

LILLIAN ROTH



RED HOT MAMAS: colori ed emozioni blues nel vaudeville bianco

di **Luciano Federighi**

A *red hot mama*, una ragazza incandescente: nel senso carnale - com'è facile intuire - della parola.

Il poeta e lessicografo georgiano Clarence Major, nell'esemplare *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang* (Penguin 1994), attribuisce all'aggettivo "red hot" il significato di "sexy", "erotico", nell'uso afroamericano dei primi quarant'anni del Novecento: "mama", sin da quando comunità nere si sono (forzatamente) formate nel continente nordamericano, è invece un "termine maschile per *girlfriend* o moglie, per qualsiasi donna, per qualsiasi ragazza," appellativo ossessivamente, colloquialmente ricorrente (Michael Taft, nella sua monumentale "concordanza" della discografia del blues prebellico, ne elenca una ventina di pagine di diverse apparizioni) nel gergo della più schietta canzone nera.

È in questa chiave che si esprimeva un popolare cantante e chitarrista di blues dal rovente *sobriquet* gastronomico, “Barbecue Bob” Hicks, quando giocava con il doppio significato dell’alta temperatura sessuale nel bizzosamente metaforico “Red Hot Mama, Papa’s Going to Cool You Off”, registrato ad Atlanta nel 1929. La sua “red hot mama from a red hot town, way down in Tennessee,” aveva modi promiscui e irrequieti. Ma lui - per arguto contrasto - era un “frigeratin’ papa from way up north”, un tipo glaciale del profondo nord, e sapeva come raffreddarla: “if you fool with me, papa gonna cool you off”. Lo scenario musicale afroamericano prebellico pullulava di *red hot mamas*. In un’accezione affine ma unicamente celebrativa, Cab Calloway esaltava lo sguardo ardente e tentatore di una “red hot mama from Bahama with the red hot cootchie-coo” (una danza erotica, da *burlesque* o da *carnival show*, con riflessi vudù), in un tipico, esuberante bozzetto in *jive* degli anni Trenta composto dai fratelli Leon e Otis René, “My Gal Mezzanine” (la ragazza del piano ammezzato, dalle misure intermedie: “She ain’t fat, she ain’t lean / A just right baby, she’s in-between / That’s my gal, Mezzanine”). E ancora nel ghetto irrequieto del 1960, l’agro, martellante maestro della chitarra *slide*, Elmore James, dipingeva con succinta e bruciante ferocia una “Fine Little Mama” dal “fianco perfetto” e dalla “chioma nera e fluente”: un’altra “red hot mama” alta appena cinque piedi - come la descrive il bluesman mississippiano - ma dal formidabile potere amoroso.

Questa fanciulla “al calor rosso” non apparteneva soltanto alla cultura e all’universo linguistico e musicale afroamericani. Il classico dizionario dello *slang* redatto da Harold Wentworth nel 1960 e aggiornato negli anni seguenti da Stuart Bent Flexner la definisce “a pretty, lively, sexy, and affectionate female sweetheart”, calando il termine nel più generico, diffuso gergo nordamericano, aldilà di ogni divisione etnica. C’è una vivace incisione “pop” del 1924 intitolata

proprio alla “Red Hot Mama”: accompagnate al piano dal *songwriter* Arthur Johnston (quello di “My Old Flame”, “A Cocktail for Two” e “Just One More Chance”), le tre Brox Sisters, originarie di Memphis, canadesi di formazione e allora giovani *vedettes* di Broadway, vi illustravano le virtù della “sweetest girl in town”, così ardente da aver fatto sciogliere tutto il ghiaccio al Polo Nord e così magnetica ed eccitante da aver fatto cadere il violino al maestro di musica. Nel cuore degli Anni Ruggenti, la “red hot mama” sembrava in effetti coincidere con la figura della *flapper*, creatura femminile verace e impulsiva negli atteggiamenti e liberata nel costume, aggressiva nell’imporre nuove mode, con le sue gonne sopra le ginocchia e i capelli acconciati in corti *bob*. Esther Walker, kentuckiana di Louisville, eccentrica sciantosa bianca dalle larghe pieghe e dagli abrasivi margini *bluesy*, ne descriveva le tecniche amatorie (“Devi imparare, devi imparare a fissarli negli occhi, a sospirare piccoli sospiri e a raccontare piccole bugie...”), nel sanguigno e colloquiale “Ya Gotta Know How to Love”, del 1926; mentre Lillian Roth, cantante-attrice di Broadway e di Hollywood, ne incarnava la figura tanto sulle scene che - drammaticamente - nella vita reale. La voracità erotica e lo slancio autodistruttivo dell’artista bostoniana, il suo rovinoso alcolismo, sarebbero stati rappresentati con espressionistica bravura da Susan Hayward nel crudo “biopic” del 1955, *I’ll Cry Tomorrow*, tratto dalla sua omonima, sensazionale autobiografia. Il libro e il film permisero alla matura Roth di tornare sulla cresta dell’onda, trasformando la grazia *coquettish* delle prove giovanili (“Ain’t She Sweet”, “Sing You Sinners”, “Why Am I So Romantic?”, che cantava, ventenne, in *Animal Crackers* dei Fratelli Marx, o “If I Could Be with You”, che lanciò in *Women in Prison*) nel ruspante e estroso *testifying* della “red hot mama” di mezza età, capace di dare tinte accese, schietto *humor* e spessore esistenziale a classici come “After You’ve Gone” e “You Must Have Been a Beautiful Baby” e a bozzetti blues come “It Takes a Woman to Know a Man” e “You Can’t Take It with You”.

Snella e flessuosa, Lillian Roth (come, in realtà, molte delle sue contemporanee) non corrispondeva affatto all'immagine tipica della "red hot mama" come robusta sciantosa dal verace piglio tra blues, jazz e pop. Nel secondo e più specifico significato del termine, il *Dictionary of American Slang* di Wentworth e Flexner parla di "a type of large, lively, and earthy female singer in vogue circa 1920s": una cantante "di ampie proporzioni, vivace e terragna," che se può far venire alla mente Ma Rainey, Hattie McDaniel o la stessa Bessie Smith sul versante blues afroamericano (il tipo carnoso e carnale che intendeva Bo Chatmon quando in "Ants in My Pants" cantava, voglioso, "You's a red hot mama, meat shakes on the bones / I think about your loving, baby, when you's gone"), è ancora più immediatamente associabile a Sophie Tucker, la matronale *diseuse* che nei primi decenni del secolo ipnotizzò il grande pubblico degli Stati Uniti (conservando un suo fiero carisma anche in avanzata maturità, nel secondo dopoguerra) grazie a una combinazione di possente, enfatica vocalità premicrofonica e caloroso magnetismo, gusto del *double entendre* assorbito da canzone nera e *burlesque* bianco e scintillante presenza scenica - "una *bombshell* di novanta chili," come la descrive Amy Lee nell'enciclopedico *The Best of the Music Makers* di George T. Simon, "tempestate di diamanti e sommersa da *satın*, gioielli, lustrini, piume e pellicce."

Come i suoi contemporanei Irving Berlin e Al Jolson, Sonia Kalish (1884-1966) era nata in Russia e come loro, bambina, era fuggita in America con la famiglia per il terrore dei *pogrom*. Crebbe a Boston e poi a Hartford, Connecticut, dove i suoi gestivano un ristorante e dove lei iniziò giovanissima la carriera nel ruolo di cameriera cantante, apprendistato frequente nell'intrattenimento dell'epoca. Sonia Abuza (il padre era riuscito, rocambolescamente, a ottenere un passaporto italiano per la fuga dalla Russia zarista) prese il cognome di Tucker da uno sfortunato matrimonio contratto da adolescente: e come Sophie Tucker si



SOPHIE TUCKER

femminile (come ha osservato Allen Lowe in *American Pop*) e di sentimentalismo.

Il suo repertorio si estese anche a tradizionali canzoni Yiddish e a ballate languorose, e sfruttò in chiave autoironica la sua immagine di vorace e verace “red hot mama” dalle giunoniche dimensioni e dallo *charme* poco ortodosso (“I Don’t Want to Be Thin”, “non voglio essere magra”, suggeriva un titolo, e un altro lamentava: “Nobody Loves a Fat Girl, But Oh How a Fat Girl Can Love”, “nessuno ama una ragazza grassa, ma quella ragazza grassa, oh, come sa amare!”). E mentre in pionieristici musical quali *Merry Mary* e *Louisiana Lou* venivano acclamate le

fece strada nel circuito del *vaudeville* e del *burlesque*, esibendosi con la faccia dipinta di nerofumo e con uno stile e un repertorio da *coon shouter*, sulla falsariga delle allora popolarissime Anna Held, May Irwin e Emma Carus (quella che nel 1911 avrebbe introdotto l’epocale “Alexander’s Ragtime Band” di Berlin). Nel 1909 approdò brevemente a Broadway nelle fastose Ziegfeld Follies e, pur abbandonando la simbolica mascheratura in *black face* che si accompagnava alla lettura degli allora diffusissimi *coon songs*, con il loro piglio razzialmente caricaturale (*coon*, contrazione di *raccoon*, “procione”, era il negro del Sud gioviale e famelico, chiasosa combinazione di banjo, cocomero e pollo fritto) ma anche con la loro arguta vitalità ritmica, il loro clima da *honky tonk* e il loro innovativo linguaggio colloquiale, carico di colorazioni *slang*, conservò e personalizzò quel roccioso *shouting* e quel fremente parlando che erano una combinazione di sensibilità euro-afro-americane, di passionale crudezza e gusto parodistico, di “macho” al

sue “fleshy love songs” e temi dalla ridanciana e zompante contagiosità come “The Puritan Prance”, furono una serie di bozzetti dal sapore pseudo-ragtime a caratterizzare a fondo la prima stagione della sua grande popolarità, all'alba degli anni Dieci. Come vedette della Edison Records, tra il 1910 e il 1911, Sophie dette la sua sanguigna impronta a “That Lovin’ Rag” (che fu un successo anche per la più anziana collega Nora Bayes, ebrea di Chicago, estrosa e vibrante creatura - come lei - di *vaudeville* e Broadway), a “That Lovin’ Two-Step Man” e in particolare a “Some of These Days”, il pugnace, eccitante brano in minore che il *songwriter* nero Shelton Brooks aveva immaginato per la sua fiera e schietta enunciazione e che divenne il suo perenne *theme song*. L'attrazione della cantante per la libertà, il dinamismo e gli umoristici riverberi erotici della musica afroamericana, la portò, più avanti nel decennio, ad accostarsi al jazz allora emergente e ad esibirsi con gruppi come i Five Kings of Syncopation: e a subire il fascino di giovani e sofisticate interpreti blues come Ethel Waters.

Sophie, del resto, fu una delle prime interpreti a diffondere il “St. Louis Blues” di Handy, cantandolo in una rivista di Broadway, e anche attraverso i “Roaring Twenties”, incidendo per Okeh, Columbia, Victor, la matronale e sempre vistosamente addobbata sciantosa continuò a sfidare le cantanti del “blues classico” sul loro stesso territorio: il suo bruno contralto, petroso e riverberante, dette una inconfondibile potenza declamatoria a “Aggravatin’ Papa”, a “You’ve Got to See Mama Ev’ry Night” (quella di Sophie fu in effetti la “cover” bianca della versione di Mamie Smith, sua compagna di scuderia alla Okeh) e a “After You’ve Gone” e “I Ain’t Got Nobody” (nel ’27, con il pregevole accompagnamento jazz dei Miff Mole’s Molars). Affiancata dal fedele pianista Ted Shapiro, che per lei scrisse il celebre “Aren’t Women Wonderful”, inno proto-femminista dai riflessi ironici e *blasé*, la matura Tucker affrontò futuri standard come “There’ll Be Some Changes Made”, “The One I Love Belongs to



MARION HARRIS

Somebody Else” o il gershwiniano “The Man I Love”, trasformandoli in voluttuosi e frementi recitativi vaudevilleschi e dai ruvidi accenti *bluesy*: e contrastò la febbrile emozionalità di “My Yiddishe Momma”, con i suoi richiami ai poveri *tenements* del Lower East Side newyorkese, e i drammatici chiaroscuri di “Washing the Blues from My Soul” (quasi uno spiritual profano, firmato dal grande Willard Robison), con l’ammiccante piglio autocelebrativo di “Red Hot Mama” e di “I’m the Last of the Red Hot Mamas”, uno *hit* del 1929 che giocava con il suo popolare soprannome. Mentre il mondo del *vaudeville* lasciava il posto al nuovo cinema parlato e cantato, “l’ultima delle red hot mamas” portò anche a Hollywood la sua magnetica aggressività, la sua ingombrante immagine fisica e vocale, e rinnovò il successo a Broadway in *Leave It to Me* di Cole Porter, farsa diplomatica calata nella Mosca

stalinista alla vigilia del secondo conflitto mondiale, creando una irristicabile coppia comica con il rotondo clown Victor Moore.

Se Sophie Tucker rappresentava l’America innervata dalle forze musicali del Vecchio Mondo, il pianto e il riso nel grido che accomunavano la sinagoga alla chiesa e alla taverna nere, due più giovani e snelle sciantose, la bionda Marion Harris (1896-1944), originaria di un’area (musicalmente molto fertile) a cavallo tra Sud e Midwest, tra Kentucky e Indiana, e Lee Morse (1897-1954), figura singolare del remoto Ovest, recavano nelle loro voci incantevoli i valori dell’America profonda, indicando una più fluida e naturale sintesi di bianco e nero, con forti richiami jazzistici. Marion, come recitava il titolo

di uno dei suoi dischi, fu la “jazz baby” per eccellenza del periodo bellico e immediatamente postbellico. Scoperta dal grande ballerino Vernon Castle e subito proiettata sulle scene di Broadway (in *Stop, Look and Listen* di Irving Berlin), vantava una voce di soprano originalissima, dalle belle tensioni agrodolci e dalla rara (per i tempi) mobilità colloquiale, naturalmente *soulful*, che le permise di prendere possesso di un repertorio nel quale si bilanciavano *song* di compositori neri come Spencer Williams, Eddie Green e Henry Creamer e continui richiami al jazz e al blues. Tra il 1916 e il 1919, incidendo per la Victor, la ventenne “Southern belle” fu determinante nell’illustrare le qualità melodico-liriche di futuri standard come “I Ain’t Got Nobody”, “After You’ve Gone” e “A Good Man Is Hard to Find” (tutti bozzetti a cui Bessie Smith avrebbe poi donato la sua più tonante eloquenza). Con quel respiro largo, insieme pulsante e arioso, e quegli accenti dalla grazia terragna, quegli inasprimenti gentili che si fermavano al confine della lacerazione, quelle pieghe *blue* e quelle colorazioni negroidi che non erano mai caricaturali, le sue interpretazioni avevano una insolita forza persuasiva: e anche *pastiches* di maniera come “Paradise Blues” o “When I Hear That Jazz Band Play” o “When Alexander Takes His Ragtime Band to France” (lo Alexander di Berlin rivisitato sul fronte francese) e schizzi meridionali deliziosamente oleografici come “Take Me to the Land of Jazz” (“There is music in each street / Even trombones grow on trees”) trovavano con lei una loro variegata coerenza di racconto.

Nel 1920 Marion Harris passò alla Columbia (più tardi alla Brunswick), e subito, con la grana finemente abrasiva e l’acidula emozionalità della sua voce, personalizzò “St. Louis Blues” e il Jerome Kern *bluesy* e argutamente ritmico di “Left All Alone Again Blues”. Attraverso il decennio si confermò artista capace di conciliare sensibilità jazzistica e *appeal* commerciale, lasciando le più popolari letture di “Beale Street Blues”, “Carolina in the Morning”, “Aggravatin’ Papa”,

“It Had to Be You”, “I’ll See You in My Dreams” - e confezionando vignette bizzosamente contrastate ed elegantemente sanguigne come “The Blues Have Got Me” (con la sua esaltazione di “hot music” e “wicked saxophones”). La “Songbird of Jazz”, come la definiva uno *short* cinematografico del 1929 che la vedeva (attraente *flapper*) ondeggiare flessuosamente e distillare garbati e flautati chiaroscuri sul tempo moderato di “Afraid of You”, aveva da tempo una diretta, più ruvida rivale nella scura e tuckeriana Blossom Seeley, che a metà Anni Ruggenti immortalò in una esplicità luce *jazzy* “Way Down Yonder in New Orleans”, “Alabamy Bound” e “Yes, Sir, That’s My Baby”. Ma quanto ad originalità e talento era Lee Morse a minacciare la sua supremazia tra le *jazz ladies* bianche: in una ben distinta gradazione di *red hot* e con un piglio più sottilmente arcano, con un senso drammatico e un gusto narrativo scavati più a fondo nel terreno folk dell’America, affine a quelli di altre creature contemporanee della provincia del Sud, del Midwest e dell’Ovest, dallo *yodeler* mississippiiano Jimmy Rodgers allo *hoosier* Hoagy Carmichael al missouriano Willard Robison.



LEE MORSE

Nata a Portland, Oregon, e cresciuta a Kooskia, Idaho, in una famiglia di lontane origini inglesi ricca di musica e canto, Lee Morse (il cui vero nome era Lena Taylor) si fece apprezzare nei circuiti del *vaudeville* dell’Ovest all’inizio degli anni Venti e inaugurò la sua carriera discografica nel 1924, registrando negli studi newyorkesi della Pathé. Il primo disco, con un accompagnamento di chitarra acustica che evocava atmosfere *hillbilly*, accoppiava lo struggente

“All Alone” di Irving Berlin e il suo “Lee’s Lullaby”, una ninna nanna gentilmente quanto corrosivamente *bluesy*. L’ombroso e riverberante contralto di Lee, uno strumento che contrastava per scura potenza con il suo fisico minuto, mingherlino, e il suo volto scarno e un po’ spaurito, scolpiva fluidamente quelle melodie dal largo e lento respiro, modellando gli attacchi



di frase con fosco, singhiozzante languore e facendo impennare i dittonghi in smerigliati chiarori e falsetti yodelizzanti, creando insoliti contrasti cromatici insieme a singolari equilibri tra pieno e silenzio. Come una Bessie Smith o una Ida Cox lasciavano emergere dal profano dei loro blues la tonante sacralità della matrice battista, così Lee Morse - figlia di un predicatore - faceva trasparire dal suo screziato tessuto di *blue feelings* (per parafrasare “All Alone”) certo visionario lirismo ereditato dagli inni protestanti bianchi.

CONNIE BOSWELL
E LE BOSWELL SISTERS

In un ampio repertorio discografico (su Columbia, dal 1927) che avrebbe presto abbracciato l’intero orizzonte storico e geografico della canzone americana, dallo Stephen Foster di “My Old Kentucky Home” al Fats Waller di “Blue Turning Grey over You”, e che comprendeva anche diverse gemme di sua composizione, eccentriche e malinconiche (“Blue Waltz”, “Shadows on the Wall”), Lee alternava immaginarie nostalgie meridionali e pulsanti *divertissements* dixieland,

meditazioni solitarie e suggestivi quadretti crepuscolari, sognanti e animati bozzetti domestici (“Cooking Breakfast for the One I Love”), lievi e giocosi *ditties* (“Let a Smile Be Your Umbrella”), romantici incontri notturni (“Something in the Night”, lo *hit* del 1932, dalla sobria e incantatoria grazia ritmica), mentre i suoi Bluegrass Boys, via via comprendenti solisti come Eddie Lang, Benny Goodman e Manny Klein, complementavano le volubili qualità jazzistiche del suo canto dallo squisito andamento colloquiale, dalle naturali oscillazioni tra melodia e parlando, e creavano una singolare combinazione urbana-rurale con le sue frequenti impennate nello yodel - un grasso e lucente yodel che penetrava la carne del verso, colorandone suono e senso, o che si distendeva in assoli trillanti, di uno swing ruspante, uscito dai *backwoods* dell’Ovest. “I’m a big hearted gal from the West, the kind that love the best”, cantava Lee nel polifonico “A Little Love”, del ’26, con il suo piglio ammiccante e ironico, tutt’altro che occasionale. C’era in lei una sensualità insieme composta e ghignante che le permetteva di entrare in obliqua sintonia con l’arguta sofisticazione erotica di Cole Porter in “Let’s Do It” ma anche di inserire più di un pizzico di dissacratoria malizia nel sermone musicale di “Sing You Sinners” e nella danzante celebrazione di “Tain’t No Sin (To Dance Around in Your Bones)”, con la sua incredibile parodia di una predica *down home*.

Una legata alla *mainstream* musicale dell’Età del Jazz (al pari della Ruth Etting di “Love Me or Leave Me” e della Annette Hanshaw di “Big City Blues”), l’altra più eccentricamente posizionata ai suoi margini folclorici (come la meno autentica Libby Holman, idiosincratca e passionale *torch singer* che provò a sfidare Ethel Waters su “Am I Blue?” e che più tardi si sarebbe affiancata al bluesman Josh White), Harris e Morse indicarono le potenzialità e i complessi, eclettici percorsi della vocalità femminile bianca attratta da un’estetica jazz-blues. Nel vivo della loro stessa carriera videro affermarsi

i talenti rimarchevoli di due atipiche “red hot mamas” nate nel 1907, la neorleansiana Connie Boswell, versatile e suadente leader del trio delle Boswell



MILDRED BAILEY

Sisters, formidabili, swinganti armonizzatrici, e Mildred Bailey, creatura dell'estremo Nord-Ovest, la cui toccante vulnerabilità *bluesy*, espressa sui classici di Bessie Smith o sulle *ballads* di Alec Wilder in una intrigante tavolozza dalle sfumature chiarissime, contrastava a fondo con la cupa eloquenza, quasi baritonale, della Lee Morse quarantenne di “Careless Love”. In piena Era dello Swing, dalla Brooklyn russo-ebraica emerse una rauca “urlatrice” (e pianista) come Frances Faye, dalla sfacciata vis comica (era, del resto, cugina del geniale Danny Kaye); e dalle feconde regioni del Sud-Ovest si imposero Teddy Grace, incantevole, agrodolce partner vocale dei vari Jack Teagarden e Bobby Hackett, l'anglo-texana Ella Mae Morse, la plastica, selvatica *shouter* di “Cow Cow Boogie”, che nel corso degli anni avrebbe sfidato con successo Louis Jordan e Ruth Brown sul loro stesso terreno, e Kay Starr, alunna delle big band di Glenn Miller e Charlie Barnet, una *okie* di sangue in parte indiano (come la seducente Lee Wiley, *balladeuse* sommessima ma

non priva di venature *blue*) che con il suo canto sonoro e vibrante e impregnato di una *soulfulness* country rappresentò nel dopoguerra l'autentica controparte bianca di Dinah Washington.

Kay, che a Lee Morse e al suo repertorio fece riferimento con il grande *hit* del 1953, "Side By Side", ha ispirato a sua volta, nell'era di Eisenhower, un'intera generazione di polivalenti interpreti di un'area compresa tra il country&western e i linguaggi giovanili di rockabilly e rock'n'roll: sanguigne, dinamiche figure meridionali, perlopiù, come Brenda Lee, Wanda Jackson, la lucente e silvana Patsy Cline di "Walkin' After Midnight" - elettriche "red hot mamas" della provincia georgiana o virginiana. Contemporaneamente, con il suo creativo *aplomb* ritmico e la soffice grazia e la screziata emotività della

PEGGY LEE



sua voce, una delle grandi star di metà Novecento - Peggy Lee - ha saputo aggiungere i sapori del blues al più elegante scenario pop-jazz, via via integrando temi come "Why Don't You Do Right", "Fever", "I'm a Woman" - o brumose *blue ballads* come "Black Coffee" - nel più vasto repertorio di nobili standard e di più effimere canzoni "novelty", tra Hollywood, Broadway, Tin Pan Alley. E' stata la bionda scandinava del North Dakota ad aggiornare la figura della "red hot mama", trasformandola in una moderna e sofisticata "cool lady" ma conservandone la sostanza espressiva e tenendosi sempre "just a shade on the blue side", come cantava nel 1948 nell'omonima, toccante ballad firmata da un altro bianco, Hoagy Carmichael, innamorato della musica afroamericana.

SOME OF THESE DAYS (Shelton Brooks)

Some of these days, you'll miss me, honey,
Some of these days, you'll feel so lonely
You'll miss my huggin', you'll miss my kissin',
You'll miss me, honey, when you go away.

I feel so lonely just for you only,
For you know, honey, you've always had your way.
And when you leave me, I know it will grieve me,
You'll miss your little baby, yes, some of these days.

*Uno di questi giorni, ti mancherò, tesoro,
Uno di questi giorni, ti sentirai così solo,
Ti mancherà il mio abbraccio, ti mancheranno i miei baci,
Ti mancherò, tesoro, quando te ne andrai via.*

*Mi sento struggere di solitudine, per te soltanto,
Lo sai, tesoro, l'hai sempre avuta vinta tu.
E quando mi lascerai, so che mi spezzerai il cuore,
E ti mancherà la tua bambina, uno di questi giorni.*

Nativo dell'Ontario, cresciuto a Detroit ed emerso a Chicago, Shelton Brooks (1886-1965), di sangue nero e indiano, fu uno dei più versatili protagonisti dello scenario *vaudeville* di inizio Novecento: pianista ragtime, attore e cantante comico dal baritono crudo e dinoccolato, disinvolto imitatore di star come Bert Williams. E abile compositore. Registrò diversi dischi per la Okeh, vignette umoristiche come "Collecting Rents" o "Lodge Meeting", e scrisse brani di buona risonanza per importanti personalità dell'epoca: "You Ain't Talking to Me" per Eddie Morton (1910), "All Night Long" per Ada Jones e Billy Murray (1913), altri per Al Jolson e Nora Bayes. Tre canzoni da lui firmate sarebbero divenuti dei grandi standard: il *foxtrot* "Walkin' the Dog", ripreso nell'era del jazz da solisti e bandleader come Eddie Lang, Bunny Berigan, James P. Johnson, Claude Hopkins (e dalla deliziosa Midge Williams), il vivace e contagioso "Darktown Strutters' Ball", lanciato nel 1917 dalla Original Dixieland Jazz Band e rivisitato nel corso dei decenni da artisti di ogni area stilistica, da Fats Waller a Hank Snow (e in campo femminile dalle Boswell Sisters, da Bertha Chippie Hill, da Nellie Lutcher, dalla giovane Ella Fitzgerald e dall'anziana Alberta Hunter), e l'impetuoso "Some of These Days", che sarebbe sempre rimasto legato al nome - e allo stile vulcanico e *brassy* - di Sophie Tucker. Datato 1910, il brano ha una storia curiosa. Da tempo ossessionato da una sinuosa melodia in minore che non riusciva a tradurre in canzone, Brooks ascoltò per caso - in un ristorante - l'animata discussione di una coppia nera: e fu fulminato da una frase pronunciata dalla donna ("some of these days, you're gonna miss me, honey") in risposta alla minaccia dell'uomo di lasciarla, frase che si adattava perfettamente all'inizio della sua ossessiva melodia. Il *songwriter* completò rapidamente "Some of These Days", lo pubblicò, e lo presentò alla Tucker, la cantante che a suo parere poteva dare pieno rilievo all'accattivante gioco di modulazioni maggiore-minore del pezzo, alla sua combinazione di *coon song* e di echi della sinagoga, e al singolare, travolgente

crescendo della sua struttura in trentadue misure, priva di ripetizioni e identificabile come A-B-C-D. Sophie Tucker lo registrò per la Edison e ne fece uno dei grandi successi del 1911; il gruppo vocale di Billy Murray, l'American Quartet, ne dette un'altrettanto popolare versione al maschile, e lo spartito finì per vendere oltre due milioni di copie. Per il paroliere Andy Razaf, "Some of



BIG MAYBELLE

These Days" fu la canzone che cambiò il volto di Tin Pan Alley, quella che con il suo "s sofisticato lirismo colloquiale e con la sua accorata passione elevò la *coon song* al livello di un'autentica espressione emotiva." Sullo spartito, il brano aveva un doppio *verse* che faceva da cornice narrativa, in terza persona. Vi si racconta di un felice corteggiamento tra due giovani *sweethearts* di campagna ("midst simple

life of country folk"), interrotto dall'improvvisa decisione di lui di andarsene lontano. Il *chorus* dà poi voce alla fanciulla sul punto di essere abbandonata, che, in prima persona, prevede solitudine, nostalgia e sofferenza per entrambi - ed è questa la parte di cui Razaf elogiava il carattere linguisticamente ed emozionalmente innovativo, che avrebbe presto riverberato in tanti altri episodi del grande repertorio americano. Sophie Tucker, che lo adottò come *theme song*, tornò a dare nel 1927 - per la Columbia - l'interpretazione

discografica definitiva di “Some of These Days”, la sua più matura e regalmente poderosa: con l’orchestra che introduceva strumentalmente il *verse*, la sanguigna “red hot mama” di Hartford si concentrava su una lettura insieme accigliata e assorta, teatrale e colloquiale, intrecciando fittamente melodia e recitazione, modificando continuamente il taglio ritmico della frase e il peso e la tensione delle parole, inserendo variazioni liriche (“gonna miss your *big fat mama*, your *mama*, soooooome of these days...”) che accentuavano il senso di schietta, calorosa testimonianza individuale della *performance*. Il brano di Shelton Brooks conobbe da allora altre interpretazioni significative: classiche sono quelle di Ethel Waters, di Bing Crosby, di Louis Armstrong, di Cab Calloway, dei Mills Brothers. In epoca più recente, memorabile è la registrazione di un colosso del R&B come Big Maybelle, per la Savoy. Su un arrangiamento lento e tempestoso, la fosca e rotonda *shouter* di Jackson, Tennessee, avvolge e scuote i versi con tono di ruggente e feroce minaccia, ribaltando i termini (“When I leave you, I know it’s gonna grieve you”) e inserendo una scabra risata e il relativo, sarcastico commento (“Who’ll have the last laugh then”). Gustose sono tuttavia anche le letture della giovane Brenda Lee, con il suo rotondo e arrochito strumento country-pop, e di Eileen Rodgers, che porta il brano in un ambito rock’n’roll insolitamente maturo, conservando un’eco dell’antica, pugnace *verve* di Sophie Tucker.

I AIN'T GOT NOBODY (Spencer Williams-Roger Graham)

There's a saying going all 'round this town and I begin to think it's true,
It's awfully hard to love someone, when they don't care about you.
I once had a sweetheart, just as good as any in this town,
But now I'm sad and lonely, he done turned me down.

I ain't got nobody,
Nobody cares for me.

That's why I'm sad and lonely,
Won't some sweet daddy take a chance with me?

I'll sing sweet love songs all the time,
If you'll come and be my daddy mine.

I ain't got nobody,
Nobody cares for me.

*C'è un detto che si ascolta per tutta la città e comincio a pensare che sia vero:
E' ben duro amare qualcuno, quando quel qualcuno se ne frega di te.
Una volta avevo un fidanzato, non ce n'era di migliori qui in città,
Ma adesso sono triste e sola, perché lui mi ha mollato.*

*Non ho più nessuno,
Nessuno si cura più di me.*

*Ecco perché sono triste e sola,
Non c'è un ometto dolce che voglia fare un tentativo con me?*

*Canterò dolci canzoni d'amore, una dopo l'altra,
Se verrai da me per essere solo mio.*

*Non ho più nessuno,
Nessuno si cura più di me.*

“I Ain't Got Nobody” fu uno dei primi *song* a popolarizzare la forma A-A-B-A in trentadue misure, con l'idea iniziale (A) ripetuta, il *bridge* o *release* (B) a fare da inciso e creare un allentamento di tensione, una deviazione riflessiva, prima del ritorno conclusivo alla melodia principale e ricorrente: una forma che con il suo snello *streamlining*, le sue proporzioni e simmetrie Art Deco, sarebbe diventata dominante dagli anni Venti grazie a giovani autori come i Gershwin, Rodgers e Hart, Vincent Youmans, McHugh e Fields, Cole Porter, Fats Waller e Andy Razaf. Nello scenario della canzone americana, avrebbe conservato un suo primato almeno sino agli anni Sessanta e alla prima fase del rock'n'roll. La paternità del brano non è mai stata chiara. Copyright del 1914 e 1915 e due distinti spartiti del 1916 la attribuiscono alternativamente al neorleansiano Spencer Williams, con parole di Roger Graham o Dave Peyton, e a Charles Warfield, *ragtimer* di St. Louis, con un testo di David Young: stilisticamente, l'attribuzione a Williams - che negli anni Venti avrebbe firmato altri e affini standard jazzistici quali “Everybody Loves My Baby”, “I've Found a New Baby”

e “Basin Street Blues” - parrebbe la più convincente. Più evidente è l’origine della popolarità di “I Ain’t Got Nobody”. Lo spartito di Warfield, illustrato



MARION HARRIS

in copertina con ritratti di Sophie Tucker e del grande *comedian* nero Bert Williams, che presumibilmente inserirono la canzone nei rispettivi repertori *vaudeville*, senza inciderla (Sophie lo avrebbe fatto un decennio più tardi), fa anche riferimento alla “novelty orchestra” del sassofonista Paul Biese, attiva sull’allora dinamicissima scena di Chicago. Ma è certo che a diffondere il brano, nell’inverno 1916-17, fu il fortunato disco d’esordio di Marion Harris, per la Victor, con il titolo di “I Ain’t Got Nobody Much” (anche se “much” non viene mai pronunciato nella registrazione) e i nomi di Williams e Graham sull’etichetta. Marion seppe dare un’appropriata patina di malinconica rassegnazione (con un tocco di risentita asprezza su “awfully hard”) al parlando della strofetta introduttiva, enunciata con quello che per l’epoca era un respiro ritmico

insolitamente libero, capace di staccarsi dalla meccanicità della cornice piano-organo studiata dall’allora ubiqou arrangiatore Rosario Bourdon. Del *chorus*,

con la sua notazione straordinariamente economica, la stringatezza del testo e l'urgenza della sua supplica, s'impadroniva poi con grazia verace, attraverso il sensuale riverbero sudista del suo luminoso strumento, il suo gusto per accentare e fare oscillare la sillaba in un parco e agrodolce melisma. Come "Some of These Days" lo era per Sophie Tucker, "I Ain't Got Nobody" divenne la *signature song* della Harris, che tornò a registrarla nei primi anni Venti per Columbia e Brunswick. Altre voci femminili vollero seguirla. La Tucker incise "I Ain't Got Nobody" nel '27, con la cornice dixieland dei Miff Mole's Molars, scegliendo un registro tra addolorato e sprezzante e divertendosi qua e là a colloquializzare il testo ("won't somebody come on and make a fuss over me?"). Bessie Smith, che con la Harris divideva diverse gemme del repertorio, fece suo il brano nel '25, innervandolo - sui *breaks* del banjo di Elmer Snowden - con la formidabile, umorale potenza blues del suo contralto. Tra le contemporanee di Marion, Sophie e Bessie, lo affrontarono anche Ida Cox, con la pianista Lovie Austin, e Vaughn DeLeath, star del periodo pionieristico della radio; mentre nei decenni successivi se ne sono via via appropriate - dandogli una grande varietà di luci e sfumature - Rose Murphy, Big Maybelle, Mae Barnes, Peggy Lee, Lucy Reed, Teresa Brewer. E la canzone ha conservato la sua vitale essenzialità anche tradotta al maschile: con Crosby, Armstrong, Fats Waller, Emmett Miller, Bobby Darin, Sammy Davis Jr e Dick Curless, e con Louis Prima, in un effervescente, contagioso *medley* con "Just a Gigolo" recuperato negli anni Ottanta dal rocker David Lee Roth.

AFTER YOU'VE GONE (Turner Layton-Harry Creamer)

Now won't you listen, honey, while I say,
How could you tell me that you're goin' away,
Don't say that we must part, don't break your baby's heart.
You know I've loved you for these many years, loved you night and day,
Oh honey, baby, can't you see my tears, listen while I say:

After you've gone and left me cryin',
After you've gone, there's no denyin',
You'll feel blue, you'll feel sad,
You'll miss the only pal you've ever had.

There'll come a time, now don't forget it,
There'll come a time when you'll regret it,
Some day when you'll grow lonely,
Your heart will break like mine and you'll want me only,
After you've gone, after you've gone away.

*Ascoltami, tesoro, come hai potuto dirmi che te ne vuoi andare?
Che dobbiamo separarci? Non mi spezzare il cuore.
Sai che ti ho amato per tutti questi anni, ti ho amato giorno e notte.
Baby, osserva mentre piango e ascolta quando dico:*

*Dopo che te ne sarai andato e mi avrai lasciata in lacrime,
Dopo che te ne sarai andato, non si potrà negare,
Ti sentirai malinconico, ti sentirai triste,
Ti mancherà l'unica amica che tu abbia mai avuto.*

*E verrà un giorno, non te lo scordare,
Verrà un giorno che lo rimpiangerai,
Un giorno che ti sentirai solo,
Il tuo cuore si spezzerà proprio come il mio e allora vorrai solo me,
Dopo che te ne sarai andato, che te ne sarai andato via.*

Uno degli standard più frequentemente registrati nella storia dell'industria discografica americana, "After You've Gone" sintetizzò sul declinare degli anni Dieci i valori armonici, melodici e ritmici dei linguaggi emergenti del jazz e del *classic blues* stilizzandoli in una cornice di robusta e fluida essenzialità, particolarmente stimolante (con i dinamici *changes* della sua svelta struttura in venti misure, il suo irresistibile attacco sull'accordo di sottodominante, modulato da maggiore in minore) per l'improvvisazione strumentale come vocale. Lo composero, nel 1918, due popolari *songwriters* e *vaudevillians* neri, il pianista Turner Layton (musica) e il cantante Henry Creamer (parole), che di lì a breve avrebbero firmato altri due piccoli classici, "Dear Old Southland" e "Way Down Yonder in New Orleans": e nello stesso anno ne fece un grande successo la "jazz baby" per eccellenza, Marion Harris. Su un tempo grave e ipnotico, Marion sapeva liberare le qualità *darky* del suo canto e illustrare con *feeling* intenso ma controllato quello che la pubblicità della Victor descriveva come il racconto di "una sconsolata signora di colore che non riesce a sopportare di separarsi dal suo *sweetheart*", nonostante la "venatura di humor" che percorreva il "quadretto di affetti appassiti". Nella memoria rimaneva in particolare il finale raddoppiato ("Away, I said *awaaay*"), per il modo toccante e naturale in cui il dittongo conclusivo viene stirato e melismato, suggellando il senso di affanno, perdita e desiderio del testo (che recava, nel terzultimo e penultimo verso, una variante più tragicamente autocommiserativa, che sarebbe poi stata abbandonata: "Oh babe, think what you're doin' / You know

my love for you will drive me to ruin”). La melodia, suggeriva sempre all’epoca il catalogo Victor, aveva una “struggente tenerezza”, che si sarebbe in parte prosciugata, negli anni a venire, man mano che la canzone acquisiva una piena connotazione jazzistica, ora vigorosamente pulsante ora ironicamente rilassata: grazie a classiche versioni come quelle di Red Nichols, di Louis Armstrong, di Bing Crosby, di Jack Teagarden. Mentre Sophie Tucker colorava “After You’ve Gone” con rauco e muscolare istrionismo e Ruth Etting, la squisitamente manierata “Chicago’s sweetheart”, le attribuiva una grazia acidula e maliziosa, era ancora l’Imperatrice Bessie Smith, nella seduta del marzo 1927 con il formidabile quintetto di Fletcher Henderson (la stessa session “pop” che la vide affrontare “Muddy Water” e “Alexander’s Ragtime Band”), a darne una creativa definizione blues, giocata con gusto del contrasto e potente immaginazione ritmica. La lettura di Bessie avrebbe direttamente ispirato le sciantose nere del dopoguerra, tra jazz e R&B, da Dinah Washington a LaVern Baker, da Linda Hopkins alla stessa Sarah Vaughan, che ne dette nel ’64 una spettacolare interpretazione nel suo registro più agro e disinibito, su uno spumeggiante arrangiamento di Benny Carter. E se la *belter* Judy Garland ha seguito il suo esuberante istinto jolsoniano nel replicare “After You’ve Gone” in concerto e nei suoi memorabili show televisivi dei primi anni Sessanta, e Peggy Lee lo ha personalizzato con la sua fine enunciazione e il suo economico swing, anche molte moderne “red hot mamas” hanno fatto riferimento al modello della Smith, rivisitando il sempreverde di Layton e Creamer: Georgia Gibbs, Eileen Rodgers, Teresa Brewer, e la straordinaria Kay Starr. La cantante di Dougherty, Oklahoma (classe 1922), si è dedicata a “After You’ve Gone” nelle varie fasi della carriera: nel ’46, con un quintetto dixieland, su tempo mosso e in una chiave asciutta e incisiva, dalle gentili abrasioni agrodolci e dalle sensuali e compassate modulazioni; nel ’54, in una lenta cornice di big band e in un *belting* chiaroscurale, insieme impetuoso, voluttuoso e impregnato



di *soulfulness* sudista; e nel '69, in un crescendo di swing condotto dal pregevole settetto di Jimmy Rowles e Red Norvo. Nel rapido *reprise* di quest'ultima, matura versione, Kay modifica argutamente la prospettiva ("After I've gone, after we break up") e cambia e sviluppa il testo in una veste più marcatamente *bluesy* ("Some day, blue and down-hearted / You'll long to be with me right back where you started..."), arrivando a una cadenza finale rallentata e dilatata in cui il canto - tra le pugnaci risposte della tromba di Blue Mitchell e del tenore di Georgie Auld - si spiega in tutto il suo vibrante ed eccitante abbandono emotivo.

I'VE GOT FIVE DOLLARS (Richard Rodgers-Larry Hart)

Mister Shylock was stingy, but I was miserly too.
I was more selfish and crabby than a shellfish,
Oh dear, it's queer, what love can do!
I'd give all my possessions for you.

I've got five dollars, I'm in good condition,
And I've got ambition, that belongs to you.

Two coats with collars, debts beyond endurance,
On my life insurance, that belongs to you.

I've got a heart that must be spurtin'!
Just be certain I'll be true!

Take my five dollars, take my coats and collars,
Take my heart that hollers, "Everything I've got belongs to you!"

I've got five dollars, eighty five relations,
Two lace combinations, they belong to you.

Two coats with collars, Ma and Grandma wore 'em,
All the moths adore 'em, they belong to you.

I've got two lips that care for mating,
Therefore waiting will not do!

Take my five dollars! Take my coats and collars!
Take my heart that hollers, "Everything I've got belongs to you!"

*Era tirchio il signor Shylock, ma anch'io ero ben taccagna.
Ero arcigna ed egoista, più dura d'un crostaceo,
Ma perbacco com'è strano quel che può far l'amore:
Per te darei via tutto quanto possiedo!*

*Ho cinque dollari, sono messo proprio bene,
E ho dell'ambizione, e questa appartiene a te.*

*Due giacche con colletto, debiti intollerabili
Sull'assicurazione sulla vita, e appartiene tutto a te.*

*Ho questo cuore che sta zampillando:
Stai pur certo, non mi tirerò indietro!*

*Prendi i miei cinque dollari! Prendi le giacche e i colletti!
Prendi questo cuore che strilla: "Tutto ciò che ho appartiene a te!"*

*Ho cinque dollari e ottantacinque parenti,
Due sottovesti di pizzo, e appartengono a te.*

*Due giacche con colletto, le hanno portate mamma e nonna,
Le tarme ne vanno matte, e appartengono a te.*

*Ho due labbra che desiderano accoppiarsi,
Per cui aspettare proprio non val la pena!*

*Prendi i miei cinque dollari! Prendi le giacche e i colletti!
Prendi questo cuore che strilla: "Tutto ciò che ho appartiene a te!"*

Il compositore Richard Rodgers e il paroliere Larry Hart scrissero “I’ve Got Five Dollars” nel 1931, nel vivo di una straordinariamente prolifica e luminosa carriera come *songwriter* di Broadway. L’occasione era un musical satirico ideato dal loro librettista di fiducia, l’ingegnoso Herbert Fields: *America’s Sweetheart*,



ANITA O'DAY

un vivace e maligno attacco a Hollywood, “luogo dove buone commedie vengono trasformate in cattivi film” - come era successo da breve per gli stessi Rodgers e Hart con *Spring Is Here*. I due *songwriters* newyorkesi, che da Hollywood sarebbero stati sedotti nei mesi seguenti, per *The Hot Heiress* e il classico *Love Me Tonight* di Rouben Mamolian (con Maurice Chevalier e Jeanette McDonald e i deliziosi “Isn’t It Romantic?”, “Lover” e “Mimi”), non realizzarono

per *America’s Sweetheart* uno dei loro *scores* più memorabili. Ma “I’ve Got Five Dollars”, una proposta di matrimonio che alludeva con pungente ironia (“debts beyond endurance...”) alle disastrose condizioni finanziarie del paese, avviato alla fase più buia della Depressione, era al contempo orecchiabile e icastico, ritmicamente contagioso e lyricamente arguto, ed esemplificava al meglio il danzante ed economico melodismo del giovane Rodgers e la matura vena poetica di Hart, il suo *humor* asprigno. La canzone trovò subito spazio nel repertorio di molte orchestre: quella jazzistica del batterista e cantante

Ben Pollack e quella di Emil Coleman, attiva al Waldorf Astoria di Manhattan, la registrarono con buon successo. La versione più singolare fu tuttavia quella realizzata il 20 febbraio 1931 (dieci giorni appena dopo l'apertura del musical) dall'estrosa Lee Morse, colta nel suo umore più soleggiato e argutamente brioso. Morse leggeva la strofetta nel clima quasi-caraibico evocato dai suoi Bluegrass Boys, subito sposando un registro giocoso e leggero (e le peculiari, ridenti increspature della sua voce tornita) alle esilaranti similitudini ittico-scespiriane di Hart. Sul *chorus* il tempo cresceva improvvisamente da latino a rapido swing, con lo *strumming* di Eddie Lang a suggerire la percussiva frenesia di un banjo, e la cantante dell'Idaho, abilmente chiosata dalla tromba con sordina di Mannie Klein, si lanciava sulla melodia principale con asciutta grazia ritmica, divertendosi ad accentuare lo staccato di certe frasi ("That / must be / spurtin' / Just be / certain...") e sottolineando l'ironia del testo attraverso l'invenzione di una tonalità colloquiale sospesa tra *blasé* ed esclamativa. Dopo gli assoli-obbligati di Klein e Benny Goodman, Lee rientrava con la strofa irresistibile degli "eightyfive relations" e chiudeva con un *chorus* variato in chiaroscuro e spiritosamente improvvisato ("I've got five dollars... Who'll make it ten? Who'll make it twenty?"), inserendo gradualmente una serie di piccole e lievi impennate argentine che annunciano il tipico, liquido yodel conclusivo su "you". Recuperata con esemplare finezza da Lee Wiley nella *session* del 1940 dedicata al *songbook* di Rodgers e Hart, la canzone ha confermato nel dopoguerra il suo status di eccentrico standard grazie a Jeri Southern, Ella Fitzgerald, Anita O'Day - e, sul versante maschile, a Bing Crosby, Bobby Short e Tony Bennett.

MOANIN' LOW (Ralph Rainger-Howard Dietz)



SOPHIE TUCKER

I feel too bad, I'm feelin' mighty sick and sore,
So bad I feel, I fain, I'm feelin' sick and sore and so afraid,
My man don't love me no more.

Day in, day out, I'm worry-in' about those blues,
Day out, day in, I'm worry-in' about bad news,
I'm so afraid my man I'm goin' to lose.

Moanin' low, my sweet man I love him so,
Though he's mean as can be,
He's the kind of man needs the kind of woman like me.

Gonna die, if sweet man should pass me by,
And if I die, where will he be?
He's the kind of man needs the kind of woman like me.

Don't know any reason why he treats me so poorly,
Oh, what have I gone and done?
Makes my trouble double with his worries when surely
I am deserving of none.

Moanin' low, my sweet man is gonna go,
When he goes, oh Lawdy!
He's the kind of man needs the kind of woman like me.

*Mi sento così male, sono preda di nausea e dolore,
Così male da svenire, straziata, dolente e impaurita,
Temo che l'uomo che amo non mi voglia più bene.
Un giorno dopo l'altro, mi tormento per l'arrivo dei blues,
Un giorno sì e l'altro anche, mi tormento in attesa di cattive notizie,
Quello che mi fa paura è di perdere il mio uomo.*

*Gemo a voce bassa: quell'uomo dolce, lo amo tanto,
Non potrebbe essere più crudele, è vero,
Ma è il tipo d'uomo che ha bisogno di una donna come me.*

*Finirò per morire, se quell'uomo dolce dovesse ignorarmi,
E se io morissi, che ne sarà di lui?
Perché è il tipo d'uomo che ha bisogno di una donna come me.*

*Non conosco nessun motivo per cui debba trattarmi così male,
Cosa mai posso aver fatto?
I suoi tormenti raddoppiano i miei guai,
E non me li meriterei per nulla.*

*Gemo a voce bassa, quell'uomo dolce se ne andrà via,
E quando se ne sarà andato, oh Signore!
E' il genere d'uomo che ha bisogno di una donna come me.*

Il verso di questo straordinario *torch song* composto da Howard Dietz e Ralph Rainger per la rivista musicale *The Little Show*, che esordì a Broadway nella primavera del 1929, reca una piccola sorpresa. Riascoltandolo, viene in mente che Johnny Mercer - allora giovanissimo apprendista nell'arte del tradurre

melodie in parole - potesse averne memorizzato l'astuta inversione di frase ("Day in, day out, I'm worry-in' about those blues / Day out, day in, I'm worry-in' about bad news"), per recuperarla dieci anni dopo nel *chorus* del vibrante standard firmato con Rube Bloom, reso popolare dalle orchestre di Bob Crosby e Artie Shaw e appunto intitolato "Day In-Day Out" ("Day in, day out, the same old hoodoo follows me about.../ Day out, day in, I needn't tell you how my days begin"). L'affinità, naturalmente, si ferma qui. Il brano merceriano è giocato su un meraviglioso crescendo (lirico e musicale) di solare vitalità romantica, segnato da immagini di esplosiva veemenza, mentre "Moanin' Low" - tenendo fede al suo titolo - è un sommesso quanto accorato e struggente lamento d'amore non ricambiato, un intreccio di illusione, sconfitta e tormento. Howard Dietz, che nello stesso *Little Show* inaugurò con "I Guess I'll Have to Change My Plan" il fortunato sodalizio con Arthur Schwartz, disegnò questo lacerante bozzetto con linguaggio economico e penetrante, dai forti richiami *bluesy* che specchiavano la vivida melodia di Rainger (destinato a formare con il paroliere Leo Robin un'altra coppia prestigiosa, attivissima nel musical hollywoodiano dell'era di Roosevelt), ricamata su un tessuto armonico semplice ma arioso e denso di chiaroscuri, che si sviluppa efficacemente dagli accordi minori del *verse* a quelli maggiori che caratterizzano il *chorus*. La canzone fu la più acclamata della rivista. A introdurla sul palcoscenico del celebre Music Box fu Libby Holman, da Cincinnati, che nello stesso *sketch* cantò anche un secondo futuro standard, "Can't We Be Friends?" (firmato dalla *songwriter* Kay Swift), e che proprio in virtù di questa doppia *performance* si creò una fama di passionale per quanto tecnicamente discutibile *torch singer*. L'incisione, su Brunswick, confermò il successo di "Moanin' Low", con la Holman (in una policroma cornice orchestrale cupamente cadenzata da un basso tuba) pervasa da un lirismo fremente, quasi febbrile: le sue aperture di dittongo larghe e asprigne, slabbrate, erano al limite del caricaturale, e il suo *scat*

ruggente, in stile “giungla”, evocava l’ellingtoniana Adelaide Hall. Diverse tra le “red hot mamas”, su disco, resero subito giustizia al brano. Sophie Tucker ne sottolineò i tratti di autocommiserazione (smentendo però, in un certo senso, l’idea del “sommesso lamento” del titolo) attraverso il suo drammatico vibrato, il suo gusto per enfatizzare (e insieme asciugare) la melodia in recitativo. La newyorkese Annette Hanshaw, al contrario, ne colse un elemento di sensualità contrastata, con punte di malizia e tratti un po’ *blasé* che emergevano dalle interessanti sospensioni del fraseggio. Kate Smith, la virginiana “songbird of the South”, gli regalò solenni chiaroscuri, mentre Lee Morse trovò alla sua tragicità emotiva un cangiante, capriccioso e colloquiale intimismo. Sul versante afroamericano, Eva Taylor (con Clarence Williams) seppe inasprirlo e bluesificarlo con naturalezza, come avrebbe fatto - trent’anni dopo - la matura Alberta Hunter, in una luce scabra e con sobrio *pathos*; e la giovane Billie Holiday del 1937, con la band di Teddy Wilson e le puntualissime chiose vocalizzate della tromba di Cootie Williams, purgandolo del *verse* e di ogni eccesso espressivo ma conservando la tormentosità del racconto gli dette la più pura, fluida e aggraziata definizione jazzistica. Anche Hollywood ha reso omaggio al potere evocativo della canzone di Dietz e Rainger. Claire Trevor, nei panni della pupa alcolizzata di un vecchio gangster, la canta in una delle scene più crudeli del torrido film noir di John Huston, *Key Largo* (1948): costretta da un perfido Edward G. Robinson a riprendere il suo *theme song* di quando era una intrattenitrice di belle speranze, ne intona i versi con voce rotta e insicura, vicina al pianto, in cambio della promessa di un bicchiere di whiskey e sotto la minaccia dell’uragano che incombe sulle Keys, sulle isole della Florida.

BUZZ ME (Danny Baxter-Fleecie Moore)

When I saw you this morning, baby, tell me why did you walk away,
When I saw you this morning, baby, tell me why did you walk away,
Can't believe that you don't want me, I thought our love was here to stay.

Buzz me, buzz me, buzz me, baby, I'll be waiting for your call,
Buzz me, buzz me, buzz me, baby, I'll be waiting for your call,
If you forgot the number, come on over, you won't have to call at all.

I never lied to no one, I ain't gonna lie to you,
When I say I'm yours forever, every word I say is true,
Won't you buzz me, baby, I'll be waiting for your call,
If you forgot the number, come on over, you won't have to call at all.

Buzz me, buzz me, buzz me, baby, you mean so awf'ly much to me,
Buzz me, buzz me, buzz me, baby, I'm like a ship that's lost at sea,
But when I get my arms around you, ain't gon' let go till nineteen fiftythree.

*Quando t'ho visto stamattina, baby, dimmi perché te la sei data a gambe,
Quando t'ho visto stamattina, baby, dimmi perché te la sei data a gambe,
Non posso credere che tu non mi voglia, pensavo che quest'amore non sarebbe mai finito.*

*Fammi uno squillo, baby, sarò ad aspettare che tu chiami,
Fammi uno squillo, baby, sarò ad aspettare che tu chiami,
Se ti sei scordato il numero, vieni di persona e non dovrai chiamare affatto.*

*Non ho mai mentito a nessuno e certo non mentirò a te,
Quando dico che sono tua per sempre, ogni parola che dico è vera,
Perché non mi dai uno squillo, baby, aspetterò qui che tu mi chiami,
Se ti sei scordato il numero, vieni di persona e non dovrai chiamare affatto.*

*Fallo squillare, fallo squillare, baby, significhi maledettamente tanto per me,
Fallo squillare, squillare, squillare, baby, sono come una nave perduta in mezzo al mare,
Ma quando ti stringerò tra le mie braccia, non ti mollerò fino al 'cinquantatre.*

Invenzione e innovazione tecnologica hanno sempre trovato spazio nella canzone popolare americana, come immaginifico riflesso di una società in costante movimento ed elemento di un gioco metaforico calato nella realtà quotidiana. La diffusione sul territorio del rivoluzionario strumento brevettato dallo scozzese Alexander Bell, a cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, ha ispirato innumerevoli *novelty songs* dal tema telefonico. Uno dei grandi successi del 1899 fu "Hello, My Baby!", un brano ragtime scritto da Ida Emerson e Joseph E. Howard che sulla copertina dello spartito recava l'illustrazione di un telefono dell'epoca: l'incisione più fortunata (per la Edison) fu quella del popolarissimo minstrel Arthur Collins, maestro della vignetta musicale comica, che nei mesi precedenti aveva immortalato anche il telegrafo in "I Guess I'll Have to Telegraph My Baby" e che di lì a pochi anni avrebbe celebrato le prime automobili da competizione con "In My Merry Oldsmobile". Nel 1901 una composizione di Charles K. Harris, "Hello Central, Give Me Heaven", iniziò in una chiave sentimentale la serie di canzoni che sollecitavano con urgenza l'intervento del centralino, proseguita con "Hello, Frisco!" del 1915 ("Don't keep me waitin', it's aggravatin' / Why can't you hurry, Central, you're so slow...") e dopo l'intervento americano nel primo conflitto mondiale con "Hello Central! Give Me No Man's Land", che Al Jolson introdusse a Broadway nel musical *Sinbad*

e che faceva riferimento alla telebrosa “terra di nessuno” che divideva le truppe tedesche e alleate contrapposte sul fronte occidentale. Mentre lo Irving Berlin *balladeur* celebrava il potere malinconico di un telefono che non squilla (“All alone, by the telephone...”: la voce, nel ‘25, era ancora quella di Al Jolson, ma la versione più intima e struggente era quella di Lee Morse) e nell’era dello Swing temi come il popolare “Pennsylvania 6-5000” dell’orchestra di Glenn Miller giocavano con il ritmico suono familiare di un numero telefonico, anche il blues creava le sue variazioni sul tema - talora con tipica bizzarria lirica, come Washboard Sam in “Gonna Hit the Highway”: “I’m goin’ to call up China and telephone every town I know / And if I can’t find her in Shanghai, oh Lord, I’m goin’ to look all over the Gulf of Mexico.” A metà anni Quaranta fu il maestro del R&B, Louis Jordan, a dare la sua impronta umoristica al tema telefonico con “Buzz Me”, un tipico, contagioso *shuffle* che dominò i jukebox del ghetto (e oltre) nel corso del primo inverno postbellico. Scritto dal giornalista del “Down Beat” Dave Dexter, sotto pseudonimo, il blues era un semplice invito (insieme accorato e sorridente) a risolvere un contrasto romantico per mezzo di una telefonata pacificatrice. Nella versione realizzata per il film *Caldonia* (il primo di Louis), immagini del cantante-sassofonista che scandisce i versi con robusta e persuasiva eleganza si alternano a quelle di una sofisticata fanciulla adagiata su un sofà, incerta se comporre o meno il numero. “Buzz Me” (che più tardi avrebbe adottato anche B.B. King, ammiratore di Jordan) trovò subito un riflesso femminile: con la veterana Sippie Wallace (e un quintetto di Albert Ammons e Lonnie Johnson) e con la sensazionale *newcomer* Ella Mae Morse. Texana di Fort Worth, figlia di una cantante-pianista e di un batterista inglese espatriato in America, Ella Mae Morse aveva già conosciuto il successo con le orchestre di Freddie Slack (“Cow Cow Boogie”) e di Dave Mathews (“Shoo Shoo Baby”, “No Love, No Nothin”), quando, appena ventunenne ma già matura e determinata *raconteuse-con-punch* (una Anita O’Day da *roadhouse* del Sud-Ovest,



ELLA MAE MORSE

dal sound più rotondo e vibrante), registrò per la Capitol il blues di Jordan, nella stessa *session* con big band che produsse il gustoso “Rip Van Winkle”, aggiornamento della classica *short story* di Washington Irving in chiave swing. Su un tempo più lento, dal respiro sensuale, e in una cornice di ottoni insieme raffinata ed esplosiva, ideata da Billy May, la Morse s’impadronì di melodia e testo aggiungendo proprie intriganti variazioni ritmiche, creative ridistribuzioni della frase, rilassate modulazioni e sottili sfumature argute. In studio doveva essere presente Johnny Mercer, il grande paroliere e cantante georgiano che era stato tra i fondatori (e tra le prime star) dell’etichetta di Hollywood, perché Ella Mae lo ha sempre ricordato come autore del pezzo: lo tirò giù, disse al critico Joseph Laredo, in una ventina di minuti. Si riferiva, probabilmente, all’ultima strofa,

che fu variata con umorismo merceriano, includendo un felice gioco di parole con il nome della cantante: “Buzz me, buzz me, buzz me, If I’m out, here’s what you do / Buzz me, buzz me, buzz me, tell the operator to put it through / ‘Cause I’m equipped for television, walkie-talkie and *Morse code* too.” Il disco entrò nelle classifiche all’inizio del 1946: quella R&B la vide raggiungere il vertice, e Ella Mae fu spesso equivocata come *colored*, al punto che un college afroamericano la premiò come migliore cantante nera dell’anno (insieme a Johnny Mercer, un sudista non meno bianco e *soulful* di lei!). Nel corso degli anni Cinquanta, sempre trascorsi nella scuderia Capitol, la Morse si confermò la più convincente e preziosa confezionatrice di *covers* del nuovo repertorio R&B, da “5-10-15 Hours” di Ruth Brown a “Ain’t That a Shame” di Fats Domino.