

## ETHEL WATERS E IL DOPPIO SCHERMO: Voci afroamericane dal cinema alla televisione

di Luciano Federighi

Cantante del "blues classico" e attrice dal talento e dall'influenza straordinari, esercitati nei decenni prebellici tra vaudeville, locali notturni, palcoscenici teatrali e studi radiofonici e discografici, Ethel Waters fu la toccante protagonista e dolce dominatrice del memorabile *Cabin in the Sky*. Importato da Broadway a Hollywood nel 1943, questo musical seppe creare per la prima volta un perfetto connubio tra il linguaggio cinematografico e la moderna estetica musicale afroamericana, combinando la fluida e vibrante regia dell'esordiente Vincente Minnelli, il melodismo *streamlined* di Harold Arlen e Vernon Duke (e il rispettivo specchio lirico nei testi di Yip Harburg e John Latouche), il genio di Ellington e Armstrong, le dinamiche qualità interpretative di Rochester Anderson, Rex Ingram e – appunto – Ethel Waters. La insolita capacità della cantante di Chester, Pennsylvania (1900-1977), di trasmettere emozioni al pubblico dallo schermo di un cinematografo, delineando i contorni di una canzone con grande spirito drammatico e peculiare sofisticazione *bluesy*, erano già state evidenti in gustosi *shorts* degli anni Trenta come "Rufus Jones For President", "Bubbling Over" e "Southern Blues": e già nel 1939, apparentemente, questa sua comunicativa e versatilità le permise di conquistare anche il nuovo strumento televisivo (in una fase ancora sperimentale) in uno spettacolo di varietà della RCA/NBC.

Qualche anno più tardi, tra il 1950 e il 1951, Ethel Waters, sull'onda del successo cinematografico in *Pinky* di Elia Kazan (che le valse una *nomination* agli Oscar) e di quello brodneyano in *The Member of the Wedding* di Carson McCullers (presto replicato anche a Hollywood), entrò a pieno diritto nella storia della televisione. Fu allora che la vedette – dal fisico ormai matronale e dalla crocchia grigia, creatura domestica e rassicurante lontana dalla seducente immagine di flessuosa *flapper* dei Roaring Twenties - portò il suo ben calibrato intreccio di arguzia e senso drammatico e la sua calda e matura eloquenza sui piccoli schermi d'America, come prima protagonista nera di una "situation comedy" di vasta risonanza: *Beulah*, dal nome del suo personaggio, una "mammy", a cui lei sapeva dare dignità e profondità, superando gli inevitabili stereotipi della scrittura.

La Waters confermò il suo potente *appeal* televisivo apparendo ripetutamente, attraverso gli anni Cinquanta, in episodi drammatici della CBS (per esempio "Speaking to Hannah", nella serie *Favorite Playhouse*) e della NBC ("Sing for Me", dal *Matinée Theater*, sterminato contenitore di *teleplays*, e il faulkneriano "The Sound and the Fury", della serie *Playwrights*, nel ruolo di Dilsey, poi replicato nella versione cinematografica del 1959 diretta da Martin Ritt). Fece anche parte, nel 1956, del cast della trasformazione in musical del celebre *tone poem* di Gordon Jenkins, *Manhattan Tower*, sempre per la NBC: e nel 1961, nell'episodio "Good Night, Sweet Blues" dell'innovativa (e vagamente kerouachiana) serie *Route 66*, "sulla strada" nel cuore profondo del Midwest e dell'Ovest, dette una delle sue prove più corpose e struggenti nel ruolo di Jenny Henderson, cantante di blues al tramonto – ruolo che le valse una *nomination* agli *Emmy Awards*, gli Oscar televisivi. Più ancora delle sue apparizioni in concerto, dei suoi accorati recital ormai orientati in senso religioso (una scelta "evangelica" indicata anche dalla sua autobiografia del 1950, *His Eye Is on the Sparrow*, e dalla collaborazione con il popolare predicatore Billy Graham), erano queste *performances* concepite per il

pubblico vastissimo della *middle class* (più bianca che nera) dell'epoca truman-eisenhower-kennedyiana ad offrire un modello luminoso e profondo a tutte quelle cantanti afroamericane tra blues e jazz, tra gospel e soul, da Pearl Bailey a Della Reese, da Dorothy Dandridge a Diana Ross, che nel corso dei decenni postbellici hanno saputo tradurre la propria arte, ancora echeggiante la robusta tradizione del vaudeville nero, in una miscela di recitazione e canto adatta alle esigenze del doppio schermo, cinematografico e televisivo. Un modello, del resto, che era umano e culturale oltre che artistico: e che si accompagnava a un raro prestigio, tanto che Ethel fu uno dei soggetti (insieme alla regina del gospel, Mahalia Jackson, e ai gloriosi bandleader Duke Ellington e Cab Calloway) scelti dal giornalista della CBS Edward R. Murrow per il suo innovativo show di interviste, *Person to Person*.

La telegenia di Ethel Waters non si è espressa soltanto a livello drammatico: anche se la sua naturale eloquenza di attrice dai molteplici registri, capace di nobilitare e far giganteggiare figure in apparenza marginali, colpiva e stupiva in un panorama in cui la presenza nera era ancora esasperatamente ridotta. Il suo ruolo è stato possente e significativo – sin da quella lontana, non documentata esperienza come pioniera della televisione prebellica – anche nel formidabile spazio dello spettacolo musicale sul piccolo schermo. Nel fortunatissimo varietà che il legnoso e lugubre ma sorprendentemente carismatico e lungimirante Ed Sullivan presentò per la CBS dal 1949, *Toast of the Town* (dal 1955 ribattezzato *Ed Sullivan Show*), Ethel fu una delle ospiti più frequenti e portentose. Nei primi anni del programma si alternò alla sua giovane e arguta epigona, la virginiana Pearl Bailey, *comediennes* dal pigro, peculiare swing (reduce da una parte di “singing housekeeper” nella commedia hollywoodiana *Isn't It Romantic?* e destinata alla definitiva consacrazione nella *Carmen Jones* di Otto Preminger, nel 1954, lettura nera della *Carmen* bizetiana), alla vibrante e sanguigna Juanita Hall (la esotica Bloody Mary del broadwayiano *South Pacific*), alla “divina” Sarah Vaughan, alle pianiste e sciantose Nellie Lutcher e Rose Murphy, eccentriche, cameristiche dive del R&B, alle emergenti *soubrettes* Eartha Kitt e Dorothy Dandridge (così diverse nel loro palpabile erotismo), in un prezioso caleidoscopio di vocalità afroamericana al femminile. Ethel fu anche attiva nell'intrattenimento musicale della concorrenza, la NBC, rispondendo alla chiamata del jazzman-presentatore Steve Allen per il suo *Tonight Show*; e nel maggio del 1959 contribuì alla sua maniera alla piena integrazione dello schermo duettando in blues, con humor e relax, con un altro autorevole e incantatorio miscelatore di sacro e profano, Tennessee Ernie Ford. Nel popolare spettacolo condotto settimanalmente dal basso profondo del country & western e del country gospel (il *Tennessee Ernie Ford Show*, appunto), la Waters rivisitò con lirismo struggente e nudo spessore emotivo anche alcuni temi da *Cabin in the Sky*, come “Happiness Is Just a Thing Called Joe”.

Quel duetto Waters-Ford rappresentò uno dei classici momenti di magia televisiva in bianco e nero: paragonabile per schietta grazia ai *tête-à-tête* tra Nat King Cole e Johnny Mercer o tra Nat e Peggy Lee nel delizioso varietà di mezz'ora che il grande crooner e pianista di Chicago, incorniciato dall'orchestra di Nelson Riddle, condusse per la NBC nel corso del 1956 (il terzo “hosted” da un artista afroamericano, dopo il quarto d'ora del programma del cantante-pianista Bob Howard, trasmesso ogni sera dalla CBS tra il 1948 e il 1950, e il *Billy Daniels Show*

del 1952, per la ABC), o, nel decennio successivo, agli incontri tra Frank Sinatra e Ella Fitzgerald in uno degli appuntamenti annuali di *O! Blue Eyes, A Man and His Music*, tra Andy Williams e Pearl Bailey – o la stessa Ella – nell'*Andy Williams Show*, o, in frementi, elettrici *summit* tutti al femminile, tra Judy Garland e Lena Horne o tra Judy e Diahann Carroll, che nel satinato setting del *Judy Garland Show* si scambiano con classe e una tangibile simpatia canzoni di Richard Rodgers e di Harold Arlen. O ancora nell'ispirato, lungo medley tessuto nel 1961 ancora dalla Fitzgerald con la californiana Jo Stafford, nello show di quest'ultima, una fitta e fluida carrellata di standard – dal Gershwin di "But Not for Me" al Sy Oliver di "Yes Indeed!" - che rivelava come il mezzo televisivo permettesse di modificare in una luce più intima e colloquiale la tradizionale dialettica del mondo dello spettacolo americano.

Gli anni Cinquanta, in effetti, avevano rinnovato profondamente sul piccolo schermo il formato della "rivista" *broadwayiana* e poi cinematografica, rendendolo più snello e asciutto, meno magniloquente e più amabilmente familiare, e – contemporaneamente – introducendo nella sua concentrazione di "stelle" di varia estrazione stilistica (ed etnica) un più disteso e palpabile *interplay*. Se nelle caleidoscopiche stravaganze musicali della *mainstream* hollywoodiana del periodo bellico e immediatamente postbellico la presenza afroamericana femminile era limitata a poche per quanto scintillanti apparizioni della stessa Ethel Waters (lo splendido "Quicksand" con l'orchestra di Count Basie, in *Stage Door Canteen*) e della magnetica Lena Horne, la tentatrice – e sua rivale – nella fiaba di *Cabin in the Sky* (Lena è la memorabile interprete di "Honeysuckle Rose" in *As Thousands Cheer* e di "Love" nel minnelliano *Ziegfeld Follies*), la rivista televisiva, in epoca di fermenti per i diritti civili, e a dispetto dei diffusi timori per reazioni e irritazioni del pubblico meridionale bianco, permetteva una più serrata e dinamica integrazione scenica. Ne erano ben coscienti alla CBS, quando nell'autunno del 1957 produssero "Crescendo" come parte della serie *Dupont Show of the Month*. Un esilarante viaggio di un'ora e mezzo attraverso il panorama musicale USA scritto dall'attore Peter Ustinov, arrangiato da Paul Weston e Norman Luboff e guidato da un Rex Harrison allora (gli anni del successo di *My Fair Lady* a Broadway) al culmine di forma, charme e prestigio, il programma era esemplare a riguardo. Affiancato nella sua scoperta di jazz, blues, country e musical da un rilassato Louis Armstrong, Harrison, su un gustoso scenario dalla stilizzazione minimalista, incontra via via la veterana Lizzie Miles, che rappresenta il melting pot neorleansiano cantando "Won't You Come Home Bill Bailey" tanto in inglese che in *patois* francese, una imperiosa Mahalia Jackson che intona "Didn't It Rain" contrastando la sua schietta, possente sacralità con quella elegante e teatrale della giovane e bellissima Diahann Carroll di "Nobody Knows the Trouble I've Seen" (e con quella arguta e ammiccante del meraviglioso Stubby Kaye, voce di terragna angelicità, che ripropone il suo "Sit Down You're Rockin' the Boat" da *Guys and Dolls*), e una vivacissima Dinah Washington che rivisita e rimodella liricamente, con tipico piglio colloquiale, "The Birth of the Blues" - creando così un altro preziosissimo contrasto con la compassata Peggy Lee di "Blues in the Night".

Mentre *The Sound of Jazz*, diretto nel 1957 da Jack Smight, documentava lo struggente tramonto di Billie Holiday, colta in studio a distillare il blues in compagnia di Mal Waldron e di un manipolo di supremi jazzmen (il mezzo televisivo poteva permettere di indugiare sugli sguardi di Lady Day, insieme teneri

e spersi, carichi di sorridente complicità e al contempo di sorpresa, silenziosi quanto eloquenti commenti agli assoli di Ben Webster, Coleman Hawkins e in particolare del suo antico partner Lester Young), e mentre Ella Fitzgerald collezionava apparizioni in tutti gli spettacoli più prestigiosi (memorabile, in un *Colgate Variety Hour* di metà anni Cinquanta, la sua rilettura del suggestivo tema da *Pete Kelly's Blues*, il film che l'aveva appena vista a fianco di Jack Webb e Peggy Lee: esempio perfetto della dialettica e complementarità del doppio schermo), Dinah Washington tornava a imporsi in televisione nel 1960 in *The Swingin' Singin' Years*, un programma diretto da Barry Shear e sponsorizzato dalla Ford. Ronald Reagan, maestro di cerimonie dalla virile soavità, vi guidava gli spettatori attraverso gli studi televisivi rievocando gli anni d'oro dello swing in un gioco di eleganti e palpitanti ricreazioni di concerti, programmi radiofonici e sedute di registrazione: e Dinah, buffamente infagottata in uno dei suoi vestitini sbuffanti e luccicanti ma incantevole per grazia, autorevolezza e pugnacità, rappresentava la tradizione dell'Apollo Theatre di Harlem cantando di fronte a una *house band* diretta dall'ineffabile Louis Jordan un plastico, emozionante medley di "What a Diff'rence a Day Makes" (il suo grande successo pop del momento) e dell'antico, spiritoso standard scritto da Walter Donaldson per il *minstrel* Eddie Cantor, "Makin' Whoopee" – un trionfo di rielaborazioni verbali dalla profonda logica narrativa, di minute ma incisive variazioni ritmiche, creative sospensioni, anticipazioni e *retards*, arguti ammiccamenti e magistrali chiose tracciate con la ariosa ma controllata mobilità del volto e delle mani.

Dinah, morendo prematuramente nel tragico autunno del '63 (pochi giorni dopo l'assassinio di Kennedy), non fece a tempo ad approfondire e ampliare quella personalità televisiva che queste brevi ma intense apparizioni suggerivano. Al suo posto, nell'inquieta era johnsoniana e nixoniana, conquistava piena dimestichezza con il mezzo un'altra versatile cantante proveniente dalla chiesa nera del Midwest: Della Reese, che dopo il fugace esordio cinematografico in una delle ingenuie pellicole rock'n'roll degli ultimi anni Cinquanta (*Let's Rock*, a fianco di Julius LaRosa), accumulò un formidabile curriculum di presenze come ospite di lusso negli show di Merv Griffin, Ed Sullivan, Perry Como, Mike Douglas, Ralph Gleason, Steve Allen, Joey Bishop, Pat Boone, sino e oltre il popolarissimo *Tonight Show* pilotato da Johnny Carson. La sua figura statuaria, la combinazione di humor, pathos e teatralità, la calda e tornita sofisticazione *soulful* del suo bronzeo contralto, erano elementi che la associavano, più che a Dinah, alla maestra Ethel Waters: e quando la Reese – nel corso del 1969 e del 1970 – fu chiamata a condurre un programma quotidiano intitolato semplicemente *Della*, un varietà dal ritmo spumeggiante e dal carattere estemporaneo che venne trasmesso da decine di emittenti locali attraverso gli Stati Uniti (molte anche nel Sud: un contributo rilevante alla piena integrazione, non solo televisiva), una delle ospiti con cui la vedette di Detroit stabilì sullo schermo un rapporto particolarmente cordiale e intimo fu proprio l'anziana Ethel. D'altronde, come la Waters, anche Della ha avuto in televisione una significativa carriera di attrice, debuttando nella serie poliziesca in chiave hippy, *The Mod Squad*, nel 1968 (proprio mentre l'incantevole Diahann Carroll, in *Julia*, si affermava come prima protagonista nera di una *sit com* dai tempi di Ethel e *Beulah*), trovando un ruolo importante di caratterista nella commedia multietnica *Chico and the Man* (1974, con Scatman Crothers) e imponendosi negli anni Novanta come *leading lady*

nella commedia *The Royal Family*, presto interrotta per la morte del partner, l'impareggiabile comico bluesy Redd Foxx (del cui epocale *Sanford and Son*, due decenni prima, Della era stata ospite), e nella fortunatissima serie della CBS sugli "angeli custodi", *Touched by an Angel*, che la cantante, adesso anche predicatrice, ha descritto come "estensione del proprio ministero", basata sugli "stessi principi spirituali".

Della Reese è stata anche una delle artiste che hanno portato elementi di classe e di profondità interpretativa in programmi come *Music Scene* (vi cantò, nel 1969, un memorabile "MacArthur Park"), nuovi calderoni di intrattenimento televisivo concepiti per il pubblico giovanile dell'epoca del rock e del soul. Preceduto dal celebre *American Bandstand* di Dick Clark, nei cui spazi quotidiani trovavano accoglienza, oltre alla ubiqua Della, i variegati talenti *souful* di Damita Jo, Etta James, Linda Hopkins, Tina Turner, Esther Phillips, Irma Thomas, il filone prese corpo nel 1964 con *Shindig*, che accoglieva – in una cornice di ballerini alla moda - star emergenti come la Aretha Franklin di "Runnin' Out of Fools" e la Fontella Bass di "Rescue Me", e trovò una sua assoluta definizione afroamericana, sempre in chiave danzante, attraverso gli anni Settanta (e ben oltre, sino al nuovo secolo) con *Soul Train*: la sua stagione d'esordio, a cavallo tra 1971 e 1972, riempì il sabato pomeriggio dei giovani del ghetto con un autentico *who's who* del soul al femminile, da Laura Lee a Gladys Knight, da Mavis Staples a Denise Lasalle, da Millie Jackson a Carla Thomas, da Merry Clayton a Jean Knight. Un carattere più ruspante ed oggi, a visionarli, più fieramente evocativo, avevano in quell'epoca programmi indipendenti prodotti per emittenti locali, come il formidabile *Gospel Time*, che nei primi anni Sessanta dette la più nitida rappresentazione della musica della chiesa nera, illustrando il virtuosismo vocale e la forza emotiva di stelle religiose quali le Davis Sisters o di sciantose R&B prestate al gospel, per esempio una ispirata Ruth Brown: e come *The Beat!!!!*, condotto con rauca disinvoltura da Hoss Allen per la WFAA di Dallas, che metteva in luce i talenti di creature meridionali come la Barbara Lynn di "You'll Lose a Good Thing" e la Mitty Collier di "I Had a Talk with My Man" (e, ovviamente, molte loro controparti maschili, da Otis Redding a Joe Simon), creando situazioni di verace esuberanza come un memorabile duello su "What'd I Say" tra la giunonica Etta James in cotonata parrucca bionda e la minuta, mordace Esther Phillips.

Ma l'era del soul, mentre anche sul grande schermo si imponevano autori come Melvin Van Peebles e Gordon Parks ed esplodeva il fenomeno dei *Blaxploitation movies*, con la loro esasperata violenza e il loro ghignante realismo (e un'icona femminile come la splendida, non-cantante Pam Grier, illustrata nelle colonne sonore di *Coffy* e *Sheba Baby* dalle voci della ventenne Dee Dee Bridgewater e di Barbara Mason), ha visto crescere prepotentemente la visibilità afroamericana in televisione. Il varietà per la NBC del comico Flip Wilson, giovane, geniale veterano del *Tonight Show* e dell'*Ed Sullivan Show*, ha aperto gli anni Settanta rinnovando la tradizionale dinamica del vaudeville nero. Anche da una prospettiva femminile: oltre alla presenza di star antiche e nuove, da Lena Horne a Roberta Flack, da Clara Ward a Aretha Franklin, da Mahalia Jackson a Gladys Knight e a Della Reese, Wilson ha conquistato il grande pubblico nero e bianco (e un paio di premi Emmy) vestendo i panni e la parrucca di "Geraldine", infermiera con grottesche ambizioni canore saggiate in un esilarante duetto con Ray Charles. E il modello recitativo di Pearl Bailey, presenza televisiva sempre magnetica ed esilarante,

dallo stesso *Flip Wilson Show* al *Muppet Show* a spettacoli di cui era protagonista, come il *Kraft All Star Salute to Pearl Bailey*, del 1979 (nel quale anche le divine Sarah e Ella giunsero a renderle omaggio), e della longeva Ethel Waters, ancora venerabile ospite del *Dick Cavett Show* o del salotto di Dinah Shore, è rimasto ad ispirare le performances femminili di sit com che riflettevano la società urbana nera degli anni Settanta in una chiave di dialettico, spumeggiante umorismo verbale: serie diramatesi da quella bianca e *blue collar*, profondamente innovativa, di *All in the Family*, o che da questa presero lo spunto narrativo, come *The Jeffersons*, con la ironica quanto assennata Isabel Sanford a fare da contrappeso alla simpatica vanagloria e alle contraddizioni di Sherman Hemsley, o *Good Times*, con la dolcemente arguta e pensosa Esther Rolle sempre pronta a sanare contrasti, vanità e bizzarrie di una famiglia del ghetto di Chicago, o come la felicissima traduzione nera e losangelena di un popolare programma inglese giocato sui conflitti domestici tra padre e figlio rigattieri, *Sanford and Son*, in cui LaWanda Page, con la sua veemenza predicatoria da rocciosa *sister* battista, si contrapponeva alla indolente, maliziosa irriverenza di Redd Foxx, irresistibile *junkman* dalla cultura blues.

Contemporaneamente il grande insegnamento *bluesy* di Ethel Waters lasciava il segno in ambiziose produzioni drammatiche, celebrative della cultura e della storia afroamericana, culminate nelle mini-serie della ABC *Roots* (1977) e *Roots: The Next Generations* (1979), basate sulla saga familiare del narratore Alex Haley. Una figura femminile emergeva in questa fase della vicenda televisiva: quella di Cicely Tyson, attrice versatile e intensa, dallo sguardo penetrante e comunicativo, con solide radici teatrali e una serie di esperienze cinematografiche culminate nella trionfale performance – in equilibrio tra orgoglio, tenerezza e rabbia repressa – in *Souder* di Martin Ritt (1972), un dramma sudista degli anni della Grande Crisi, commentato dal blues di Taj Mahal. La Cicely televisiva ha saputo calarsi in figure immaginarie, ma di forte impatto simbolico, come la protagonista ultracentenaria di *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (1974), tratto dal romanzo di Ernest Gaines: “a transcendent ordinary woman”, secondo Donald Bogle, storico del cinema afroamericano, che ha lottato per sopravvivere attraverso un secolo di tormenti, conquiste epocali, gioie e dolori quotidiani, rievocati nel continuo flusso della memoria. E in *A Woman Called Moses* (1978), sceneggiato dal drammaturgo Lonnie Elder III (lo stesso sceneggiatore di *Souder*), la Tyson ha saputo dar vita e ricchezza di emozioni a un grande personaggio storico come Harriet Tubman, la ex-schiava del Maryland che organizzò l'eroico percorso di liberazione della “underground railroad”: una parte che le ha permesso di seguire direttamente le orme della Waters, che l'aveva fatto propria con istintiva eloquenza nell'episodio “Go Down Moses” (1963), dalla serie *Great Adventures*. A commentare la visione e le gesta di Harriet – e a riflettere nitidamente la potente grazia espressiva della recitazione di Cicely - erano qui alcune ariose ballate soul firmate da songwriter neri come il talentuoso Van McCoy: canzoni la cui enfasi glorificatrice (“Moses” era una “mighty soldier, fighting for human rights”) e il cui bruciante slancio biblico (“Wanna take you to the Promised Land with me,” da “Born Into Slavery”) venivano resi concreti e credibili e accattivanti dal canto alto e fremente di Tommie Young, giovane, luminosa epigona sudista di Aretha Franklin.

## HIS EYE IS ON THE SPARROW

Why should I feel discouraged, why should the shadows come,  
Why should my heart be lonely, and long for heaven and home,  
When Jesus is my portion? My constant friend is He,  
His eye is on the sparrow, and I know He watches me,  
His eye is on the sparrow, and I know He watches me.

I sing because I'm happy, I sing because I'm free,  
For His eye is on the sparrow, and I know He watches me.

"Let not your heart be troubled," His tender word I hear,  
And resting on His goodness, I lose my doubts and fears,  
Though by the path He leadeth, but one step I may see,  
His eye is on the sparrow, and I know He watches me,  
His eye is on the sparrow, and I know He watches me.

I sing because I'm happy, I sing because I'm free,  
For His eye is on the sparrow, and I know He watches me.

Whenever I am tempted, whenever clouds arise,  
When songs give place to sighing, when hope within me dies,  
I draw the closer to Him, from care He sets me free,  
His eye is on the sparrow, and I know He watches me,  
His eye is on the sparrow, and I know He watches me.

I sing because I'm happy, I sing because I'm free,  
For His eye is on the sparrow, and I know He watches me.

*Perché dovrei scoraggiarmi, perché dovrebbero calare le ombre,  
Perché mai il mio cuore dovrebbe sentirsi solo e lottare per la casa e il paradiso,  
Quando Gesù è nel mio destino? E' Lui l'amico mio, per sempre.  
Il Suo occhio è sul passerotto e so che guarda me, so che guarda me.*

*Canto perché sono felice, canto perché sono libera,  
Perché il Suo occhio è sul passerotto, e lo so che guarda me.*

*"Non lasciare che il tuo cuore si tormenti," sento la Sua tenera parola.  
E adagiandomi sulla Sua bontà, perdo ogni dubbio e ogni timore,  
Sebbene del cammino in cui mi conduce io veda un solo passo,  
Il suo occhio è sul passerotto e so che guarda me, so che guarda me...*

*Ogni volta che sono tentato, ogni volta che si addensano le nubi,  
Quando le canzoni cedono al sospiro, quando muore in me la speranza,  
Ecco che a Lui mi faccio più vicina, e Lui mi libera da pene e affanni.  
Il suo occhio è sul passerotto e so che guarda me, so che guarda me...*

Un inno di pura devozione, di lieto abbandono a una fede che vince la tentazione e lo scoraggiamento, pubblicato nel 1905 dalla lyricista Civilla D. Martin, moglie del popolare predicatore Walter Martin, e da Charles H. Gabriel, fertile compositore emerso dalla chiesa presbiteriana dell'Iowa. L'immagine del titolo, con la sua tersa grazia, la sua naturalistica sacralità, ha un'origine singolare. Civilla Martin raccontava di averla "rubata" a una donna inferma di Elmira, New York, una "vera santa di Dio" che con quelle parole – "His eye is on the sparrow, and I know He watches me" – rispose alla domanda dell'evangelista Martin, dove mai trovasse tanta gioiosa serenità al cospetto della propria sventura. Come molti grandi standard religiosi, l'inno ha conservato un fascino profondo all'interno tanto della chiesa bianca che di quella nera. E' stato a lungo un cavallo di battaglia dei quartetti meridionali: e nel dopoguerra ha conosciuto una forte popolarità grazie a interpreti femminili di successive generazioni, Mahalia Jackson, Marie Knight, Shirley Caesar, Deniece Williams, trovando anche una suggestiva, quieta

interpretazione pop-jazz con Carmen McRae, nel suo album "ornitologico" del 1958, *Birds of a Feather*. Tuttavia la versione che rimane più a fondo nella memoria è quella di Ethel Waters, che, subito dopo aver "scoperto Dio", cantò l'inno sera dopo sera sul palcoscenico dello Empire Theatre, a New York, come climax emotivo della pièce tratta dal romanzo di Carson McCullers, *The Member of the Wedding*. Era il 1950 e l'anno seguente la grande cantante di blues e jazz, divenuta *born again*, intitolò *His Eye Is on the Sparrow* la sua fortunata autobiografia, scritta con il giornalista Charles Samuels. Da allora dedicò al brano di Martin e Gabriel un'attenzione particolare nei suoi recital e nelle sue performances televisive. Sul declinare degli anni Sessanta, una Ethel Waters canuta e appesantita nel suo umile vestito floreale, ma dal volto sempre radioso e comunicativo, lo propose in un varietà animato da Peal Bailey, *Something Special*, nel quale la più giovane vedette virginiana (ben servita dall'orchestra di Marty Paich) ripercorreva la sua carriera, da "Tired" a "Hello, Dolly!", in quella inimitabile recitazione musicale fatta di swing e relax e squisito spirito autoironico. Ethel, introdotta da una brevissima imitazione di Pearl del suo antico "Am I Blue?", affrontava l'inno dal verso del titolo, su un tempo largo, rubato, sorretta da un organo molto sommesso. Il suo contralto, stagionato e profondo, dalle fruscianti, eloquenti modulazioni chiaroscurali, distillava la melodia con matura grazia e una concentrazione che era al contempo fieramente emozionale e soavemente didascalica. La mimica era straordinaria: il suo peculiare, plastico, sempre gentilmente malizioso sorriso si accompagnava a un fremito di piacere nella enunciazione di "happy" o alla tensione gioiosa che faceva vibrare la parola "free", e lo sguardo e le mani si levavano in alto nei riferimenti al cielo e all'amicizia (quell'aspro, caldo "friend") del Signore. E dopo un conclusivo, scurissimo "watches me", tutto di pancia, da basso di chiesa, Ethel abbracciava Pearlie Mae e insieme le due grandi signore nere della televisione movimentavano "I'll Be There" in un libero, esultante gioco di *call and answer*.



## THE BIRTH OF THE BLUES

Oh, they say some people long ago / Were searching for a diff'rent tune,  
One that they could croon / As only they can.  
They only had the rhythm / So they started swaying to and fro.  
They didn't know just what to use / That is how the blues really began.

They heard the breeze in the trees,  
Singing weird melodies,  
And they made that the start of the blues.

And from a jail came the wail,  
Of a down-hearted frail,  
And they played that as part of the blues.

From a whippoorwill, out on a hill,  
They took a new note.  
Pushed it through a horn, till it was worn  
Into a blue note.

And then they nursed it, rehearsed it,  
And gave out the news,  
That the southland gave birth to the blues!

*Dicono che certe persone, molto tempo fa, cercassero un motivo un po' diverso,  
Uno che potessero cantare come riesce solo a loro.  
Avevano solamente il ritmo, e allora si misero a dondolare, avanti e indietro.  
Non sapevano cos'altro usare: ed è così che è nato il blues.*

*Sentirono la brezza, tra gli alberi,  
Cantare strane melodie,  
E ne fecero l'inizio del blues.*

*E da una prigionia si levò il lamento  
Di una donna dal cuore spezzato,  
E loro lo suonarono come parte del blues.*

*Da un caprimulgo, in cima a un colle,  
Presero una nota tutta nuova,  
La spinsero in una tromba finché non si mutò  
In una blue note.*

*E poi la nutrirono, la provarono e riprovarono,  
E misero in giro la notizia,  
Che il vecchio Sud ha fatto nascere il blues!*

Il più fecondo trio di songwriters della Broadway d'anteguerra – Buddy DeSylva, Lew Brown e Ray Henderson – firmò questo fiabesco e immaginifico omaggio alla nascita del blues nel 1926: l'occasione era una delle vivaci riviste degli Anni Ruggenti, i *George White Scandals*, la voce quella calda e febbrile del baritono Harry Richman, star del vaudeville, che – al pari dell'orchestra di Paul Whiteman – ottenne con la canzone anche un grande successo discografico. Nel 1941 "The Birth of the Blues" fornì il titolo (senza l'articolo iniziale) a una garbata pellicola

musicale di Victor Schertzinger, animata dai talenti di Bing Crosby, Mary Martin e Jack Teagarden. Bing si ascoltava cantare il ritornello della canzone sui titoli di testa, con elegante *drive*, e di nuovo nella sequenza finale, una celebrativa carrellata di grandi volti del jazz. Negli anni Cinquanta furono due crooner supremi, Frank Sinatra e Johnny Hartman, a darne nobilissime, mature versioni con cornici jazzistiche, liberando il crescendo cromatico delle brevi frasi imitative del *chorus* da ogni meccanicità: e nel 1951 fu l'eccentrica sciantosa della Louisiana, Nellie Lutcher, a condurre "la nascita del blues" in un più schietto, bizzoso ambito *bluesy* (creando una singolare, ironica tensione con quel paternalistico "they" del *verse*, con l'opinabile concetto che "they only had the rhythm"), seguita dopo qualche anno dalle tornite voci soul-jazz di Della Reese e Gloria Lynne. E da quella regale e creativa di Dinah Washington, che intorno alla metà degli anni Cinquanta cominciò a inserire "The Birth of the Blues" nel proprio repertorio. La lettura – rimasta inizialmente inedita - che si ascolta nella versione digitale del classico album *Dinah!*, arrangiato da Hal Mooney, è informale e *live*, con il solo trio di Wynton Kelly, ed elimina il *verse* (come Crosby: Dinah era una cinefila e forse il film di Schertzinger le era rimasto nella memoria) per affrontare il *chorus* con controllata energia e colori cangianti e dilatarlo in una astuta cadenza finale che sfocia in una ben integrata rivisitazione del suo hit di qualche anno prima, "I Don't Hurt Anymore". Nel corso dell'interpretazione Dinah si prende molte libertà con il testo. L'ultimo verso della prima strofa "A" diventa, "So they called it the start of the blues": e l'ultimo della seconda si dilata e colloquializza e si rinforza ritmicamente in un "So they took it and shook it and they made it a part of the blues," avvolto in un impressionante, ruggente crescendo di tensione. Nell'inciso, "pushed" si inasprisce in uno "shoved" sottolineato dal grido, e nell'ultimo "A", prima della cadenza, il Sud "had discovered the blues" (una "scoperta", dunque, invece di una nascita). E' questa la versione che la cantante ripropone nel 1957 nello show della CBS intitolato "Crescendo" e brillantemente condotto da Rex Harrison. Elegante in un'ampia scollatura, corta acconciatura e lunghi pendenti, Dinah appare seduta su una sedia a dondolo, nello stilizzato scenario di un *porch* meridionale, tra silhouette di *Southern belles* che agitano ventagli: il volto mobile, gli occhi sgranati, luminosi, la gestualità ariosa delle mani affusolate, accompagnano la pura eloquenza del canto, i contrasti personalissimi tra relax e vibrante abbandono, la combinazione di lirismo e ardore *churchy* che va a tormentare e a far impennare la melodia sulle armonie minori del *bridge*.

## ALL MEN ARE EVIL

Well, it tells you in the Good Book,  
And they teach the same in school,  
Let a man get his hands on you  
And he'll use you for a mule.  
My Mama gave me warnin' and now I know it's true,  
She said, all men are evil, and, daddy, that's you,  
All men are evil, all men are evil,  
All men are evil, all men are evil,  
My Mama gave me warnin' and now I know it's true  
She said, all men are evil...

My mama used to tell me,  
Don't ever love no man,  
He'll use you and abuse you  
And that's a thing I can't stand.  
My Mama gave me warnin' and now I know it's true,  
She said, all men are evil, and, daddy, that's you,  
All men are evil...

*C'è scritto nella Bibbia,  
E te lo insegnano anche a scuola,  
Basta che un uomo ti metta le mani addosso  
E ti userà come se tu fossi un mulo.  
La mamma mi aveva avvertito e adesso so che è vero,  
Mi disse, tutti gli uomini sono malvagi, e, così, bello, sei tu...*

*La mamma me lo diceva  
Non dare mai l'amore a nessun uomo,  
Ti sfrutterà e poi abuserà di te,  
Ed è una cosa che non posso sopportare.  
La mamma mi aveva avvertito e adesso so che è vero,  
Mi disse, tutti gli uomini sono malvagi, e, così, bello, sei tu...*

E' la scena – al contempo – più comica e drammatica di *Odds Against Tomorrow*, il crepuscolare film noir incisivamente diretto nel 1959 da Robert Wise e splendidamente musicato da John Lewis. Il cantante e vibrafonista Johnny, interpretato da un intenso Harry Belafonte, è reduce da un violento tête-à-tête con il gangster a cui è legato da un debito che continua a crescere per le sue sventurate scommesse alle corse, e scarica furia e tensione ubriacandosi e rispondendo con scriteriata enfasi alla stagionata sciantosa del night club, interpretata da Mae Barnes, e finendo per stravolgerne la performance con martellate stridenti, dissonanti, sullo strumento. Mentre la *evilness* degli uomini sembra uscire dal contesto erotico-sentimentale dei versi blues energicamente scanditi a tempo di rumba da Mae, con bella voce castana e terragna, e fissarsi sul comportamento brutale e irrazionale di Johnny (e, di riflesso, sulla spietatezza del bandito che lo minaccia: “All them cats is calloused,” borbotta lui al vibrafono), la corpulenta cantante, irritatissima, interrompe la sua danza saltellante di fronte al microfono, pronuncia l'ultimo “all men are evil” e con sguardo severo scaglia contro Johnny un infuriato, inequivocabile, “daddy, that's you!”, e si allontana con uno scoppiettante “brrrrrrr” a labbra chiuse, scuotendo il capo tra incredula e rabbiosa. Formidabile ballerina di charleston e tip-tap nella New York d'anteguerra (fece parte della seconda edizione

della classica rivista nera di Eubie Blake e Noble Sissle, *Shuffle Along*), Mae Barnes è stata in seguito una beniamina del jet set americano, frequente attrazione di locali come il Bon Soir di Manhattan, Ciro's di Hollywood, il Playboy di Chicago – e anche di prestigiosi music hall inglesi. A Broadway, nel 1954, è apparsa nel musical *By the Beautiful Sea*, dei maestri Arthur Schwartz e Dorothy Fields: e negli stessi anni di *Odds Against Tomorrow* si è fatta conoscere anche dal vasto pubblico televisivo. Particolarmente significativa è stata la sua presenza in una delle prime puntate dell'eccentrico "DuPont Show of the Week", dell'autunno 1961, intitolata *America's Music: Chicago and All That Jazz* (programma che seguiva un omaggio a Harold Arlen, *Happy with the Blues*, presentato da Bing Crosby e animato dalla stella del R&B, LaVern Baker). In questa dinamica rievocazione del jazz chicogoano degli anni Venti e Trenta, che si apriva sullo schermo con una potente rullata di Gene Krupa, Mae Barnes, agghindata da *flapper*, con una fascia sulla fronte, danzava con pugnace grazia, saltando e alzandosi le gonne, e cantava "Hello Central, Give Me Doctor Jazz" con voce raschiante, dalle smerigliature agrodolce, scandendo i versi con feroce swing, di fronte a una band di meravigliosi veterani che comprendeva Lil Armstrong, Henry "Red" Allen, Buster Bailey, Kid Ory, Johnny St. Cyr, Zutty Singleton.

## BLUES IN THE NIGHT

My mama done tol' me, when I was in pig-tails, my mama done tol' me, Hon!  
A man's gonna sweet talk and give ya the big eye, but when the sweet talkin's done,  
A man is a two-face, a worrisky thing who'll leave ya t' sing the blues in the night.

Now the rain's a-fallin', hear the train a-callin, whoo-ee (My mama done tol' me),  
Hear that lonesome whistle blowin' 'cross the trestle, whoo-ee (My mama done tol' me),  
A whoo-ee-duh-who-ee, ol' clickety clack's a-echoin' back th' blues in the night.

The evenin' breeze'll start the trees to cryin' and the moon'll hide its light,  
When you get the blues in the night.  
Take my word, the mockin' bird'll sing the saddest kind of song,  
He knows things are wrong and he's right.

From Natchez to Mobile, from Memphis to St. Joe, wherever the four winds blow,  
I been in some big towns an' heard me some big talk, but there is one thing I know,  
A man is a two-face, a worrisky thing who'll leave ya t' sing the blues in the night.  
Hmmm, my mama was right, there's blues in the night.

*Mia mamma mi disse, quando portavo le treccine, mia mamma mi disse, tesoro!  
Un uomo ti dirà parole dolci e ti lancerà languide occhiate, ma quando le parole son finite,  
Un uomo ha due facce, è qualcosa di inquietante che ti farà cantare il blues nella notte.*

*Ecco che cade la pioggia, ascolta il treno che chiama, whoo-ee (me l'ha detto la mamma),  
Ascolta quel fischio solitario che geme fra i tralicci del ponte, whoo-ee (me l'ha detto la mamma),  
A whoo-ee-duh-who-ee, il ritmo della vecchia ferraglia riecheggia il blues nella notte.*

*La brezza della sera fa piangere gli alberi e la luna nasconde la sua luce,  
Quando ti prende il blues nella notte.  
Credi a me, l'uccello beffardo canterà la più triste delle canzoni,  
Sa che niente va più dritto, e non ha torto.*

*Da Natchez a Mobile, da Memphis a St. Joe, ovunque soffino i quattro venti,  
Sono stato in immense città e ho sentito balle colossali, ma c'è una cosa che so bene,  
Un uomo ha due facce, è qualcosa di inquietante che ti farà cantare il blues nella notte.  
Mmmm, mia mamma aveva ragione, c'è il blues nella notte.*

Uno dei molti capolavori di asciutto quanto intenso lirismo emersi dalla collaborazione tra Johnny Mercer e Harold Arlen, "Blues in the Night" fu scritto per l'omonimo film diretto da Anatole Litvak nel 1941 e rappresenta probabilmente l'ideale punto di incontro e fusione tra blues e canzone popolare, miscelando elementi della poesia e della forma di entrambi in un quadro di rara eloquenza, dai richiami variegati e potentemente bilanciati. Un lamento sulla traditrice evanescenza dell'amore che si riflette anche nello stornire piangente delle foglie e nel canto triste del *mockingbird*, dell'"uccello mimo", questo "blues nella notte" trova la sua essenza simbolica ed emozionale nell'apparizione (così cara, appunto, alla cultura blues) del treno che sfreccia attraverso la pioggia, lanciando un fischio malinconico e lasciandosi dietro un'eco sferragliante e

ululante resa con maestria dai versi di Mercer, perfettamente integrati nell'ampio, complesso percorso armonico disegnato da Arlen. Cantato da William Gillespie (con l'orchestra di Jimmy Lunceford) in una memorabile scena carceraria del film, portato inizialmente al successo discografico da Willie Smith (con lo stesso Lunceford) e da Hot Lips Page (con Artie Shaw), "Blues in the Night" si è legato negli anni a grandi voci maschili (Calloway, Sinatra, Tormé, persino bluesmen come Big Joe Turner e Little Milton, che lo hanno restituito a una sua dimensione basilare): ma ha trovato anche fortunate interpreti femminili (che hanno sostituito i *knee-pants*, i calzoni alla zuava del verso iniziale, con le più appropriate *pig-tails*) come Dinah Shore (1942) e Rosemary Clooney (1952), che lo hanno successivamente ripreso nei rispettivi programmi televisivi. Interprete impagabile del song, la più schiettamente jazzistica, è stata Ella Fitzgerald: su disco (nel 1958, con il Marty Paich's Dektette), in concerto, in televisione. Come nel 1961, quando – in forma smagliante – si confrontò con la padrona di casa del *Jo Stafford Show* in un articolato medley di standard che era in realtà uno scherzoso scambio di opinioni tra le due mature cantanti (sedute fianco e fianco dietro a due vistosi leggii) sulla qualità dell'amore: solare per la bionda e compassata Jo, tormentoso e ingannevole per Ella, meno disinvolta della collega davanti alla telecamera ma capace di piazzare con buon *timing* qualche occasionale battuta. La "cinica" Fitzgerald risponde alle sorridenti canzoni accennate della californiana con una serie di "sad, torchy kind of songs", passando dal gershwiniano "But Not For Me" al "Nobody's Heart" di Rodgers e Hart, sino alla *wanderlust* mercer-arleniana di "Any Place I Hang My Hat" e – appunto – alla filosofica malinconia di "Blues in the Night": muovendosi nella possente cornice *brassy* dell'orchestra (fuori campo), Lady Time percorre solo la prima parte del tragitto della canzone, ma abbastanza per testimoniare con swing che "a man is a two-face, a worrystate thing who'll leave you to sing the blues in the night." Il singolare medley si chiude con Jo Stafford che convince Ella Fitzgerald ad abbandonare il suo pessimismo e ad unirsi a lei in un giubilante, celebrativo "Yes Indeed!".

## DAY IN – DAY OUT

Day in, day out, that same old voodoo follows me about,  
That same old pounding in my heart whenever I think of you,  
And baby I think of you, day in and day out.

Day out, day in, I needn't tell you how my days begin,  
When I awake I awaken with a tingle,  
One possibility in view,  
That possibility of maybe seeing you.

Come rain - come shine, I meet you and to me the day is fine,  
Then I kiss your lips, and the pounding becomes  
The ocean's roar, a thousand drums,  
Can't you see it's love, can there be any doubt,  
When there it is, day in - day out.

*Un giorno dopo l'altro, quel solito vecchio vudù continua a seguirmi,  
Quel solito vecchio batticuore, ogni volta che ti penso,  
E bello mio ti penso, un giorno dopo l'altro.*

*Un giorno sì e l'altro pure, non c'è bisogno di dirti come cominciano i miei giorni,  
Quando mi sveglio mi sveglio con un certo pizzicore,  
Una possibilità in vista,  
Quella possibilità, forse, di vedere te.*

*Venga la pioggia, venga il sole, t'incontro e per me il giorno è perfetto,  
Poi ti bacio sulle labbra, e il batticuore diventa  
Il ruggito degli oceani, un migliaio di tamburi,  
Non te ne accorgi che è amore? come puoi avere dei dubbi?  
Quando è lì, eccolo lì, un giorno dopo l'altro.*

Johnny Mercer scrisse i versi di questo mirabile "swinger" nel 1939, in coppia con il pianista Rube Bloom: fu subito un grande successo per l'orchestra del fratello minore di Bing Crosby, Bob (a cantarlo era la squisita Helen Ward, già canary della formazione di Benny Goodman), ed ebbe una buona risonanza anche nelle versioni rivali, incise da Artie Shaw (con Helen Forrest) e da Kay Kyser (con Harry Babbitt). La canzone fu una di quelle che rivelarono la maturità e flessibilità di versificazione del paroliere di Savannah. Le immagini risonanti e percussive, l'elegante e insieme schietto cangiare della sintassi, colloquiale quanto l'astuto gioco delle ripetizioni, il crescendo dell'emozione, si combinavano magistralmente alla pulsante mobilità della melodia di Bloom, alla robusta e incisiva sinuosità del suo insolito e intrigante percorso armonico (nell'arco di 56 battute), e nel corso degli anni giunsero ad ispirare le più grandi voci del jazz, da Nat King Cole a Frank Sinatra (che con un altro capolavoro di Mercer e Bloom, "Fools Rush In", aveva trovato la sua prima consacrazione da balladeur), da Ella Fitzgerald a Sarah Vaughan, da Billie Holiday a Carmen McRae, fino a sciantose dalla forte sensibilità bluesy e churchy come Gloria Lynne e Marlena Shaw. L'elettrico "voodoo"

merceriano, la tonante icasticità della scelta di parole, hanno sedotto anche le due più prestigiose, elettrizzanti *belters* (oltre che formidabili attrici) della canzone americana, Judy Garland e Lena Horne. Quando Judy, nell'estate del 1963, invitò Lena a partecipare alla quarta puntata del suo show (l'altro ospite era il comico inglese Terry-Thomas, come sempre soavemente malizioso), "Day In—Day Out" fu il brano scelto per aprire il programma. Nella swingante cornice dell'orchestra di Mort Lindsey, la Garland dette una lettura insieme rilassata e veemente della canzone, partendo da un taglio dei primi versi sobriamente colloquiale, quasi *nonchalant*, e crescendo sino all'incandescente dichiarazione che "to me the day is *fine*" (un *fine* come commento assoluto, definitivo) e al vibrato ruggente su "roar" e "drums". Il *lightboard* che fa da semplice, incisivo scenario gira su se stesso e - nascondendo Judy - rivela Lena, splendida quarantacinquenne, vestita - curiosamente - con lo stesso abito lungo, satinato, della sua ospite. Coyne Steven Sanders, commentando lo show nel volume *Rainbow's End*, sostiene che dissapori nati durante la settimana di prove (Judy non si presentava, Lena, perfezionista, si irritava) incupirono la vedette di Brooklyn e le stimolarono una performance di rara freddezza, quasi di arroganza. In realtà, se la Horne attaccò "Day In—Day Out" in una chiave più *cool* della collega, esibendo un atteggiamento vocale un po' blasé che si scontrava con il racconto del song e veniva come inasprito dai manierismi facciali (le pieghe amare della bocca, gli sguardi crudeli, le capricciose geometrie delle sopracciglia), il ritorno al suo fianco della Garland, in un vibrante unisono sul verso "When I awake...", con la sua densa, sognante distensione, creò un prezioso contrasto di clima: e la sezione conclusiva fu un trionfo di giocosa invenzione canora, con Lena che enunciava asciutta "come rain" e poi "come shine" e Judy che con perfetto tempismo incastonava risposte tratte da liriche e melodia ("I'm gonna love you", "Like nobody's loved you") del successivo capolavoro merceriano intitolato, appunto, "Come Rain or Come Shine" - sino a un finale di impetuosa *comraderie* tra le due grandi dive.



## WHEN DID YOU LEAVE HEAVEN?

When did you leave Heaven?  
How could they let you go?  
How's ev'rything in Heaven?  
I'd like to know.

Why did you trade Heaven  
For all these earthly things?  
Where did you hide your Halo?  
Where did you lose your wings?

Have they missed you,  
Can you get back in?  
If I kissed you,  
Would it be a sin?

I am only human  
But you are so divine,  
When did you leave Heaven? Angel mine

*Quando sei venuta via dal paradiso?  
Come hanno potuto lasciarti andare?  
Come vanno le cose, in paradiso?  
Mi piacerebbe saperlo.*

*Perché mai hai barattato il paradiso  
Per tutte queste povere cose terrene?  
Dove hai nascosto l'aureola?  
Dove hai perduto le tue ali?*

*Gli sei mancata, in cielo?  
Ci potresti mai rientrare?  
E se ti baciassi,  
sarebbe forse un peccato?*

*Io sono solamente umano,  
ma tu sei così divina.  
Quando sei venuta via dal paradiso, angelo mio?*

Il versatile Richard A. Whiting, in coppia con il paroliere Walter Bullock, scrisse questa gentile ballad nel 1936 per il film musicale *Sing Baby Sing* e la voce del crooner Tony Martin. Da allora la canzone è entrata nel repertorio di grandi orchestre (Charlie Barnet, Guy Lombardo), di jazzmen di varie generazioni (Henry Red Allen, Hank Crawford), di baritoni jazz-blues (Charles Brown, Ernie Andrews, Joe Williams, Everett Green), di voci femminili bianche (Frances Langford) e nere (Mabel Scott, Irene Reid), del Louis Armstrong "pop" di *Louis and the Angels* e del Bob Dylan eclettico di *Down in the Groove*. Ma l'interpretazione definitiva è stata

senz'altro quella realizzata dal più singolare dei balladeur afroamericani, Little Jimmy Scott, durante la celebre session Savoy del febbraio 1955 in compagnia di Budd Johnson e di Charles Mingus: sempre struggente, accorata, la voce androgina di Scott distilla la dolce melodia di Whiting in una peculiare alternanza di piano e forte, di carezzevole vulnerabilità e di impetuoso languore, caricando di un'ambiguità dolente la gioiosa meraviglia per la scoperta dei tratti angelici della creatura amata. Come lui espressione della scena jazz di Cleveland, Nancy Wilson si è appropriata di "When Did You Leave Heaven" proprio su ispirazione del piccolo, eccentrico Scott. Nel 1963 rese omaggio alla matrice cinematografica della ballad inserendola nel programma dell'album *Hollywood—My Way*, brillantemente arrangiato e diretto da Jimmy Jones: e tre anni dopo la recuperò per il suo ruolo drammatico in un episodio della fortunata serie spionistica della NBC, *I Spy*. Serie epocale, perché presentava per la prima volta un *team* integrato di protagonisti: il bianco Robert Culp e il nero Bill Cosby, nel ruolo di agenti segreti dotati di *sense of humor*, mascherati da tennisti professionisti e sguinzagliati in missione negli angoli più affascinanti del mondo. Nancy Wilson appare come Lori (il titolo dell'episodio), una cantante di jazz il cui fratello, in procinto di entrare nella CIA, è implicato in una oscura vicenda di omicidi. Sul palcoscenico di un night club della Strip di Las Vegas, accompagnata da un'orchestra nascosta allo sguardo, la flessuosa Nancy/Lori ipnotizza Cosby – seduto tra il pubblico con aria trasognata – cantando l'antico gioiello di Jerome Kern, "The Song Is You", con impetuoso e colloquiale swing à la Dinah Washington. Mentre Cosby si irrita con il partner che cerca di attrarre la sua attenzione ("Listen, my man," gli dice con comica serietà, "sto osservando una bella donna: per favore non mi seccare o ti faccio buttar fuori"), la cantante si immerge nell'atmosfera gentile di "When Did You Leave Heaven", tagliando le frasi iniziali con *soulfulness* cauta, frenata, tra pause e sospensioni (e lenti, sensuali movimenti del corpo, fasciato in un abitino giallo) che insinuano carnalità nella angelicità del testo. La sua luminosa bellezza accentuata dalle delicate asimmetrie della mimica, dalle fragili e insieme ritmiche pose angolari, Nancy Wilson dà una grazia tutta terrena al "bacio" e al "peccato" del *bridge*: e – ricordandosi di Jimmy Scott – prolunga e dilata ansiosamente le sillabe iniziali dell'ultimo "A", ripiega in un agrodolce, soavemente tormentoso singhiozzo sulle sillabe di "only human", e ripete tre volte lo "angel" conclusivo in un crescendo palpitante, dalla splendida concentrazione fisica.

## MOVIN' ON UP

Well we're movin' on up, to the East Side,  
To a deluxe apartment in the sky.  
Movin on up, to the east side,  
We finally got a piece of the pie.

Fish don't fry in the kitchen,  
Beans don't burn on the grill.  
Took a whole lotta tryin',  
Just to get up that hill.  
Now we're up in the big leagues,  
Gettin' our turn at bat.  
As long as we live, it's you and me baby,  
There ain't nothin wrong with that.

Well we're movin' on up, to the East Side,  
To a deluxe apartment in the sky.  
Movin on up, to the East Side,  
We finally got a piece of the pie.

*Ci siamo messi in moto, verso lo East Side,  
Un appartamento di lusso su nel cielo,  
Puntiamo in alto, verso lo east Side,  
Finalmente abbiamo la nostra fetta della torta.*

*I pesci non friggono in cucina,  
I fagioli non bruciano sulla griglia.  
C'è voluto del bello e del buono  
Solo per arrivare in cima alla collina.  
Adesso siamo nella serie superiore,  
E' il nostro turno alla battuta.  
E finché vivremo, siamo io e te, baby,  
Dimmi un po' che male c'è.*

*Ci siamo messi in moto, verso lo East Side,  
Un appartamento di lusso su nel cielo,  
Puntiamo in alto, verso lo east Side,*

Tra il 1975 e il 1985 George e Weezy Jefferson, imprenditore di lavanderie e signora, interpretati rispettivamente da Sherman Hemsley, un ex-impiegato postale dalla bizzarra andatura ritmica e dalla mimica irresistibile, e dall'amabile, arguta Isabel Sanford, emersa qualche anno prima a Hollywood in *Indovina chi viene a cena*, hanno rappresentato sul piccolo schermo il sogno della middle class afroamericana: la conquista dei quartieri alti e di una piena integrazione sociale ed economica ("It's time we *integrated* money," è uno dei memorabili commenti di George). Il meccanismo narrativo dei *Jeffersons* è naturalmente umoristico, una moderna, articolata proiezione della spumeggiante dialettica conflittuale

dell'antico vaudeville nero, giocata prevalentemente sui contrasti tra Weezy e la astuta e invadente suocera e sulle tensioni tra George (sempre sospeso tra vanità e pregiudizio) e la coppia in bianco e nero dei vicini di appartamento. Alle origini della serie c'è l'abbandono del quartiere operaio di *All in the Family*, l'influente *situation comedy* in cui la famiglia dei Jefferson aveva esordito ("Bunkerville", lo chiama George, da Archie Bunker, il burbero e come lui simpaticamente bigotto personaggio centrale). Ed è sui titoli di testa di ciascun episodio, stagione dopo stagione, mentre vediamo George e Weezy attraversare in taxi Manhattan e raggiungere i quartieri alti dell'East Side, lui elettrizzato e sicuro di sé, lei commossa, combattuta tra malinconia e felicità, che si ascolta questa esuberante sigla dallo schietto, contagioso piglio gospelizzante: un rapido bozzetto seriocomico che attraverso gustose metafore gastronomiche e sportive, e il contrasto sacro-profano di testo e performance, sintetizzava ambizioni e contraddizioni di George Jefferson, con la dinamica, mal traducibile espressione del titolo che richiamava ironicamente classici del gospel e del soul come "Move On Up a Little Higher" di Mahalia Jackson e "Move On Up" di Curtis Mayfield e i loro più profondi valori. Co-autrice (insieme a Jeff Barry, veterano del pop anni Sessanta) e interprete era Ja'net Dubois, l'attraente e arguta caratterista che negli stessi anni aveva il ruolo di Willona, l'amica cinica, briosa e gesticolante della protagonista Esther Rolle, in *Good Times*: un'altra popolare serie afroamericana, stavolta ambientata nel ghetto (quello di Cabrini-Green, nel North Side di Chicago). Incalzata da un coro gospel, Ja'net morde e frusta la semplice quanto irresistibile melodia di "Movin' On Up" con puro ardore di chiesa: il suo contralto aspro e disteso crea un peculiare equilibrio di eccitazione e sospensione sui *breaks* e sul *church clappin'* della parte centrale del song, spremendo dalle ruspanti immagini tutto il potenziale semantico e introducendo l'esplosione liberatoria del "movin' on up", la gioiosa dialettica del ritornello conclusivo.