprile 1937, p. 39-40. Il giornale non riporta l'autore dell'articolo.

110: *Ain't goin' down to the well no more* (1935 e 1948)

Ver. 1935

[I1] *Woh*

[E1] Ain't going down, [E2] ain't going down
[I2] *Oh*! [E3] *Baby*, to the well no more
[C1] It's a true believer, [C1] it's a true believer, [I1] *e-he*

[E1] Ain't going down, [E2] ain't going down
[I2] *Oh*! [E3] *Mama*, to the well no more

P: [Late in the evening the boys was out and says: "What you got on your mind" and I say: "Cotton". The boys then tell me, says: "Grow your own, man, just grow your own!"]

[E4] If I ever get able, [E4] if I ever get able, able
[C2] To pay this debt I owe, [I1] *oh*

[E1] Ain't going down, [E2] ain't going down
[I2] *Eh*! [E3] *Sadie*, to the well no more
[C1] It's a true believer, *heh*, [C1] it's a true believer, [I1] *hey*

[E1] Ain't going down, [E2] ain't going down
[I2] *Oh*! [C1] Baby, to the well no more

P: [Take him, take him, boys, take him!]

[E4] *Oh*, soon one morning
[C2] When I could not lay back down, lay back down [I1] *oh*

[E1] Looking right at her, [E2] looking right at her

[I2] *Oh*! [E3] Standing in her morning gown, [I1] *oh*

[E1] Looking right at her, [E2] looking right at her
[E3] Standing in her morning gown

Ver. 1948

[I1] *Oh*
[E1] Ain't going down, [E2] ain't going down
[I2] *Oh*! [E3] Honey, to the well no more
[I1] *Oh*
[C2] And I ain't got nothing, *oh*, [C2] I can't say nothing, *oh*

[E1] Ain't going down, [E2] I ain't going down
[I2] *Oh*, [E3] sweet mama, to the well no more, [I1] *oh*

[C1] You said you was a true believer, [P: yes?]
[C1] I'm the true believer, [P: how?]
[C1] I'm the true believer, [I1] *oh*

[E1] Ain't going down, [E2] ain't going down
[I2] *Oh*! [E3] Baby to the well no more
[I1] *Oh*

P: [..]

Nell'intervista connessa ad un concerto del 1949 Lead Belly spiega brevemente l'origine ed il significato della canzone. Trattasi di un vecchio canto tipico di ambienti rurali che conosceva fin da quando era bambino, mantenuto vivo nel ricordo nonostante e, anzi, forse proprio grazie ai tentativi della madre, donna di fede, di negargliene la pratica. L'unico suggerimento per l'interpretazione del testo, piuttosto criptico, è dato sapendo che "the well" sta per "un luogo

pieno di guai". Non molto specifico, ma proprio questa mancanza di specificità permette probabilmente l'applicabilità trasversale del modo di dire a molte situazioni diverse.

I moduli usati da Lead Belly sono numerosi, nonostante la loro successione mantenga una marcata ciclicità. Il brano non ha un centro modale univocamente distinguibile al primo ascolto: a mio parere può essere individuato nei 180 Hz toccati brevemente dalla prima parola "down" a r. 2 nella versione del '35: in questo modo le *finalis* degli altri moduli entrano in rapporti armonici semplici con questo centro modale e i picchi o punti di arresto dell'intero movimento melodico si posizionano su altezze ad intervalli ragionevolmente semplici. Quest'altezza è confermata dalla forma del modulo interstiziale a r. 4 nella seconda versione, che invece vi si sofferma arrivandoci con una cadenza melodica leggermente più esplicita.

Lead Belly mette in pratica diversi metodi di variazione: se le strutture formulari rimangono sostanzialmente le stesse, il cantante opera minute variazioni a livello degli elementi. Inoltre, alcuni moduli sono costruiti su formule trasposte, come il caso dell'E2, trasposizione di una quinta dell'E1. Gli interventi parlati sono estranei al brano, e ne interrompono semplicemente la successione modulare. La seconda versione ha un ritmo più flemmatico e un maggior livello di dettaglio nella gestione delle componenti degli elementi, frutto senza dubbio della maggiore esperienza. Si vedano ad esempio i differenti trattamenti dei C1 sulle parole "he's / I'm a true believer", che nella versione più tarda vengono arricchite da teatrali commenti interstiziali. Nell'arco dei 13 anni che separano le due versioni Lead Belly ha accumulato esperienza e tranquillità nel maneggiare il materiale componente dei moduli, nonché la capacità di gestirne la successione in funzione del significato. Al tempo stesso, le formule su cui sono costruiti i moduli sono rimaste sostanzialmente invariate.

10.4 Eddie James "Son House" Jr.

Eddie James "Son House" (1902-1988), nacque a Lyon, vicino a Clarksdale, Mississippi. All'età di otto anni si trasferì in Louisiana con la madre.[182] Negli anni '20 attraversò diverse fasi: avviò una carriera come pastore, lavorò come bracciante nell'azienda agricola della moglie (che abbandonò dopo poco, sia il lavoro che la consorte), si spostò nella zona di Clarksdale e

[182] Per maggior informazioni sulla biografia di Son House, vedi Beaumont (2011).

nel 1927 iniziò a interessarsi di musica blues. Nonostante il padre fosse un musicista professionista, il giovane Eddie James non era stato fino a quel momento attratto dalla carriera musicale. Per motivi religiosi, in particolare, aveva ripudiato il blues. Nel 1927 però, affascinato dalla tecnica della *slide guitar*, in pochi mesi apprese le basi da diversi musicisti di passaggio nell'area, fino a costruirsi un proprio stile musicale di livello professionale. Nello stesso anno finì però sotto processo per essere stato coinvolto in una sparatoria: venne incolpato (non si sa se a ragione o a torto, il processo fu molto sommario) di aver posto fine alla sparatoria uccidendo a sua volta l'individuo che l'aveva iniziata. Scontò quindi poco più di un anno di pena a Parchman dal 1928 al 1929.

Uscito di prigione, sotto direttive del giudice locale si spostò verso nord arrivando a Lula, Mississippi. Qui conobbe e iniziò a collaborare con Charley Patton e Willie Brown, e svolse le prime registrazioni tra il 1929 e il 1930. Nel '41 e 42 registrò alcuni altri brani per Alan Lomax e la Library of Congress. Nel '43 abbandonò interamente la carriera musicale e si trasferì a Rochester, New York, a lavorare come operaio per la New York Central Railroad.

Nel 1964 venne rintracciato da Nick Perls, Dick Waterman e Phil Spiro, e riprese a suonare pubblicamente sulla scorta del rinnovato interesse del pubblico per il Delta Blues, parte del movimento del Blues Revival degli anni '60. Produsse registrazioni per la CBS records, e viaggiò in tour per gli Stati Uniti e l'Europa. Si ritirò nel 1974 per problemi di salute a Detroit, dove rimase fino alla morte per tumore alla laringe.

Prima di ritirarsi a lavorare a New York, Son House aveva avuto un'influenza su molti artisti della Coahoma Country, tra cui i giovani Robert Johnson e Muddy Waters nei loro anni di formazione. La visibilità ottenuta durante il Blues Revival gli ha permesso di raggiungere un pubblico enorme. La sua tecnica chitarristica percussiva e il suo stile di canto altamente emotivo, nervoso e veemente hanno affascinato e continuano a essere fonte di ispirazione per generazioni di musicisti.

Per quanto riguarda il nostro tema di discussione, nelle sessioni di registrazioni che Son House svolse all'inizio degli anni '40 con Alan Lomax, Fiddlin Joe Martin, Walter Brown e Lonnie Johnson[183] venne immortalato su un disco di acetato un divertente e divertito scambio di battute nello stile degli *holler*. Qui la finzione è palese e caricaturale: i due cantanti non fanno nessun segreto del fatto che quella presentata sia un'esasperata ricostruzione immaginaria di un

---

[183] Lo stesso che accompagnò pochi anni prima "Texas" Alexander nella registrazione dei suoi *holler*, vedi par. 10.1.

contesto di lavoro nei *levee camp*. Lo scambio è denso di riferimenti diretti e indiretti al contesto dei *levee camp* e al lavoro con i muli, e pur non mancando momenti di vertiginosa serietà legata alla gravità delle violenze riferite o sottintese, il resto della registrazione si svolge in una sostanziale atmosfera di giocoso e ironico scambio, in cui è più Fiddlin' Joe Martin a reggere le fila del gioco ironico, mentre Son House tende a intervenire in forma pacata e compassata.

Per facilitare la lettura, ho posizionato le parti cantante in rientro nella trascrizione. Le parti parlate sono, come negli altri brani, tra quadre.

111: *Camp holler* (1941)
Durata: 02:31

Son House:

Well, if I had-*uh* followed, *boys*, my old second mind
I say, I'd-*a* been out the country my old second time [Whoo!]

Fiddlin' Joe Martin: [Yes! Yes!]
SH: [Boy, I'm feeling lowdown today]
FJM: [I .. I know you is, Son, go sing them old Levee Camp Blues, I know you've got 'em, sing 'em!]

SH: *Oh-oh*, Mr. Charlie, Mr. Ludlow Jones
I done decided, *oh boy*, I won't work no more [risate]

FJM: [Oh look at here:]
Oh, I'm going get the levee camp bodacious, *Lord*, for to hold my hand
[SH: Slip your own, boy][risate]
FJM: I'm gon' get bodacious women for to make up my bed

SH: [Hey, get up there will ya?]
FJM: [Well look at here boy, that old mule ain't gonna get back, you ain't gonna drive him no more.]

SH: [I see he ain't..]

FJM: [Well look-a here you gotta..]

SH: *Well*, I done walked this old levee, *boys*, 'till my feet got numb [FJM: Oh boy!]
If you see Mr Charlie ask him: "did his money come?" [risate]

FJM: [Oh boy!]
Oh, my hamstring is popping, *boys*, is my collar crying [SH: Sho', sho'!]
Ain't nothing breaking, *boy*, / but the long sight line [risate]

SH: [Yea hey, get over there Charlie!]

FJM: [Well look-a here, I tell you one thing we gotta build that levee way up yonder]

SH: [Man]

FJM: [Son House, you know Fiddlin' Joe gets tired of working on this levee but I'm gonna try it out!]

SH: [Well you know, ain't nothing for us no-how but living and a-killing?]

FJM: [Yeah! Yeah, come on in there, drive on in there, you know Son, 'cause I'm, I'm gon' spot 'em, C'mon down, yeah]

SH: *Hm*, I looked at the captain, *boy*, and I walked away [FJM: Ha-a boy!]
I asked the straw boss man: "what's the time of day?"

FJM: [Lord boy, o boy, o boy, look-a here, I'll tell ya 'bout it, I'm goin' on down the river!]
Woah Lord
[..][get on over there, how you gonna do there? Man look at here I'll tell you one thing, that old pretty little mule, I'm gon' pull that ol mule]
Oh, *boy*, for to pack some sacks
Oh, *baby*, I'm gonna bring you some money when I come back

SH: [Go your own]

FJM: [That's Fiddlin' Joe, you know boy I'm bound to do what I say, yeah yeah yeah]

SH: [I heard you when you first drive up!]

FJM: [Come on, you know, you know, Son we gotta go, gotta see ‘bout Willie Brown, yes sir]

SH: [Okay]

Gli interventi cantati di Son House e Martin si basano su brevi testi composti da distici autosufficienti. Entrambi i cantanti sfruttano fondamentalmente tre moduli base, due di tipo espositivo e uno di chiusura sulla tradizionale formula usata allo scopo. Martin è l’unico a usare un modulo d’interiezione (a 01:59), e pare avere anche un maggiore controllo sui metodi di variazione, al punto da applicare modifiche talmente esagerate da suscitare l’ilarità dei presenti (nel modulo da 00:33), mentre Son House raggiunge lo stesso risultato lavorando invece sui motti di spirito, come la divertente coppia di versi da 0:19. Rilevante anche il modo in cui le tecniche di canto usate da Son House in questa registrazione rimandino al resto della sua produzione musicale: oltre alla preferenza per profili melodici dai tagli netti, con arcate spesso prive della componente di discesa, e dal timbro serio, secco, alcuni elementi composti usati qui, come le rapide cuspidi a 01:40 su “I looked at the captain” ricordano da vicino quelle usate in *Death Letter Blues* (1965) su “It must have been twenty thousand people”.

Vorrei infine far notare come questi interventi canori si mescolino al resto della conversazione artificiale: ci sono finti richiami al mulo, immaginarie indicazioni di carattere lavorativo e riferimenti alle figure archetipe del contesto dei *levee camp*. Gli interventi, soprattutto quelli cantati, non seguono un vero e proprio filo logico: appaiono inopinati, come citazioni colte, scambiate in tono tranquillo, amichevole, divertito. Così Son House, uno tra i chitarristi e cantanti di blues più influenti della storia del genere, colui a cui guardarono colossi come Robert Johnson e Muddy Waters nei loro anni formativi, colui che divenne una delle icone del blues revival degli anni ‘60 e ‘70, in questi esercizi di stile dimostra di conoscere e saper esporre dei perfetti esempi di *holler*.

10.5 John Lee Hooker

John Lee Hooker (1917-2001) nacque vicino a Clarksdale, contea di Cohaoma, Mississippi, o forse a Tutwiler, nella contea di Tallahatcie.[184] Undicesimo bambino di una famiglia di mezzadri, figlio di un predicatore battista, la sua prima educazione musicale è rivolta alla musica sacra. Nel 1921 i genitori divorziarono e si trasferì con la madre a Clarksdale. Il patrigno, William Moore, era un musicista di blues e fornì al giovane Hooker le prime basi per suonare la chitarra. Hooker ha sempre sostenuto che lo stile di Moore ebbe un fondamentale impatto sulla sua personale e riconoscibile tecnica. Moore suonava abitualmente con Charlie Patton ed era originario della Louisiana, e la sua tecnica chitarristica era basata su strutture modali su un accordo e riff ritmici ostinati. Blind Lemon Jefferson e Blind Blake spesso visitavano la sua casa nei suoi anni formativi, per suonare col patrigno. Altra influenza formativa era Tony Hollins, fidanzato con una delle sue sorelle, anch'egli musicista, che con buone probabilità gli insegnò alcuni dei primi brani che lo renderanno famoso, tratti dal repertorio di blues tradizionali.

All'età di 14 anni scappò di casa per non rivedere (si dice) mai più i genitori. Le informazioni in nostro possesso sui precisi spostamenti di Hooker in quegli anni sono scarse: Hooker trovò lavoro come musicista a Beale Street a metà degli anni '30, a Memphis, Tennessee; probabilmente visse qualche anno a Cincinnati, Ohio; nel 1943 emigrò verso Detroit, Michigan, in cerca di lavoro nelle fabbriche di automobili della Ford Motor Company, suonando blues la sera nei locali di Hastings Street nell'East Side.

È nel 1948 che Hooker iniziò a incidere musica, usando diversi nomi per aggirare i limiti contrattuali e guadagnare qualche dollaro in più dalle misere paghe "upfront" che le case discografiche davano agli artisti, cambiando ogni volta di pochissimo il testo dei brani. È di questo periodo il suo primo successo: *Boogie Chillen* diventa il *Best seller race record* del 1949, vendendo migliaia di copie (secondo alcuni, più di un milione). Le prime incisioni di Hooker lo vedono solista, accompagnandosi con il piede o battendo sulla cassa della chitarra, sotto la supervisione del produttore Bernie Besman. Sono pochi i musicisti che, in quegli anni, riuscivano ad accompagnarlo: la gestione imprevedibile dei tempi e delle strutture è sempre

[184] Per maggior informazioni sulla biografia di John Lee Hooker, vedi Murray (2000).

stata uno dei punti più iconici della musica di Hooker, tecniche di gestione del flusso temporale particolarmente ostiche per coloro i quali volessero o dovessero suonare con lui.

Negli anni sessanta guadagnò rapidamente notorietà nell'ambito del Blues Revival: iniziarono i riconoscimenti e i tour mondiali. Nel 1980 compare nel film *Blues Brothers* di John Landis, interpretando sé stesso. A fine anni '80 vince quattro Grammy Awards: per il brano "I'm in the mood" da *The Healer*, per l'album *Chill out*, e per "Don't look back" (*Best traditional blues recording* e *Best Pop Collaboration with vocals*).

John Lee Hooker ha inciso più di 100 dischi in una carriera discografica durata poco più di cinquant'anni. Il suo stile inconfondibile, il suo timbro di voce, la sua tecnica chitarristica, la sensualità e energia dei suoi riff ostinati, la sua abilità narrativa, gli hanno permesso di guadagnare fama e riconoscimento internazionale, ispirando con la sua musica generazioni di artisti e cantando di sé e del mondo a un pubblico sconfinato.

Hooker è divenuto nel tempo famoso primariamente come performer di tre sotto-generi musicali del blues:

- il Boogie in versione chitarristica: esempio famoso *Boogie Chillen*,[185] una traduzione per chitarra dei ritmi percussivi del Boogie Woogie in voga nell'area di Chicago negli anni '40, mescolata con un'implacabile riff modale su accordo ostinato mutuata dalla tradizione chitarristica della Louisiana.
- il "talking blues", una modalità di esposizione a carattere narrativo in cui il cantante, accompagnandosi spesso con chitarra a creare atmosfera di sottofondo, racconta eventi o espone personali considerazioni con misurata gestione dei tempi teatrali, aggiungendo eventualmente brevi frammenti cantati. Esempio particolarmente noto di questo genere sono le varie versioni di *Tupelo*,[186] in cui Hooker ricostruisce la storia della devastazione prodotta dall'inondazione del Mississippi nel 1927.
- le lente *blues ballads*, spesso derivate da brani di repertorio tradizionale, in cui un ritmo lento ma costante di chitarra, su impianto modale, fa da drone al canto, spesso diviso in stanze e con un impianto poetico aperto a ripetizioni e manipolazioni. Spesso la chitarra interviene negli spazi tra le stanze, aggiungendo brevi variazioni

[185] La prima versione è quella del 1948 registrata per la Modern Records.
[186] La prima versione del brano è *Tupelo Blues*, pubblicata nel 1959 nell'album *The Country Blues of John Lee Hooker*.

al riff base come effetti di interpunzione. Esempio noto di questo genere è il brano *Hobo Blues*.[187]

Sebbene questi siano i tre ambiti in cui Hooker ha trovato maggiore successo presso il pubblico, non sono certo gli unici in cui aveva competenza. Un ascoltatore abituato all'ipnotico *rhythm'n blues* grezzo e pulsante che era diventato il marchio di fabbrica (e la miglior fonte di reddito) di Hooker negli ultimi anni della sua vita avrebbe forse qualche difficoltà a riconoscere la sua mano nelle prime registrazioni della sua carriera: dal '48 al '52, oltre ovviamente a fondare le basi del suo suono iconico, Hooker aveva inciso su disco una grande varietà di generi, dandone di ognuno una propria reinterpretazione per voce sola e chitarra, unico *trait d'union* il già perfettamente formato e idioletto timbro vocale. Tra le registrazioni di quegli anni figurano forme ballata anglosassoni, *spirituals*, blues in dodici e sedici battute, personali reinterpretazioni di standard tradizionali e altre forme ibride. Tra questi brani uno in particolare risulta fondamentale per il nostro argomento di studio: si tratta di "Waterboy", registrato nel 1949.

Due precisazioni sono necessarie.

La prima: nel 1922 venne pubblicata una partitura dal titolo "Water Boy", arrangiata da Avery Robinson, "as sung by Roland Hayes"; la partitura ha avuto e continua ad avere una discreta fortuna come brano di musica lirica e come standard jazz, ma il contenuto musicale non ha nulla a che fare con la registrazione di Hooker. Seppure il riferimento testuale sia contiguo (il richiamo al ragazzo che si occupa di portare l'acqua), così come il contesto da cui proviene la fonte originale (nell'introduzione al brano, Robinson dice di aver ascoltato il canto da una *chain gang*), i due brani sono totalmente differenti. Dal profilo melodico della partitura e dalla struttura squadrata del brano si intuisce infatti che la fonte originale per la versione di Robinson e Hayes fosse un *worksong*, non un *holler*, e in ogni caso i materiali formulari sono del tutto differenti. Inoltre, questo brano del 1922 ammanca interamente del riferimento alla figura del "captain", personaggio chiave invece nello sviluppo della narrazione di Hooker.

La seconda: Hooker registrò un altro brano dal titolo Water Boy, nel 1959. Anche questo brano non ha nulla in comune con quello del '49, se non il tema del testo e alcune soluzioni

---

[187] La prima registrazione audio è del 1948 per la Modern Records. Su internet gira un video in cui Hooker si produce in una performace del brano, passeggiando da solo sullo sfondo cartonato di una finta città deserta. Il video venne prodotto durante l'*American Folk Blues Festival* del 1965.

formulari altrimenti ampiamente impiegate da Hooker. Il brano del ‘59 mostra chiaramente il riferimento alla tradizione dei worksong, ma a sua volta non pare avere nessuna relazione con la partitura pubblicata nel ‘22: Hooker pone tra i moduli, modellati su formule proprie, persino l’effetto di respirazione forzata a mimare l’atto motorio del lavoro.

Una nota sulla trascrizione: ho cercato di rendere graficamente le scelte strutturali operate da Hooker durante l’esposizione: i versi vanno a capo quando Hooker segnala un colpo di commento breve con la chitarra tra i moduli, e le stanze vengono divise nei punti in cui l’interprete posiziona un intermezzo chitarristico più corposo. Seguendo questo schema, si nota come la prima parte del brano presenti apparentemente versi più lunghi: in realtà le strutture espositive sono simili lungo tutto il brano, ma Hooker inizia ad aumentare il numero di moti chitarristici d’assenso tra i moduli man mano che l’esposizione va avanti.

112: *Waterboy* (1949)

Durata: 03:56

Struttura:

```
                    5                    10
E1E2C1E2C1IC1-E1IC1E2IC1P-E1IC1E2E2C1-IE2C1PC1-E1IC1-IE2E2C1-
15          20             25          30
PIC1-E1IC1C1-E2OC1-E1IC1-E2IC1-E1E2C2C2PC1PC1PPC1
```

[E1] Captain, captain, captain, [E2] send the water ‘round, [C1] send the water ‘round
[E2] Don’t get no water, [C1] I got to go, [I] *oh*, [C1] I got to go

[E1] Captain, captain, pour a drink of water, [I] *oh, oh boy*
[C1] You want to fight?
[E2] You don’t get no water, [I] *oh boy*, [C1] ‘till the sun go down 5
[P: The sun go down]

[E1] Captain, [I] *oh*, [C1] send the water round
[E2] Yes I’m working, working [E2] on the levee, [C1] send the water ‘round

[I] *Woh*, captain, [E2] don't send no water
[C1] I got to go, [P: *oh boy*], [C1] I got to go

[E1] Yes, some got a life time
[I] *Oh boy*, [C1] but I got ninety-nine

[I] *Woh*, [E2] some got a life time here
[E2] this old prisoner, [C1] I got ninety-nine

[P: Don't get no water]
[I] *Oh*, captain, [C1] (life) won't be long

[E1] Captain, waterboy, pour some water
[I] *Oh boy*, [C1] send the bucket down, *oh*
[C1] Send the bucket down

[E2] These lifetime prisoners
[I] *Oh boy*, [C1] got to (best go?) here

[E1] Yes, the (many an old) skinner, *oh boy*
[I] *Oh boy*, [C1] but the longest line

[E2] I'm a hard rolling skinner, [I] *oh boy*
[C1] On this old country farm

[E1] Yes, some got a lifetime
[E2] some got six month, *boy*, *oh yes*, but I got
[C2] I got ninety nine
[C2] I got ninety nine, [P: *oh boy*]
[C1] On old country farm, [P: *oh boy*]
[C1] This old country farm
[P: *Oh boy*]

[P: *Oh boy*]
[C1] Old country farm

La traccia dal titolo Waterboy contiene una specie di incrocio tra un *holler* perfettamente tradizionale ed un brano dalla ritmica stringente negli inserti di chitarra e nell'accompagnamento. Hooker snocciola un testo il cui contenuto rimanda direttamente all'ambiente dei *levee camp* e delle prigioni (qui chiamate "country farm" invece che "state farm"), disponendolo su una perfetta struttura canora da *holler* ed accompagnandosi con un lento ma costante obbligato di chitarra. Degli *holler* c'è tutto: le interiezioni d'introduzione (00:20), i moduli di chiusura (00:26), gli inserti tra i moduli (00:47), la divisione tra moduli espositivi (00:59) e di chiusura, le variazioni per amplificazione della durata di un singolo elemento (01:09), le variazioni per ripetizione in serie di elementi o moduli interi (01:46), la ricerca di effetti timbrici cambiando registro (02:16), la forma con microavvallamento iniziale e eventuale arricciamento di chiusura delle *finalis*, la variazione per riselezione dell'altezza di picco di un elemento (la sillaba "cap" spostata da 1200c a 1000c a 02:28). La struttura flessibile, per lo più in sezioni, mostra una chiara successione di carattere retorico tipica degli *holler*, ampliata però dagli effetti di interpunzione della chitarra. Neanche l'accompagnamento si sottrae a variazioni simili: si ascolti il lungo loop ritmico a 03:14. Compaiono anche forme di acciaccatura melodica tipiche dell'idioma di Hooker, ad esempio nelle variazioni che conducono alle ripetizioni della coda, da 03:30.

Questi sono solo alcuni esempi: sul piano della voce il brano di Hooker non presenta solo vaghe somiglianze con il genere *holler*. Questo brano è un *holler*. Al tempo stesso, però, il rapporto tra voce ed accompagnamento, tra moduli vocali e *fill-in* chitarristici, tra variazione microritmica del cantato e pulsazione costante delle figurazioni alla chitarra, rendono il brano qualcosa di più di un *holler*. Hooker dispiega qui la stessa tecnica che può essere ascoltata anche nelle altre registrazioni del '49, nei suoi blues come nelle sue ballate.

Tra tutte le registrazioni che ho analizzato, questo è l'unico caso in cui si ha una perfetta e bilanciata complementarietà tra accompagnamento strumentale in stile blues ed esposizione evidentemente basata sulle tecniche degli *holler*. Già Lonnie Johnson aveva tentato qualcosa di simile, ma la sua soluzione strumentale andava interamente in un'altra direzione: una linea melodica che fluisce a imitazione del canto. Qui Hooker propone invece un tappeto ritmico che supporta e interagisce con il canto. Altre registrazioni, che vedremo nel prossimo capitolo,

tentano direzioni simili, ma senza raggiungere lo stesso grado di tranquilla ed efficace complementarietà raggiunta nella registrazione di Hooker. Si tratta di un *holler* vestito di blues, o di un blues in forma di *holler*? Ma soprattutto, per un musicista poliedrico come Hooker, questa distinzione ha senso?

Quel che è certo è che con questo brano Hooker dimostra di conoscere bene i temi e le forme del repertorio degli *holler* e di saperli adattare con naturalezza al proprio stile chitarristico. Non sapremo mai con esattezza per che vie Hooker sia entrato in contatto con questa tradizione al punto da apprenderne così bene le forme e incorporarle nelle sue tecniche in un sinodo indistinguibile, tale da permettergli di mescolarle senza soluzione di continuità con la sua tecnica chitarristica. Forse negli anni in cui era fuggito di casa (quando aveva 14 anni, ovvero nella prima metà degli anni '30), durante il pellegrinaggio che l'avrebbe portato a Memphis si era mantenuto lavorando come "ragazzo dell'acqua", incaricato di portare il secchiello ai lavoratori sugli argini del Mississippi, e qui aveva imparato la tradizione dalla viva esperienza degli interpreti. Forse mentre era a Memphis, snodo culturale ed economico del Sud, aveva conosciuto o sentito interpreti che avevano portato alle sue orecchie canti dalle prigioni e dai *levee camp*. Forse nel suo lento peregrinare verso l'Ohio aveva conosciuto o viaggiato con altri che, come lui, migravano a nord nella speranza di trovare lavoro, con il loro carico di esperienze e canti. Magari si trattava invece di racconti e informazioni ricavate nelle lunghe serate passate a suonare per un pubblico composto in parte di suoi conterranei nei pub dell'East Side di Detroit.

Considerando la carriera musicale di Hooker, le implicazioni di questa registrazione sono tali che si potrebbe scrivere un intero libro sull'argomento. John Lee Hooker fu un compositore estremamente prolifico: sarebbe estremamente interessante passare al setaccio la sua intera produzione musicale alla ricerca di quegli elementi che importò dal genere degli *holler*, che impiegò e mostrò di conoscere bene in questo brano, per scoprire se, in che modo e in che misura le applicò in altri luoghi della sua produzione musicale. Mi limiterò però a proporre alcune suggestioni, per indicare quei luoghi in cui, a mio parere, la competenza nel campo degli *holler* si rende più esplicita all'interno dell'arte di Hooker.

Per prima cosa, la struttura poetica dei testi. Hooker ricorre spesso, nei suoi brani, a strutture poetiche brevi, in genere composte di due versi in rima sui quali elabora per espansioni, ripetizioni, ricamando ulteriori commenti, suggestioni, temi. Seppure il genere blues sia anch'esso basato su forme poetiche similmente brevi e dense, la consapevolezza della

manipolazione delle strutture e il magistrale effetto narrativo con cui Hooker elabora i testi spezzandoli e ricomponendoli in un caleidoscopio di ripetizioni e riferimenti interni ha forti somiglianze con il modo in cui negli *holler* il testo viene costantemente sottoposto a diversi gradi di elaborazione.

Secondariamente, le strutture formulari. Le successioni di elementi che creano le formule nel brano di Hooker non solo sono in linea con le tipicità del genere *holler*, ma ricompaiono costantemente in altri luoghi della produzione musicale del cantante. I metodi di elaborazione e variazione di cui Hooker si mostra capace in questo brano rientrano in quelli che abbiamo visto negli altri *holler*. Hooker si basa spesso su questi metodi nell'arco della sua carriera per aggiungere effetto retorico o manipolare l'andamento melodico del proprio canto.

Altra questione: la competenza sul piano dell'elaborazione delle successioni modulari in relazione alla volontà espositiva. Uno degli elementi fondamentali degli *holler* è la possibilità da parte del cantante di variare le successioni modulari in funzione del contenuto o delle proprie preferenze espositive, pur secondo chiare logiche di tipo retorico. Hooker dimostra un alto grado di consapevolezza della logica relativa alla manipolazione delle successioni modulari non solo in questo brano specifico, ma lungo l'intero arco della propria carriera. Proprio questa sua capacità di rielaborare e controllare il flusso modulare dell'esposizione, seguendo logiche ferree ma abbandonando al tempo stesso qualsiasi quadratura strutturale, rende i suoi brani così efficaci dal punto di vista della narrazione, e al tempo stesso ostici per musicisti non consapevoli che si trovino a cercare di accompagnarlo.

Si prenda ad esempio la sua versione del classico *Baby Please don't Go*.[188] Nella sua versione tradizionale (ad esempio nelle rese date da Muddy Waters) il brano si contraddistingue per l'uso di una struttura responsoriale e per un numero di battute asimmetrico per ogni stanza: il giro infatti si conclude in maniera inusuale in 17 battute. La stranezza dell'asimmetricità della struttura risulta però del tutto impercettibile all'atto della performance: ascoltare il brano non dà una sensazione di sbilanciamento strutturale. Il motivo è legato al modo in cui è gestita la battuta in più rispetto al tradizionale giro in 16 battute, ovvero attraverso una successione di strutture a carattere formulare, ognuna di per sé perfettamente tradizionale, ognuna connessa alla seguente secondo modi tradizionali, ma la cui durata totale eccede la quadratura

[188] La prima versione registrata da Hooker risale al 1949, con il titolo *Don't go baby*, and se la versione più impressionante dal punto di vista della fluida gestione degli spazi espositivi è probabilmente quella del 1959 per la Riverside.

immaginaria della struttura. Nell'ottica del percorso responsoriale tra voce e accompagnamento strumentale, è quest'ultimo a chiudere le stanze con una formula di chiusura che riporta verso l'inizio del brano con una formula che eccede la quadratura. A un ascolto superficiale l'eccedenza non risulta apparente in quanto la forza logica del *riff* di chiusura ha la meglio sulla sensazione di quadratura numerica.

Ora, nella versione del brano registrata da Hooker nel 1959, proprio i frangenti di risposta strumentale, punti di connessione retorica tra i versi, vengono trattati similmente come luoghi di possibile aggiunta, sostituzione e manipolazione di formule, il che può comportare notevoli espansioni di durate. Se il primo giro di chitarra e le prime due stanze aderiscono ai tempi espositivi tipici del brano, già alla terza stanza (interamente strumentale) Hooker aggiunge un intervento parlato di commento, come fosse una risposta al testo sottinteso dalla chitarra. Così facendo il piano ritmico del verso risulta espanso. Nella quinta stanza espande gli spazi tra gli emistichi, lasciando risuonare una singola nota tra l'uno e l'altro all'altezza della fondamentale, e sull'ultima parte della stanza produce un pizzicato leggero e molto rapido sulla fondamentale stessa che potrebbe essere forse comparabile a una ricerca di effetto timbrico simile a quello del vibrato sulle *finalis*, mentre l'emistichio di chiusura viene ripetuto una volta di più rispetto a quanto sarebbe previsto nella struttura base. Dopo una lunga pausa sospesa sulla ripetizione di uno schema ritmico ostinato, la sesta stanza parte in modo tradizionale, ma la struttura espositiva si sgretola nel secondo verso fino a perdersi interamente in una coda aperta. Hooker sembra quindi ripartire con una settima stanza (sulle parole "you know I love you so"), ma dopo la terza ripetizione del testo e l'aggiunta di un quarto emistichio ("baby please don't go"), la fluidità della struttura narrativa prende il sopravvento: gli emistichi diventano versi autosufficienti, viene completamente abbandonato il riferimento alla struttura tipica dello standard, e il cantante si lancia nell'elaborazione di un'insistente preghiera alla propria donna affinché non se ne vada, con la chitarra a fare da sponda tra un'affermazione e l'altra. Al termine di questa preghiera composita Hooker sembra riprendere il tema principale con la chitarra, ma dopo l'enunciazione della melodia del primo emistichio si lancia a rotta di collo in un rapido fraseggio che riassume, rielaborandolo, l'intero percorso formulare dello standard in poche battute. La stessa sensazione di elaborazione precipitosa si ha anche nella penultima stanza, dove la struttura originale è quasi mantenuta, ma le formule espositive sono stravolte in direzione di un'esposizione più simile alla rielaborazione strumentale appena presentata. Nell'ultima stanza, la struttura dello standard è usata ormai solo come fonte di riferimento per

la successione delle formule, che vengono inanellate una nell'altra con numerose ripetizioni, fino a giungere a quella di chiusura, su cui si inventa una divertente variazione testuale.[189]

Questa consapevolezza nella gestione delle durate strutturali del brano, basata sulla manipolazione delle strutture modulari, è un tratto tipico degli *holler*. Hooker dimostra di essere consapevole di questo metodo nel brano *Waterboy*, e ricorre spesso e volentieri a tecniche simili se non identiche negli altri suoi brani.

Infine, il rapporto fisiologico tra la logica metrica sottintesa dalla struttura poetica, resa esplicita nel canto, e la pulsazione ritmica emessa per mezzo della chitarra raggiunge nell'*holler* di Hooker un perfetto grado di simbiosi. I due sistemi si rinforzano a vicenda, creando una cangiante poliritmia. Proviamo a osservare il testo nel rapporto tra tempi ritmici e accentuazione. Segnalerò con x il battere del beat mantenuto da Hooker in corrispondenza con la sillaba che cade su quel tempo, o negli spazi tra esse. È evidente fin da subito la preferenza a posizionare l'accento in controtempo, il numero altamente variabile di battiti per sezione di testo, e l'alta variabilità degli spazi lasciati tra i moduli, in cui Hooker non pare tentare nemmeno di mantenere una seppur minima sensazione di quadratura. Nella musica di Hooker la quadratura è data dalla pendolare pulsazione in sé, non dal numero di pulsazioni prima della chiusura di un ciclo.

```
    x   x        x     xx               x   x                x   3x
Captain, captain captain, send the water 'round, send the water 'round

       x         x xx          xxx               10x
Don't get no water, I got to go, oh, I got to go

    x           x  x               x   xx  x x     4x
Captain, captain, pour a drink o' water, oh, oh boy,

             x   7x
You want to fight?

           x          xx    x                x       xx
You don't get no water  oh boy, 'till the sun go down

            x  6x
The sun go down

    x  5x x x                x   5x
Captain, oh, send the water round
```

[189] Hooker cerca di prendere la donna per la gola, offrendole di comprarle un gelato per fare pace ("catch you a cold ice cream"), trovando una divertente rima con "back to New Orleans", il quale era diventato un blocco testuale autosufficiente nell'arco delle precedenti elaborazioni.

x x x x x 3x x 21x
Yes I'm working, working, on the levee, send the water 'round

x x x 3x
Woh, captain, don't send no water,

x x x x 4x
I got to go, oh boy, I got to go

x x x 3x
Ye-es, some got a life time,

x x 10x
Oh boy, but I got ninety-nine

x x x 3x
Woh, some got a life time here,

x x 7x
This old prisoner, I got ninety-nine.

x x xx
Don't get no water,

x x x 10x
Oh captain, (life?) won't be long

x xx x xx
Captain, waterboy, pour some water,

x x x x xx
Oh boy, send the bucket down, oh,

x 10x
Send the bucket down.

x x 4x
These lifetime prisoners,

x x x 9x
Oh boy, got to (best go?) here

3x x x x xx
Yes, the (many an old) skinner, oh boy,

x x 8x
Oh boy, but the longest line

x x x 5x x x 14x
I'm a hard rolling skinner, oh boy, on this old country farm

xx x x 4x
Yes, some got a lifetime,

x x x x xx
Some got six month, boy, oh yes, but I got,

x x 4x
I got ninety nine,

x x x x
I got ninety nine. Oh boy,

```
        x          x   x   3x
On old country farm, oh boy,

          x          x
This old country farm,

      xx
Oh boy,

  x x
Oh boy,

[prosegue a spegnersi]
Old country farm.
```

Dallo schema è evidente l'alto grado di malleabilità della struttura nella gestione degli spazi tra i moduli e il fluido rapporto tra sillabe accentate e punti di percussione ritmica. Il risultato è un sistema fluido, dall'evidente impatto narrativo.

Inoltre, vorrei far notare come il testo esposto da Hooker non ha nemmeno l'ombra della semplice simmetria dei distici usati negli *holler*, ma questo solo perché è sottoposto a talmente tante manipolazioni che la struttura versificatoria è quasi invisibile. Provando a sfrondare il testo delle ripetizioni (certo un'operazione tremendamente artificiale, dato che è proprio attraverso le ripetizioni che Hooker accumula sottintesi, ma proviamo lo stesso semplicemente ai fini della discussione), otterremmo qualcosa di simile a questo:

Captain / send the water 'round
Don't get no water / I got to go

Captain, pour a drink o' water / oh boy, you want to fight
You don't get no water / 'till the sun go down

Captain, send the water round / I'm working on the levee
Don't send no water / I got to go,

Some got a life time / but I got ninety-nine

Don't get no water / (life) won't be long
Waterboy, pour some water / send the bucket down

These lifetime prisoners / got to (best go?) here
Yes, the (many an ‘ol?) skinner / but the longest line
I’m a hard rolling skinner / on this ol’ country farm

Yes, some got a lifetime / some got six month
I got ninety nine / on this ol’ country farm

Il nucleo centrale del testo esposto da Hooker coincide sostanzialmente con una forma a stanze di due o tre versi che si compongono nella maggior parte dei casi di due emistichi e costruiscono forme poetiche che potrebbero tranquillamente essere il testo base di un *holler* prima dell’elaborazione espositiva.

11 Casi limite

Negli scorsi capitoli ho proposto una definizione del genere degli *holler* basata su evidenze documentarie. Ho volutamente costruito questa definizione concentrandomi sulle tecniche musicali usate negli *holler*, e solo in seconda battuta ho provato a proporre alcune interpretazioni sul significato del genere *holler*, operazione che va circoscritta e costantemente sottoposta a riflessione critica a causa dei gradi di opacità del materiale. In questo modo ho delineato quelli che ritengo possano considerarsi come gli elementi compositivi che configurano l'appartenenza di una forma di canto al genere *holler*. Tra questi elementi figurano il fatto di trattarsi di canti a voce sola, senza accompagnamento, basati su strutture melodiche formulari che vengono ordinate in successioni modulari complanari all'avanzare retorico del testo. Abbiamo sottolineato i rapporti tra la struttura del testo, coppie di versi a struttura metrica accentuativa in rima, le manipolazioni applicate alla forma base (ripetizioni, interiezioni, frammentazioni), e le strutture dell'esposizione. Abbiamo discusso le tecniche di variazione e la gestione fluida dei tempi d'esposizione, così come le possibili fonti di riferimento da cui ciascun cantante potrebbe aver ricavato il materiale base per costruire le proprie formule. Abbiamo suggerito alcune interpretazioni sul legame tra individuo e *holler* come forma d'espressione idioletta e su questi canti come forme comunicative in quanto partecipazione individuale a un monologo comune. Abbiamo passato in rassegna i temi di discussione tipici, così come i modi di dire più utilizzati, cercando di interpretarne il significato, per quanto possibile, nel contesto di riferimento e nel rispetto dei relativi gradi di opacità.

Nel fare questo, ovvero nel delineare una definizione delle basi tecniche del genere *holler*, ho creato dei confini di categorizzazione. Per certi versi, il lavoro svolto crea delle barriere, come ogni suddivisione in categorie tende a fare: linee di demarcazione che dividono i brani che possiedono queste caratteristiche e possono essere considerati a pieno titolo degli *holler*, dai brani che non le possiedono e non fanno parte di questa tradizione. E' assolutamente necessario però tenere a mente che il mondo reale è strutturalmente indifferente ai nostri tentativi di sezionarlo in regioni univocamente distinte: la complessità delle pratiche reali lavora esattamente nella direzione opposta a qualsiasi netta cesura si cerchi di operare tra esse per cercare di imporre loro un ordine. Non solo: dato che ogni linea di demarcazione è almeno in parte costruita soggettivamente, e quella proposta in queste pagine non è da meno, perseguire con troppa convinzione un fine puramente categorizzante significa indirettamente imporre la

propria visione del mondo alle pratiche prodotte e alle prospettive generate da altri. Una volontà di categorizzazione che non si renda conto dei propri limiti e non ammetta la propria soggettività equivale a un atto predatorio di soppressione della diversità. Al contrario, una categorizzazione ben fatta dovrebbe essere presentata chiarendone epistemologia, metodo, scopo e obiettivi, ma anche limitazioni, aree in cui vi potrebbero essere interpretazioni alternative, punti discutibili. Dovrebbe essere uno strumento utile al fine di porre interessanti domande, più che dare nette risposte.

Gli *holler* sono un nodo fondamentale dello sviluppo della musica afroamericana in particolare, americana in generale, e mondiale di conseguenza. Scegliere di dare primaria visibilità ad alcuni piuttosto che ad altri e appiattire la complessità del reale su binarie suddivisioni di categorizzazione significherebbe al tempo stesso istituire una narrativa ed escludere esperienze creative solo perché non perfettamente corrispondenti ai cliché generati dalla categorizzazione stessa. Significherebbe indirettamente decidere quali nomi e quali contributi selezionare come figure fondamentali in quel percorso storico di cui gli *holler* fanno parte, e quali lasciare ai margini. Il che è grave non solo perché si tratta con tutta evidenza di una forma di sopruso istituzionalizzato, ma anche perché spesso proprio quei nomi che vengono lasciati ai margini, quelle esperienze che non vengono riconosciute, quei prodotti culturali la cui complessità mal si attaglia al canone istituzionalizzato potrebbero essere al contrario i più importanti di tutti: nel loro mostrarsi al di fuori degli schemi statici e oggettivanti mostrano con la loro stessa irriducibilità proprio il limite di quella solidificazione accademica della fluidità del reale che è la definizione di generi distinti e pratiche distinguibili.

È quindi ai bordi delle divisioni in categorie che avvengono spesso le cose più rilevanti. La realtà è complessa, e le persone (soprattutto gli specialisti di una forma espressiva come la musica) si muovono con fluidità in quella complessità, mescolando idee, creando nuovi collegamenti, producendo nuovi contenuti. È fondamentale perciò riconoscere i contributi che si posizionano ai confini dei generi: sia perché mettono in dubbio l'universalità di quegli stessi confini, sia perché nel loro ri-elaborare i contenuti provenienti da differenti aree e competenze, indirettamente mostrano quei contenuti, quelle tecniche, quei riferimenti stessi nell'atto di essere realmente usati per fare qualcosa: per produrre nuove forme, nuove pratiche e nuove espressioni. I contributi di quegli interpreti che non possono essere localizzati univocamente in nessun genere mostrano la vitalità e le potenzialità dei diversi ambiti a cui fanno riferimento.

Un'altra questione relativa alla categorizzazione proposta va tenuta in considerazione. Negli anni in cui ho svolto questa ricerca mi sono più volte interrogato su una domanda fondamentale, mentre raccoglievo e selezionavo i materiali da presentare in queste pagine. La definizione di *holler* che è presentato è complessa nel senso che si sviluppa su più piani e su differenti ambiti pratici e teorici della performance. Ma come decidere se un canto è un *holler* o meno? Deve possedere tutte le caratteristiche? Cosa succede se una di esse viene meno, o viene sostituita con qualcos'altro? Non avendo più la possibilità di confrontarsi o intervistare gli interpreti, non potremo sapere né se la definizione data è accettabile per intero, o in quale parte, né quali siano gli aspetti fondamentali e quali gli aspetti accessori di questa definizione. Quali e quanti elementi possono essere assenti, o sostituiti da altri, affinché si possa continuare a parlare di *holler*?

Mi sono ripetutamente posto la domanda nel corso delle ricerche, soprattutto ogni volta che incontravo un brano di confine, ovvero che possedeva un certo numero di elementi che mi avrebbero portato a ritenerlo come parte della tradizione degli *holler*, ma che al tempo stesso non ne possedeva altri, o ne possedeva di aggiuntivi o alternativi, tali da farmi pensare che appartenesse ad altri generi contigui. Quest'ultimo capitolo è quindi dedicato a questi brani che sono beffardamente (e in alcuni casi in maniera del tutto spettacolare) sfuggiti ai miei tentativi di circoscrivere il genere degli *holler*, ricordandomi con la loro irriducibile varietà che il mio compito è quello di proporre un tema di discussione aperto, non di imporre un sistema chiuso. Ripercorrerò i brani che ho incontrato dividendoli sommariamente per aree di variazione dalla categorizzazione che ho suggerito nei capitoli precedenti, ovvero in base al modo in cui si discostano dalla definizione data del genere *holler*.

11.1 *Holler* di gruppo

Uno degli elementi che ho mantenuto, rispetto alla letteratura sull'argomento (e sul quale tutti gli autori che hanno parlato del tema sembrano concordare) è la definizione degli *holler* come forme di canto a voce sola. Questa definizione si adatta bene sia alla documentazione esistente su questa forma di canto, dato che come abbiam visto tutti i brani incontrati finora presentano un cantante solo, sia ad alcuni lati tecnici degli *holler* stessi come forma compositiva. Se l'interprete può fluidamente manipolare la struttura della successione modulare

o la composizione delle formule secondo *habitus* personali che corrispondono a una volontà di costruzione idioletta, adattandole al flusso retorico dell'esposizione poetica, e se ammettiamo che queste variazioni possano avvenire in maniera estemporanea, è difficile immaginare due interpreti o un intero coro esprimere contemporaneamente la stessa volontà interpretativa, a meno di non ammettere una costruzione più normativa e limitante sulle tecniche di variazione a monte della performance.

Il fatto che un *holler* a più voci sia difficile da immaginare non significa però necessariamente che sia impossibile. Abbiamo già visto come alcuni degli elementi compositivi degli *holler* suggeriscano possibili riferimenti a pratiche canore di gruppo, in particolare nella forma statica e condivisa delle formule di chiusura, posizionate alla fine delle stanze in una ripetizione dell'ultimo emistichio come se si trattasse di un immaginaria risposta o commento da parte di un secondo interlocutore, o eventualmente di un'unità corale. Molti degli *holler* che abbiamo visto sembravano insomma sottintendere una possibile struttura di tipo responsoriale.

Esistono alcune registrazioni che, se da un lato confermano queste ipotesi, dall'altro suggeriscono ulteriori spunti di riflessione sulla struttura compositiva degli *holler*, e di riflesso anche dei brani che abbiamo già analizzato. Si tratta di registrazioni di *holler* di gruppo, dove per gruppo intendo come minimo due cantanti che cantano contemporaneamente almeno in una sezione dell'*holler*. Queste registrazioni sono molto rare in una documentazione già di per sé rarefatta: il loro numero totale è quindi decisamente ridotto. Verranno presentate in questo paragrafo quelle registrazioni che a mio parere mostrano tutti i caratteri degli *holler*, fatto salvo per la componente dell'unicità del cantante e, in maniera più sottile, per quella dell'elasticità del ritmo espositivo, con ogni probabilità in relazione alla necessità di coordinare più persone nello stesso atto. I brani che analizzeremo infatti continuano ad avere una componente retorico-narrativa nella scelta delle tempistiche espositive, ma questa tende a influire in minor misura sulle durate delle parti centrali dei moduli, e tende a essere sfruttata di più come tecnica espressiva nelle fasi conclusive dei moduli, ovvero sulle durate e sulle chiusure delle *finalis* al termine del modulo.

Una cosa che mi preme fin da subito osservare e che è comune a tutte le registrazioni di cui parleremo in questo paragrafo è il fatto che presentano la figura di un *primus inter pares*, ovvero un individuo che sceglie i tempi d'attacco dei moduli, soprattutto all'inizio di ogni nuova stanza, e che segnala agli altri qual è il nuovo argomento per il canto avviandone le prime parole da solo prima che gli altri si uniscano a lui. Inoltre, pur cantando in gruppo, tutti i cantanti

procedono all'unisono e in continua omoritmia, fatto salvo per eventuali leggeri momenti di ritardo da parte di alcune voci nei cambi di fase degli elementi che compongono le formule. La compresenza di unisono e omoritmia fa sì che il gruppo si comporti in sostanza come una singola entità: un testo, una melodia, una interpretazione.

Infine, proprio rispetto all'individualità strutturale dell'*holler*, più volte chiamata in causa nelle pagine precedenti come componente fondamentale su diversi piani (quello dell'espressione individuale, delle scelte idiolette, dell'identificazione da parte del pubblico di ascoltatori tra *holler* e interprete) è bene ricordare anche quanto si diceva a proposito dell'interlocutore degli *holler* intesi come forma comunicativa. Chi sta cantando a chi, e a proposito di cosa? Nel discutere la pervasività del ricorso a formule linguistiche condivise, nel riferimento altamente codificato ad esperienze vissute, seppur in modo diverso, da tutti i partecipanti, ho avanzato l'ipotesi che gli *holler* potessero essere letti come una forma di individuale partecipazione a una conversazione su temi comuni: un dialogo che, nel mettere in luce i punti chiave dell'esperienza condivisa, diventa al tempo stesso segnale di supporto e comprensione reciproca e, per assurdo, anche il suo opposto, ovvero introspettiva definizione o ricostruzione del sé. Non si tratta quindi solo del vecchio adagio "mal comune, mezzo gaudio", ma di una condivisione che al tempo stesso è resistenza di gruppo e percorso identitario individuale. A maggior ragione in questo senso, allora, le forme di *holler* di gruppo che andremo ad analizzare troveranno nell'unisono e nell'omoritmia che le caratterizza proprio una tangibile rappresentazione di questo percorso di ricostruzione individuale attraverso la partecipazione a un unico, collettivo, monologo.[190]

Un'ultima osservazione: per segnalare le zone in cui alla prima si aggiungono altre voci, le parti del testo interessate da esposizione corale saranno sottolineate.

---

[190] In questo mi trovo in perfetto accordo con quanto affermato da Bowen (cit. in Gates 1984: 189): "The importance of the call-and-response pattern is its continual affirmation of collective voice. As antiphonal phrases repeat and respond to each other, the singers are assenting to membership in a group and affirmin that their experience is shared."

Autori sconosciuti - *Angola bound* (fine anni ‘50)[191]

Oh so many mornings I got to wake up soon *oh-mh*
Oh I got to eat my breakfast by the light of the moon *oh-mh*
Oh by the light of the moon

Oh so many morning by the ding dong ding *oh-mh*
Oh I go to the mass hall buddy I get the same old thing *oh-hm*
Oh well the same old thing

Lord the sun is shining *well* the clouds gone gray *oh-mh*
Boss Charlie hollering coming ‘bout my way *oh-mh*
Oh coming bout my way

Oh captain captain do not call my name *oh-mh*
Woh I got a brother down in Georgia with a ball and chain *oh-mh*
With a ball and chain

Oh Lord I’ll come when the plow get going *oh-mh*
So many years (laying) water (cog) just rolling hard *oh-mh*
Oh just rolling hard

Give my woman so many b-*oh* dollars she broke an apron string *yeh-mh*
Christmas f-*oh*, last year, she never send me a doggone thing *oh-mh*
Oh not a doggone thing

People on the levee building mountain hollering “gee woh gee” *oh-mh*
All this drivers down on this ‘gola trying to kill poor me *oh-mh*[192]
Oh trying to kill poor me

[191] Il brano è stato pubblicato per la prima volta nel 1996 in Williams e altri, *Angola Prisoners’ Blues*, ma le registrazioni provengono dal viaggio di ricerca svolto da Harry Oster alla fine degli anni ‘50: è possibile che la registrazione sia stata svolta nel ‘59 assieme alle altre contenute nel cd.
[192] “ ‘gola” sta per Angola, il nome della prigione.

Marley and Sally lay-*oh* sitting in the shade *yeh-mh*
Wondering how many days I've made *oh-mh*
Oh how many days I've made

Oh the jurors must have found me guilty *well* the clerk he wrote it down *yeh-mh*
Soon in the morning you're Angola bound *oh-mh*
Oh An-gola bound

Go alhead mother don't worry over me *yeh-mh*
Pray to the good Lord mother that your son goes free *oh-mh*
Oh that your son go free

Oh went out of trouble day when they gave me my time *yeh-mh*
Oh well I come to Angola and I hit that big long line *oh-mh*
Oh hit that big long line

Oh oh well the boat left Memphis with a hundred men *yeh-mh*
Oh when she got to the 'gola she didn't have but ten *oh-mh*
Well she didn't have but ten

Go alhead young man don't follow me *Lord-mh*
You got a year son and I got H.B.C. *oh-mh*
Oh I got H.B.C.

Oh I'm trying to [get] pardon, *boy*, last summer, was gon' get a governor deal *yeh-mh*
Oh he denied one of the good lil' kid[s] *oh-mh*
One of the good lil' kid[s]

P: [Sun going down, let's pick em up, let's go.]

Il brano *Angola Bound*, registrato nella Angola State Prison, presenta una evidente struttura responsoriale in cui un cantante guida il gruppo esponendo il contenuto delle stanze mentre il coro risponde con segni d'assenso alla fine di ogni verso e ripetendo a chiusura della stanza l'ultimo emistichio. Le lunghezze dei versi variano considerevolmente (si veda ad esempio l'ultima stanza), ma si tratta comunque di coppie di versi in rima divisibili in due emistichi. Nel primo verso di ogni stanza il cantante chiude bruscamente la formula fermandosi a una terza dalla fondamentale, e il coro canta all'unisono una sillaba nonsense trattenuta sulla fondamentale, come se si fossero spartiti i due momenti fondamentali di una formula di chiusura. Una delle voci del coro tende a fiorire la parte terminale della stasi, alzando la voce di una terza o in brevi e rapidi melismi a distanze di terza e quarta dalla fondamentale. Nel secondo verso invece la voce del solista va a chiudersi alla fine della formula una quarta sotto alla fondamentale, e il coro si divide: alcune voci intonano la fondamentale, una voce intona fin da subito un tono una quarta sotto alla fondamentale. Infine, il terzo verso è in genere avviato dalla voce del cantante solista, che lo annuncia con il breve "oh" iniziale, momento in cui tutti intonano una formula la cui parte terminale ha il tipico profilo del modulo di chiusura, con tanto di microavvallamento ritmico all'inizio della stasi della *finalis*.

Questo brano si configura come *holler* per l'uso di moduli introduttivi su formule d'interiezione da parte del cantante principale, per l'uso di moduli interstiziali tra i versi, per la struttura e il contenuto del testo, per il tipo di formule e per i metodi di variazione impiegati. Sebbene i tempi di esposizione siano abbastanza stabili all'interno dei versi, la gestione degli spazi connettivi tra i moduli è lasciata all'interpretazione, creando un tempo che fluttua dentro e fuori dalla pulsazione suggerita dalle logiche accentuative del testo poetico.

La partecipazione attiva di un coro pone al tempo stesso questo brano ai margini del genere *holler*, seppure il modo in cui i ruoli siano chiaramente distinti tra solista e coro, e le posizioni strutturali in cui il coro partecipa siano comunque ragionevoli. Prima di tutto, è conferma di quell'ipotesi che ho avanzato riguardo al fatto che le formule di chiusura e le ripetizioni/commento al termine delle stanze possano essere letti come segni di una forma a carattere responsoriale sottintesa al genere degli *holler* seppure recitata da una voce sola. Inoltre, il confronto tra questa registrazione e gli altri *holler* analizzati suggerisce che la fluidità degli spazi di pausa tra le stanze sia anche in parte legata alla possibilità di lasciare spazio a eventuali interventi da parte degli ascoltatori, o cenni d'assenso. Non a caso quando abbiamo situazioni in cui qualcuno interviene nelle altre registrazioni, magari incitando il cantante a

proseguire, o un commento, ciò avviene sempre in questi punti interstiziali tra versi o tra strofe, così come, nei video del ’78 o nel brano di Son House discusso nel paragrafo 10.4, se qualcuno voleva segnalare il proprio assenso a quanto qualcun altro stava cantando, lo faceva tendenzialmente con segnali in queste stesse posizioni strutturali.[193]

Autori sconosciuti - *Captain Charlie money come pouring in* (Gellert Collection)

[danneggiato]captain, we are done
I’d like to ride the free train that’s all I want
Lord, that’s all I want

Hey captain Charlie, *hey* captain Charlie, *oh boy* bought a dollar train
And money come pouring, and money come pouring, *oh boy* like dollar (ring) 5
[..] (sent) trouble, [..] (sent) trouble, *oh boy* make no great long time
I got a partner in Raleight, I got a partner in Raleight, *oh boy* back in ‘99
If you see mama Lucy, if you see mama Lucy, *oh boy* tell her [..]
Because my (dollar), because my (dollar), *oh boy* [..] my name
She gave it to the [..] *boy*, she gave it to the [..] *boy*, *oh boy* with the [..] 10
I went to the long stable laughing, I went to the long stable laughing, *oh boys* and I come back crying
You wake up in the morning, you wake up in the morning, *oh boy* to the ding dong ring

Questa registrazione dalla collezione di Gellert presenta un altro *holler* abbastanza frammentario: prima di tutto l’avvio della registrazione sembra tagliare un canto che era già in azione e che si interrompe quasi immediatamente. Segue poi un momento in cui un solista imposta quella che sembra essere una struttura differente: nessuno si unisce a lui nel primo verso. Le altre voci iniziano poi a seguire il solista dal secondo verso della seconda parte (r. 4), ma in modo molto preciso: attendono che il solista avvii il verso, ascoltano l’attacco, e iniziano a rispondere solo al termine del primo emistichio, aggiungono la propria voce alla ripetizione dello stesso, e poi concorrono alla chiusura dell’ultimo emistichio. Nel frattempo, il cantante

[193] Ad esempio nell’*holler* n. 65 di Henry Jim (1939)

solista aggiunge una formula di interiezione tra primo e secondo emistichio di ogni verso, subito dopo la ripetizione, per segnalare le tempistiche d'attacco al finale del verso. In questo brano tutti i cantanti si muovono, o provano a muoversi, omoritmicamente e all'unisono con il solista nei punti sottolineati.

Il contenuto della registrazione, tenendo in considerazione solo il solista, sarebbe un *holler* abbastanza tradizionale se non fosse per la partecipazione del coro e per la strana struttura poetica del brano, qui strutturato non a coppie di versi bensì in lunghi versi unici senza connessione di rima e con ripetizione interna del primo emistichio. Inoltre, le tempistiche con cui viene svolta la registrazione, soprattutto per quanto riguarda i tempi di entrata ed i tempi di attesa del coro, suggeriscono importanti informazioni riguardo alla tecnica di partecipazione: potremmo avanzare l'ipotesi che a r. 4 il coro non partecipi perché sta ascoltando per intero almeno una volta il profilo delle formule usate dal solista, e similmente non partecipi alla prima iterazione del primo emistichio perché devono ascoltare quale verso viene avviato, ovvero quale modo di dire il solista sta scegliendo di proporre. Sentito l'inizio, sono in grado di ripeterlo nella seconda iterazione del primo emistichio, e sanno come chiuderlo con il secondo emistichio, ma attendono comunque il tempo per farlo rimanendo in silenzio per il tempo della formula interstiziale del solista, che qui sembra avere quindi la funzione primaria di dare l'attacco per la conclusione.

Tisdall Beatrice, Thomas Mattie May- *Penitentiary blues part 1 & 2* (1939)

[E1] So tired of rolling [C1] for my (children's) clothes
[C2] My clothes
[E2] So tired of rolling [C3] for my (children's) clothes

[E1] Well I feel like jumping, [C1] got no clothes to wear
[C2] To wear
[E2] 'Cause I feel like jumping, [C3] ain't got clothes to wear

[E1] *Oh* captain captain, [C1] what was my crime
[E1] *Well* a pick and a shovel [C1] digging deep down in the mine

[C2] The mine

[E1] *Well* I asked the sergeant [C1] what was my crime 10

[C2] My crime

[E2] *Well* I asked the sergeant [C3] what might be my crime

[E1] *Oh* sergeat sergeant [C1] sergeant can't you see

[C3] Can't you see

[E2] That these peas and corn bread [C3] *Lord* is killing me 15

[E1] Well the judge has got me [C1] all these years in here

[C2] In here

[E2] Says I'd rather be dead *Lord* that [C3] be here in this low down place

[E1] I got too long babe [C1] to be harbored down

[C2] Harbored down 20

[E2] Says I got to long [C3] to be harbored down

Questo *holler* a due voci di Thomas e Tisdall al tempo stesso conferma e smentisce alcune delle osservazioni fatte finora. Prima di tutto il brano è cantato quasi per intero da entrambe le cantanti contemporaneamente, a parte le r. 7, 10 e 11. Le due cantanti attaccano i versi con sicurezza assieme: anche nel caso avessero usato cenni d'assenso per coordinarsi durante la registrazione, il modo in cui riescono a coordinare la stessa intenzionalità nella gestione delle pause tra i moduli è notevole e suggerisce che le due cantanti avessero già in mente un percorso espositivo comune. Ciò si traduce necessariamente in un più alto grado di normatività, però: le variazioni sono ridotte al minimo e, a parte la terza stanza, le successioni modulari tendono ad essere fisse, con la ripetizione interstiziale del secondo emistichio del primo verso a dividere la coppia di versi. Infine, non tutto il percorso melodico delle due cantanti è perfettamente all'unisono: nella parte conclusiva dei moduli E2 una cantante dispone le stasi della parte centrale del modulo su un accordo discendente minore con settima minore, partendo dalla settima e arrivando alla fondamentale, mentre l'altra cantante fa esattamente lo stesso tranne che per la terza nota dell'accordo discendente: invece della terza minore scende un tono sotto alla fondamentale, producendo una efficace armonia di cadenza conclusiva.

Turner Willie e Autori sconosciuti - *Captain holler hurry* (1950)

Struttura:

```
              5                 10
E1CE1CE2CE2C-E1CE1CE2C-E1CE1CE2C
```

[E1] The captain holler hurry, [C] gon' take my time

[E1] *Say*, the captain holler hurry, [C] gon' take my time

[E2] *Say*, he making money, [C] I'm trying to make time

[E2] *Say*, he can lose his job, [C] but I can't lose mine

[E1] I ain't got long to tarry, [C] just stop by here 5

[E1] I ain't got long to tarry, [C] just stop by here

[E2] *Boys*, if you got long, [C] you better move along

[E1] *Say*, the captain holler hurry, [C] I wan' take my time

[E1] *Say*, the captain holler hurry, [C] I wan' take my time

[E2] *Say*, he making money, [C] 'n I'm trying to make time 10

Nonostante i cantanti singolarmente evitino di ricorrere al vibrato, la presenza delle varie voci distinte crea in questo brano una sorta di area d'indeterminatezza che sopperisce al vibrato, soprattutto attorno alla terza, interpretata da alcuni come maggiore, da altri minore. Similmente, è interessante notare l'effetto delle diverse velocità di discesa verso la *finalis* da parte dei diversi cantanti, creando ulteriore attrito. Il brano è stato pubblicato in Negro Folk Music of Alabama, vol. 6, e la concisa descrizione presente nelle *liner notes* di accompagnamento al disco merita una citazione:

> Sung by Willie Turner near Livingston, Ala. This is what is sometimes referred to as a "chain gang" song - a worksong sung by state prisoners as they work on the road or some other construction project. The songs sung by work gangs have a readily recognizable tempo and character of their own. Subject matter is varied, ranging from epics and ballad-like songs to simple topical comments. "Chain gang" songs fall within the broad tradition of work songs.Wherever and whenever southern Negro men work together in groups, music incentives are strong. As indicated in the notes for Vol.1 of this series, however, the changing economic

> scene in Alabana has left few situations for this kind of singing, which is to be found mainly in the prison camps and on the railroad gang. This song, which the singer learned in a prison camp in Mississippi, is a wry comment on the hurry of the gang foreman.

Sarebbe interessante sapere quale "tempo and character" l'autore avrebbe "readily" riconosciuto in questo brano. Similmente, se è immediatamente comprensibile la doppia implicazione logica tra il ritmo del lavoro ed il ritmo del canto in un *worksong* tradizionale, sarebbe interessante sapere che tipo di "music incentives", secondo l'autore, sarebbero alla base di un tipo di espressione canora come quella presente nella registrazione. Infine, l'autore ci da un'informazione vitale, riguardante la fonte di provenienza del brano, con ogni probabilità ricevuta dalla viva voce del cantante: Willie Turner l'avrebbe imparata in una prigione del Mississippi. Tra la messe di registrazioni raccolte dai Lomax, una in particolare può essere collegata al *Captain holler hurry* capitanato da Willie Turner: il brano dal titolo *Field Hollers* di Lonnie "Stick Horse" Stegall. Sfrondando l'*holler* di Stegall delle ornamentazioni il materiale musicale di base dei moduli e parte del contenuto testuale sono gli stessi usati in questo. Per questo motivo sono abbastanza scettico sulle osservazioni dell'autore delle *liner notes* riguardo alla facile riconoscibilità del ritmo del brano: gli interpreti svolgono l'esposizione in maniera fluida, come Stegall aveva a sua volta fatto nel suo *holler*.

Le variazioni da parte dei cantanti che seguono la voce principale sono poco sostanziose: alcuni veloci movimenti di sillabazione vengono semplificati. Le voci tendono a subentrare nella seconda parte dei moduli, quando la sillabazione principale si è quasi conclusa e la voce si avvia verso gli ultimi elementi e la *finalis*. Ciò è più che ragionevole, se ricordiamo che molti dei testi che compongono le sezioni di un *holler* sono modi di dire approssimabili a proverbi: il coro potrebbe agganciare la voce principale dopo aver sentito l'apertura del modo di dire, conoscendone lo sviluppo previsto. Inoltre, ascoltando questo brano e l'*holler* di Stegall affiancati, si possono cogliere interessanti parallelismi nelle gestioni dei tempi intermodulari, e nelle scelte operate dal secondo rispetto a dove posizionare interiezioni e ripetizioni.

Henry Jim, Miller Joe - *Lawd, I'm in trouble* (1936)

Durata: 02:36

Struttura:

```
                    5
E1C1E1C1E1C1E2C2-E1C1E1C1E1C1(E1+C1)E2C2-
10
E1C1E1C1(E1+C1)E1C1E2C2
```

[E1] *Lordy Lord*, [C1] *Lordy Lordy Lord*

[E1] Gal I'm coming home, [C1] *baby*

[E1] Gal I'm coming home, [C1] *baby*

[E2] 'Fore the summer gone [C2] 'fore the summer gone, *yeah*

[E1] *Lordy Lord*, [C1] *Lordy* 5

[E1] Ain't got long, [C1] ain't got long

[E1] Ain't got long, [C1] *baby*

[E1+C1] Ain't got long

[E2] At the murderer's home, [C2] at the murderer's home

[E1] Lordy Lord, [C1] *Lordy Lordy Lord* 10

[E1] It's all I love,[194] [C1] sure is worrying me

[E1+C] *Lordy Lord*

[E1] It's all I love, [C1] *oh boy*

[E2] you have to hold [C2] you have to hold[195]

Oh, I don't want to be here when trouble arises, *ah* 15

I wanna be gone, *oh* when the trouble rises

when trouble rises here

---

[194] Nelle *liner notes* danno "this old island" invece che "it's all i love".

[195] Nelle *liner notes* danno "got to hoe got to hoe here".

John Lomax: [This old cotton-patch song was sung by Joe Miller and Jim Henry at the Parchman Penitentiary System on April the fifteenth, 1936, for the benefit of the Library of Congress in Washington.]

Questo *holler* a due voci vede come protagonisti Jim Henry, di cui abbiamo diverse registrazioni individuali, e Joe Miller. Questa registrazione, rispetto alle altre presentate nel capitolo, ha una struttura più complessa dal punto di vista della successione modulare: il solista guida la seconda voce attraverso una complessa rete di ripetizioni e interiezioni. Certo la complessità è tenuta a bada ricorrendo a un numero di numero di moduli di riferimento ridotto: le stanze si basano su una serie di versi E1C1 (o alternativamente interiezioni su un modulo costruito su un profilo melodico che coincide con la fusione dei due in rapida successione) e sono chiuse da un verso su moduli E2C2. La difficoltà sta allora nell'imprevedibilità del contenuto testuale e dello svolgimento logico dell'esposizione, almeno dal punto di vista della seconda voce: tutte e tre le stanze infatti presentano tre strutture simili ma distinte. È comprensibile allora perché gli interventi della seconda voce si avviino in ritardo, solo dopo che la prima voce ha segnalato con chiarezza l'incipit del verso.

La presenza di aree dedicate a variazione, soprattutto in chiusura ai moduli E1, dove la voce prolunga l'ultima sillaba in stasi o melismi, permette di avere una varietà di soluzioni melodiche che rompono temporaneamente l'unisono: i due cantanti raggiungono e mantengono l'unisono soprattutto nella parte in rapida salita melodica così come nei punti apicali dei moduli, ma in fase di elaborazione della parte di discesa possono prendere percorsi leggermente diversi. Il ricorso a una pentatonica minore blues mantiene comunque le fasi di stasi delle voci a intervalli consonanti e il morbido profilo degli elementi concorre a un'ulteriore controllata coordinazione delle consonanze.

Il brano si chiude infine con un breve intervento in cui Jim Henry propone altri tre brevi versi abbandonando i moduli melodici usati fino a quel momento e tornando alle formule che usa nei suoi *holler* personali. Anche in questa ultima breve parentesi però Miller interviene a rinforzare e raddoppiare, non a caso, le parti terminali, costruite su tradizionali e quindi prevedibili formule di chiusura.

Un'ultima osservazione: alla fine della registrazione John Lomax annuncia che quella che è stata appena ascoltata era una "old cotton-patch song", ovvero una vecchia canzone usata per raccogliere e imballare il cotone. Suppongo che sia stata presentata come tale dai cantanti stessi.

Questa informazione è assolutamente rilevante, perché potrebbe portare supporto a due teorie altrimenti non facilmente dimostrabili sugli *holler*: il fatto che fossero usati anche durante il periodo della schiavitù, e l'idea che gli *holler* individuali analizzati nelle pagine precedenti siano il risultato di spinte trasformative verso la rappresentazione per voce sola di una forma di canto corale. Se l'informazione fosse fondata, si potrebbe guardare al contenuto di questa registrazione come a un possibile esempio di com'erano state le forme di *holler* nel secolo precedente a quello che ne ha visto la documentazione. Sebbene questa possibilità sia assolutamente rilevante, ritengo sia una buona idea mantenerla come opzione interpretativa piuttosto che abbracciarla come verità assoluta: tante altre letture delle stesse informazioni potrebbero portarci in direzioni diverse. Inoltre, dobbiamo tenere a mente i gradi d'opacità di queste registrazioni: i cantanti avrebbero potuto definire il brano come una "old cotton-patch song" perché sapevano che John Lomax era interessato a registrare solo ed esclusivamente quello, ovvero vecchie canzoni, vecchie tradizioni a suo parere non ancora "intaccate" dalle mode moderne. In conclusione, seppur l'ipotesi riguardo alla discendenza degli *holler* da forme corali in uso nel periodo della schiavitù potrebbe trovare qui una sostanziale conferma, dobbiamo purtroppo mantenere un minimo di dubbio a riguardo, nel rispetto e nel riconoscimento dell'opacità di queste registrazioni.

Wallace, Henry "Jimpson", e autori sconosciuti - *Murderer's home* (1948)
Durata 00:52

Ain't got l<u>ong</u>, *oh ma<u>ma</u>*
Ain't got <u>long</u>, I aint' got <u>long</u>
Lord, I ain't got <u>long</u>, back to <u>murderer's home</u>

Pray for me-*<u>ah</u>*, *oh mam<u>a</u>*
Pray for <u>me</u>, pray for <u>me</u>, *hey*
Lord, I got a l<u>o</u>ng hold-over and I can't go <u>free</u>

Questo breve brano (ne esiste anche una seconda versione, ma è solo un frammento di 9 secondi) presenta una particolare struttura responsoriale che si mostra per certi versi vicina a

quella degli *spiritual*: il coro partecipante non esprime parole specifiche, ma crea invece un tappeto di sfondo armonico mantenendo le *finalis* del cantante. L'andamento melodico e la gestione temporale nell'interpretazione del cantante principale risultano molto vicine al genere degli *holler*, seppure la mancanza di una struttura poetica precisa renda il flusso espositivo più simile a un'invocazione religiosa.

11.2 *Holler* con accompagnamento strumentale

Abbiam visto nel paragrafo precedente come non tutti gli *holler* si configurino come un canto a voce sola, ponendo dubbi e suggerendo osservazioni sulla della caratterizzazione degli *holler* come forme di canto esclusivamente monodico. Similmente, abbiamo già visto nel caso di "Texas" Alexander, Bessie Tucker e John Lee Hooker come non tutti gli *holler* siano necessariamente privi di accompagnamento musicale. Esistono altre registrazioni in cui è stato fatto il tentativo di porre una forma di *holler* assieme a un accompagnamento, sia che il cantante si accompagni da solo, sia che qualcuno provi a seguirlo. Il risultato, soprattutto nel secondo caso, non è sempre particolarmente soddisfacente, in quanto richiede un discreto grado di comunione d'intenti tra musicista e cantante, ovvero l'abilità per il musicista di comprendere e interpretare l'intenzione espositiva e seguire il flusso retorico del cantante. Gli *holler* di "Texas" Alexander, Bessie Tucker e John Lee Hooker da questo punto di vista sono perfetti esempi di performance in cui aggiungendo il livello delle tecniche strumentali alla performance, non vengono posti limiti rilevanti alla struttura narrativa fluida degli *holler*. Al contrario, la presenza di accompagnamento in queste registrazioni arricchisce, espande e mette in risalto la fluidità narrativa dell'esposizione. In questo capitolo ho invece scelto di raccogliere alcuni casi di *holler* in cui il connubio con uno strumento musicale ha portato a risultati meno convincenti o più dal genere *holler* e più verso altre soluzioni formali, imponendo ad esempio tecniche di gestione ritmica o espositiva meno dinamiche sotto il profilo narrativo.

Forrest City Joe ha registrato nel (1959) per Alan Lomax un lungo brano dal titolo *Down on the levee blues*, in cui espone una lunga catena di ricordi, modi di dire, citazioni e stralci narrativi risalenti all'epoca di una sua esperienza di lavoro in un *levee camp*. L'esposizione viene effettuata con un metodo canoro la cui impostazione è evidentemente contigua a quella degli *holler*: lunghi moduli in legato di emissione divisi funzionalmente in rapporto alla forma

del discorso, presenza di moduli d'interiezione in punti significativi della struttura (incipit, cornice, interstizi tra moduli), presenza di moduli in chiusura chiaramente modellati sulla formula tipica. La concatenazione dei moduli segue una logica discorsiva coerente con i principi degli *holler*, l'ordine logico viene mantenuto, gli elementi che compongono le formule sono elaborati con materiali perfettamente affini a quelli degli *holler*. Il cantante ricorre anche a una ricerca di differenziazione timbrica nel cambio di registro legato a certi moduli, ed i sistemi di variazione corrispondono a quelli discussi per gli *holler*. I temi esposti nel testo sono evidentemente quelli, legati al contesto dei *levee camp*, che compaiono ovunque nel repertorio di *holler* analizzati: da argomenti prevedibili, come la nostalgia di casa e della propria donna, ad altri dal significato più opaco. L'intonazione è impostata sul tipico sistema modale già visto in queste pagine. Qui però si fermano le somiglianze con il genere degli *holler*.

La prima differenza con gli altri brani presentati è la presenza di una chiara indicazione ritmica. Lungo tutta la registrazione Forrest City Joe non smette mai di segnalare una chiara pulsazione di base con il tacco della scarpa, sulla quale gestisce con esperta precisione l'andamento metrico del testo e il movimento melodico. La seconda sono i numerosi inserti di armonica a bocca con cui Forrest City Joe riempe alcuni vuoti tra i moduli. Basati su tipiche formule da blues, ne conservano anche la suggestione di movimento armonico (non raccolto invece dalla voce che rimane su impianto modale). Questi inserti di armonica, oltre a confermare con un ritmo da *eight-notes swing* la pulsazione di base del piede, intrattengono un rapporto ambivalente con la struttura del brano. Potrebbero infatti essere considerati come semplici formule di riempimento dei vuoti tra i moduli, oppure come sostituti della funzione di cornice dei moduli d'interiezione. Il rapporto tra l'esposizione musicale del testo e la pulsazione ritmica è qui più stringente di quello incontrato nel brano di John Lee Hooker, ed è soprattutto questo elemento a porre questo brano alla periferia del genere *holler*. Dove Forrest City Joe non esce mai del tutto dalla struttura e dalle durate in battute del tipico giro tripartito di blues, Hooker proietta invece il canto in fughe tangenziali da qualsiasi immaginabile ciclicità fissa, sfruttando con precisione e competenza il potenziale e potente effetto retorico degli *holler*.

Un problema simile si ha con il brano di Tom McKinney, *River song* (1936). Questa registrazione mantiene alcuni degli elementi del genere *holler*: i riferimenti testuali, il movimento melodico fluido vicino al parlato, la struttura a concatenazioni di distici divisibili in quattro emistichi su quattro moduli. Eppure, la struttura dell'accompagnamento con chitarra imposta una fissa pulsazione ritmica (che va a coincidere e sottolineare la pulsazione sottintesa

dalla struttura accentuativa dei versi), seguita pedissequamente dall'interprete, annullando quindi gli spazi per sostanziali variazioni, elaborazioni, aggiunte interstiziali, melismi.

Nel 1936 Jim Henry, l'autore di numerosi brani già discussi in queste pagine, ha registrato un brano dal titolo *Howling Wolf Blues* con Lonnie Robertson alla chitarra (1936). Questo brano è il perfetto esempio dei motivi per cui un *holler* nella forma più tradizionale non può essere semplicemente sovrapposto a un giro di blues raddoppiando il primo verso in ogni stanza senza al tempo stesso operare minute modifiche alla struttura espositiva, sperando che il risultato sia un blues in forma A-A-B accettabile. Jim Henry propone un prolungamento (a dire il vero una semplificazione, dato che si limita a usare solo un modulo di chiusura e un modulo di esposizione per tutto il brano) dei suoi *holler*, occupandosi qui specificamente del lezioso tema delle *avances* di carattere sessuale rivolte alla propria donna, e Lonnie Johnson fa del proprio meglio per aggiungere un ragionevole accompagnamento di chitarra in giro di blues da 12 battute. Il risultato è un disastro. Il cantante è intonato su una propria scala che non combacia con quella della chitarra. Henry, preso singolarmente, è intonato, così come la chitarra di Robertson: semplicemente non sono accordati tra loro, con un risultato acustico sinceramente frustrante. In più, la struttura squadrata del giro di blues si scontra continuamente con la fluidità degli spazi espositivi (pur semplificati) selezionati da Henry. La prima stanza passa senza troppi intoppi, se non si considerasse il fatto che il ritmo swingante impresso dal chitarrista all'andamento degli ottavi fa a pugni con la scelta di Henry di sillabare rigidamente e omoritmicamente le parti rapide di esposizione del testo. Nella seconda stanza Henry parte già particolarmente in anticipo su Johnson e sembra provare ad aggiustare il suo canto prolungando oltremodo la parte apicale del modulo, ma il danno è fatto, e lo sfasamento strutturale tra canto e accompagnamento si riverbera già sul secondo verso della stanza, nonostante si senta Johnson suonare con forza la parte di basso sul battere sperando che l'altro colga il suggerimento e si riagganci alla struttura. Così, il cantante conclude la stanza molto prima della fine del giro, ed è costretto ad attendere un considerevole lasso di tempo in silenzio, forse aspettando un cenno da parte del chitarrista per passare alla stanza successiva. Nel primo verso della terza stanza sembrano tornare quasi di pari passo, ma solo perché nel passare al secondo verso il chitarrista sceglie di saltare una battuta. Poi il cantante quasi rimuove lo spazio tra i versi e attacca il terzo verso della stanza in larghissimo anticipo sulla struttura, costringendo di nuovo il chitarrista a tagliare goffamente battute nel cercare di stargli dietro. Nella stanza seguente il chitarrista tenta ancora di imporre un giro di blues: salta quasi metà della prima A, lanciandosi nella seconda A

su “satisfied” (si sente con chiarezza la cadenza plagale), poi cerca di andare dritto per la propria strada e mantenere l’intera durata di 4 battute per la seconda A. Il risultato è che giunge sul quinto grado della sezione B quando il cantante ha in realtà appena finito di cantare l’intera stanza. L’incomprensione tra i due è peggiorata dal fatto che qui il cantante pareva aver inteso la quarta stanza come bipartita, invece che in forma A-A-B, e il verso appena esposto è in realtà addirittura il primo della stanza seguente, dal punto di vista logico. I due sono ormai già completamente disconnessi. Johnson sembra arrendersi all’evidenza e prosegue dritto per la propria strada, sennonchè nel sentire Henry chiudere il primo verso della sesta stanza ha un ripensamento e prova a tagliare una battuta dalla seconda A del giro che stava svolgendo, forse credendo fosse sufficiente anticipare la cadenza plagale al primo grado per tornare a collegarsi al cantante. Ormai però non c’è spazio per correggere il tiro: il chitarrista prova semplicemente a ricominciare il giro all’attacco dell’ultimo verso del cantante, che però si rivela essere il più ostico di tutti. Non solo qui Henry varia leggermente intonazione aggiungendo più pressione sonora e scivolando di poco più in alto (e quindi ancora più lontano dall’intonazione della chitarra), ma si inventa anche un verso dalle dimensioni mostruose, con rapide ripetizioni interne che giocano su una complessa ri-esposizione del tema generale. Il risultato generale è obiettivamente pessimo, ma la registrazione in sé è di notevole valore per il modo in cui mostra con la forza dell’evidenza su quanti piani le tradizioni del blues e degli *holler* differiscono profondamente, e fa certamente apprezzare ancora di più il modo in cui altri musicisti avevano trovato soluzioni efficaci per accompagnare gli *holler* di Alexander e di Tucker discussi nei paragrafi 10.1 e 10.2.

11.3 Altri brani di difficile categorizzazione

I confini del genere *holler* si fanno vieppiù sfumati nel momento in cui ci si chiede quali tecniche siano indispensabili e quali siano secondarie, o accessorie, per parlare di *holler*. Nel momento in cui ci si pone questa domanda, immediatamente l’ambito degli *holler* si apre potenzialmente a tutta una pletora di forme espressive immediatamente contigue. Non sarà possibile analizzare una per una tutte le registrazioni che potrebbero rientrare in questa zona di confine: mi limiterò perciò in questo paragrafo a segnalarne le aree e darne qualche esempio

concreto, indicando cosa in ogni ambito si mantiene dell'*holler*, e cosa viene abbandonato o sostituito con altre tecniche.

Abbiamo discusso di come possa variare la struttura di un *holler* quando si aggiunge uno strato aggiuntivo alla performance nella forma di un accompagnamento strumentale. Ma cosa succede se agli *holler* si rimuove in tutto o in parte la componente delle tecniche d'esposizione musicale? Quanto è veramente profonda la distanza tra un testo recitato e uno cantato in forma di *holler*? La recita di un testo poetico non è già di per sé una forma di esposizione che risponde a precise regole metriche, di intonazione e di tempi? E non abbiamo più volte incontrato punti in cui i rapidi scarti d'altezza negli *holler* avvicinavano l'esplosione cantata ai rapidi movimenti tipici del parlato? Non solo: non abbiamo forse incontrato diversi casi in cui l'interprete stesso ha esposto il contenuto degli *holler* prima in forma recitata e solo successivamente in forma cantata? Così, a ben vedere, forme di espressione poetica come i "toast", brevi componimenti poetici recitati, possono rivelarsi decisamente vicini agli *holler*: con essi possono condividere parti di contenuto testuale, o la forma poetica a coppie di versi in metrica accentuativa connessi in rime baciate, ed eventualmente il ricorso a formule di prosodia che costituiscono cicli legati, come negli *holler*, alla struttura per emistichi.

Se accettiamo la possibilità che *holler* e poesie recitate possano avere punti in comune nella resa della struttura poetica, possiamo avanzare alcune ipotesi su alcuni documenti che non possono essere sottoposti al tipo di analisi svolto in queste pagine: ovvero documentazioni scritte, dirette o riportate, di forme espressive su cui non abbiamo informazioni riguardo alle tecniche canore o prosodiche applicate, ma che presentano, per contenuto o per forma poetica, una notevole somiglianza con il mondo degli *holler*.

Possiamo quindi citare i frammenti di esternazioni in forma poetica riportate, ad esempio, da Zora Neale Hurston nel suo libro *Mules and Men*:

- A pag. 17 l'autrice riporta un modo di dire "my heart struck sorrow, tears come running down" che appare nell'*holler* di Abraham Powell (1939).
- A pag. 20, all'interno di un racconto in cui il protagonista narra di quando era costretto a lavorare anche sotto le estreme temperature estive e si lamenta dicendo "work, work, work! Everywhere Ah go de boss say hurry, the cap' say run. Ah got a durn good notion not to do nary one", modo di dire che viene utilizzato in numerosi *holler* (vedi appendice 2).

- A pag. 57 una lunga poesia presenta una struttura tipica dei distici degli *holler*, si riferisce a luoghi in cui venivano utilizzati, e contiene persino la ripetizione in forma di chiusura e commento dell'ultimo emistichio. L'ultima stanza recita:

> Where did you get your pretty lil' dress?
> The shoe you wear so fine?
> I got my shoes from a railroad man,
> My dress from a man in the mine,
> My dress from a man in the mine.[196]

- A pag. 147, durante una partita a carte, un cantante commenta "Ain't had no trouble, Lawd padner, till Ah stop by here". L'espressione, racconta l'autrice, era in forma cantata, e si presenta in una forma poetica e con contenuto linguistico affine a quello degli *holler*.
- A pag. 154 l'autrice riporta il racconto di un uomo soprannominato Box-Car, finito in prigione per possesso di un mazzo da carte, che aveva lavorato alcuni mesi in una *chain gang* dove aveva imparato la seguente canzone (l'autrice riferisce sia stata cantata dall'uomo), che presenta il tema della fuga e delle lunge giornate di lavoro con parole e con forme poetiche e linguistiche contigue a quelle usate negli *holler*,:

> All day long, you heard me moan,
> Don't tell my cap'n which way I'm gone
> Ah'm goingter lose dis right hand shackle from 'round my leg
>
> You work me late, you work me soon
> Some time you work me by de light of de moon
> Ah'm gointer lose dis right hand shackle from 'round my leg

[196] Tra l'altro l'autrice riporta il testo in quattro versi, invece che due, probabilmente per segnalare quella che sentiva come una distinzione in quattro parti evidenziata dall'incedere in quattro moduli, la stessa che io nei brani precedenti ho preferito presentare come quattro emistichi in due versi.

- A pag 257 l'autrice riporta un'intero brano musicale "Please don't drive me (convict song)", arrangiato da Porter Grainger. A parte l'arrangiameno discutibile, alcuni elementi mostrano la vicinanza dell'originale (se non l'identità) al genere *holler*: il profilo melodico spezza in due moduli ogni verso, il testo procede per successione di distici, la scala pentatonica usata negli *holler*,[197] l'agomento e la provenienza dall'ambito delle prigioni del brano, il movimento melodico che si conclude su una stasi su *finalis* la cui durata è talmente malleabile da suggerire al compositore di posizionare un segno di corona su di esso:

  Please don't drive me because I'm blind
  B'lieve I kin make it if I take my time

  Lift up de hammer and let it fall down,
  It's a hard rocky bottom and it must be found.

  De cap'n say hurry, de boss say run,
  I got a damn good notion not to do nary one.

- A pag. 264 l'autrice riporta il testo e la musica di un *worksong* usato per allineare i binari del treno. La struttura del testo poetico è identica a quella degli *holler*, e il fatto che il movimento melodico non abbia molte similitudini con quelli tipici del genere potrebbe derivare dall'opinabile intervento dell'arrangiatore. Alcune delle stanze tornano anche negli *holler* che abbiamo analizzato, in formule linguistiche identiche o molto simili:

  [..]
  Wonder what's the matter with the walking boss,
  It's done five-thirty and he won't knock off

  I ast my cap'n what's the time of day,
  He got mad and throwed his watch away.

[197] A parte il Re naturale prima della salita alla *finalis* in Fa, che potrebbe essere un'ammorbidimento della linea melodica al più classico sesto grado maggiore per evitare di usare il settimo minore.

Cap’n got a pistol and he try to play bad,
But I’m going to take it if he make me mad.

Cap’n got a burner I’d like to have,
A 32:20 with a shiny barrel.

De cap’n can’t read, the cap’n can’t write,
How do he know that the time is right?

- Infine, a pag. 269 l’autrice riporta testo e musica di un *worksong* dal titolo “Mule on the mount”, con un commento discusso nel paragrafo 5.1. Ancora una volta, il testo è assolutamente rilevante e mostra notevoli somiglianze con la forma e il contenuto degli *holler*:

Cap’n got a mule, mule on the Mount called Jerry [ripete]
I can ride, Lawd, Lawd, I can ride
(he won’t come down, Lawd, Lawd, he won’t come down, in another version)

I don’t want no cold corn bread and molasses [ripete]
Gimme beans, Lawd, Lawd, gimme beans
[..]
Every pay day, pay day I gits a letter [ripete]
Son come home, Lawd, Lawd, son come home

If I can just make June July and August [ripete]
I’m going home, Lawd, Lawd, I’m going home
[..]

Osservare il modo in cui forme poetiche potevano potenzialmente essere la base per forme di canto che avessero con gli *holler* discrete affinità (se non identità) ci permette di parlare

anche dei contenuti della *Cohn Colletion* archiviati a Oxford, Mississippi.[198] L'autore aveva collezionato alcuni documenti scritti di proprio pugno dalle detenute nel campo femminile di Parchman, la maggior parte delle quali stese in forma poetica. Questi documenti sono d'importanza fondamentale,[199] e alcuni di essi possono esser letti attraverso lo stesso tipo di ragionamento sulla struttura, sul contenuto, e sulla sua possibile vicinanza al mondo degli *holler* applicato per i testi riportati da Hurston. Un documento contiene le seguenti righe:

> If I were a catfish swimming deep down in the sea I could have all these Parchman man fishing after me if I had money tell you what I'd do. I stand on some [..] and try to go home with you. I am going to build me a telephone build it up in the air going to ring King Jesus have my [R..] been there. I am going to some railroad and lay my head down on the track. Tell that thousand and nine to ease my troubled mind. My good man quite me and [..]

L'attacco è una variazione sul tema di Catfish Blues, ma il resto della struttura testuale si presenta come una serie di versi in rima che potrebbero tranquillamente fornire da testo per un *holler*.

Similmente un altro documento, firmato M.A.V. e titolante *Long lines blues* riporta i seguenti versi, ancora una volta facilmente ricollegabili ad altri incontrati negli *holler* analizzati

> It was early one morning between mid night and day and I heard little bell ring I thought it was only a dream.
> But when I wake up I heard the sergeant calling my name
> I say sergeant [cancellato captain] please don't be so [..] unkind
> He said O gal why you didn't catch the line
> I say sergeant I didn't know it was time
> He said all right O gal I'll have to give you a round
> Hum
> Sergeant can't You see this leather is killing me he he said [..] you [..] me this away I (every) get back home

---

[198] I documenti riportati nelle prossime pagine sono tutti depositati nel box 4, folder 8, *David L. Cohn Collection* (MUM00079), *The Department of Archives and Special Collections*, J.D. Williams Library, *The University of Mississippi*. Alcuni dei fogli volanti non riportano il nome dell'autrice.

[199] Vedi Shobana (2013).

O quest'altro documento, firmato Ma V., che oltre a contenere versi nel formato passabile di essere esposti come *holler*, al tempo stesso contiene una tra le più dense e concrete analisi del sistema di ingiustizia sociale a cui gli afroamericani erano sottoposti nel periodo della *Jim Crow Era* (vorrei anche sottolineare il fatto decisamente rilevante che l'autrice aveva deciso di trascrivere anche forme interstiziali di interiezione):

> O sergeant
> It's so hard to lay on this ground
> He say all rite o gall I'll give you mine this time
> I was picking cotton for thirty cent a pound. You may know by that I was Parchman bound.
> I was hanging around Little Willie you may know by that Parchman meat is two bits a pound
> Ma V.

O ancora, questa accorata lettera per la richiesta di perdono, rivolta al governatore dall'autrice, sembra scritta in prosa, ma a una lettura più attenta ci si accorge che in realtà è in rima, e la forma poetica sottintesa è ancora una volta quella che potrebbe essere elaborata come un *holler*:

> Pardon me please
> Dear Gov. (Conner) will you come and see what a terrible thing have happened to me) [200] I want you to know that I am good and calm) but I don't like this thing on a rude state farm.) I have been her ten years now cant you see that there ought to be a pardon for poor me) I have traveled a many miles and spect to travel many more) but I ant never seen a place like this place before) Now I got my head in my hands and am bending on my nees, just beging for one thing, will you pardon me if you pelase.
> I have a dear old mother at home and her head is grey) worring on how long her daughter must stay. Now here Gov. Conner in my last appeal) why can't you have a heart and feel like I feel) now if I was like you and had the power in my hand) I would pardon my poor girl that had a mother in the land. Now with tears in my eyes and am trembling in my nees my last words dear Conner is will you pardon me please.

---

[200] Nota bene: le parentesi sono nel testo originale, e segnalano chiaramente la struttura poetica in versi. Probabilmente l'autrice aveva usato questo escamotage per consumare meno carta.

O ancora, questo tragico breve poema in versi firmato Willie B Young, che reca il titolo *A killer who wants out poem*. Ho riportato gli a-capo usati dall'autrice, c'è da considerare però il fatto che erano costrette a scrivere su fogli di carta piuttosto piccoli, ed è quindi possibile che abbiano diviso un verso su due righe, rompendolo in alcuni casi a fine emistichio. In questi casi ho posto gli emistichi uno accanto all'altro, e segnalato l'a-capo usato dall'autrice con una barra del tipo "/". I numeri all'inizio di alcuni versi sono riportati dal documento originale. Questa numerazione rende ancora più esplicita la struttura a distici e quattro emistichi per ogni gruppo di rime: ancora una volta si presenta una struttura poetica che sia per contenuti che per forma è estremamente vicina alle forme di *holler* analizzate:

> 1 I'm a lonly prisoner a long-long way from home - (repeat)
> I have no friends and relation, / To feel and care for me
> 2 I wrote and told my mother, to try to get me home.
> an I will never leave her, in this mean world alone.
> 3 My mother sent me an answer, / She say my child you must pray -
> And God will guide and Bring you Back to mother some day -
> 4 I wrote and told my father / To go to Chief Police
> And see if he could get the Gov / To set this poor child free -
> 5 My father sent me an answer, / And say child there is not a chance -
> You know you must be punish / For it wrong to kill a man -
> 6 I have a lovely sweetheart - / But he so far away
> I hope that I will meet him - / Some Blessed happy day -
>
> Willie B Young

Un altro documento, firmato Bertha Mae Carson, presenta nuovamente una struttura espositiva simile, ancora nascosta dentro una forma apparente in prosa.

> Parchman Bertha Mae Carson "I got the fast train blues"
>
> Throwed my clothers out doors said you dirty miss treater I don't want you no more
> The ward house
> I am on my way to the Ward House. And I don't even care. I may get life and I may get the electric chire. Laud I have had trouble so long until trouble don't wory my mine. Being in the

ward house is just like being on a (jampull) Laud they have got me charged with robbery when murder is my crime. I haven't had a job in so ling until I ant got a lonsom dime. When a woman takes the blues she goes to her room and hids. And when a man takes the blues he catches a train and rids. I got the fast train blues and (Bal cans) on my mine. I am afraid to leave leave and I am afraid to to leave this town. But the man I love has don brought me down

Quest'altro documento, riportato con le spaziature e gli a-capo originariamente scritti dall'autrice, mostra ancora una volta una struttura perfettamente consonante con quella degli *holler*, nonchè precisi riferimenti ai modi di dire inerenti:

From Bertha Riley state no # 7716[201]

Peas and bread
Oh Captain cant you see
These peas and bread is killing me
You gonna keep on talking till you make me mad.
Then I'll tell you about that sentence that your papa had.
They keep on talking about the dangious blue.
If I had me a pistol I would be dangious too
When my money gets long and green
I wouldn't work for no devil that I've ever seen
(Coreana?)'s got a baby and he's got blue eyes
It must be the captains he ant none of mine
If I just had a buddie that wasn't scared of dieing
I would go out west and get among my kind.

Bertha Riley

O quest'altro esempio, che contiene un'interessante forma di refrain e una struttura poetica meno radicalmente legata a successioni di coppie di versi: la fluidità di questo testo sarebbe stata un possibile pre-testo per sfruttare al meglio la malleabilità delle successioni modulari degli *holler*.

[201] Il numero è probabilmente quello con cui veniva identificata in carcere.

Long line Alma Hicks parchman

Long line
This long line is killing me
He wakes me up in the morning by that old iron hitting dang dang dang
And roll from sun to sun
Oh this long line is killing me
I wrote to the Gowner and asked him to please turn me loose
He wrote and told me girl I will look over your case
Let me tell you girls it aint no mercy here
Lord catching this long line is killing me
Its so many women here and so many different kind.
Some high yellows but I'm a chocklate brown
This long line is killing me

Alma Hicks

Questi documenti scritti, oltre ad essere di fondamentale importanza in quanto rara documentazione diretta dell'espressione di donne afroamericane colpite dal sistema penitenziario nella Jim Crow Era, ci offrono fondamentali spunti di riflessione sui punti di contatto tra poesia e *holler*. Suggeriscono tangenzialmente anche importanti riflessioni sul contributo che le donne afroamericane hanno dato o avrebbero potuto dare in termini di contenuti e competenze allo sviluppo della musica americana, nonché sulla quantità di documenti che avrebbero potuto offrire se i ricercatori si fossero interessati più a fondo della loro produzione culturale.

In relazione alla possibilità di scorgere vicinanza al genere *holler* in un testo poetico pur non potendone sentire la resa cantata, vorrei segnalare anche due brani riportati da John W. Work, *Captain says hurry* e *Captain, o captain* (1940: 236, 237). I brani vengono proposti dall'autore con una sommaria trascrizione su pentagramma delle linee melodiche, il cui profilo potrebbe far pensare a formule da *holler* per diversi motivi: il movimento discendente, la divisione modulare per emistichi, le pause tra essi, la differenziazione dei moduli in base al registro in *Captain says hurry* (alto per il primo verso, basso per il secondo), la scala pentatonica utilizzata

e la formula dei moduli di chiusura. Inoltre, i testi di questi brani suggeriscono e suggellano la vicinanza al genere degli *holler*, per temi trattati e per struttura poetica.

Similmente, un brano riportato da Odum (1925) e risalente ai primi anni '10 presenta un testo assolutamente significativo: contiene infatti numerose stanze che tornano spesso nel genere degli *holler*, tra cui lamenti per le giornate di lavoro troppo lunghe, condizioni lavorative inaccettabili, disinteresse da parte del "captain" alle condizioni dei lavoratori, e diversi modi di dire la cui ricorrenza nel genere *holler* mi ha portato a porli in appendice ("heard a mighty rumbling [..]", la figura di "Shine", "Got up in the mornin', when the ding-dong ring", e così via). Nella breve descrizione data dall'autore si legge in filigrana, pur trasfigurato dal linguaggio paternalistico altamente problematico,[202] anche un riferimento al grado di opacità opposto dagli informatori:

> more than anything, the laborer is loath to work a single moment over time. He waits for the minute and stops in the midst of his work, if he be free to do so. If he is restrained, his frown and restlessness show what he is thinking about. Sometimes he works in silence, then bursts out 'You hurt my feelin's but I won't let on - ' then back to silence, resenting the fact that he is worked beyond the time when whistles blow. It is then that he thinks the captain is 'mighty damn mean'. (Odum, 1925: 254)

Analizziamo un altro caso di confine. Abbiamo discusso del fatto che tutti gli *holler* incontrati presentano testi che, seppure risultino spesso opachi, sono innegabilmente densi di contenuto dal carattere comunicativo complesso. Ho infatti avanzato l'ipotesi che gli *holler* in molti casi apparissero come una partecipazione individuale a un discorso collettivo permessa dalla condivisione di riferimenti e modi di dire altamente codificati, o alternativamente venissero usati come forma comunicativa efficace nei contesti delle prigioni grazie ai gradi di opacità performativa ed esperienziale. Ma cosa succede se il contenuto comunicativo di una forma vocale strutturata come un *holler* viene ridotto, o addirittura annullato, o contiene argomenti puramente funzionali? In questo luogo di confine troviamo una costellazione di

---

[202] Difficile fare un elenco di tutti i lati negativi che emergono da queste poche frasi: dal riferimento generalizzante che assegna una tendenza comportamentale al soggetto per etnia, ai gravi sottintesi sull'etica lavorativa, alla noncuranza mista a distacco con cui si discute la reazione "if he is restrained", fino alla convinzione di sapere cosa sta pensando quando rimane in silenzio. Questo è un perfetto esempio del danno che può produrre un atto interpretativo che si sforzi di penetrare l'opacità con cui l'interlocutore si fa schermo in condizioni di oppressione.

pratiche impossibile da catalogare per intero, in cui le tecniche vocali impiegate corrispondono o condividono molti elementi con quelle degli *holler*, ma il cui contenuto testuale e l'intenzione (almeno quella manifesta) sono ridotte ai minimi termini. Vi sono per esempio forme di richiamo per coordinare tipologie di lavoro che non richiedono un ritmo costante, come il caso di *Steel Laying Holler* (1933), in cui Harris Rochelle, di cui tra l'altro abbiamo analizzato un *holler*, offre una riproduzione del modo in cui guidava una *chain gang* durante il lavoro per la costruzione di una ferrovia.

Altro esempio significativo di questa tipologia di confine sono tutte quelle forme di vocalizzo con preponderanza di sillabe d'interiezione o con l'assoluta mancanza di testo, come i *Calls* di Annie Grace Horn Dodson (1951) o la *Quittin' time song* di Samuel Brooks(1939). In questa categoria quindi si dispongono richiami, avvertimenti, esclamazioni, esternazioni, che possono avere una struttura più o meno complessa e una funzione comunicativa di tipo differente rispetto agli *holler*, ma ai quali sono legati per le tecniche impiegate, e con i quali sono stati infatti spesso confusi.[203]

Un'ulteriore zona di confine si ha nell'apparentemente vasta e vuota intercapedine tra *holler* e *worksong*. È difficile immaginare due generi musicali più distinti e distinguibili di questi: dove gli *holler* sono (principalmente) a voce sola, i *worksong* sono cantati in gruppo; dove gli *holler* hanno una struttura espositiva potenzialmente fluida, i *worksong* hanno una struttura responsoriale serrata; dove gli *holler* permettono di manipolare i tempi di esposizione del contenuto per ottenere effetti retorici, i *worksong* si svolgono in relazione alla costante e normativa pulsazione del lavoro. Eppure, la distanza tra i due generi potrebbe essere più apparente che reale. Prima di tutto, molti *worksong* condividono parti di testo con gli *holler*. In secondo luogo, certe tecniche vocali impiegate nei *worksong* non sono poi così distanti da quelle usate negli *holler*: le scelte timbriche per la voce, la preferenza per strutture formulari dai profili frastagliati e dal continuo movimento tra altezze, la complessità degli elementi che costituiscono le formule, la struttura del testo che al netto di ripetizioni e richiami interni è espressione estesa di un nucleo composto ancora una volta da distici in rima. Verrebbe allora da chiedersi: cosa succederebbe a un *worksong* rimuovendo la connessione somatica con il lavoro, magari concentrandosi sull'apporto di uno solo dei cantanti, isolandolo dal gruppo corale? Sembrerebbe un'operazione piuttosto artificiale, ma fino a che punto? È forse così

[203] Bartis (1974), Chiriacò (2012).

irragionevole pensare che uno dei partecipanti a un *worksong* non possa mai in nessun caso mettersi a cantare tra sé e sé la sua parte mentre non è obbligato a lavorare? Ebbene, esistono registrazioni che ci tolgono il dubbio su come potrebbe suonare una situazione del genere. Durante le mie ricerche ho incrociato un certo numero di *worksong* solitari, in cui il ritmo del canto continuava ad essere connesso a quello del lavoro, reale o simulato. La lista non è ovviamente completa, ci sono certamente altri brani di questo tipo, quelli elencati sono solo i documenti che mi è capitato per caso di incrociare mentre cercavo *holler*: Goree (1939), Truvillion (1939), Sprott (1955), Jimpson (1948 A e B), Ernest (1959), Earms (1959 A, B, C, D ed E), Lewis (1959). La gestione minuta dei profili melodici di questi brani, al di là del più o meno forte mantenimento del riferimento alla pulsazione del lavoro, è davvero così differente da quello degli *holler*?

Cane Choppin di Charles Roosevelt (1959),[204] apre con un'introduzione a tempo larghissimo che potrebbe tranquillamente essere scambiata per un *holler*. Attorno a 00:28, però, un accompagnamento di chitarra inizia a disporsi su una pulsazione costante, e la successione di moduli melodici rivela la propria origine dai *worksong*. Oltre alla semplice ma efficace soluzione armonica con cui viene armonizzato il movimento formalmente modale del *worksong* in una successione I - I | VIIb - I, la registrazione presenta un particolare sistema di concatenazione dei moduli, i cui incipit cadono imprevedibilmente ogni 4 o 5 pulsazioni di base secondo un metodo formulaico di gestione delle durate dei moduli e, di conseguenza, degli spazi vuoti nella successione dei moduli.

Roosevelt ha registrato anche un secondo interessante esempio, *Pick 'em up higher* (ibid.). Con sicurezza, Roosevelt Charles si destreggia tra il canto dalla tipica linea melodica di worksong, la gestione delle durate, degli spazi tra i moduli e delle variazioni tipica da *holler*, mentre un accompagnamento alla chitarra, semplice ma efficace, scorre su semplici formule blues. Si notino i punti, attorno alla parte centrale del brano, in cui viene addirittura simulato il suono (ed il gesto) del colpo d'accetta o vanga con un battito sulla cassa armonica della chitarra.

Un altro ambito di confine tra *holler* e altre forme di espressione musicale è invece generato dalle fonti da cui i cantanti hanno tratto ispirazione per costruire le formule del proprio canto. La maggior parte degli *holler* sono sostanzialmente concordi nelle tipologie di fonti, e presentano profili melodici relativamente simili. Non è però impossibile ascoltare alcuni *holler*,

---

[204] Tutti i brani citati in questo capitolo di Charles Roosevelt sono stati pubblicati nel disco edito da Oster *Blues, Prayer, Work and Trouble Song* (1964).

o parti di *holler*, in cui i cantanti ricorrono a formule melodiche tratte da altri generi: ballate, forme di blues, forme canzone, *worksong*, *spiritual*. Finchè il riferimento si limita a coincidere con una acquisizione e reinterpretazione di un passaggio melodico come formula manipolabile su cui costruire un modello, il risultato è pressoché invisibile. Quando però l'utilizzo di un passaggio melodico come materiale formulaico porta con sé certi tratti della fonte originale (come ad esempio la pulsazione ritmica fissa, o un andamento che sottintende cambi armonici) oppure ancora quando la citazione dalla fonte non si limita a recuperare materiale base per la costruzione delle formule ma si spinge verso l'emulazione della macro-struttura (in particolare riguardo alla forma A-A-B del blues), l'*holler* risultante ha, caso per caso, sempre meno cose in comune con gli altri brani che abbiamo analizzato, pur non essendo per altri versi nettamente distinguibile da essi. Come tener conto di queste registrazioni? Gli interpreti avevano l'intenzione di produrre un blues, o una forma canzone, ma hanno consapevolmente scelto di ricorrere anche a tecniche degli *holler*, o è il contrario? Queste questioni si fanno più pressanti in particolare quando si prende in considerazione un vasto numero di brani di blues, denominati blues, e che sono stati archiviati come blues, ma che presentano una serie di elementi non propriamente tipici del genere blues, soprattutto riguardo alla gestione dei tempi espositivi, degli spazi tra i versi o dedicati a variazioni anche ingenti delle formule interne, o della struttura tripartita, e spesso registrati senza accompagnamento. Tra questi figurano un numero considerevole (relativamente alla quantità di documenti disponibili) di registrazioni da parte di donne afroamericane nelle prigioni. Queste registrazioni ci parlano non solo della varietà delle loro competenze, ma anche delle complessità legate alla storica definizione di cosa faccia parte del canone del blues e cosa no. Non solo: come è stato osservato,[205] il contributo delle donne afroamericane alla storia del blues è spesso stato sottovalutato o semplicemente ignorato. Queste forme ibride e non facilmente categorizzabili ci parlano allora forse indirettamente non tanto di una complessità del documento in sé, ma piuttosto di una inaccettabile normatività delle definizioni dei generi musicali, tale che non è stato possibile rendere conto di questa ricchezza e varietà. Le narrative istituzionalizzate prodotte hanno leso la corretta costruzione di una memoria condivisa sul tema e danneggiano socialmente, economicamente e politicamente le interpreti stesse.

---

[205] Vedi Shankar (2013); per uno sguardo più ampio al tema, un buon punto di partenza è Hayes (2007).

In questa sede non è assolutamente possibile ripercorrere tutte le registrazioni che potrebbero cadere in questo ambito: mi limiterò perciò a segnalare quelle più rilevanti che ho incontrato e a indicare per quali motivi ritengo che tali registrazioni presentino punti di contatto con l'ambito degli *holler*.

Levee Blues di Lucille Bogan (1927), registrato a nome Bessie Jackson, racconta i "blues" incurabili che ha contratto vivendo come una "levee camp girl": "Down the levee, camp number nine / you can pass my house, honey you can hear me cry", con gestione dei profili melodici sensibilmente affine a gli *holler*.

Prisoner Blues di Ozella Jones (1936) presenta tempi di connessione tra i moduli abbastanza malleabili, profilo melodico che concede alla struttura armonica del blues solo l'attacco del B, divisione modulare abbastanza netta, ma mancanza di interiezioni.

Lights in the quarters getting mighty dim, partner di Johnny Maxwell (1936) presenta un ritmo d'esposizione piuttosto fluido. Le larghe connessioni tra i moduli annullano la continuità di pulsazione instaurata nei moduli e il cantante ricorre a numerosi interventi interstiziali tra i versi o tra gli emistichi, tali da far perdere quasi del tutto riferimenti alla quadratura del pezzo.

Drinking and gambling e *High lonesome hill* di Lena May Common (1936 A e B) presentano un profilo melodico evidentemente ricavato da un giro di blues, ma tutte le variazioni e gli intermezzi sono molto fluidi: la cantante ricorre a rapidità di fraseggio ed esasperate stasi, diversi interventi interstiziali su consonanti bilabiali, strutture aperte alla ripetizione di moduli e contenuto testuale affine all'ambito degli *holler*. Al tempo stesso la cantante segue formule melodiche che sottintendono con tutta evidenza i cambi armonici tipici del giro di blues.

The boll weevil and the bale weevil di Charles Roosevelt (1959) racconta una divertente storiella in cui viene drammatizzato il contrastato rapporto tra un "Mr. Farmer" ed una immaginaria personificazione tra due parassiti delle piantagioni, "Boll Weevil" e "Bale Weevil". La narrazione parlata accompagnata da un lento ma incalzante ritmo alla chitarra, erompe in brevi *holler* quando il cantante deve dare voce direttamente all'uno o all'altro personaggio.

Wasn't I lucky di Charles Roosevelt (1959) si basa su moduli blues piuttosto tipici, ma su un andamento ritmico formulaico che sembra programmaticamente mangiare almeno una pulsazione di base in ogni interstizio tra un modulo ed il seguente, senza alcun impatto evidente sulle durate o la forma dei moduli stessi. Il cantante ricorre inoltre a inserti parlati, e sfrutta moduli introduttivi.

When it rains five days (backwater blues) di Christine Cannon (1936) è un blues, ma contiene delle parti in stile "moaning" notevoli, attraverso le quali la presentazione del testo si sgancia parzialmente dall'andamento del giro di blues, sul finale.

Shorty George di Casey Smith (1939) è chiaramente un blues, con un aggraziato accompagnamento di chitarra. Eppure, Casey imposta l'attacco della maggior parte dei moduli su una lunga arcata su sillaba priva di significato, come fosse un modulo interstiziale.

I feel my time ain't long di John Brown (1939) apre a tempo decisamente fluido, come su moduli introduttivi, prima di avviare l'esposizione con un ritmo serrato. Il tempo narrativo dell'introduzione torna in una breve sezione centrale.

Lo *Steamboat Holler* registrato da autore sconosciuto (1936) ha una struttura modulare, tempi fluidi, e alcune delle formule assomigliano a brani di Howlin' Wolf.

Prison girl blues, registrato da un'autrice sconosciuta (1934) ha quasi tutte le tipicità degli holler: la struttura malleabile, il tempo, i moduli I, il testo rilevante, il timbro. Il profilo melodico è però tagliente, le *finalis* secche, e la struttura A-A-B è basata su formule che seguono una cadenza perfetta. Assolutamente notevole però la terza stanza, in cui la struttura si espande al di fuori della semplice struttura blues aggiungendo alla fine una coda di chiusura/risposta/commento con ripetizione dell'ultimo verso.

No Mo' Freedom di Eva White (1939) ha una struttura più vicina a quella di una ballata, suggerendo una progressione accordale ciclica e leggermente asimmetrica con formule di durate comparabilmente simili che sottintendono le cadenze I-I-IV-V-I. A questa sensazione di asimmetria si aggiunge una gestione piuttosto fluida delle connessioni tra i moduli, delle durate delle formule in base alla quantità di testo da esporre, e un sottilissimo uso di variazioni, oltre a un testo decisamente rilevante.

Oh if your house catch afire di Willie Washington (1939) è una specie di forma ballata a quartine, disposte su una ripetizione degli stessi due moduli (uno per verso, due coppie per stanza), con un vibrato molto forte ed una pulsazione ritmica praticamente costante, ma con un modulo interstiziale che propone una formula alla base anche degli altri moduli.

No Mo' Freedom di Thomas Mattie May (1939) ha una struttura ciclica stile ballata come profilo melodico. La cantante usa poche o nessuna interiezione, e pare sottintendere cambi armonici nel secondo emistichio dei primi versi e nel terzo verso di ogni stanza, con progressione su gradi I-IV-V. Quello che l'accomuna agli *holler* sono più che altro i profili degli elementi e la rapidità del fraseggio vicina al parlato.

Workhouse blues di Mattie May Thomas (1939), autrice di cui abbiamo già parlato nei capitoli precedenti, è un brano piuttosto fluido nella gestione delle tempistiche, e si avvicina molto agli *holler* nella gestione dei profili dei moduli. In particolare risultano notevoli le gestioni delle lunghe arcate che punteggiano le sequenze di formule, la presenza di quello che sembra essere un modulo interstiziale fisso, con arricciamento finale molto rapido, (che potrebbe essere parte dello schema su cui è basata la narrazione, tra l'altro decisamente rilevante nella ricostruzione del proprio passato come attraverso la lente di un mito di formazione). Il ritmo espositivo è comunque su pulsazione costante.

Big Mac from Macamere di Mattie May Thomas (1939) risulta similmente interessante per la gestione dei profili degli elementi e per il modo in cui la cantante gestisce i moduli, soprattutto nelle chiusure: ci sono alcuni versi (i primi di ogni distico) in cui aggiunge a fine verso una ripetizione quasi sottovoce delle ultime parole, come se si trattasse di una risposta/commento. In questo modo viene spezzata completamente l'altrimenti ragionevolmente costante pulsazione ritmica.

I got a man in New Orleans, di Josephine Parker (1936) ha un profilo melodico tutto sommato molto simile alle formule dello standard *Baby please don't go* (vedi ad esempio una qualsiasi delle tante famose versioni di Muddy Waters), ma con un controllo abbastanza fluido dei punti di connessione tra i moduli, e una discreta fluidità anche a livello della successione formulare, anche se non è dato sapere quanto tali variazioni siano ricercate o dovute al caso o a errori nell'esposizione.

I got a man on the wheeler di Beatrice Perry (1939) ha l'andamento di un blues, eppure temi e forme elementari sono molto vicine a quelle degli *holler*, e moduli di chiusura sono decisamente simili a quelli della formula usata negli *holler*. Particolare anche la struttura della successione modulare, che assomiglia a una forma A-A-B-C. La maggior parte delle formule però sottintende chiaramente cadenze armoniche.

Joe Savage ha registrato un brano dal titolo *Bad luck is killing me* (1978) che, contrariamente a quanto sostenuto dall'autore, è un vecchio standard.[206] L'affermazione da parte di Savage di averla "scritta" in prigione nel 1955 va quindi intesa come l'azione di acquisire per via orale un

---

[206] La versione di Savage è molto simile a quella di Eddie Boyd del 1953, quindi pubblicata due anni prima del momento in cui Savage posiziona la creazione della sua versione. Il modo di dire ha una storia ben più lunga: non a caso il disco in cui Boyd ha pubblicato il brano portava il titolo *Walkin' by myself and other hits of the past*. Il modo di dire compare infatti, per citare due esempi, nell'articolo di Peabody (1903), e viene usato in *Levee Camp Moan Blues* di Alger "Texas" Alexander (1927).

brano di tradizione e trasformarlo attraverso reiterate ri-elaborazioni tali da fargli acquisire un grado di espressione idioletta. Il testo comunque è tutto tratto dalle fonti originali, soprattutto nella struttura espositiva, e i profili melodici sono ispirati alla versione registrata da Eddie Boyd. Eppure, la fluidità dell'esposizione di Joe Savage, la gestione dei tempi, delle fasi di stasi, delle chiusure, e in generale l'adattamento delle strutture formulari alle preferenze timbriche e idiolette di Joe Savage, portano il brano immediatamente a contatto con gli altri *holler* registrati nei video del '78.

Sometimes I think my woman she too sweet to die di Harris Rochelle (1933) potrebbe essere una ballata che sembra un *holler* a causa delle ornamentazioni e del tempo largo, ma solo in quanto cantata a cappella. Alcune stanze hanno una struttura sostanzialmente identica a quella degli *holler*, altre invece presentano profili melodici che si muovono morbidamente tra diversi registri e altezze, e non è mai del tutto chiaro se in questi moduli vi sia il riferimento sottinteso a un cambio armonico o a uno spostamento del centro modale. Queste peregrinazioni modulari appaiono però troppo imprevedibili per via della brevità della registrazione.

Devil got my woman di Skip James (1931) viene citato in un recente articolo sui rapporti tra i primi esempi di blues rurale e il contesto religioso afroamericano del sud degli Stati Uniti da David Brackett (2012). L'autore si lascia sfuggire, senza riferimenti bibliografici esatti, una affermazione interessante: "Featuring a very slow tempo and highly flexible phrasing, 'Devil got my woman' boasts a tortured vocal (modeled apparently, after a field holler) and a gently throbbing guitar part that both lulls and urges on the listener on between lines of sung text". Anche se priva di indicazione della fonte, l'informazione potrebbe rivelarsi esatta. Il brano di Skip James si basa fondamentalmente su tre tipi di moduli, piuttosto complessi, dal percorso melodico particolarmente frastagliato. Le proprietà dei singoli elementi che ne compongono l'incedere sono uniti in forte legato di emissione, il materiale melodico di base e le forme di variazione applicatevi assomigliano sensibilmente a quel che abbiamo incontrato negli *holles*, il sistema di trasporto di blocchi melodici ad altezze differenti, la chiusura del modulo conclusivo, la struttura del brano fondata su un sistema di differenziazione della funzione dei moduli in base all'altezza della *finalis* che li contraddistingue, sono tutti elementi che il brano sembra avere tutto sommato in comune col genere degli *holler*, seppure l'apporto dello stile di accompagnamento con la chitarra non permette una definizione del brano come appartenente a questo ambito.

Levee Camp Blues di Mississippi Fred McDowell (1969) riporta un alto numero di riferimenti testuali e tecniche di gestione dei profili elementari decisamente affini a quelle del genere *holler*. Sebbene questo brano abbia una struttura ritmica espositiva che lo pone al di fuori del genere, le somiglianze non lasciano spazio a interpretazioni: McDowell aveva avuto certamente consapevolezza del genere *holler*.

L'elenco di brani di confine proposto non è e non può essere omnicomprensivo: gli esempi offerti intendono solo mostrare la complessità del tema e offrire alcuni spunti utili di riflessione.

Conclusioni

Il percorso di definizione dei contenuti e delle tecniche afferenti al genere musicale degli *holler* ci ha portati a considerare, di volta in volta, il contesto d'uso e i punti problematici relativi alla produzione della documentazione esistente nei suoi gradi di opacità. Ho delineato e motivato le scelte metodologiche svolte nell'affrontare l'analisi dei documenti e affermato il più chiaramente possibile sia i risultati che mi pare possibile ragionevolmente e rispettosamente trarre da essi, sia i limiti (motivandoli) oltre i quali ogni atto interpretativo diviene poco più che una supposizione. Nel far ciò, ho affermato difficoltà e rischi inerenti all'apertura di un dibattito su questi materiali e su questi temi, al tempo stesso cercando di sottolineare i motivi per cui ritengo che un confronto aperto e ragionato su di essi sia di fondamentale rilevanza, sia sul piano della storia della musica che sul piano della consapevolezza della profondità storica delle gravi forme di ineguaglianza nel contesto statunitense contemporaneo.

Il nucleo centrale della mia analisi coincide con il tentativo di delineare l'insieme coordinato e logico di tecniche (poetiche e musicali) che concorrevano alla costruzione di un *holler*. Discutendo le forme testuali e i metodi compositivi applicati dagli interpreti sono giunto a una definizione degli *holler* che potrebbe essere letta come uno schema classificatorio utile per ulteriori approfondimenti o comparazioni. Le definizioni di generi musicali offrono l'opportunità di distinguere pratiche musicali che appartengono o meno a un certo ambito e a una certa tradizione. Al tempo stesso, è sempre stata mia ferrea convinzione che la costruzione di categorizzazioni troppo rigide equivalga a un amorale appiattimento della varietà delle pratiche reali. Per questo ho volutamente presentato uno a uno, singolarmente, tutti i brani che ho potuto rinvenire e che rientrano all'interno dell'ambito degli *holler* in senso più esteso, ovvero considerando anche quei brani che interrogano con la loro irriducibile complessità la validità degli stessi confini che ho cercato di delineare. Seppur gli *holler* risultino simili per tecniche e contenuti, ognuno dei brani presentati è almeno parzialmente diverso dagli altri, e merita di essere valutato non solo per come rispecchia la mia soggettiva categorizzazione, ma anche e soprattutto nel modo in cui se ne distanzia, la arricchisce, o eventualmente la mette in dubbio.

Il percorso avviato potrebbe aprirsi ad approfondimenti in diverse direzioni. Il discorso impostato nel capitolo 9 in relazione alle registrazioni africane messe a confronto con il genere degli *holler* potrebbe essere approfondito con ricerche di campo in cui si studino più

approfonditamente le tecniche e la storia delle tradizioni di canto chiamate in causa. La prospettiva adottata nel capitolo 10 in relazione al ruolo degli specialisti nella trasmissione di tecniche musicali potrebbe essere approfondito in due direzioni. Nella prima si potrebbe estendere la ricerca anche agli altri autori di *holler* non professionisti verificando la loro produzione musicale. Nella seconda si potrebbero invece approfondire i luoghi e i modi in cui i cinque professionisti discussi hanno eventualmente applicato la loro competenza del genere *holler* nel resto della loro carriera. Infine, credo che il capitolo 4.2 potrebbe offrire importanti spunti di riflessione sulla relazione storica e contemporanea tra le minoranze afroamericane e la permanenza di forme istituzionalizzate di oppressione e razzismo così indistricabilmente integrate nella struttura sociale, politica ed economica statunitense. In particolare potrebbero fornire spunti di riflessione sulle forme e sui modi in cui tale esperienza, efficacemente espressa con mezzi musicali, potrebbe e dovrebbe essere chiamata in causa nel processo di discussione riguardo alla trasformazione e al superamento del sistema penitenziario contemporaneo.

Appendice 1: temi dei testi

Di seguito riporto una tabella di confronto sui temi principali e la loro ricorrenza nei brani definiti all'interno del genere *holler* (ovvero quelli discussi nei capitoli da 7 a 10). Nella prima colonna a sinistra si trova il riferimento all'*holler* attraverso il numero con cui è associato nell'ordine dell'esposizione e presentato in discografia; nella prima riga in alto i numeri da 1 a 16 corrispondono ai temi discussi nel paragrafo 7.1. L'ultima colonna a destra e la penultima riga in fondo mostrano rispettivamente la quantità di temi generali trattati in ogni *holler* e il numero di volte che il tema viene trattato nell'intera documentazione. L'ultima riga in fondo mostra il dato percentuale di quanti brani trattino il tema specifico, mostrando quindi quali temi risultano più comuni. La quantità di documenti a disposizione non è molto alta, quindi questo dato non ha un'utilità statistica assoluta. Alcuni argomenti in particolare, come il n. 10 (l'accusa di atti di violenza o soprusi perpetrati da individui in posizioni di potere) non potevano evidentemente essere un soggetto facile da affrontare apertamente. Queste percentuali vanno quindi soppesate con cautela: valori bassi potrebbero essere indicativi della difficoltà a parlare apertamente dell'argomento in una registrazione, più che della rarità di riflessioni a riguardo da parte degli interpreti.

Legenda dei temi per riferimento:

1. Temi a carattere religioso;
2. Traumi psicologici;
3. Momenti di ironia;
4. Elementi tecnici del lavoro;
5. Pensieri e sentimenti relativi a relazioni amorose;
6. Argomenti a carattere sessualmente esplicito;
7. Ineguaglianza di classe, paghe inadeguate, distribuzione della ricchezza;
8. Condizioni lavorative;
9. Violenza domestica;
10. Violenze sessuali perpetrate da persone al potere;
11. Risposte a tono al sistema violento;
12. Durata della prigionia: totale, passata o futura;
13. Violenze psicologiche e fisiche subite;

14. Giustizia;

15. Promesse sul futuro;

16. Rimpianti, rimorsi.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	
1	x	x	x		x		x				x		x		x		8
2		x											x				2
3	x	x															2
4			x	x													2
5			x		x	x	x	x	x								6
6								x		x							2
7								x	x								2
8								x			x						2
9			x					x				x	x				4
10								x				x		x			3
11			x	x				x					x				4
12																	0
13								x									1
14		x						x				x					3
15			x					x					x				3
16		x			x				x		x	x		x	x		7
17																	0
18					x			x									2
19																	0
20												x	x				2
21					x	x											2
22		x			x										x		3
23					x						x		x			x	4
24																	0
25		x		x			x	x					x				5
26																	0
27																	0
28								x								x	2
29	x			x				x				x	x				5
30					x			x					x			x	4
31	x				x	x							x			x	5
32	x									x	x		x				4
33		X															1
34								x				x	x				3
35					x						x	x			x		4
36					x								x	x			3
37					x								x				2
38		x			x										x		3

39	x		x				x	x					x				5
40		x															1
41	x	x	x		x									x	x		6
42																	0
43		x		x				x					x	x			5
44				x	x		x	x			x				x		6
45		x		x											x		3
46							x										1
47					x										x		2
48																	0
49		x						x					x				3
50										x			x				2
51			x	x	x							x	x		x		6
52							x				x		x				3
53																	0
54				x									x				2
55			x										x				2
56															x		1
57																	0
58					x							x	x		x		4
59				x	x	x	x										4
60								x			x		x		x		4
61			x														1
62				x			x										2
63				x				x				x	x				4
64				x													1
65					x										x		2
66		x										x					2
67			x		x		x	x				x					5
68					x				x			x					3
69		x			x												2
70		x						x									2
71					x						x		x		x		4
72		x			x	x											3
73		x	x										x		x		4
74				x	x			x									3
75											x					x	2
76							x										1
77		x			x						x						3
78												x			x		2
79																	0
80	x	x			x												3
81																	0
82	x				x						x				x		4
83		x			x		x						x				4

84			x		x	x						x			x		5
85					x							x			x		3
86												x					1
87					x		x		x								3
88		x															1
89			x		x												2
90		x		x	x		x										4
91		x			x								x				3
92					x							x					2
93		x			x						x	x					4
94		x					x				x						3
95		x										x	x				3
96								x				x					2
97													x				1
98		x								x	x		x				4
99					x							x					2
100													x				1
101					x							x	x				3
102											x		x				2
103		x			x						x						3
104					x										x		2
105			x												x		2
106											x						1
107	x	x			x							x			x	x	6
108			x	x	x	x	x	x		x			x	x		x	10
109		x	x		x	x	x		x	x	x			x			9
110															x		1
111			x			x	x	x					x			x	6
112			x	x								x	x				4
tot:	10	32	20	17	45	9	18	28	6	6	20	26	39	7	24	8	
%:	8,9%	28,6%	17,9%	15,2%	40,2%	8,0%	16,1%	25,0%	5,4%	5,4%	17,9%	23,2%	34,8%	6,3%	21,4%	7,1%	

Appendice 2: vocabolario sintetico dei modi di dire e delle abbreviazioni usate

Quanto segue è un sintetico glossario dei termini meno usuali, dei modi di dire, delle abbreviazioni e degli usi dialettali presenti nei testi degli *holler*. Il contenuto testuale degli *holler*, almeno a livello superficiale, non risulta a un madrelingua particolarmente ostico, ma per un pubblico italiano diversi termini e locuzioni gergali possono apparire inusuali, o in alternativa un lettore non madrelingua potrebbe non cogliere i sottintesi o i possibili significati molteplici di certe parole. Questa densità di significato è uno degli aspetti fondamentali del genere *holler* e compartecipa al piano dell'opacità performativa ed esperienziale dei brani: per questo offro qui l'esplicitazione della mia interpretazione, la quale va letta come un invito ad approfondire la complessità e apprezzare l'opacità di questi testi, più che una chiave di lettura unica e universalmente valida.

[individuo in posizione di potere] can't you see, this [cibo o condizione] is killing me: modo di dire composto in cui l'autore si lamenta esplicitamente riguardo a una delle cose che lo affliggono. Il modo di dire ha però a ben vedere una struttura particolare: l'espressione viene costruita attraverso il *topos* dell'appello accorato all'umanità dell'individuo in posizione di potere.

[nome] got a baby, and he/she's got blue eyes, it must be the captain's, it ain't none of mine: modo di dire composto che nella documentazione che ho consultato finora viene usato solo ed esclusivamente da donne afroamericane. Il significato è semplice da intuire: "[nome] ha avuto un bambino che ha gli occhi azzurri, dev'essere del Capitano, non certo mio", sostituendo le conseguenze alla descrizione diretta dello stupro da parte di un individuo al potere nel sistema istituzionale ai danni di una detenuta. Nella versione di Mattie May Thomas l'ultimo emistichio viene sostituito con un "he keeps on hanging around" ("dato che continua a starle intorno"). Questo modo di dire torna anche nella versione di *Mule on de mount* registrata da Zora Neale Hurston nel 1939: saltando le ripetizioni, questa versione appare superficialmente più leggera, ma il sottinteso rimane lo stesso: "My little woman, she had a baby this morning [..] he had blue eyes, Lord, Lord, he had blue eyes. I ought have told here, it must have been the hell fired captain's, [..] he had blue eyes, Lord, Lord, he had blue eyes". La storia del maltrattamento delle donne

afroamericane in carcere è un tema vasto, di estrema gravità.[207] Ancora oggi le statistiche relative agli stupri all'interno dei penitenziari, dove gli individui sono interamente soggetti al potere delle guardie, sono allarmanti.[208]

[sbd] on the levee hollering 'woh haw gee': modo di dire composto, dal significato opaco che può variare a seconda del verso con cui è associato. Ad esempio, in James (1939), è unito a "and the women in the halley hollering 'who wants me?'," mentre in *Angola Bound*[209] è associato al verso "all this drivers down on this 'gola trying to kill poor me". Il modo di dire compare anche in Campbell (1930), anche se in questo caso è usato come contenuto testuale per una struttura tradizionale di blues.

[sbd] says hurry, [sbd] says run, [inserto ipotetico] I wouldn't do either one: modo di dire piuttosto comune, con alcune piccole varianti rispetto ai soggetti che incitano al lavoro, e alla condizione in cui il cantante ritiene che potrebbe sottrarsi alla richiesta. In genere nell'inserto ipotetico l'interprete suggerisce che potrebbe ricorrere a rappresaglia armata, ma l'affermazione va considerata non come una vera e propria volontà di ricorrere a violenza, quanto una rappresentazione della possibilità stessa, in senso di costruzione identitaria, e in funzione di uno smascheramento della violenza insita nel violento sistema che istituisce le condizioni della rivalsa stessa.

'bout: versione contratta di "about".

'cause: versione contratta di "because".

'em: versione contratta di "them", usata nelle trascrizioni solo quando strettamente necessario per rendere la forma di sillabazione dell'audio originale.

'fore / 'fo: versioni contratte di "before", ottenute per elisione di sillabe.

'low: versione contratta di "allow", permettere.

'n: versione contratta di "and", a volte ridotto a una semplice nasale palatale prima della parola successiva.

'role: versione contratta di "parole" (vedi "Pardon, parole")

'round: versione contratta di "around".

'till: versione contratta di "until".

---

[207] Gross (2015), Richie (2012).

[208] Il sito web della Just Detention International mantiene informazioni e riferimenti aggiornati sull'argomento (vedi sitorafia).

[209] Brano discusso nel paragrafo 13.1

Ain't: forma contratta di "am/is/are not" o "has/have not', spesso usato in congiunzione con una doppia negazione, normalmente non accettata dalle regole dell'inglese standard ma tipicamente usata nel linguaggio parlato informale. Nei testi appare anche in connessione con le strutture "ain't but one thing" oppure "ain't but one time" che significano "non c'è che una cosa che" e "non c'è stata che una volta in cui".

Armstring breaking/popping, collar crying [..]: Questo modo di dire composto, che normalmente si presenta in due versi, di cui il secondo passabile di diverse interpretazioni, parte sempre con l'osservazione che i legamenti del cantante e i finimenti dei muli sono prossimi a rompersi. A seconda del contesto, questa riga pare avere almeno due significati distinti: da un lato pare essere un modo di sottolineare indirettamente quanto il lavoro sia logorante, dall'altro pare essere usato come vanteria della propria prestanza fisica (tale da produrre i suddetti effetti), funzionale a raccogliere l'attenzione delle donne in vista.

Baby: Nella maggior parte dei casi, soprattutto quando preceduto da possessivo ("my baby"), sottintende riferimento al proprio partner. Quando il cantante parla invece della propria prole, in genere è preceduto da articoli determinativi o indeterminativi ("the baby", "a baby"). Spesso usato come interiezione slegata dal corpo del testo, è invece soggetto principale nella maggior parte delle stanze in cui i cantanti discutono di relazioni sentimentali.

Ball and chain: palla e catena di metallo legate alle caviglie dei carcerati per limitarne le possibilità di fuga.

Battle-ax: marca di tabacco da masticare in voga negli anni 20 e 30, normalmente usata in un verso autosufficiente "se hai del battleax, capitano, per favore fammi dare un morso".

Bayou: ecosistema complesso tipico dell'area del delta del Mississippi, a metà strada tra palude, cassa d'espansione del fiume, e area lagunare.

Be by to see you: passerò a trovarti.

Big boat: ritengo plausibile che il riferimento sia ai grandi battelli a vapore che percorrevano in entrambe le direzioni il Mississippi. Mezzo di trasporto mediamente costoso, poteva essere usato come simbolo di fuga verso nord, come segno che preannunciava il possibile arrivo di qualcuno (in genere del proprio partner), o forse come simbolo della forte divisione in classi sociali distinte in base alla disponibilità economica.

Black eyed peas: un tipo di fagioli alla base di piatti di tradizione dell'area del Sud degli Stati Uniti, così chiamati per la loro colorazione chiara con una piccola area nera nella parte concava, che li rende simili a piccoli occhi neri.

Blow my horn (to): letteralmente "soffiare nel mio corno", nel contesto significa semplicemente "cantare". Da notare che la struttura delle frasi in cui viene usato pare sottintendere la ricerca di un grado di libertà di espressione: spesso il modo di dire viene associato a un moto verso un altro luogo (ad esempio un monte), o un momento di privacy. È quindi possibile che il modo di dire possa reggere significati sottintesi più complessi.

Bodacious: termine traducibile come "sexy", "provocante", usato in riferimento a donne.

Break of day: letteralmente traducibile come inizio del giorno, è modo figurato di intendere l'alba, e viene normalmente usato per discutere dell'orario della sveglia (vedi "stars and moon" ed "early in the morning [..]").

Bunk: giacilio di fortuna, di scarsa qualità, completamente privo di comfort.

Bushes: il significato letterale è "cespugli". Negli *holler* non viene mai usato al singolare, e pare avere un significato aggiuntivo di "macchia" di vegetazione nel territorio antistante al carcere o al *levee camp*, dove un fuggitivo può cercare riparo durante la fuga o dove un lavoratore può trovare sollievo dal calore estivo ricavandosi una piccola pausa lontano da occhi indiscreti. Da questo punto di vista, il termine pare caricarsi di una serie di significati aggiuntivi oltre a quello letterale. Esempio particolarmente forte è nell'*holler* di Ollis Washington, in un discorso idealmente rivolto al capitano parafrasabile come "tenterò di dileguarmi tra i cespugli, e ti costringerò a gambizzarmi. [Male che vada] andrò a rivedere Willie [sott. nell'aldilà], nel caso tu decida di uccidermi".

Cain': versione contratta di "can't", che uso solo quando strettamente necessario per rendere conto della forma di sillabazione dell'audio originale.

Can't sleep for dreaming, can't stay awake for crying: modo di dire composito in cui si esprime uno stato di profondo turbamento a carattere psicologico, parafrasabile come "non riesco ad addormentarmi, ma non posso nemmeno/non ho intenzione di star sveglio a piangere".

Cap'n: versione contratta di "captain" per elisione interna.

Captain, don't you be so mean, you're the meanest captain I have ever seen: modo di dire composito usato tendenzialmente in questa forma (al netto di ripetizioni e interiezioni), in cui pur con toni delicati si punta chiaramente il dito sul comportamento del capitano.

Central: in molti casi il termine si riferisce a una stazione dei treni o a una linea ferroviaria.

Chain gang: gruppo di carcerati ai lavori forzati, legati tra loro con catene per ridurre la capacità di fuga.

Coal black woman: termine dispregiativo per indicare una donna afroamericana la cui pelle è (o è reputata) molto scura. La relazione tra rappresentazione, identità e grado di colorazione della pelle, anche nei giudizi di membri delle comunità nere, è spesso traviata dall'impatto di campagne pubblicitarie delle multinazionali della cosmesi e da secoli di cultura dell'immagine corporea, in particolare ma non esclusivamente a danno delle donne (per un'introduzione, vedi la *Special Issue* del *Journal of Pan African Studies* edita da Charles e Blay nel 2011).

Come here [appellativo] and get your bone, tell me what shoulder you want it on: modo di dire riportato in alcuni *holler* dal contesto di lavoro dei battelli a vapore, probabilmente relativo al momento in cui si organizza lo scarico merci e, venendo passate di mano in mano, viene chiesto allo scaricatore su quale spalla vuole ricevere il carico.

Commissary: negozio all'interno dei *levee camp* o delle prigioni, gestito dai padroni dell'istituzione, nel quale beni di prima necessità sono venduti a prezzi maggiorati.

Crap: nome di un gioco d'azzardo in cui i partecipanti puntano denaro sul risultato del lancio di dadi.

Crying won't make me stay: modo di dire dai forti tratti iperbolici, usato dai cantanti a seguito di un'affermazione del tipo "me ne vado". A piangere, in questa situazione immaginaria e possibilmente intesa in senso ironico, è il datore di lavoro che perde un lavoratore. In un minor numero di casi, invece, il modo di dire è usato per parlare del momento in cui si intende abbandonare il proprio partner.

Dangerous blues: non è chiaro a cosa si riferisca la locuzione, spesso usata in un modo di dire composto a struttura fissa, la cui forma base coincide con "tutti parlano di questi blues pericolosi / se avessi [un'arma] sarei pericoloso anch'io". Nota: l'arma può essere definita attraverso il calibro, o attraverso riferimenti più complessi: in alcuni casi è definita "notion" (Stegall 1939), in altri "special" (Batts 1959). Il riferimento esatto di questo modo di dire non è chiaro, in quanto "blues" qui potrebbe stare per depressione e altre forme di malattia psicologica, o per specifici individui che con le loro azioni sono all'origine di traumi, psicologici o fisici.

Day of resurrection: riferimento all'episodio escatologico del giorno del Giudizio secondo la fede cristiana.

Dead and gone: letteralmente “morto e andato”, sottintendendo il moto dell’anima verso l’aldilà. È un modo rafforzativo per sottolineare lo stato definitivo di una morte: non solo l’individuo è clinicamente morto, ma la sua anima è già passata dall’altra parte. Come rafforzativo assomiglia a “kill me dead” (cfr.).

Devil: il termine è usato in modo ambivalente. Non si tratta solo di riferirsi letteralmente a una potenza malvagia identificata nel sistema simbolico fornito dalla religione cristiana, ma anche a malefatte, malanni, sfortuna, situazioni spiacevoli, o persone prive di bontà. Le forme verbali in cui la parola viene usata risultano spesso particolarmente stringate e opache nei loro molteplici sottintesi possibili.

Diamond ring: più che un semplice gioiello, l’anello con diamante è in genere simbolo di un impegno formale nei confronti della propria partner.

Dime: il termine indica una moneta che vale 10 centesimi di dollaro, e può essere usato per indicare una somma irrisoria.

Dollar Mamie told old Dollar Bob: Modo di dire composito con divese versioni che vede come protagonisti due figure ideali più che reali. In alcune versioni (Cole Bridges Lee, 1959) sono rappresentati come una coppia priva di ristrettezze economiche: parafrasando, il modo di dire potrebbe essere riassunto: “La signora Dollaro disse al signor Dollaro di volere un vestito costoso. Il signor Dollaro si voltò e non disse niente. Si poteva sentire il rumore di soldi da un miglio di distanza”, sottintendendo una vasta disponibilità economica da parte della coppia. In un’altra versione (in Negro Worksongs and Calls a cura di Stearns 1962), “Dollar Bob” risponde, dopo essersi voltato, che qualsiasi cosa lei volesse, se era di questo mondo, l’avrebbe avuta. La chiusura di questa versione è leggermente diversa: manca il riferimento al rumore di soldi, e potrebbe essere soggetto di differenti interpretazioni: “Old Dollar Mamie turned her head and cried, you could hear her call for a level mile”.

Done [azione]: usato per sottintendere che si è completato un compito, o si è già passati attraverso le difficoltà legate all’azione stessa, o ci si rifiuta di proseguire nell’operazione, ad es. “I’m done used your shovel ‘till my hands got sore”, ovvero “mi rifiuto di continuare a usare la pala per te, avendola già usata fino al punto da avere le mani doloranti”.

Drag (give a): nel contesto dei *levee camp* le paghe erano dilazionate al fine di obbligare i lavoratori a contrarre debiti nei confronti del datore di lavoro, comprando i beni di prima

necessità nel mercato del campo. “Drag” era il pagamento di una piccola porzione dello stipendio dovuto al lavoratore, in genere ritenuto a malapena sufficiente per partecipare a pratiche di gioco d’azzardo con altri lavoratori.

Driver / skinner: individuo incaricato di guidare (to drive) i muli, ricorrendo all’uso della frusta (to skin). I due termini sembrano intercambiabili.

Drop on down: letteralmente “cascare giù”, usato per definire movimenti di caduta particolarmente bruschi, come il moto di un martello o l’accasciarsi di un individuo colpito in una sparatoria.

Early in the morning when the bell/hell/high/ding/dang dong ring, I go to the table [to] find the same old thing: modo di dire composto, con diverse varianti.[210] La traduzione letterale sarebbe: “presto la mattina, quando suona la sveglia, vado alla mensa e trovo sempre la stessa vecchia roba”. Il significato esatto di questo modo di dire, al di là della descrizione di una situazione in senso letterale, non è del tutto chiara. Intanto vorrei far notare come la struttura della frase sia disposta in modo da mettere in risalto la traumatica ripetitività quotidiana nella vita in prigione, in cui il principio non è che un piccolo assaggio del resto della giornata. Inoltre, bisognerebbe sottolineare l’attacco “early”, “presto”, che già da solo rimanda alla pratica di far lavorare i detenuti da prima che sorga il sole fino a tardi. Infine, nessuna delle versioni di questo modo di dire si riferisce in modo univoco alla scarsa qualità del cibo, perciò anche il referente di “same old thing” è del tutto opaco.

Easy rider: termine usato per indicare un partner con cui si hanno relazioni di carattere prettamente sessuale. A volte definito solo “rider”.

Feet: normalmente usato come unità di misura, nel sistema metrico di derivazione britannica equivale a circa 30,48 centimetri. Alcuni modi di dire ricorrono a misure standard, ad esempio “six feet under” è un modo di dire che indica la profondità a cui una persona viene seppellita.

Forty five: riferimento al calibro di munizioni .45, normalmente usate nelle Colt automatiche. Può essere usato, per estenzione, per riferirsi all’arma che usa questo tipo di munizioni. Per qualche motivo quest’arma è almeno in due casi definita “medic” (Batts 1959, Savage 1978), e

---

[210] Il modo di dire viene usato da Leadbelly anche nella famosa *Midnight Special* (1934), e ha sicuramente una storia più lunga, comparendo già nei brani raccolti da Odum (1925: 253).

Four-catch-o-five: probabile riferimento alle pallottole tipo .45, o alla pistola Colt che le utilizzava (vedi “forty five”).

Fourty four: riferimento alle pallottole calibro 44.40 (diametro e peso in grammi), e per sineddoche, all’arma da fuoco che le utilizzava.

From sun to sun: modo di dire che significa dall’alba al tramonto, spesso utilizzato come modo alternativo di sottolineare la lunga durata delle giornate lavorative.

Gal: versione contratta di “girl”, normalmente usato in alternativa a “baby” in riferimento alla propria partner.

Get (my) fortune told: ricevere divinazione sul proprio futuro, normalmente da parte di una “gipsy”.

Get [sbd] killed: situazione rischiosa che rischia di portare alla morte di qualcuno. Nei testi queste situazioni vengono riferite a rapporti sentimentali o scelte poco lungimiranti, ma gli autori non aggiungono mai il motivo esatto o la causa dell’evento fatale.

Get along: *phrasal verb* the può avere diversi significati, tra cui “unirmi a..” “andare d’accordo con..” “viaggiare assieme a..” e simili.

Get lucky, (to): *phrasal verb* che normalmente significa ottenere favori sessuali, o meno di frequente riuscire in qualcosa di particolarmente rischioso.

Get/bring [sbd] down, (to): nel contesto dei *levee camp* questo *phrasal verb* pare significare “abbattere” dal punto di vista psicologico, demoralizzare.

Git: resa di una particolare pronuncia di “get”. Ho usato questo modo di trascrivere la pronuncia solo quando strettamente necessario per rendere comprensibile il confronto tra la resa scritta e la traccia audio a cui si riferisce.

Go [luogo] and tell [nome] the girl/woman/man he/she’s loving is going to get him/her killed: modo di dire composito dal significato particolarmente opaco, parafrasabile come “vai a [luogo] e avverti [nome] che la persona che ama gli procurerà seri guai”. Nella documentazione consultata non viene mai chiarito il motivo, tranne che nel caso (parziale) del brano *Penitentiary* (Take 1 e 2) di Bessie Tucker, in cui la cantante completa il modo di dire con “because love is a proposition that’s got many a poor girl killed”. Personalmente, anche considerando il verso aggiunto da Tucker, continuo a trovare il modo di dire decisamente criptico.

Go alhead and marry, don’t you wait on me, [motivazione] when I go free: modo di dire composto, rivolto al proprio partner. Le motivazioni date per l’espressione (di per sé

piuttosto facile da comprendere) sono differenti modi di esprimere il fatto che la durata della sentenza è estremamente lunga.

Go out the country, (to): simile a "go up the river" (vedi "river"), usato per segnalare che si vuole cambiar stato, cercare fortuna altrove.

Gon', gonna, goin': versioni contratte di "going to", in cui il dittongo iniziale viene semplificato alla sola "o", e dopo un caso di "g-dropping", il "to" viene evaso. L'interprete può aggiungere o meno una vocale dopo la n: nel caso sia presente la forma suona più come una compressione in cui del "to" viene elisa la "t".

Gwine: particolare dizione vernacolare di "gone".

Hame: altro termine per definire "harness" ovvero i paramenti degli animali da soma.

Hear my name ring up and down the line: modo di dire abbastanza opaco, "ring" qui sta per "risuonare", e potrebbe essere tradotto come "chiedono di me in tutto il campo", dove "line" sta per l'area di lavoro oblunga del *levee camp*.

Hoe: il sostantivo può alternativamente significare "zappa", oppure essere usato come termine particolarmente negativo per indicare una donna come una prostituta.

Hold back time: modo di dire per indicare il metodo di dilazionare lo stipendio ai lavoratori, obbligandoli a contrarre debiti nell'attesa, traducibile quindi come "stipendio trattenuto". Il modo di dire appare in genere in versi dalla struttura "non voglio problemi, voglio solo il mio stipendio trattenuto", usati nella descrizione di momenti in cui il lavoratore cerca di confrontarsi con il datore di lavoro per ottenere quello che gli spetta, cercando al tempo stesso di non rischiare ritorsioni.

Hold over: altro modo di definire la pena da scontare nella sua durata temporale (vedi "time").

Hollin': versione contratta tramite "ellipsis" di "hollering", in cui la sillaba non accentuata "-er" viene omessa nella pronuncia, assieme alla "g" finale.

Honey (versione contratta hon'): la parola non pare essere mai usata nei testi con il significato letterale di "miele", quanto piuttosto come appellativo per il proprio partner, o con doppi sensi di carattere sessuale.

Hoodoo (usato anche come verbo): riferimento a pratiche creole di stregoneria e produzione di sortilegi, feticci, pozioni magiche per il controllo di altre persone, ricorrendo a fonti di potere di origine spirituale del mondo naturale.[211]

---

[211] Hazzard-Donald (2012).

I got a letter this morning, this is what I read, it said hurry, [informazione grave riguardante il proprio partner]: modo di dire composto che viene usato negli *holler* e presente in diversi standard blues.[212] La struttura del modo di dire è creata apposta per costruire suspense e risolverla solo con le ultime parole del secondo verso. Ad esempio, in Savage (1978) si conclude "your wife and baby is crying for meat and bread", mentre nella versione di Son House (1965) diviene "because the girl you love is dead": in entrambi i casi la parola chiave è lasciata per ultima.

I left my mother/woman in the courthouse/back door crying: modo di dire ricorrente in cui si ricostruisce e si dà significato a un momento traumatico attraverso una formula condivisa.

I might be in a hurry, I can't stay long: modo di dire composito, parafrasabile come "potrei essere di fretta, il che mi obbligherà a non fermarmi a lungo", viene usato nell'immaginare di rammentare al proprio partner le difficoltà della propria condizione di fuggitivo.

I went to the [luogo] and came back crying: modo di dire composto che esprime, in genere senza esporne i dettagli o le motivazioni, una situazione traumatica. In un caso, (Moore 1959), il luogo è il "commissary" (cfr) e il motivo è la scoperta di essere in debito con il datore di lavoro a causa delle spese sostenute dalla propria partner. In un altro (autori sconosciuti, Gellert Collection, 11910.36) la motivazione è interamente omessa.

I'm-a (verbo all'infinito): in alcuni casi gli interpreti usano questa forma contratta per "I'm going to (verbo)", intendendo intenzione futura.

I've been working so long, until I lost the use of my right arm: modo di dire composto usato per mettere in risalto la brutale realtà dello sfibrante lavoro che l'interprete era obbligato a svolgere: "ho lavorato a lungo, fino a quando ho perso l'uso del mio braccio destro". Il fatto che in tutte le versioni si parli esplicitamente solo del braccio destro fa supporre si tratti di una formula d'espressione condivisa più che una storia personale. La forma in cui viene presentato può variare, mantenendo però la rima (e la connessione logica) tra "long" e "arm".

Jacklegged: non scrupoloso, disonesto, privo di competenza.

Jail / Prison: il sistema americano distingue tra "jail" e "prison" in base alla durata della condanna, dove "jail" è per individui che stanno attendendo il processo o hanno ricevuto pene minori. In genere le "jail" vengono gestite a livello locale della contea, le "prison"

---

[212] Lead Belly (1935), Son House (1965), e più recentemente, la notevole versione di Cassandra Wilson (1995).

a livello federale. Oggi le statistiche sulla popolazione carceraria sono basate solo dati sulle "prison", in quanto le diverse contee non sono tenute a comunicare dati sulle proprie "jail" al governo federale.

Jive: forma di ballo altamente acrobatica in uso negli anni '40, di tradizione afroamericana, in genere associata a musica swing. Nei testi la parola torna per descrivere l'arringa a una congregazione ("I'll be back in religion, and jive the church"), sottintendendo un sermone particolarmente ispirato.

Joe the Grinder: personaggio immaginario del folklore degli Stati Uniti. Le notizie che ho raccolto su questa maschera folkloristica sono frammentarie, ma concordi. Pare che nel riferirsi a "Joe the Grinder" si intendesse raffigurare un uomo di vasto appetito sessuale e altrettanto larga fortuna con le donne, da cui si spiega il titolo "the Grinder", da "to grind", "macinare", metafora per "copulare". "Grind" era anche nome di un passo tipico dello "slow drag", un ballo a due praticato su blues lenti in cui i partner facevano scivolare una coscia tra quelle dell'altro, con un lento movimento circolare delle anche. "Joe the Grinder" impersonava le gelosie ed i timori degli uomini costretti, per un motivo qualsiasi, ad allontanarsi da casa per lunghi periodi. "Joe the Grinder" è probabilmente collegato alla figura di "J.D.", detto anche "Jody", protagonista negativo di numerosi "Jody Calls", canti da reggimento in uso tra le truppe al fronte durante la seconda guerra mondiale. "Jody" tornerà poi nei sensualissimi anni '70 in alcuni testi di musica funky e soul, come alter ego del cantante e protagonista di acrobatiche avventure sessuali.[213]

Key: mai usato nel semplice significato di "chiave", in genere ricorre in un modo di dire la cui struttura è approssimativamente "I got the key to the [luogo], [e sono pronto ad andare]", dove il luogo nel caso degli *holler* pare coincidere soprattutto con i "bushes" (cfr. voce in proposito). In questo caso la mia interpretazione è che l'interprete stia sottintendendo, senza necessariamente dire il vero, che ha accesso a una via di fuga, ed è pronto ad usarla.

Kill [sbd] dead: letteralmente "uccidere morto", è un modo di dire rafforzativo per segnalare una morte violenta.

---

[213] Slim Harpo, *Jody man* (1968) Excello 2316; Johnnie Taylor, *Jody's got your girl and gone* (1970) Stax STA 0085; Johnnie Taylor, *Standing in for Jody* (1972), Stax STA 0114; Bobby Patterson, *Right on Jody* (1971) Paula Records Paula352; Jean Knight, *Don't talk about Jody* (1971) Stax STA 0105; Geater Davis, *I Ain't worried 'bout Jody* (1986) Charly R&B CRB 1132; *Darker Shades of Black, Trackin' down Jody*, originale del '72, ripubblicato sul disco Eccentric Soul, Omnibus Vol. 1 (2012) Numero Group NUM045; Horace Silver, *The Jody Grind* (1967) Blue Note BLP 4250; Quincy Jones, *Boogie Joe, the Grinder* (1975) Matrix/Runout S 88530 A6; Bobby Newsome, *Jody come back and get your shoes* (1972) Spring Records SPR125; e così via.

Kill a mule, buy another, kill a man, hire another: in alcuni casi il modo di dire viene riportato sostituendo "nigger" a "man", rendendo ulteriormente esplicito il sottinteso. Parafrasando, potrebbe essere tradotto come "uccidi un mulo, ti tocca comprarne un altro, ma uccidi un uomo, poco male, assumine un altro". Questo agghiacciante modo di dire riassume il basso valore che veniva dato alla salute fisica dei lavoratori afroamericani, la cui forza lavoro era pressoché gratuita essendo noleggiati dalle prigioni o sottopagati attraverso *debt peonage*.

Lil': versione contratta di "little", in genere usata come vezzeggiativo.

Listen to my mother: modo di dire composto ma ricorrente, dalla seguente struttura: "Se avessi dato ascolto a mia madre, ora [non sarei qui]". L'ultima parte può essere ampiamente variata.

Long chain man: l'individuo incaricato di controllare i detenuti durante gli spostamenti verso il carcere o ai luoghi di lavoro. I detenuti venivano incatenati l'uno all'altro e procedevano in fila indiana, da cui il nome.

Longtimer: individuo che ha una lunga pena da scontare.

Lord, Lordy, Lawd, Lawdy: termine d'invocazione al Signore, sottinteso di fede cristiana, nella maggior parte dei casi utilizzato come interiezione slegata dal corpo del testo. In alcuni casi il cantante invece pare usare il termine come invocazione, rivolgendo il proprio canto direttamente a Dio. Nelle mie trascrizioni ho preferito evitare l'uso della trascrizione "Lawd/Lawdy", dai problematici toni paternalistici: nella tesi compare solo quando cito direttamente altri autori o riporto i titoli con cui le registrazioni sono state archiviate.

Louise: nome usato per designare una figura femminile ideale a cui riferirsi per costruire un discorso su temi condivisi. Il suo uso è meno frequente e meno strutturato di altri nomi usati per lo stesso fine (vedi "Roberta" e "Rosie").

Make a hundred dollar, and [ripartirli in modo generoso o imprevedibile]: modo di dire composto dal significato opaco. Dalla struttura del modo di dire c'è evidentemente un riferimento a un discorso ideale con sottintesi: la quantità dei 100 dollari è simbolica più che specifica, e il modo in cui vengono utilizzati può variare. Possono essere dati alla propria donna, parzialmente gettati via, o devoluti in beneficenza, in tutti i casi con il sottinteso di venire sperperati.

Make me mad: letteralmente "mi rende furioso", in genere usato in un modo di dire particolare, la cui struttura è "ho [un'arma], la vado a prendere se il capitano continua a rendermi

furioso”. Il modo di dire è un’altra formula condivisa di raffigurazione di violenza in risposta al sistema a sua volta violento (vedi “Dangerous blues”).

Mama Lucy: altro nome di figura femminile idealizzata usata come riferimento in formule condivise. Questo nome non pare essere usato in modo altrettanto strutturato di altri (vedi “Roberta” e “Rosie”), e l’appellativo di “Mama” non ne fa automaticamente una figura prettamente materna (vedi i sottintesi erotici del testo dell’*holler* omonimo, di autore sconosciuto, 1959).

Mean [sbd] no good: avere cattive intenzioni nei confronti di qualcuno.

Mercy man: persona incaricata di controllare lo stato degli animali da soma, il cui valore economico era ingente. Qualora i muli risultassero avere problemi medici, la colpa veniva data al lavoratore che li gestiva, il quale doveva risponderne come se avesse danneggiato la proprietà del datore di lavoro, ovvero incorrendo in ingenti sanzioni. La figura del “mercy man” e le preoccupazioni dei lavoratori rispetto alla sua azione di controllo sono brevemente ma efficacemente spiegate nel video *Greenville Levee Camp Conversarion 2* (Lomax, 1978) (cfr. “my [appellativo] mule is crippled [..]”).

Mighty: normalmente traducibile come “possente”, in questo contesto viene spesso usato come accrescitivo nel descrivere qualcos’altro. Ad esempio, “mighty tired” può essere tradotto come “incredibilmente stanco”.

Mile: nel sistema metrico di derivazione britannica, usato in America, un miglio terrestre equivale a circa 1609 metri.

Money man: l’appellativo pare sia usato alternativamente per indicare l’individuo specificamente preposto a distribuire le paghe, o più in generale una persona facoltosa, spesso il proprietario del campo di lavoro nel contesto dei *levee camp*.

Morn’: versione contratta di “morning”.

Mr. Charlie, Mr. Blair, Mr. Lorrain: nelle interviste agli autori di *holler* non è mai del tutto chiaro se si tratti di riferimenti a individui realmente esistiti o a figure archetipiche. Spesso i cantanti ricorrono a questi nomi per riferirsi ai padroni dei *levee camp*, esasperandone i tratti a caricature esemplificative: Mr. Charlie rappresenta così un uomo malvagio (soprattutto in relazione alla mancanza di retribuzione), Mr. Blair viene spesso chiamato in causa come controesempio rispetto ai metodi di Mr. Charlie, e Mr. Lorrain (a sua volta di nome Charlie, da cui la comprensibile confusione di Alan Lomax a riguardo nelle interviste video Greenville Levee Camp Conversation del 1978), è al contrario indicato

come una figura positiva, seppur dai tratti paternalistici, di datore di lavoro: ragionevole, affidabile e protettivo nei confronti dei suoi lavoratori. Anche qualora si trattasse di riferimenti a persone realmente esistite, alle loro preferenze e idiosincrasie, questi riferimenti sono stati a mio parere trasportati sul piano più generale, come forme archetipe e comportamentali.

Murder[er]'s home: la patria dell'omicidio (o dell'omicida). Questo grottesco modo di dire ritorna in genere come appellativo per stati della *black belt*, anche se nei testi non viene mai chiarito esattamente perché. La mia ipotesi è che il modo di dire fosse in relazione all'alto tasso di omicidi nella zona. Il modo di dire è riportato anche in un Odum (1926: 75)

My [appellativo] mule [is] crippled, and my [appellativo] mule [is] blind: non è del tutto chiaro quale sia il significato di queste osservazioni sullo stato di salute dei muli, soprattutto per il fatto che vengono riportate da diversi autori. Credo sia possibile suggerire alcune ipotesi. La prima è che essendo il benessere dei muli ritenuto di maggior valore di quello dei lavoratori, il sottinteso potrebbe essere che, essendo i muli in condizioni pietose, gli uomini erano messi anche peggio (vedi "kill a mule, buy another, kill a man, hire another"). La seconda riguarda un dato tecnico: a fine giornata i muli venivano controllati dai sovrintendenti, e se non erano in perfette condizioni colui che li aveva guidati poteva subirne le conseguenze (cfr. "mercy man").[214] La terza riguarda il fatto che i lavoratori avrebbero potuto cercare di usare la carta degli infortuni ai propri animali da soma per contrattare con i datori di lavoro una pausa dal lavoro (o motivare una scarsa produttività). La struttura linguistica in cui il modo di dire viene usato può supportare una qualsiasi (o forse anche altre) di queste letture.

Nary one: nessuno dei precedenti.

Ninety-nine: normalmente il numero si riferisce alla durata di una pena simbolica. Il numero non è motivato da leggi specifiche, è solo scelto come numero simbolicamente condiviso con il significato di una pena estremamente lunga, equivalente a una condanna a vita. Da qui la potenza dell'ironico gioco di parole in *Waterboy* di John Lee Hooker: "alcuni sono rinchiusi a vita, qui. Io, invece, ho 99 anni".

---

[214] Il tema viene discusso nei video *Greenville Levee Camp Conversation* (Lomax 1978).

Not allowed to holler, I will mumble: letteralmente "non mi permettono di cantare il mio holler [a voce alta], allora lo mormoro", questo modo di dire è particolarmente rilevante per i sottintesi generati dal discorso in cui è inserito. In un caso (Brow 1936), il modo di dire è riferito al divieto di esprimersi attraverso il proprio *holler* per dar sfogo a un trauma personale, in un altro (Foster 1934) è usato in riferimento al divieto di cantare il proprio *holler* in quanto ritenuto attività che potrebbe contribuire alla fuga dell'interprete. Il modo di dire comunque è usato in modo piuttosto opaco, e quanto riportato è la semplice descrizione del contenuto linguistico: è difficile e rischioso cercare di leggere ulteriori informazioni tra le righe. In ogni caso, entrambi gli usi di questo modo di dire sono a mio parere particolarmente rilevanti. In un caso simile (Jackson 1936), il cantante richiede un liuto per potersi esprimere, essendogli vietato di ululare (in questo caso viene usato il termine "howl" equivalente a "holler").

Oh my: esclamazione troncata che dovrebbe chiudersi con (o in ogni caso sottintende) un evocativo, in genere a Dio.

Ol' / ole: versioni contratte di "old", con differenti forme di pronuncia.

Pardon, parole, 'role: due modi di uscire dal contesto carcerario sono l'ottenimento del perdono o della grazia da parte del governatore locale, o l'uscita per buona condotta sotto libertà vigilata.

Racket/rumbling: frastuono. Il termine viene usato in un particolare modo di dire che potrebbe essere parafrasato così: "ho sentito un gran frastuono, ma non ho visto nessun treno. Dev'esser stato il braccio destro del capo che si faceva dare il resto". Nei *levee camp* i boss sceglievano delle persone di fiducia tra i lavoratori, aumentando la loro paga in cambio del loro aiuto a tenere sotto controllo i colleghi. Il motto di spirito ironizza sulle page più alte di questi uomini, supponendo che vengano pagati con banconote talmente grandi che il rumore del resto ricevuto dopo una transazione sia tanto forte quanto lo sferragliare di un treno. Un altro modo di dire simile finisce invece con "it must have been my boss man hitting my ball and chain": "ho sentito un gran frastuono, non era null'altro che il capitano che prendeva contro alla palla a cui sono incatenato".

Red mule: letteralmente riferimento a un mulo dal pelo rossiccio, potrebbe aver assunto significati più complessi. Viene usato per parlare della capacità di resistenza di donne afroamericane, in particolare quando soggette a soverchie violenze: la testardaggine e la fibra coriacea dell'animale sono metafore per la capacità di sopportazione e

l'indipendenza della donna, immaginarie o reali. In particolare, il riferimento si ha nel modo di dire che si svolge nella successione retorica: "Mi chiedo cosa sia successo a [nome femminile], il capitano l'ha [azione violenta] stamattina e da allora non l'ho vista. Se non fosse stato per la sua testa da mulo rosso, il capitano l'avrebbe uccisa". Questo sistema simbolico torna anche in *Their eyes were watching god* di Zora Neale Hurston (1937: 14): "Honey, white man is de ruler of everything as fur as Ah been able tuh find out…So de white man throw down de load and tell de nigger man tuh pick it up. He pick it up because he have to, but he don't tote it. He hand it to his womenfolks. De nigger woman is de mule of de world so fur as Ah can see. Ah been prayin' fuh it tuh be different wid you. Lawd, Lawd, Lawd!" Un uso simbolico del mulo torna in *Sleeping in my grave*, Gellert Collection.

River: in questo caso specifico ritengo che la maggior parte dei cantanti si riferissero non a un fiume qualsiasi, ma al Mississippi, arteria di trasporto di fondamentale importanza nell'asse nord/sud, con i suoi battelli a vapore turistici, la storia delle navi degli schiavisti dirette a e da New Orleans, e la sua potenza distruttrice. "Going down the river" significa muoversi in direzione Sud: la direzione presa dalle navi che portavano i nuovi detenuti da Memphis alle prigioni della regione del Delta, la direzione presa dalle persone che avevano cercato fortuna al nord ma sentivano una malinconica attrazione verso i loro stati di origine, e in generale un viaggio attraverso stati dalla storia economica, sociale e politica nettamente diversa. All'opposto, "going up the river" è moto che si carica spesso di sottintesi di rivalsa, speranza, liberazione. Infine, il fiume è a volte trattato come metafora esistenziale: la barriera acquatica che separa dall'aldilà, invitante via di fuga e trappola mortale, letterale e figurata. In questo senso, locuzioni come "going to the river" si caricano di possibili sottintesi riguardo a tentativi di suicidio, come nel caso della stanza in Foster (1934), parafrasabile come: "Dio, andrò al fiume, mi legherò le mani [per gettarmi in acqua e annegare]. Voglio andarmene, morire, oh Dio, con l'uomo del fiume", quest'ultima figura possibile riferimento alla figura di un traghettatore che, nella logica del modo di dire, assume un profilo simile al Caronte della mitologia.

Roberta / Alberta / Berta: uno dei nomi possibili delle figure femminili archetipe a cui vengono rivolti i pensieri in forma stilizzata e collettiva, sia per proteggere l'identità del proprio partner che al tempo stesso per partecipare a un dialogo comune su temi condivisi. Roberta (o una delle sue varianti) è una donna tendenzialmente idealizzata come ambita

ma distante, irraggiungibile, che non può (o per qualche motivo non vuole) rispondere agli accorati richiami del partner, e che viene per lo più chiamata in causa in situazioni liriche, richiami struggenti, pensieri malinconici. Un esempio palese è la strofa in *Stackerlee* di Stewart W.D. "Bama" (1947): il protagonista del canto sta morendo, e con le ultime forze grida questa invocazione: "Alberta, Lord, Alberta, / baby don't you hear me calling you? / But you three times seven, Alberta, / and you know what you want to do." (trad.: "Alberta, Dio, Alberta, / donna, non senti che ti sto chiamando? / Ma ormai hai ventun anni, Alberta, / e sai badare a te stessa"), o la Roberta di Floyd Batts in *Lucky Song* (1959): "I've been calling Roberta for five long years. She don't answer, Lord, I wonder, do she hear?" Da questo punto di vista, la figura di Roberta è ben distinta da quella di Rosie (cfr.).

Rock, (to): il verbo in questo contesto significa darsi da fare, agire, lavorare, o per estensione colpire con forza.

Roll (to): generalmente usato come verbo, ha significato di "lavorare", similmente "roll" come sostantivo è il lavoro, e "roller" è il lavoratore.

Rosie: spesso apostrofata con l'appellativo "Big Legged" ("dalle gambe tornite"), Rosie è un altro dei possibili nomi delle figure femminili archetipe a cui i cantanti rivolgono i propri pensieri nel contesto carcerario (vedi "Roberta"). Rosie è caratterizzata come materialissima matrona, quasi una venere paleolitica, dalla figura imponente e dal carattere ferocemente combattivo, come nell'episodio riportato nell'*holler* di Cole Bridges Lee (1959) in cui affronta il capitano per chiedere la liberazione del proprio uomo. La fisicità prorompente di Rosie ne fa anche al tempo stesso un'ambita preda sessuale e una fonte di non meglio specificati rischi per l'interprete, come ad esempio, il *worksong* riportato nel documentario *The Land where the Blues Began* di Alan Lomax (1979), a 00:42:43 : "Big-Leg Rosie, with her big-leg drawers, / Got me wearing these striped overalls".

Say anything about it, have trouble at the main / with the man: modo di dire composto dal significato piuttosto opaco, potrebbe essere parafrasato "dì qualcosa in proposito e avrai problemi con il/al principale", probabilmente riferimento alla difficoltà, nel contesto della prigione o dei *levee camp*, di poter esprimere il proprio dissenso senza incorrere in ritorsioni da parte delle autorità.

Second mind: ripensamento, seconda idea che viene dopo la prima, e quindi ritenuta più ragionevole. Usato in un modo di dire "If I had listened to my second mind, I'd [azione alternative] on my second time", ovvero, "se avessi seguito il mio ripensamento, avrei invece fatto [azione alternativa]".

Send (to): a volte il verbo può essere usato senza complemento di specificazione, sottintendendo che a essere stato spedito è, in generale, un messaggio o una richiesta, ad esempio "sent about water" è "ho mandato richiesta per avere dell'acqua" o "send for my baby" è "ho mandato un messaggio per la mia donna", a sua volta con ulteriori sottintesi, ad esempio "affinché mi raggiunga".

She brought my breakfast, she didn't know my name: modo di dire composto dal significato piuttosto opaco. La mia opinione è che venga usato per esemplificare uno dei momenti di violenza psicologica e negazione dell'individualità della persona all'interno del contesto carcerario o nei *levee camp*. Il modo di dire è rafforzato dal verso con cui fa coppia: in un caso (Horne 1939) viene associato al verso "she hung my breakfast on that grey mule hame", sottolineando come la persona dell'interprete sia ridotta alla sua mansione e vengano negati momenti di contatto e possibilità di coesione tra individui; in un altro caso (Stewart W.D. 1947) al verso "she said 'give it to the long line skinner with the brass knob hand'," riducendo l'individuo a un tratto somatico a sua volta simbolo del duro lavoro.

Shine: figura archetipa, in genere definito "poor". Normalmente rappresenta uno schiavo forte ma ignorante il quale, ubbidendo ciecamente alle richieste del padrone, finisce per venire letteralmente consumato e ucciso dal duro lavoro. In genere viene infatti citato come esempio negativo, sottintendendo che il cantante non si lascerà abbindolare allo stesso modo.

Sit [..] and watch the sun go down: modo di dire che sottintende una riflessione di carattere esistenziale, normalmente usata in modo particolarmente criptico nei testi. Un utile confronto può venire dal refrain di *St. Louis Blues*: "I hate to see the evening sun going down / 'cause it makes me feel like I'm on my last round", sottintendendo la fine della giornata come l'approssimarsi del termine di qualcosa (della propria vita, delle proprie fatiche, o altro).

Sitting and thinking/watching/waiting: modo di dire che configura un momento di riflessione, spesso legato a un luogo a sua volta simbolico, e a riflessioni di carattere identitario.

Skin (to): come verbo, il termine è usato per indicare l'azione di usare la frusta per spronare un animale da soma.

Special: in questo contesto il termine pare riferirsi a un'arma da fuoco.

Stars and moon: spesso i cantanti raffigurano l'idea della luce delle stelle e della luna (o solo di quest'ultima, "by the light of the moon") quando discutono della sveglia mattutina. Non a caso, molti dei versi in cui ricorre il termine sfruttano la facile rima tra "moon" e "soon". In questo senso, la luce della luna sta a indicare primariamente l'ora della sveglia, e quindi diviene simbolo dei ritmi lavorativi imposti ai lavoratori (si veda "Early in the morning [..]").

Stella: altro nome generico per indicare una figura femminile archetipa a cui rivolgere il proprio canto attraverso formule condivise. L'uso di questo nome è meno strutturato di altri (vedi "Roberta" e "Rosie").

Stone blind: letteralmente "cieco come un sasso", in genere usato per descrivere uno stato di cecità indotto dal lavoro sfibrante.

Straw boss man: letteralmente "straccione capo", era l'appellativo usato per parlare di un lavoratore che aveva ottenuto la fiducia del padrone e aveva assunto un ruolo di controllo sui propri colleghi, in cambio di un trattamento leggermente più favorevole (che, a giudicare dal sottinteso del soprannome, non si era tradotto in una vera e propria elevazione di rango, almeno economicamente parlando).

Summer train: probabile riferimento a un mezzo di trasporto con cui si tornerà a casa; nel contesto della prigione potrebbe valere come metonimia per il momento in cui si avrà la libertà di lasciare il carcere, o per il percorso di rientro nella società civile.

T.B.: tubercolosi.

Take/walk her down the hill/alley, don't you kill her here: modo di dire molto opaco. Nelle differenti versioni viene preceduto da una forma di preghiera all'interlocutore, e manca completamente un riferimento che espliciti chi sta per essere ucciso. Un possibile appiglio interpretativo potrebbe venire da una stanza dalla struttura espositiva simile in Allen Reid (1939), parafrasabile come segue: "quando scendi alle baracche, potresti chiedere al boss di non uccidere la mia donna, e non fare [danneggiato]".

Team: nel contesto dei *levee camp* la parola si riferisce ai gruppi di muli, con una precisa composizione interna in base ai compiti e all'addestramento di ogni singolo animale, con cui venivano trainati i carri di terreno per gli argini.

There's been but one thing I/we did wrong, I/we stayed in [stato] one day too long: modo di dire composito che sottolinea indirettamente il rischio per gli afroamericani di vivere nel contesto degli stati del sud durante la *Jim Crow Era*.

Thirty eight forty: riferimento alle pallottole calibro 38-40 (diametro e peso in grammi), e per sineddoche alle armi da fuoco che le utilizzavano.

Thirty-two twenty: riferimento alle pallottole calibro 32-20, e per sineddoche all'arma da fuoco che le utilizava.

Time: il riferimento alla parola nella maggior parte dei casi non è in relazione al tempo in senso generale, ma alla pena da scontare. Ancora oggi, un modo di dire comune è "don't do the crime if you can't do the time", ovvero "non commettere il reato se non sei pronto a scontare la pena" modo di dire particolarmente problematico in quanto semplifica oltremodo l'insieme delle motivazioni per cui uno si trova nella condizione di delinquere, e al tempo stesso sottovaluta i fattori che infliggono, in particolare a individui di colore, pene più lunghe o periodi di carcere per azioni per cui un uomo bianco non verrebbe nemmeno perseguito.

Tote (to): portare, trasportare, avere con sé, raccogliere e portarsi appresso. La parola entra nel linguaggio creolo inglese come adattamento di parole africane, forse da "tot", parola Gullah e Krio di origini Bantu per "portare", o da "tota", parola Kikongo per "raccogliere", o da "tuta", parola Kimbundu per "portare".

Trouble in mind: letteralmente "problemi alla mente", modo di dire che indica una condizione di traumi psicologici.

Walked all over the corral, couldn't find a [bestia da soma] with a shoulder well: modo di dire composto, che può essere tradotto come "ho fatto il giro del recinto per gli animali, e non si trovava un mulo con le spalle sane". I significati di questo modo di dire particolarmente opaco possono essere diversi (vedi "My [appellativo] mule [is] crippled, and my [appellativo] mule [is] blind").

Walking boss: guardia incaricata di fare la ronda e controllare l'andamento dei lavori.

Waterboy: il ragazzo incaricato di portare l'acqua da bere ai lavoratori usando un "bucket", un secchio. I richiami al "waterboy" si caricano di sottintesi nel momento in cui il cantante si lamenta del fatto che il capitano limita l'accesso all'acqua ai lavoratori come biasimevole forma di controllo.

What's the time of day / throw the watch away: la richiesta dell'ora e il gesto di buttare via l'orologio tornano ognuno singolarmente o collegati in un modo di dire che recita "ho chiesto a [persona al potere] che ore sono, mi ha guardato e ha buttato via l'orologio". Questo modo di dire si collega ad altri in cui la durezza del lavoro è espressa ed esemplificata attraverso il riferimento all'ora della sveglia (vedi "early in the morning [..]" e "stars and moon"), tratteggiando però al tempo stesso il crudele atteggiamento delle istituzioni. Chiedere che ore sono equivale a chiedere quanto manca alla fine del turno. Non credo che il modo di dire, come gli altri, vada inteso in senso letterale, quanto piuttosto come atto simbolico: il gesto sprezzante di rispondere privandosi del proprio orologio pur di non dare l'informazione richiesta sottintende immediatamente una mancanza di trasparenza nel problematico conteggio dei tempi, in particolare, e una mancata attenzione alle richieste dei lavoratori, in generale. Nota: in una versione di questo modo di dire usata da "Texas" Alexander in *Section Gang Blues* il capitano evita di gettare l'orologio e si limita ad andarsene senza rispondere, con lo stesso effetto retorico.

Wheeler: strumento di lavoro, letteralmente "ruotante". Probabilmente si trattava di qualcosa simile a un argano. Il dizionario Merriam-Webster suggerisce che il "wheeler" potrebbe essere l'animale da soma che si trova più vicino alla ruota ("wheel") del carro trainato, ma questa versione sarebbe parzialmente confermata, nella documentazione sugli *holler*, solo nell'uso della parola da parte di Allen Reid (1939).

Whup (to): altra dizione per "to whip", frustare.

Wind rises: il riferimento nautico ("s'alza il vento") è metafora per il momento in cui ci si potrà allontanare dalla prigione.

Work, (to): in alcuni casi, quando usato in riferimento a individui dell'altro sesso, può essere sinonimo di attività sessuale.

Worried now, won't be worried long: modo di dire dal significato opaco e, forse, tragico. Letteralmente significa "ho preoccupazioni ora, ma non le avrò per molto". Il motivo per cui tali preoccupazioni smetteranno di essere un problema non è mai esplicitato, anche se dal contesto due interpretazioni sembrano le più plausibili: o l'interprete trova il modo di liberarsi dalle costrizioni della prigionia, raggiungendo la libertà, oppure perde la vita, e con essa abbandona traumi e preoccupazioni.

Yonder/yondo/yon': il termine significa letteralmente "laggiù, là dietro".

You got me for [capo d'accusa] and I never [azione connessa]: modo di dire, citato già in Peabody (1903), con cui l'interprete lamenta lo stato di ingiustizia per cui persone di colore venivano più facilmente prese di mira dalla polizia e incolpate di crimini che non avevano commesso, senza possibilità di difendersi. Normalmente la seconda parte viene esasperata scegliendo un'azione il cui significato in relazione al crimine di cui l'attore è accusato avvia un cortocircuito iperbolico, vedi ad esempio in Joe Savage (1978): "mi hanno accusato di falsificazione, e non so nemmeno scrivere il mio nome".

You never miss your water until your well goes dry: modo di dire normalmente completato da un secondo verso che ne esplicita il parallelismo a situazioni più concrete, come "never miss your woman until she says goodbye". L'intero modo di dire può essere parafrasato così: "non senti la mancanza d'acqua fino a quando il tuo pozzo non si secca, similmente non senti la mancanza della tua donna fino a quando non se ne va".

Discografia

Alcune note sul modo in cui le indicazioni discografiche sono organizzate.

Le indicazioni che si compongono di *AFS [1° numero] [A/B][2° numero]* si riferiscono alla loro catalogazione negli archivi della *Library of Congress*. Il primo numero indica il disco, la lettera indica il lato (A o B) e il secondo numero (non sempre presente) indica la traccia, qualora ve ne sia più di una sul lato in questione.

Le indicazioni che si compongono di *T[numero] R[numero]* si riferiscono alla loro catalogazione negli archivi della *Association for Cultural Equity*, come viene espressa sul sito. Il primo numero si riferisce al disco magnetico, il secondo al numero di traccia.

Le indicazioni che iniziano con *GC* si riferiscono invece alle registrazioni della *Gellert Collection* archiviate nella biblioteca dell'*Indiana University* a Bloomington, Indiana. I dischi originali sono stati preservati in due formati: ATL e ATM. Quando ho consultato i materiali avevo a disposizione gli ATL, quindi ho preferito dare indicazione rispetto alla loro catalogazione. Nella biblioteca hanno comunque un utile schedario contenente, per ogni registrazione, il riferimento nei vari formati e le eventuali annotazioni lasciate da chi si è occupato di svolgere l'operazione di traporto da l'uno all'altro: seguendo le indicazioni per gli ATL è possibile risalire anche a quelle per gli ATM o per i dischi originali. L'indicazione della catalogazione si compone di *GC [1° numero].[2° numero]* dove il primo numero indica l'ATL di riferimento e il secondo indica il numero della traccia all'interno dell'ATL. Nota bene: non esistono date esatte per le registrazioni della *Gellert Collection*, sappiamo però che sono state svolte tra il 1920 e il 1940. Si noti inoltre che nel suddetto schedario il titolo esatto assegnato alle registrazioni non è sempre univoco. Ho preferito mantenere per ogni registrazione solo uno dei titoli segnalati, ovvero quello che compare per primo nella mia trascrizione.

Ultima avvertenza: tutti i brani in discografia relativi ai video della serie *On the Greenville Levee* del 1978 (e in generale tutti i riferimenti discografici di quell'anno) portano l'indicazione "(Lomax 1978)", in quanto parte della collezione di video prodotta da Alan Lomax nel 1978. Il riferimento d'archiviazione dei video è alla loro posizione negli archivi dell'*American Folklife Center* (AFC) alla *Libary of Congress* e per semplicità sono segnalati tutti sotto il nome di Alan Lomax in discografia. I video sono inoltre tutti reperibili online sul canale Youtube *Alan Lomax Archives* gestito dalla *Association for Cultural Equity*.

1: BERRY, Charles

(1942 A) *Cornfield holler*, inizia su AFS 6629 A4, continua e conclude su AFS 6629 B1.

(1942 B) *Levee camp blues*, AFS 6667 A2

(1942 C) *Levee camp blues*, AFS 6667 B1

2: SMITH, Milton, con Tim TAYLOR e autori sconosciuti

(1947) *Hollers*, T801 R05

3: FRANCES, Anderson

(1939) *Oh go'way, devil, an' leave me 'lone*, AFS 2672 B2

4: ARTHUR

(1978) *Greenville Levee Camp Conversation, part 10 of 12*, (Lomax 1978)

5: WARE, Asa

(1942 A) *Levee camp song*, AFS 6631 B1

(1942 B) *Levee camp song*, AFS 6631 B6

6: Autore sconosciuto

(??) *Annie Lee*, GC 11908.2

7: Autore sconosciuto

(??) '*Bout work me down*, GC 11910.9

(??) *I send you black eyed peas*, GC 11910.10

8: Autore sconosciuto

(??) *Cap'n got a 32-20*, GC 11908.35

9: Autore sconosciuto

(??) *Captain ain't it a sin*, GC 11908.8

10: Autore sconosciuto

(??) *Captain you know you ought to be 'shamed*, GC 11912.6

11: Autore sconosciuto

(??) *Good mornin captain*, GC 11910.17

12: Autore sconosciuto

(??) *Cornfield holler*, in Metfessel (1928: 120 e seg.)

13: Autore sconosciuto

(1936) *Cotton compress chant*, AFS 612 A1

14: Autore sconosciuto

(??) *Got to work so hard*, GC 11910.21

15: Autore sconosciuto
(??) *I heard a might rumbling*, GC 11909.32

16: Autore sconosciuto
(??) *I went to the big house and I do not care*, GC 11911.8

17: Autore sconosciuto
(??) *I'm gonna tell these long time boys*, GC 11910.24

18: Autore sconosciuto
(??) *I've been shot all up with a 44*, GC 11910.19

19: Autore sconosciuto
(??) *It's the same old thing*, GC 11910.35

20: Autore sconosciuto
(??) *Lord I asked my captain*, GC 11910.40

21: Autore sconosciuto, archiviato erroneamente a nome di Leroy Grant
(1959) Mama Lucy, T883 R07

22: Autore sconosciuto
(??) *Black woman*, GC 11909.31

23: Autore sconosciuto
(??) *Mother [?] mi[ne?]*, GC 11909.21

24: Autore sconosciuto
(1934) *My baby's gone*, AFS225 B3

25: Autore sconosciuto
(1936) *Oh you can slip yo' collar*, AFS603 A2

26: Autore sconosciuto
(??) *Shot ma pistol*, in Metfessel (1928: 114 e seg.)

27: Autore sconosciuto
(??) *Sleeping in my grave*, GC 11911.4

28: Autore sconosciuto
(??) *The reason I like to roll*, GC 11910.25

29: Autore sconosciuto
(??) *Waterboy (captain what time of day)*, GC 11910.20

30: Autore sconosciuto
(??) *When I was a little boy I want to go to railroad*, GC 11910.16

31: Autori sconosciuti,
(1939) *Driving Levee*, AFS 2599 B01

32: Autrice sconosciuta
(1933) *De dang'ous blues*, AFS 1869 B2

33: Autrice sconosciuta
(1936) *Po' girl long ways from home*, AFS 737 A2

34: BAKER, James "Iron Head"
(1934) *Good mornin', mister Charley*, AFS 242 B2

35: BATTS, Floyd
(1959 A) *Dangerous Blues*, T882 R05
(1959 B) *Lucky Song*, T882 R06

36: BELL, Lewis "Billy"
(1942 A) *Levee camp holler*, AFS 6646 A1
(1942 B) *Levee camp holler*, AFS 6646 A2
(1942 C) *T.P. runnin', smokestack drag the ground (levee holler)*, AFS 6646 B3

37: BROONZY, William Lee Conley "Big Bill, con Peter CHATMAN "Memphis Slim", WILLIAMSON, John Lee "Sonny Boy"
(1947) *Conversation with Big Bill Broonzy, Memphis Slim, and Sonny Boy Williamson about levee camps and Southern prisons / Levee camp song fragments*, contenuto nella collezione *Blues in the Mississippi night* dell'archivio Alan Lomax, TD93 R02

38: BOWIE, Elnora
(1936) *You're gonna need my help someday*, AFS 737 A1

39: BOYD, Luther
(1936) *Muledriving Holler*, AFS 599 B2

40: BROWN, Enless C.
(1936 A) *Oh don' worry 'bout her, boy*, AFS 699 B2

41: BROWN, Enless C.
(1936 B) *Levee Camp Song*, AFS 681 B

42: BROWN, Enoch
(1939 A) *Levee holler*, AFS 2685 B2
(1939 B) *Oh I ain't goin' stay here*, AFS 2688 A1

43: BROWN, Frank
(1939) *Yon' come dat ole devil sargeant*, AFS 2671 B3

44: BROWN, Henry
(1936) *Levee camp holler*, AFS 619 A1

45: BROWN, Walter
(1978 A) *Greenville levee camp conversation part 5 of 12*, (Lomax 1978)

46: BROWN, Walter
(1978 B) *Muleskinner holler #1, #2, #3*, (Lomax 1978)

47: BUTLER, Big Charlie
(1939) *It's better to be born lucky (troubled in mind)*, AFS 2681 B2

48: "Crap Eye"
(1933) *Levee camp song*, AFS 1864 B1
(1933) *One morning at the break of day (wake up song)*, AFS 1864 B2

49: DAVIS, Ernest
(1936) *Oh Captain*, AFS 691 B1

50: DAVIS, James
(1935) *Levee Camp Holler*, AFS 3737 A2

51: FOSTER, Eugene
(1934) *Yaller Woman*, AFS 273 B

52: GIBSON, John "Black Sampson"
(1933) *Levee camp holler*, AFS 179 B3

53: GOOCH, Bennie
(1936) *Levee Camp Holler (you got your pistol)*, AFS 602 A1

54: GORDON, Bill
(1978) *Shack Rouster Song*, (Lomax 1978)

55: GRANT, Leroy
(1959) *Forty Miles*, T883 R10

56: GRAY, Robert
(1936) *Just a few days longer*, AFS 611 A3

57: GROVER, Wells
(1959) *Unidentified field holler (shot for a dollar)*, T883 R11

58: HAINS, R.C. "Red"
(1939) *Got a few more days*, AFS 2650 B2

59: HALL, F. D. "Black Will"
(1934) *Oh my captain don't depend on me*, AFS 247 A3

60: HARRIS, Rochelle
(1933) *O boys if you see mister Charley*, AFS 175 A

61: HART, William S.
(1978 A) *Greenville levee camp conversation part 6 of 12*, (Lomax 1978)

62: HART, William S.
(1978 B) *Levee camp holler*, (Lomax 1978)

63: HENDERSON, William
(1942) *Hey hey captain (levee camp holler)*, AFS 6646 b4

64: HENRY Jim
(1936 A) *Come here dog and get your bone*, AFS 603 B1

65: HENRY, Jim
(1937 A) *I don't mind the weather*, AFS 892 B2

66: HENRY, Jim (archiviato come autore sconosciuto)
(1936 B) *Oh Lawd, I was setting on my western*, AFS 603 A1

67: HENRY, Jim
(1937 B) *Workin' on the levee sleepin on the ground*, AFS 691 B2

68: HENRY Jim, Lonnie ROBERTSON, Lewis WINTER, Tim TAYLOR
(1936) *Field Hollers*, AFS 623 B

69: HORNE, Jim Henry "Duck"
(1939 B) *She brought my breakfast*, AFS 2692 A1

70: HUDSON, Roosevelt "Giant"
(1939) *Field hollers*, AFS 2603 B2

71: JACKSON, Charlie
(1936) *Mobile Bay*, AFS 608 A2

72: RICHARDSON, James
(1939) *I left my woman in the backdoor cryin'*, AFS 2717 B2

73: BROWN, Joe
(1939) *Oh looky here, woman, what you gonna do babe*, AFS 2713 A1

74: Joe Savage, Walter BROWN
(1978) *Levee camp hollers*, (Lomax 1978)

75: Joe Savage
(1978 A) *Dangerous blues*, (Lomax 1978)

76: Joe Savage
(1978 B) *Greenville levee camp conversation part 8 of 12*, (Lomax 1978)

77: Joe Savage
(1978 C) *I woke up soon one morning*, (Lomax 1978)

78: Joe Savage
(1978 D) *Parchman farm and recollection of field hollers*, (Lomax 1978)

79: Joe Savage
(1978 E) *You kill a man in Louisiana*, (Lomax 1978)

80: JOHNSON, Dawson
(1939) *Oh Cap'n cain read*, AFS 2714 A1

81: JOHNSON, Rollie Lee
(10936) *Oh! I thought I heard the wild ox moan*, AFS 724 A2

82: COLE, Bridges Lee
(1959) *Composite of field hollers*, T919 R15

83: LEWIS, Ed
(1959) *Levee Camp Holler (II)*, T886 R04

84: LOWRY, Irwing "Gar Mouth"
(1939 A) *Joe de grinder*, AFS 02670 B01
(1939 B) *Joe de grinder*, AFS 02670 B02
(1939 C) *Joe de grinder*, AFS 03803 A01

85: Major Duncan
(1936) *O Lawd, gal, I got a lifetime sentence*, AFS 611 A1

86: MARSHALL, Thomas J.
(1939) *Arwhoolie (Cornfield Holler)*, pubblicato in *Negro Work Songs and Calls* (1943), AFS L8

87: MOORE, Johnny Lee
(1959) *Levee camp holler (Downtown money waster)*, T886 R03

88: POWELL, Abraham
(1939) *Cornfield Holler*, AFS 2663 A3

89: REID, Allen
(1939) *When I wake up in the mornin'*, AFS 2713 B2

90: SKINNER, Willie James
(1939) *Levee camp chant*, AFS 708 A1

91: SMALL, Henry
(1936) *Oh workin' on the levee*, AFS 691 B2

92: SMITH, James "Studdy Long"
(1939) *Twenty-one summers*, AFS 2616 A2

93: STEGALL, Lonnie "Stick Horse"
(1939) *Field hollers*, AFS 2603 A3

94: STEWART, W.D. "Alabama"
(1939) *If she don't come on de big boat*, AFS 2676 B2

95: STEWART, W.D. "Bama",
(1947) *Levee camp holler*, T803 R03

96: STEWART, Willie
(1936) *I been workin' for Mister Charley*, AFS 611 A2

97: THOMAS, Lonnie
(1939) *Oh the sun done quit shinin'*, AFS 02713 A02

98: THOMAS, Mattie May
(1939 A) *Dangerous blues*, AFS 3082 A3

99: THOMPSON, Rudolf
(1933 A) *Penitentiary blues*, AFS 1854 A3

100: THOMPSON, Rudolf
(1933 B) *I asked my captain what time o' day*, AFS 1854 A2

101: WASHINGTON, Hollis "Fat Head"
(1939) *Early in the morning*, AFS 2676 A2

102: WILLIAMS, Alexander "Neighborhood"
(1939) *Yon' comes de sargent*, AFS 2677 A1

103: ROSS, William "Po' Chance"
(1939) *I got a woman up the bayou*, AFS 2676 B1

104: WILLIAMS, Willie
(1936) *Oh, Lawd, don' 'low me to beat 'em*, AFS 726 A1

105: YOUNG, Willie
(1933) *I head a mighty rumblin'*, AFS 1861 A3

106: RATCLIFF, Henry
(1959) *(Look for me in) Louisiana*, T883 R08

confrontato con

BAKARI, Badji

(1965) *Individual praise singing*, registrato da David Sapir durante le sue ricerche in Senegal del 1960-1961, pubblicato nella raccolta *The music of the Diola-Fogny of the Casamance, Senegal*, Smithsonian Folkways Recordings FE 4323

107: JACKSON, Walter "Tangle Eye"

(1947) *Tangle Eye Blues*, T799 R04

confrontato con

SIGITE', Cambité

(2008) *Canto di lavoro nei campi*, registrazione di Domenico Staiti, archivio personale

108: ALEXANDER, Alger "Texas"

(1927 A) *Levee Camp moan blues*, Okeh 8498

(1928) *Penitentiary moan blues*, Okeh 8640

(1927 B) *Section Gang Blues*, Okeh 8498

109: TUCKER, Bessie

(1928 A) *Black Name Moan*, Victor BVE-45449

(1929 A) *Bogy man blues*, Victor BVE-56405

(1928 B e C) *Fryin' Pan Skillet Blues (Take 1 e 2)*, Victor BVE-45444

(1928 D e E) *Got cut all to pieces (Take 1 e 2)*, Victor BVE-45448

(1929 B) *Key to the bushes*, Victor BVE-56404

(1929 C e D) *Mean old Jack Stropper blues (take 1 e 2)*, Victor BVE-55330

(1929 E) *Mean old master*, Victor BVE-56405

(1929 F) *Old Black Mary*, Victor BVE-55331

(1928 F e G) *Penitentiary (Take 1 e 2)*, Victor BVE-45441

(1929 G) *T.B. Moan*, Victor BVE-56448

(1929 H) *Whistling woman blues*, Victor BVE-56447

Nota: le take alternative sono state pubblicate in

(1991) *Bessie Tucker - Complete recordings work in chronological order, 1928-1929*, Document Records, DOCD-5070

110: LEADBETTER, Huddie "Lead Belly"

(1935) *Ain' goin' down to the well no mo'*, AFS 48 B

(1948) *Ain't going down to the well no more*, contenuta nel disco *Leadbelly Last Session*, disco 1, (1994), Smithsonian Folkways SF 40068

111: JAMES, Eddie "Son House"

(1941) *Camp Hollers*, AFS 4871 B1

112: HOOKER, John Lee

(1949 A) *Waterboy*, pubblicata per la prima volta in *The Unknown 1949 Recordings*, (2000) Flyright CD 57

Altre registrazioni e video citati nella tesi

Autore sconosciuto
(1936) *Steamboat Holler*, AFS 602 A2

Autori sconosciuti
(??) *Captain Charlie money come pouring in*, GC 11910.36

Autrice sconosciuta
(1934) *Prison girl blues*, AFS 225 B2

BOGAN, Lucille (voce), con Walter ROLAND (pianoforte)[215]
(1927) *Levee Blues*, Paramount 12459

BOYD, Eddie
(1959) *Walkin' by myself and other hits of the past*, Chess LP 1446

BROOKS, Samuel
(1939) *Quittin' time song*, AFS 3071 B02

BROWN, John
(1939) *I feel my time ain't long*, AFS 2717 B1

BUTLER, Charlie
(1937 A) *Diamond Joe*, AFS 00941 B01
(1939 B) *Diamond Joe*, AFS 02681 B01
(1939 C) *Diamond Joe*, AFS 03557 A

CAMPBELL, Gene
(1930) *Levee camp man blues*, Brunswick 7154

CANNON, Christine
(1936) *When it rains five days (backwater blues)*, AFS 737 B3

COMMON, Lena May
(1936) *Drinking and gambling*, AFS 692 B1

COMMON, Lena May
(1936) *High lonesome hill*, AFS 692 A2

COOK, C.B., autori sconosciuti
(1948) *Rosie (I)*, T794 R01

---

[215] Lucille Bogan ha registrato il brano usando il soprannome di Bessie Jackson, probabilmente per aggirare limitazioni di contratto con altre case discografiche.

DODSON, Annie Grace Horn

(1951 A) Children's call, contenuto in *Negro Folk Music of Alabama, vol. 1 (1966), Smithsonian Folkways*, FW 4417 / FE 4417

(1951 B) Father's field call, contenuto in *Negro Folk Music of Alabama, vol. 1 (1966)*, Smithsonian Folkways, FW 4417 / FE 4417

(1951 C) Field call, contenuto in *Negro Folk Music of Alabama, vol. 1 (1966)*, Smithsonian Folkways, FW 4417 / FE 4417

EARMS, Heuston

(1959 A) *Ain't been able to get back home no more*, T889 R01

(1959 B) *Rosie (style A)*, T888 R03

(1959 C) *Rosie (style B)*, T888 R05

(1959 D) *Rosie (style C)*, T888 R07

(1959 E) *Stewball (II)*, T889 R03

GOREE, John Lowry

(1939) *When you hear that peafowl holler*, AFS 2592 A2

HENRY, Jim, Lonnie ROBERTSON

(1936) *Howling Wolf Blues*, AFS 606 B

HENRY, Jim, Joe MILLER

(1936) *Lawd, I'm in trouble*, AFS 743 B

HOOKER, John Lee

(1948 A) *Boogie Chillen*, Modern Records 20-672

(1948 B) *Hobo Blues*, Modern Records 20-663

(1949 B) *Don't go baby*, King 4334

(1959 A) *Baby please don't go*, Riverside LP 008

(1959 B) *The Country Blues of John Lee Hooker*, Riverside Records RLP 12-838

(1959 C) *Water Boy*, Riverside LP 838

(1989) *The Healer*, Silverstone Records ZL74307

(1995) *Chill Out*, Point Blank Records 7243 8 40107 2 0

HURSTON, Zora Neale,

(1939) *Mule on de mount*, AFS 3136 B

JAMES, Eddie "Son House"

(1965) *Death Letter*, Columbia CL 2417

JAMES, Nehemiah Curtis "Skip"

(1931) *Devil got my woman*, Paramount 13088

JIMPSON, Wallace Henry

(1948 A) *No more my Lord (II)*, T796 R04

(1948 B) *This old town is along a railroad*, T796 R05

Joe Savage
(1978 F) *Bad luck is killing me*, (Lomax 1978)

JONES, Ozella
(1936) *Prisoner Blues*, AFS 692 A1

LEADBETTER, Huddie "Lead Belly"
(1934) *Midnight Special*, AFS 124 A1
(1935) *Death Letter blues*, AFS 152 A

LEWIS, Ed
(1959) *John Henry*, T888 R02

LOMAX, Alan (edito)
(1977) *Roots of the Blues*, New World Records 80252-2

LOMAX, Alan, John BISHOP, Worth LONG,
(1978) *On The Greenville Levee*, serie di video, AFC MV1617-MV1625

LOMAX, Alan, John M. BISHOP, Worth W. LONG
(1979) *The Land where the Blues Began*, video prodotto da *The Mississippi Authority for Eduational Television & Alan Lomax*, copyright A. Lomax, durata 58 min.

MAXWELL, Johnny
(1936) *Lights in the quarters getting mighty dim, partner*, AFS 693 B2

MCDOWELL, Fred "Mississippi"
(1969) *Levee camp blues*, Arhoolie F-1046

MCKINNEY, Tom
(1936) *River song*, AFS 617 A2

MILLER, Leroy, autori sconosciuti
(1959) *Alberta (Berta, Berta)*, T883 R02

PARKER, Josephine
(1936) *I got a man in new Orleans*, AFS 737 B2

PERRY, Beatrice
(1939) *I got a man on the wheeler*, AFS 3086 A1

PUGH, Joe Bennie "Forrest City Joe"
(1959) *Down on the levee blues*, T911 R02

Richardson, Benny Will, autori sconosciuti
(1947) *O Rosie*, T801 R02

RICHADSON, James, con Joe BROWN, Paul PERKINS, Willie HOWARD
(1939 A) *I want to moan right on dat shore*, AFS 2706 A1
(1939 B) *Oh, ye prodigal son*, AFS 2707 A1

RICHARDSON, James, con J. B. BRYANT, Ben HILL, Roosevelt SIMMONS, Willie JOHNSON
(1939) *He's a Battle-ax*, AFS 697 A

RICHARDSON, James, con Joe BROWN, Willie HOWARD, Johnson DAWSON, Paul PERKINS, Allen REID, Lonnie THOMAS
(1939) *You must be born again*, AFS 2712 A1

RICHARDSON, James, con John BROWN, Lonnie THOMAS, Willie HOWARD, Paul PERKINS, Allen REID, Joe BROWN, Johnson DAWSON
(1939) *Take dis hammer*, AFS 2720 A1

RICHARDSON, James
(1939 A) *Down by the rocky mountains*, AFS 2710 A1
(1939 B) *Home on the range*, AFS 2706 A2

Rochelle, Harris
(1933 A) *Sometimes I think my woman she too sweet to die*, AFS 181 A1
(1933 B) *Steel Laying Holler*, AFS 175 A

ROOSEVELT, Charles
(1964) *Blues, Prayer, Work and Trouble Song*, Vanguard VRS 9136

SIMONE, Nina
(1965) *Pastel Blues*, Philips 600-187

SMITH, Casey
(1939) *Shorty George*, AFS 2598 A1

SPROTT, Horace
(1955) *Take this Hammer*, da *Music from the south, vol. 2, 3, 4*, Folkway Records FA 2651, FA 2652, FA 2653

STEARNS, Marshall, (edito)
(1962) *Negro Blues and Hollers*, Library of Congress AFS L59

THOMAS, Mattie May
(1939 B) *Big Mac from Macamere*, AFS 3086 A2
(1939 C) *No Mo' Freedom*, AFS 3086 B3
(1939 D) *Workhouse blues*, AFS 3083 A2

TISDALL, Beatrice, Mattie May THOMAS
(1939) *Penitentiary blues*, AFS 3082 B2, continua su 3083 A1

TRUVILLION, Henry
(1939) *Cap'n I'll hide you*, AFS 2664 A2

TURNER, Willie, autori sconosciuti
(1950) *Captain holler hurry*, registrato da Harold Courlander, pubblicato in *Negro Folk Music of Alabama vol. 6*, (1960) Ethnic Folkways Library FE4474

WALLACE, Henry "Jimpson", autori sconosciuti
(1948 A) *Murderer's home*, T796 R07
(1948 B) *No more my Lord (I)*, T796 R03

WASHINGTON, Willie
(1939) *Oh, if your house catch a-fire*, AFS 2663 B1

WHITE, Eva
(1939) *No Mo' Freedom*, AFS 3086 B2

WILLIAMS, Robert Pete, e altri
(1996) *Angola Prisoners' Blues*, Arhoolie Records CD 419

WILSON, Cassandra
(1995) New Moon Daughter, Blue Note CDP 7243 8 32861 2 6

WOODSON, Ernest
(1959) *Tom Devil*, T882 R04

Bibliografia

ALEXANDER, Michelle
(2010) *The New Jim Crow, Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, The New Press, New York

ALLEN, William Francis, Charles Pickard WARE, Lucy McKim GARRISON
(1867) *Slave songs of the United States*, Simpson, New York; ed. it. a cura di Luca CERCHIARI, *Slave songs of the United States, Canti afroamericani dell'Ottocento*, (2004) L'EPOS, Palermo

ALPER, Mariel, M. R. DUROSE, J. MARKMAN
(2018) *2018 Update on Prisoner Recidivism: A 9-Year Follow-up Period (2005-2014), Special Report*, per l'*U.S: Department of Justice, Bureau of Justice Staitistics*

BARON, Robert
(2012) " 'All Power to the Periphery': The Public Folklore Thought of Alan Lomax", *Journal of Folklore Research*, v. 49, n. 3, Settembre-Dicembre, p. 275-317

BARTIS, Peter
(1974) *A preliminary classification system for hollers in the United States*, tesi per laurea in *Master of the Arts, Curriculum of Folklore*, University of North Carolina

BAUGH, John
(2000) *Beyond Ebonics: Linguistic Pride and Racial Prejudice*, Oxford University Press, New York

BEAUMONT, Daniel
(2011) *Preachin' the Blues, the Life and Times of Son House*, Oxford University Press, New York

BLACKMON, Douglas A.
(2008) *Slavery by Another Name: The re-enslavement of black americans from the civil war to World War Two*, Doubleday, New York

BLAS, Zach
(2016) "Opacities: An Introduction", *Camera Obscura*, v. 31, n. 2 (92), p. 149-153

BOGNOLO, Daniela
(2007) *Lobi*, 5 Continents, Milano

BOURDIEU, Pierre
(1980) *Le sens pratique*, Les edition de minuit, Paris; ed. it. *Il senso pratico* (2005) Armando, Roma

BRACKETT, David
(2012) "Preaching Blues", in *Black Music Research Journal*, v. 32, n. 1, primavera, p. 113-136

BROUSSARD, Patricia A.
(2013) "Black Women's Post-Slavery Silence Syndrome: A Twenty-Frst Century Remnant of Slavery, Jim Crow, and Systemic Racism—Who Will Tell Her Stories?" *Gender Race & Justice*,n. 16, Primavera, p. 373-421

CALAHAN, Margaret Werner
(1986) *Historical Corrections Statistics in the United States*, 1850-1984, report prodotto per l'*U.S. Department of Justice, Bureau of Justice Statistics*

CALT, Stephen
(2009) *Barrelhouse words, a blues dialect dictionary*, University of Illinois Press, Chicago

CAMILLO, Charles A., Matthew T. PEARCY
(2004) *Upon their shoulders, a history of the Mississippi River Commission from his inception through the advent of the modern Mississippi River and Tributaries Project*, Mississippi River Commission, Vicksburg

CANNAM, Chris, Christian LANDONE, Mark SANDLER,
(2010) "Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files", in *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*

CHARLES, Christopher, Yaba BLAY, (edito)
(2011) "Special Issue" del *Journal of Pan African Studies*, vol. 4, n. 4, Giugno

CHIRIACO', Giampaolo
(2012) "Filling the Space: Field Hollers and the Social Role of Singers in African-American Communities", in *Dillon, Neal, Wade, American Musicological Society/Society for Ethnomusicology/Society for Music Theory 2012 Annual Meeting Abstracts*, v. 1, novembre, p. 34

COGDELL DJEDJE, Jaqueline
(2000) "African American cries, calls and hollers", in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. III, pp. 81-86, Garland, New York

CONFORTH, Bruce M.
(2013) *African American Folksong and American Cultural Politics: The Lawrence Gellert Story*, Scarecrow Press, Lanham

COURLANDER, Harold
(1963) *Negro Folk Music U.S.A*, Columbia University Press, New York

COWLEY, John
(1991) "Shack Bullies and Levee Contractors: Bluesmen as Ethnographers", in *Journal of Folklore Research*, v. 28, n. 2/3, *Special Double Issue: Labor song: a reappraisal*, maggio-dicembre, p. 135-162

CUSAC, Anne-Marie,
(2017) "Culture of Punishment in the USA", in *Oxford Research Encyclopedias of Criminology and Criminal Justice*, pubblicazione online: DOI: https://dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.44

CROSSLEY, Nick
(2001) *The social body. Habit, identity and desire*, Athenaeum press, Gateshead

DAILEY, Jane, Glenda Elizapeth GILMORE, Bryant SIMON, (editori)
(2000) *Jumpin' Jim Crow: Southern Politics from Civil War to Civil Rights*, Princeton University Press, Princeton NJ

DE ROUVILLE, Cécile
(1987) *Organisation sociale des Lobi: une société bilinéaire du Burkina Faso et de Côte d'Ivoire*, L'Harmattan, Paris

DITTON, Paula M., Doric James WILSON
(1999) *Truth in Sentencing in State Prisons*, Bureau of Justice Statistics Special Report

DONALDSON, Rachel C.
(2013) "Broadcasting Diversity: Alan Lomax and Multiculturalism", in *The Journal of Popular Culture*, v. 46, n. 1, p. 59-78

DUNBAR, Paul Lawrence
(896) *Lyrics of lowly life*, Dodd, Mead, and Company, New York

DUVENAY, Ava
2016) *13th*, Kandoo Films

ELLISON, Ralph
(1952) *Invisible Man*, Random House, New York

EVANS, David
(1999) *Liner notes* da *Deep River of Songs*, Rounder Records, 11661-1824-2

FEARING, Autumn, e altri
(2018) "Is Hip-Hop Violent? Analyzing the Relationship Between Live Music Performances and Violence", *Journal of Black Studies*, v. 49, i. 3, aprile. p. 235-255

FORMAN Murray, Mark Anthony NEAL, (editori)
(2004) *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, Routledge, New York

GARABEDIAN, Steven
(2005) "Reds, Whites, and the Blues: Lawrence Gellert, "Negro Songs of Protest," and the Left-Wing Folk-Song Revival of the 1930s and 1940s", in *American Quarterly*, v. 57, n. 1, marzo pp. 179-206
(2016) "Lawrence Gellert, Negro Songs of Protest", *African American Review*, v. 49, n. 4, pp. 297-311

GATES, Henry Louis Jr.
(1987) *Black Literature and Literary Theory*, Methuen, Longon

GILFUS, Mary
(2002) "Women's Experience of Abuse as a Risk Factor for Incarceration", *WAWnet: The National Online Resource Center on Violence Against Women*, Dicembre

GLISSANT, Èdouard
(1990) *Poétique de la relation*, Parigi, Gallimard, versione consultata *Poetics of Relation*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997. Esiste un'edizione italiana: *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata, 2005

GOLD, Steven N., (editore)
(2017) *APA Handbook of Trauma Psychology: Vol. 1, Foundations in knowledge*, American Psychological Association, Washington D.C.

GOTTSCHALK, Burkhard
(1999) *Chez les devins du pays lobi : l'art de découvrir les choses cachées*, Verlag U. Gottschalk, Dusseldorf

GREEN, Lisa J.
(2002) *African American English, a linguistic introduction*, Cambridge University Press, New York

GROSS, Kali Nicole
(2015) "African American Women, Mass Incarceration, and the Politics of Protection", in *Journal of American History*, v. 102, i. 1, giugno, p. 25-33

HALE, Thomas A.
(1998) *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press

HAYES, Eileen M., Linda Faye WILLIAMS, (edito)
(2007) Black women and music: more than the blues, University of Illinois Press, Chicago

HAZZARD-DONALD, Katrina
(2012) *Mojo Workin': The Old African American Hoodoo System*, University of Illinois Press, Chicago

HUGHES, Langston
(1925) "We wear the mask", in *The Crisis*, dicembre, p. 66-67

HIRSTON, Zora Neale
(1935) *Mules and Men*, edizione consultata Harper Perennial Modern Classic, New York, 2008
(1937) *Their eyes were watching God*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia

JACKSON, Bruce
(1972) *Wake Up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas Prisons*, Harvard University Press, Cambridge

JÄGGI Lena J., Briana MEZUK, Daphne C. WATKINS, James S. JACKSON,
(2016) "The Relationship between Trauma, Arrest, and Incarceration History among Black Americans: Findings from the National Survey of American Life", in *Society and mental health*, v. 6, i. 3, p. 187-206

JAMES, Willis Lawrence
(1955) "The romance of the negro folk cry in America", in *Phylon*, v. 16 n. 1, p. 15-30

KANSAL, Tushar
(2005) *Racial Disparity in Sentencing: A Review of the Literature*, The Sentencing Project, Washington D.C.

KUBIK, Gerhard
(1999) *Africa and the blues*, University Press of Mississippi, Jackson, ed.italiana *L'Africa e il blues*, con 1 CD di esempi musicali, Subiaco, Fogli Volanti, 2007

LEYMARIE, Isabelle
(1999) *Les griots wolofs du Sénégal*, Maisonneuve et Larose, Parigi

LICHTENSTEIN, Alex
(1996) *Twice the Work of Free Labor: The Political Economy of Convict Labor in the New South*, Verso, Londra

LITWACK, Leon F.
(1998) *Trouble in Mind: Black Southeners in the Age of Jim Crow*, Alfred A. Knopf Inc., New York

LOMAX, Alan
(1993) *The Land Where the Blues Began*, Pantheon books, New York

LOMAX, John A.
(1941) *Our Singing Country*, The Macmillan Company, New York
(1947) *Adventures of a Ballad Hunter*, Macmillan Company, New York

LOMAX, John A., Alan LOMAX,
(1036) Negro folk songs as sung by Lead Belly, Macmillan Company New York

LORD, Albert B.
(1960) *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge

LOTT, Eric
(1993) *Love and Theft: Blackface Ministrelsy and the American Working Class*, Oxford University Press, New York

MCCOYER, Michael
(2006) "'Rough Mens' in 'the toughest places I ever seen': the construction and ramifications of black masculine identity in the Mississippi Delta's levee camps, 1900-1935", in *International Labor and Working-Class History*, n. 69, *Working-Class Subjectivities and Sexualities*, primavera, p. 57-80

MCCOYER, Michael
(2006) " "Rough Mens" in "the Toughest Places I Ever Seen": The Construction and Ramification of Black Masculine Identity in the Mississippi Delta's Levee Camps, 1900-1935", in *International Labor and Working-Class History*, n. 69, spring, p. 57-80

METFESSEL, Milton, Carl SEASHORE
(1928) *Phonophotography in folk music*, University of North Carolina Press, Chapel Hill

MORGAN, Marcyliena
(2005) "Hip-Hop Women Shredding the Veil: Race and Class in Popular Feminist Identity", *South Atlantic Quarterly*, v. 104 n. 3, p. 425-444

MURRAY, Charles Shaar
(2000) *Boogie Man: The Adventures of John Lee Hooker in the American Twentieth Century*, Penguin Group, Londra

ODUM, Howard Washington, Guy Benton JOHNSON,
(1925) *The Negro and his songs: a study of typical Negro songs in the South*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill
(1926) *Negro Workaday Songs*, University of North Carolina Press, Chapel Hill

OFORLEA, Aaron N.
(2012) "[Un]veiling the White Gaze: Revealing Self and Other in The Land Where the Blues Began", in *Western Journal of Black Studies*; inverno, v. 36 n. 4, p. 289-300

OLIVER, Paul
(1969) *The story of the Blues*, Barrie & Rockliff, Londra; ed. it. *La grande storia del Blues*, (1986) Anthropos, Roma
(1970) *Savannah syncopators*, Studio Vista, Londra

PEABODY, Charles
(1903) "Notes on Negro Music", in *Journal of American Folk-lore*, 16, luglio, p. 148-152, ristampato in *The Black Perspective in Music*, v. 4 n. 2, luglio 1976, p. 133-137

PÈRE, Madeleine
(1988) *Les Lobi, tradition et changement: Burkina Faso*, Siloë, Laval

PERKINSON, Robert
(2010) *Texas Tough: The Rise of America's Prison Empire*, Metropolitan Books, New York

PRATHER, Coy
(2014) "Alger "Texas" Alexander", in *Texas Music*, i. 58, p. 42-43, primavera

REBOLLO-GIL, Guillerm, Amanda MORAS
(2012) "Black Women and Black Men in Hip Hop Music: Misoginy, Violence and the Negotiation of (White-Owned) Space", in *The Journal of Pop Culture*, v. 45 i. 1, febbraio, p. 118-132

RICHIE, Beth E.
(2012) *Arrested Justice: Black Women, Violence, and America's Prison Nation*, New York University Press, New York

RICKFORD, John R., Rickford, Russel J. RICKFORD
(2000) *Spoken Soul, the Story of Black English*, John Wiley & Sons, Hoboken

RIESMAN, Bob
(2011) *I Feel So Good: The Life and Times of Big Bill Broonzy*, University of Chicago Press, Chicago

ROBACK, Jennifer
(1984) "Southern Labor Law in the Jim Crow Era: Exploitative or Competitive?," in *University of Chicago Law Review*, v. 51 i. 4 p. 1161-1192

ROBERTS, John Storm
(1972) *Black music of two worlds*, Allen Lane, Londra

ROBINSON, Avery
(1922) *Water Boy, a Negro Convict Song as sung by Mr. Roland Hayes*, Winthrop Rogers LDT

RUSSEL, Tony
(1997) *The Blues: From Robert Johnson to Robert Cray*, Carlton Books, Dubai

RUTKOVSKI, Sara
(2017) *Literary Legacies of the Federal Writers' Project: Voices of the Depression in the American Postwar Era*, Palgrave Macmillan, Springer International Publishing, Cham, Svizzera

SCANZI, Giovanni Franco
(1993) *L'art traditionnel Lobi*, Ed. Milanos, Bergamo

SEPKO, Delaina
(2015) "The Archive of American Folk Song, The Library of Congress Recording Laboratory and Notions of American Identity", in *Fontes Artis Musicae*, v. 62, n. 2 aprile-giugno, p. 92-100

SHANKAR, Shobana
(2013) "Parchman Women Write the Blues? What Became of Black Women's Prison Music in Mississippi in the 1930s", in *American Music*, v. 31, n. 2 estate, p. 183-202

SIMEK, Nicole
(2015) "Stubborn Shadows", in *Symplokē*, v. 23. n. 1 e 2, *Posthumanism*, p. 363-373

SQUIRES, Catherine R., e altri
(2006) "Evaluating Agency and Responsibility in Gendered Violence: African American Youth Talk About Violence and Hip Hop", in *Sex Roles, A journal of research*, v. 55, i. 11-12, dicembre, p. 725-737

STEARNS, Marshall
(1959) *The story of Jazz*, Oxford University Press, New York

STEWART, Carlyle Fielding
(1997) *Soul Survivors: an African American Spirituality*, Westminster John Knox Press, Louisville, Kentucky

SVEC, Henry Adam
(2013) "Folk Media: Alan Lomax's Deep Digitality", in *Canadian Journal of Communication*, v. 38, n. 2, p. 227-244

SZWED, John
(2010) *The Man Who Recorded the World*, Arrow Books, Londra

THAUT, Michael H., Volker HOEMBERG
(2014) *Handbook of Neurologic Music Therapy*, Oxford University Press, Oxford UK

THOMPSON, Heather Ann
(2016) *Blood in the Water: The Attica Prison Uprising of 1971 and Its Legacy*, Pantheon Books, New York

TISCHAUSER, Leslie V.
(2012) *Jim Crow Laws*, ABC-CLIO, Santa Barbara, CA

VANELLI, Lorenzo
(2013) *Holler Afroamericani: analisi di documenti sonori dal Sud degli Stati Uniti*, tesi di Laurea Magistrale in Discipline della Musica, Università di Bologna (tutor Domenico Staiti)
(2016) "Software di analisi etnomusicologica: modelli di pensiero", in A. Terzaroli e A. Valle (eds.), "Extending Interactivity". *Atti del XXI Colloquio di Informatica Musicale, Venezia, DADI - Dipartimento Arti e Design Industriale, Università IUAV di Venezia*, p. 99-106.
(2018) "Between the Blues and Africa: transformation of narratives about African-American Hollers", in *Etnografie Sonore / Sound Ethnographies*, v. 1 i. 1, p. 55-76

WACQUANT, L. J. D.
(1989) "Toward a reflexive sociology: a workshop with Pierre Bourdieu", in *Sociological Theory*, v. 7 n.1, p. 26-63

WEISENFELD, Judith
(2015) "Religion in African American History", in *Oxford Research Encyclopedia of American History*, pubblicazione online (consultato settembre 2018) https://dx.doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.24

WELCH, Kelly
(2007) "Black Criminal Stereotypes and Racial Profiling", in *Journal of Contemporary Criminal Justice*, v. 23, i. 3, , p. 276-288

WHEELER, Barbara L.
(2015) *Music Therapy Research: Quantitative And Qualitative Perspectives*, Barcelona Publishers, Barcellona

WILL, Joanna L, Ann B. LOPER, Shelly L. JACKSON
(2016) "Second-Generation Prisoners and the Transmission of Domestic Violence", in *Journal of Interpersonal Violence*, Vol 31. Issue 1, pp. 100-121

WOLFE, Charles, Kip LORNELL
(1992) *The Life and Legend of Leadbelly*, HarperCollins, New York

WOLFF Nancy, Jing SHI,
(2012) "Childhood and Adult Trauma Experiences of Incarcerated Persons and Their Relationship to Adult Behavioral Health Problems and Treatment", in *International Journal of Environmental Research and Public Health*, v. 9, i. 5, p. 1908-1926

WORK, John H., con Lewis Wade JONES, Samuel C. ADAMS Jr.
(2005) *Lost Delta Found: Rediscovering the Fisk University - Library of Congress Coahoma Country Study, 1941-42*, edito da Robert GORDON, Bruce NEMEROV, Vanderbilt University Press, Nashville

WORK, John W.
(1940) *American Negro Songs and Spirituals: A Comprehensive Collection of 230 Folk Songs, Religious and Secular*, Crown Publishers, New York

ZENNI, Stefano
(2012) *Storia del Jazz: una prospettiva globale*, Nuovi Equilibri, Viterbo

Sitografia

Pagina principale dell'associazione *Survived and Punished* (consultato settembre 2018): https://survivedandpunished.org/

L'applicazione prodotta assieme ad Alberto Malagoli per l'elaborazione delle immagini prodotte in output da *Sonic Visualiser* può essere utilizzata liberamente tramite browser a questo indirizzo: https://sonicgrid-albemala.firebaseapp.com/

Articoli informativi sulla situazione dei mercati che mostrano l'impatto economico della presidenza Trump sulle corporazioni di prigioni private:
NEATE, Rupert, "Corporate winners from Donald Trump's Election", *The Guardian* (10 Novembre 2016) (consultato settembre 2018):
https://www.theguardian.com/business/2016/nov/10/corporate-winners-donald-trump-election-private-prisons-pharma
LONG, Heather, "Private prison stocks up 100% since Trump's win", *CNN Money* (24 Feb 2017) (consultato settembre 2018):
https://money.cnn.com/2017/02/24/investing/private-prison-stocks-soar-trump/index.html

Pagina della petizione per la liberazione di Marissa Alexander, con link a risorse e documentazione (consultato settembre 2018):
http://www.freemarissanow.org/fact-sheet-on-domestic-violence--criminalization.html

Sito web del *Bureau of Justice Statistics* (consultato settembre 2018): https://www.bjs.gov/

I video della *Greenville Levee Camp Conversation*, prodotti nel 1978 da John Lomax assieme a John Bishop e Worth Long durante le riprese per il documentario *The Land Where The Blues Began* sono gratuitamente consultabili sul canale Youtube dell'*Alan Lomax Archives* (consultato settembre 2018):
https://www.youtube.com/playlist?list=PL8C38A4BE88B3EAEE

Il report finale prodotto nel 2009 dal *Rights Working Group* della *ACLU* sul tema del *Racial Profiling*, in risposta alla ricerca promossa dall'U.N. sull'eliminazione della discriminazione razziale, può essere consultato qui (consultato settembre 2018):
https://www.aclu.org/files/pdfs/humanrights/cerd_finalreport.pdf

Il sito web dell'associazione *Just Detention International* viene aggiornato continuamente con informazioni, articoli e dati di riferimento statistici sul tema degli stupri in carcere (consultato settembre 2018):
https://justdetention.org/

Il sito web *incarceratedworkers.org* ha una sezione dedicata allo sciopero dei prigionieri avvenuto nell'estate 2018 (consultato settembre 2018):
https://incarceratedworkers.org/campaigns/prison-strike-2018

Leah Sakala ha presentato nel 2014 sul sito di Prison Policy Initiative una precisa rendicontazione dei dati statistici relativi alla composizione etnica della popolazione carceraria statunitense (consultato settembre 2018):
https://www.prisonpolicy.org/reports/rates.html

O'Donoghue, Julia, *Cheap inmate labor bothers some Louisiana lawmakers*, articolo pubblicato su *nola.com*, 22 Marzo 2018 (consultato settembre 2018):
https://www.nola.com/politics/index.ssf/2018/03/louisiana_prisoner_pay.html

L'11 maggio 2016 il Congressional Research Service ha pubblicato un report dal titolo *Federal Prison Industries: Background, Debate, Legislative History, and Policy Options*, sul tema della storia, della legislazione, e della situazione contemporanea delle *Federal Prison Industries*. L'autore del report non è dato (consultato settembre 2018):
https://www.everycrsreport.com/files/20160511_RL32380_a0df68ec6596fd21ec24301ca0f46fc4bb28d993.pdf

Il termine "black belt" ha un significato geografico e comprende gli Stati Uniti del sud che si affacciano sul Golfo del Messico. Per una discussione socio-geografica del termine, si veda la

descrizione particolarmente approfondita data nella relativa pagina di *Wikipedia* (consultato settembre 2018):
https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Belt_(U.S._region)

Per una completa e aggiornata bibliografia sulla tratta degli schiavi attraverso l'Atlantico, consiglio la pagina (consultato settembre 2018): https://www.questia.com/library/sociology-and-anthropology/labor-and-work/slavery/slave-trade

L'articolo *The Personal is Political* di Carol Hanish del 1969, con l'introduzione del 2006, può essere letto sul sito dell'autrice all'indirizzo (consultato settembre 2018):
http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html

La *Letter from Birmingham Jail* di Martin Luther King del 16 Aprile 1963 può essere consultata sul seguente sito (consultato settembre 2018):
http://abacus.bates.edu/admin/offices/dos/mlk/letter.html

Nel 2002 Max Haymes ha raccolto sul sito web *hobonickels.org* tutte le informazioni disponibili sulla figura di Bessie Tucker, comprese alcune utili osservazioni sui testi (consultato settembre 2018): http://www.hobonickels.org/bessie.htm

La *Library of Congress* ha messo a disposizione l'accesso a tutte le annotazioni raccolte sul campo da John Lomax e collaboratori nel '39, consultabili a questo sito (consultato settembre 2018):
https://www.loc.gov/item/lomaxbib000855/

I dati sulle persone erroneamente incarcerate dal 1989 prodotti dalla *National Registry of Exoneration* sono ancora in fase di pubblicazione. In questo articolo (BALKO, Radley, 10 settembre 2018, *Washington Post*) è possibile leggere un riassunto dei dati fondamentali (consultato settembre 2018):
https://www.washingtonpost.com/news/opinions/wp/2018/09/10/report-wrongful-convictions-have-stolen-at-least-20000-years-from-innocent-defendants/?noredirect=on&utm_term=.92ab73308dba

Dottorato in Arti Visive, Performative e Mediali – Ciclo XXXI
Lorenzo Vanelli

Holler Afroamericani: forme poetiche, tecniche musicali e gradi d'opacità

Abstract:

Gli *holler* sono stati un genere musicale usato esclusivamente da afroamericani principalmente nel sud degli Stati Uniti fino agli anni '60 come forma espressiva per esporre brevi componimenti poetici in un canto a voce sola.

La produzione accademica in ambito musicologico ha guardato finora agli *holler* come a un disarmonico insieme di tecniche, definite in modo vago, e li ha reputati rilevanti solo nella misura in cui potevano fungere da esemplificativo anello di congiunzione tra l'Africa e il blues. Ricorrendo a metodi di ricerca tratti dai campi dell'etnomusicologia, ma anche della storiografia, della critical race theory e degli studi di genere e postcoloniali, la presente tesi intende invece offrire prima di tutto una prospettiva ampia e dettagliata sul genere degli *holler* considerato in sé: nella discussione delle strutture poetiche, nell'analisi delle tecniche musicali, nella disamina delle relazioni tra piano poetico e musicale, il tutto nel rispetto e riconoscimento dei limiti d'interpretazione imposti dai diversi gradi di opacità opposti dagli interpreti alla comprensione della loro espressione. Solo a seguito di queste considerazioni di carattere generale sugli *holler* come forma espressiva distinta vengono offerte ipotesi e confronti sulle derivazioni da specifiche tradizioni musicali africane o legami alla tradizione del blues attraverso la produzione musicale di musicisti professionisti.

I documenti audio presentati, per la maggior parte inediti, sono analizzati come espressioni musicali di fondamentale rilevanza teorica e storica nello sviluppo delle musiche afroamericane e come rilevanti esempi di tecniche d'espressione orale in contesti di marcata disuguaglianza sociale. I documenti sono inoltre presi in considerazione come tassello in una storia più ampia: una fonte di documentazione orale da valutare con accortezza nelle sue complessità e sulla quale è possibile creare spazi di discussione sul tema contemporaneo dell'incarcerazione di massa e sulla dimensione storica e strutturale dell'oppressione delle minoranze negli Stati Uniti.