

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

<http://www.cinemafrica.org>

Visioni nel cinema afroamericano di ieri e oggi

Dal blues acustico al rock elettrico



Data di pubblicazione : venerdì 17 dicembre 2010

Abstract:

Come nella maggior parte dei casi di saggi pubblicati in questa rubrica, anche quello di Gianluca Rossiello è un testo che sintetizza una puntuale ricerca universitaria, concretizzatasi in una tesi triennale in cinema. Chi scrive prende in esame alcuni film che hanno raccontato uno dei passaggi chiave nella storia della musica popolare statunitense, affrontando il ruolo svolto dai musicisti neri.

CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

Dagli inizi del Novecento sino ad arrivare ai giorni nostri, il blues ha conosciuto la sua massima crescita e divulgazione a livello mondiale. Dalle registrazioni artigianali approntate in studi improvvisati dai pionieri della produzione musicale ai moderni centri di acquisizione audio, il sentiero della crescita del genere musicale afroamericano per antonomasia è stato tortuoso e, per molti versi, controverso. Dai complessi jazz che animavano gli appuntamenti mondani dei ricchi borghesi durante i *Roaring Twenties*, passando per il *Delta Blues* degli anni Quaranta e Cinquanta, fino ad arrivare alla completa emancipazione degli artisti dopo gli anni Settanta, gli anni della famigerata *Blaxploitation* [1].

Il cinema e i cineasti, da sempre accattivati dagli usi e costumi della società (sia contemporanei che passati e futuri) non sono immuni al fascino delle sonorità di questo genere melanconico. Proprio questa curiosità vuole essere il filo conduttore della rilettura che sta avvenendo in questi ultimi anni a favore del blues e dei suoi alfieri.

Per rendere più chiaro il concetto bisogna partire da un bianco e nero del 1955. Il film *Il seme della violenza* (*Blackboard Jungle*, di Richard Brooks) tratta un tema del suo tempo, demonizzandolo: il Rock n Roll. Questo lungometraggio è il primo film a presentare al proprio interno un brano rock n roll. Il brano in questione è *Rock around the Clock* di Bill Haley and his Comets. La canzone è presente fin dall'inizio, ed è già possibile ascoltarla in quella che è la prima inquadratura del film, dopo la didascalia ed i titoli di testa.

La fonte sonora non è immediatamente identificabile. Le note, arrangiate in un ritmo serrato, suggeriscono allarme. Vengono affiancate ad una sequenza di due treni, provenienti da direzioni opposte, che sottintende la collisione. Lo scontro fra due generazioni è ripreso immediatamente dopo. La scena successiva, su cui prosegue il celebre brano, è quella di un bambino sfuggito alla madre, che coglie l'occasione per farsi una doccia in mezzo alla strada, inaffiato da una perdita d'acqua nel sistema idraulico che scorre sotto l'asfalto. Oltre a lui, diversi bambini aspettano il proprio turno per fare lo stesso. Già l'inizio è emblematico. Lo scontro suggerito dai treni preannuncia quello delle generazioni di giovani ribelli nei riguardi della società che li circonda, fino ad aggredire i propri genitori.

Questi elementi, in aggiunta anche al dettaglio del coperchio di un bidone della spazzatura usato come percussione, servono a creare quell'ambiente *selvaggio*, che richiama il titolo. A questo proposito, è interessante ricordare come il film contenga nella parte iniziale una didascalia tendente a giustificare la proiezione di tali immagini: esse vengono proposte nell'ottica di un servizio informativo, in vista della soluzione urgente di questi gravi problemi legati alle nuove generazioni. A metà degli anni Cinquanta, la parola rock n roll è sinonimo di emergenza giovanile.

Lo spiraglio progressista che contraddistingue il film è assimilabile alla figura del professor Dadier (Glenn Ford). Dapprima scampato ad un incidente all'uscita del ristorante in cui aveva festeggiato l'assunzione in compagnia della moglie in dolce attesa, successivamente il professore cadrà vittima di un pestaggio. La sua decisione di non ricorrere alla denuncia degli studenti violenti, alla fine, riscuoterà gli esiti educativi che si augurava. La chiave di volta risiede nell'intuizione della necessità di un nuovo linguaggio che consenta ai giovani di esprimere tutto il proprio disagio. Egli, infatti, non persegue la strada della repressione, ma quella del confronto aperto e prova a stimolare, attraverso la musica, i propri studenti. All'ascolto del jazz, però, essi rispondono con disinteresse, malgrado la storia del genere sia piena di figure dedite alla trasgressione tanto cara ai giovani di allora. In questo senso si snoda anche lo sviluppo dell'altro ruolo chiave del film: Gregory Miller (Sidney Poitier).

L'allievo nero dapprima rappresenta l'ostacolo più grande al lavoro di Dadier e infine incarna la piena riuscita del suo lavoro di formazione. Per molto tempo, infatti, lo studente si dimostra ostruzionista, trasformandosi, nel corso della narrazione, nel suo miglior aiutante. L'aspetto che rende Miller un personaggio decisivo è il fatto che si tratta di un nero. La scommessa che sostiene il film è il fatto che si riesca a *convertire* l'irriducibile Miller in un prezioso collaboratore. Il ragazzo, infatti, incarna la componente nera di quella musica che unisce efficacemente due differenti componenti della tradizione americana. Miller è il blues, ciò che fa paura all'America bianca e benpensante, riconvertita, però allo spiritual religioso, tanto caro alla borghesia. Nero sì, quindi, ma a patto che esprima quella

componente religiosa che costituisce un mattone importante nella tradizione musicale degli ex schiavi.

In sintesi, possiamo affermare che il cinema guarda questo cambiamento con ansia. La società ritratta in quest'opera è disposta ad accettare il turbamento presente nella gioventù, ma a patto che questa sia accondiscende nell'incanalarlo sul sentiero già battuto della religione. Col senno di poi potremmo interpretare questo tentativo come un trucco atto a ridimensionare quel fenomeno dai risvolti che tutti noi conosciamo. Quegli scontri generazionali che sfociarono nelle lotte per i diritti civili che caratterizzarono la seconda metà degli anni Cinquanta e tutto il decennio successivo fanno da contraltare a quel tentativo di nascondere la polvere sotto il tappeto. Non va dimenticato, infatti, che lo stesso anno (1955) arriva nelle sale di tutto il mondo il film manifesto di questa spaccatura: *Gioventù bruciata* (*Rebel without a cause*, di Nicholas Ray) [2]

Con questa premessa, arricchita dalle ipotesi interpretative avanzate nel commento di questo lungometraggio, l'analisi prende una pausa. Si ferma con la pretesa di cristallizzare la visione offerta dei neri fino agli anni Cinquanta. In un certo senso si vorrebbe scattare una fotografia, volutamente in bianco e nero, che ci sarà utile più avanti nella trattazione. In questa fotografia, i neri vengono ritratti come una forza estranea ma integrata nei ritmi dettati dalla classe dirigente bianca. Vengono tollerati e, di tanto in tanto, lusingati tramite la partecipazione in lungometraggi con ruoli secondari e tutto sommato stereotipati.

Consideriamo ora un altro elemento: il tempo. Il tempo che passa e, possibilmente, porta consiglio. Da quella interpretazione efficace ma edulcorata di Sidney Poitier ai giorni nostri la comunità nera ha acquisito un mercato più ampio nell'ambito dell'audiovisivo e non solo. Il fenomeno già citato della blaxploitation ha prodotto un filone di consumo pensato su misura. Durante gli anni Settanta, infatti, assistiamo alla produzione e distribuzione quasi seriale di lungometraggi spesso di serie B, a basso costo, pensati e tagliati su misura come un vestito.

Il terzetto di registi ingaggiati da Hollywood alla fine degli anni Sessanta (Ossie Davis, Gordon Parks e Melvin Van Peebles) firma una serie di film con lo scopo di puntare anche sul pubblico nero per il rilancio dello studio system. Tra i lungometraggi manifesto del momento storico vi sono veri e propri cult della cultura afroamericana di oggi come: *Pupe calde e mafia nera* (*Cotton Comes to Harlem*, Ossie Davis, 1970), *Shaft il detective* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971) ma soprattutto *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971) considerato il primo vero film del genere, che ottiene anche successo commerciale e diviene manifesto politico, approvato anche dal Black Panther Party [3].

A questi titoli si accostano film che trattano di musica a tutti gli effetti, che hanno come protagonisti icone nere del blues, nel frattempo riabilite e consegnate al grande pubblico. È questo il caso di *Leadbelly*, uno dei più grandi interpreti degli anni Trenta e Quaranta assieme a Robert Johnson. Il film *Leadbelly* (Gordon Parks, 1976), narra la giovinezza turbolenta dell'artista, interpretato da Roger E. Mosley. Dello stesso periodo è un'altra grande uscita cinematografica, passata in sordina in quegli anni, ma oggi ritenuta da molti uno dei migliori film sulla storia del rock di sempre: *American Hotwax* (Floyd Mutrux, 1978). Il film narra l'ascesa e il declino di Al Freed, un irriverente disk jockey che viene annoverato come il principale divulgatore del rock n roll (a lui si attribuisce la creazione stessa del termine) e che fu l'unico a pagarne le spese (fu coinvolto nello scandalo Payola) [4]. Va anche ricordata la presenza in scena di due icone del rock come Chuck Berry e Jerry Lee Lewis che interpretano loro stessi.

Non soffermandoci, per necessità di sintesi, sul contributo incarnato dal cinema di Spike Lee, arriviamo ai giorni nostri. È questo il momento di riprendere in mano quella fotografia scattata nel 1955. Quel bianco e nero che ritrae i personaggi stereotipati della rappresentazione della cultura afroamericana si sono emancipati, maturati e hanno raggiunto una loro identità completa ed indipendente. Sono diventati una colonna portante e produttiva del cinema hollywoodiano e non solo. Quei colori sbiaditi del ritratto fotografico sono diventati colori unici e caratteristici, con tutti i vantaggi e gli svantaggi che questa autonomia riconosciuta ed acquisita comporta. Loro stessi, e chi con il loro lavoro interagisce e produce, oggi offre un nuovo sguardo di quel periodo, restituendo dignità e riconoscimento ai

loro oscurati predecessori.

Attraverso l'analisi di tre lungometraggi, eterogenei dal punto di vista autoriale, ma non contenutistico, proviamo a scattare una nuova fotografia, questa volta più verosimile, della realtà presa in esame; sempre la stessa, la seconda metà degli anni Cinquanta. Partiamo da un docu-fiction realizzato da Wim Wenders: *L'anima di un uomo* (*The Soul of a Man*, 2003). Il film-documentario *L'anima di un uomo* nasce da un ambizioso progetto ideato da Martin Scorsese: sette documentari sul blues realizzati da sette registi differenti (il già citato Wenders, Clint Eastwood, Mike Figgis, Mark Levin, Charles Burnett, Richard Pierce e lo stesso Scorsese) per rendere omaggio a questo genere che tanto, come abbiamo visto, ha contribuito alla crescita della musica popolare americana. Va anche ricordato che il 2003, per il blues, è stato un anno particolarmente importante. Il Congresso degli Stati Uniti dichiarò l'anno *Year of the Blues* in considerazione del fatto che il blues agì come musica seminale per il jazz [5].

Il film si apre e si chiude sulla stessa sequenza, la navicella spaziale Voyager, lanciata in orbita nel 1977, con al suo interno una serie di suoni e messaggi dalla Terra. Assieme a questo campionario acustico, vi sono registrazioni musicali atte a rendere un'idea della Terra e dei suoi abitanti. Fra i brani proposti vi è una rara registrazione di *Dark was the Night*, risalente al 1927, dell'artista Blind Willie Johnson. Di questo artista (come dell'altro cui è dedicata la prima parte del film, Skip James) non sono arrivate fino ai nostri giorni tracce video. Proprio per questo motivo, il regista ricorre ad un escamotage tecnico che ne conferma, semmai ce ne fosse stato bisogno, la spiccata sensibilità artistica, unita ad una notevole conoscenza tecnica. Egli sceglie due attori (Chris Thomas King interpreta Blind Willie, Keith Brown, invece, Skip James) naturalmente neri, che sappiano anche suonare la chitarra e cantare e ricrea gli ambienti in cui Blind Willie e Skip James vivevano, e decide di riprenderli con una cinepresa 35 mm a manovella adattando successivamente la musica alle immagini, trattate e invecchiate tramite solventi al mercurio e nitrato d'argento [6].

Questi inserti creano una trama tra il cinema del presente e i filmati d'epoca che ritraggono la struggente condizione vessatoria dei neri negli anni Venti, specialmente verso la fine, quando la Grande Depressione imperversava senza freni da costa a costa in tutti gli Stati Uniti e non solo. Proprio perché affiora in questa condizione estrema, il lavoro e la dedizione di Blind Willie Johnson nel cantare la redenzione e la crescita spirituale da lui trovate nella lettura della Bibbia diventano un motto e una guida. Per lui (diventato cieco dopo che sua madre gli gettò della soda caustica in faccia quando era piccolo), e per chi lo ascoltava, cantare agli angoli delle strade o all'ingresso delle chiese di Beheram, diventa una vera e propria missione. Proprio per questo motivo la rappresentazione di Wenders diventa molto importante; egli riporta alla luce i suoi ricordi d'infanzia, riprende le musiche e gli interessi che più lo avevano colpito nella giovinezza e rende omaggio ad artisti tanto importanti nell'ambiente afroamericano.

L'arco temporale del racconto comprende un periodo di oltre ottanta anni. Scorrono sullo schermo filmati d'epoca, grida indignate di predicatori neri che piangono la miseria della propria gente. Artisti che uniscono a queste grida crude il proprio particolare modo di espressione e, infine, gli artisti contemporanei. Lo spunto di riflessione che porta alla realizzazione delle riprese del documentario era stata la ricerca. La curiosità innescata dai versi di una canzone di John Mayall, un tributo a J.B. Lenoir, cantante e chitarrista blues morto investito da un'auto pirata. Wenders, allora un ragazzo (era il 1968), ascoltando la tristezza nella voce di Mayall per la prematura scomparsa dell'artista amico, cercò di procurarsi qualche disco di questo personaggio citato e mai prima di quel momento sentito. La ricerca non si rivelò facile dato il molto tempo passato dell'incidente, tuttavia i suoi sforzi vennero ricompensati ed egli entrò in possesso di un disco e vari aneddoti legati alla vita dell'artista, tanto che il giovane regista decise di volerne sapere di più e partì alla ricerca di persone che lo avessero incontrato e fossero disposte a rilasciare un'intervista. Entrò in contatto in particolare con due cineasti svedesi (una coppia) che avevano registrato alcune centinaia di metri di pellicola con l'artista, davanti ad uno sfondo spartano, con Johnson che suonava le sue canzoni accompagnandosi alla chitarra e indossando i suoi eccentrici smoking per la televisione di stato svedese.

Le sequenze a colori di questi momenti restituiscono un padre di famiglia, lavoratore, che compone, su musiche

blues, canzoni semplici sulla vita quotidiana sua e di chi gli era vicino. Anche questa testimonianza, per quanto poco possa contare, serve a riportare alla luce una vita spezzata prematuramente e purtroppo dimenticata col tempo. Il cinema ancora una volta assolve una delle sue tante funzioni, quella di farsi scrigno della memoria collettiva.

Il secondo lungometraggio, come il terzo, non ha scopo documentale ma narrativo. Il regista che firma il lavoro è ancora una volta un bianco (John Sayles), come a dimostrare che il cinema come la musica sono arti senza confini. Potremmo dire che il soggetto del film era ben presente nella mente del regista già da molto tempo. In molte occasioni, fra cui un'intervista rilasciata a Elston Gunn per *Ain't it Cool News*, Sayles afferma che sebbene egli consideri la sceneggiatura di [Honeydripper](#) (*nella foto*) (2007) una scrittura originale e del tutto nuova, i caratteri e le linee guida per la realizzazione dei personaggi principali di Pyne Top Pervis, di Sonny Guitar, Maceo e lo sceriffo erano presenti in due novelle: *Keeping Time*, per il primo ed il terzo e *Union Dues* per gli altri, entrambe scritte di suo pugno [7].

Il regista prosegue l'intervento dedicando qualche parola alla pre-produzione del film, a proposito delle sue ricerche sugli usi e costumi dei neri in Texas negli anni Cinquanta, su come venivano costruite le prime chitarre elettriche (allora definite *solid body*, ovvero un unico pezzo di legno che disegnava corpo e tastiera dello strumento). Interessandosi sempre di più alle storie delle persone del luogo, egli venne a conoscenza di Guitar Slim, un giovane songster che era solito esibirsi nei locali accompagnato dalla sua chitarra elettrica, ma che durante le sue esibizioni sfruttava il lungo cavo (più di cinquanta metri) che collegava lo strumento all'amplificatore per arrivare in strada a bloccare il traffico e invogliare altri avventori ad entrare e godersi lo spettacolo.

Questo aneddoto funge da innesco alla scrittura della sceneggiatura e diviene un passaggio fondamentale nell'ottica della rilettura che stiamo affrontando. Con queste premesse diventa evocativa la funzione in scena di due personaggi: Sonny (Gary Clark Jr.) e Possum (Keb Mo). Nello sviluppo dell'intreccio, i valori tendono a mescolarsi; il giovane acquista sicurezza da chi lo circonda e crede in lui, tanto da permettergli di suonare nel locale dove, fino a poco tempo prima, i chitarristi (e gli elettrificati su tutti) erano banditi. Diventa spigliato e sfodera un carisma che lo porterà ad affermarsi. Per contro, Possum diventa una presenza eterea fino all'evanescenza lungo un sentiero che lo porterà verso nuovi luoghi, lasciando dietro di sé non più che un ricordo nella mente e nel cuore di PyneTop (Danny Glover). Ecco che la metafora si spiega davanti ai nostri occhi: il bluesman acustico viene rimpiazzato dall'elettricità del rock n roll, il cambio di testimone è avvenuto e, anche in questo caso, giustizia è stata fatta: la mano che lo passa e quella che lo riceve sono entrambe nere.

Il lungometraggio presenta nell'impostazione l'impronta tipica del cinema di Sayles. Il regista lavora molto spesso come sceneggiatore negli ambienti forti ed influenti di Hollywood e questo gli permette di crearsi uno spazio e una sufficiente disponibilità economica per i propri progetti collaterali che presenta, quindi, come produzioni indipendenti. Il personaggio di Danny Glover presenta le caratteristiche del *coon* [8], ma si arricchisce di altre sfumature di contorno che rendono PyneTop Pervis non più uno stereotipo del nero sempre in bolletta, oppresso dallo sceriffo della contea e apparentemente in lotta contro tutti. Il proprietario del locale Honeydripper, «attraverso un cambio di postura, della camminata e delle espressioni facciali studiate ad hoc, offre una fotografia del tempo del personaggio e, grazie a Sayles, dei luoghi» .

In ultimo, voglio prendere in esame il lavoro di un regista, nero stavolta: Darnell Martin. Il suo lungometraggio [Cadillac Records](#) (*id.*, 2008) narra la breve ma travolgente vita della casa discografica indipendente Chess Records di Chicago. Se, ne *L'anima di un uomo*, il passaggio dall'acustico all'elettrico è un dato non proposto esplicitamente ma evocato con gusto e discrezione nelle sequenze delle rivisitazioni degli artisti contemporanei ai brani d'epoca; se, come abbiamo visto, in *The Honeydrippers* il momento è celebrato da un metaforico cambio di testimone dal passato al presente, dall'uomo al ragazzo, dal classico al moderno; in *Cadillac Records* l'intento è subito espresso: sin dalle prime sequenze possiamo osservare come l'importanza dell'amplificazione sia strettamente necessaria per far udire la propria voce in una metropoli chiasmata come la Chicago della prima metà degli anni Cinquanta.

A firmare il film è una sceneggiatrice e regista di talento, su cui vale la pena aggiungere qualche notizia di carattere biografico. Martin ha iniziato la sua carriera artistica da professionista con quello che si può definire il portabandiera della rivincita razziale nera del nostro tempo: Spike Lee. Ha lavorato infatti sul set di *Fa' la cosa giusta* (*Do the Right Thing*, 1989) in qualità di assistente alla regia. Se a questo si aggiunge un'infanzia passata nel Bronx, una solida crescita artistica in varie produzioni di serie televisive, una partecipazione come giurata al Sundance Film Festival nel 1995, il background dal quale proviene diventa immediatamente più nitido e comprensibile.

In *Cadillac Records* Martin analizza l'ascesa e il declino della Chess Records, fucina degli artisti che più hanno segnato il passo nella consacrazione nazionale e internazionale del blues e del rock nero. La consacrazione avviene in una sequenza chiave del film. Siamo ad un concerto: un giovane Chuck Berry (Mos Def) propone i suoi brani sul palco di fronte ad un pubblico diviso dalle leggi segregazioniste. La macchina da presa alterna campi e controcampi sull'artista impegnato nell'esibizione. Nei controcampi è visibile il pubblico diviso da cordoni e al centro qualche poliziotto vigila che tutto si svolga senza intoppi. Gli astanti danzano sul posto le ballate della nuova icona pop. Durante l'esibizione qualcosa cambia però: il ritmo dei reef aumenta, il pathos con cui Berry interpreta il suo cavallo di battaglia *Maybelline* cresce e sfocia nella celebre *duck walk*, tratto distintivo delle sue esibizioni dal vivo. La cinepresa, a questo punto, alterna ai campi lunghi che inquadrano la sala, il palco e il complesso, a dettagli sulle gambe e la chitarra dell'artista sul palco. L'artista si muove da sinistra a destra, arriva alla fine del palcoscenico, si gira e riparte. Il ritmo (e il volume della stessa traccia audio nel film) aumentano.

La sequenza continua. L'azione si ripete ma la macchina da presa è in controcampo, leggermente a destra: Chuck Berry passa da destra a sinistra in controluce a causa dell'occhio di bue che lo inquadra e lo segue e, fra la gente, una ragazzina bianca rompe i cordoni che separano bianchi e neri. Il pubblico si mescola e comincia a ballare libero, la polizia ha perso il controllo, spettatori salgono sul palco a danzare con il loro idolo. L'artista tenta, mentre continua a suonare, di calmare i poliziotti intenti a recuperare una situazione sfuggita di mano. Ma ormai la via è segnata: il rock n roll ha vinto e la sua spensieratezza e carica giovanile ha superato le barriere imposte dalla società dei loro genitori. Con questo passaggio, Martin ha dimostrato un uso molto espressivo e convincente della musica ai fini della narrazione.

Non è solo questa sequenza a convincere lo spettatore delle capacità narrative della regista. Possiamo quindi serenamente affermare che per la regista la musica ricopre un ruolo importante (per non dire fondamentale) ai fini della fruizione visiva. La Martin usa la sua capacità di sfruttare l'elemento melodico nel lungometraggio in molteplici occasioni, sia giovali ed energiche, tanto in sequenze drammatiche e struggenti. Come la sequenza che abbiamo trattato pocanzi può essere un esempio del primo tipo, le sequenze delle registrazioni della turbolenta Etta James (Beyoncé Knowles) sono un chiaro esempio del secondo.

In una di queste, la cinepresa incornicia in primo piano il volto della cantante che non riesce a trattenere le lacrime durante la registrazione del suo primo brano, e la sofferenza roca dell'artista diviene nostra grazie al piano ravvicinato. Darnell Martin ci fa avvicinare alle emozioni del blues femminile tanto da poterlo toccare mentre il testo della canzone - interpretata con estrema partecipazione emotiva - racconta l'abbandono di una donna da parte del suo uomo (*All I Could Do Was Cry*).

La musica nel film ci viene proposta dalla regista anche in momenti meno topici ma ugualmente importanti come i raccordi fra una scena e la successiva, espediente molto spesso utilizzato nei film per la televisione [9] (di cui abbiamo già evidenziato i trascorsi della regista). In più di un'occasione la traccia audio parte come in *livello esterno* (come nella scena iniziale, quando la musica proviene da una radio fuoricampo) per poi assestarsi nel *livello interno* [10] (quando la musica proviene dalla sala di registrazione e parte il racconto di Willie Dixon interpretato da Cedric the Entertainer).

Martin, riassumendo, mostra capacità non comuni nel trattamento cinematografico della colonna sonora e le impiega al meglio nel realizzare la propria visione, con gusto e mantenendo ritmi diegetici alti per tutti i centonove minuti del lungometraggio. Anche questo film assolve allo scopo della trattazione, riconoscendo il contributo degli artisti neri

alla crescita della canzone popolare americana. Viene acclamata, con partecipazione e calore, quella schiera di uomini e donne che tanto ha contribuito (pagandone a volte anche le conseguenze) a cambiare radicalmente la società americana, traghettandola dalla struttura patriarcale degli anni Cinquanta a quella degli anni Sessanta, con tutto quello che ne è derivato [11].

Bibliografia essenziale

- ▶ Antonelli, Sara, *Dai Sixties a Bush jr.: La cultura USA contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.
- ▶ Bogle, Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks, an Interpretative History of Blacks in American Films* (1973), New York, Continuum, 2004.
- ▶ Southern, Eileen, *La musica dei neri americani, dai canti degli schiavi ai Public Enemy* (1993), Milano, Il Saggiatore, 2007.

[1] La Blaxploitation - fusione delle due parole inglesi *black* (nero) ed *exploitation* (sfruttamento) - è stato un genere di film che nacque negli Stati Uniti, nei primi anni settanta, quando molti film d'exploitation furono realizzati a basso costo avendo come pubblico di riferimento gli afroamericani.

[2] Cfr. Simone Arcagni, *Cinema e rock: cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, in Domenico De Gaetano (a cura di), *Cinema e rock*, Santhià, Grafica santhianese, 1999.

[3] Le Pantere Nere o Black Panther Party (originariamente chiamato Black Panther Party for Self-Defence) sono una storica organizzazione rivoluzionaria afroamericana degli Stati Uniti attiva tra la metà degli anni 60 e metà degli anni 70. L'organizzazione fu fondata ufficialmente a Oakland (California) nel 1966, per iniziativa di due ex-compagni di scuola, Huey P. Newton e Bobby Seale. L'obiettivo dei due era di sviluppare ulteriormente il movimento di liberazione degli afroamericani fino ad allora pesantemente discriminati, sul piano sociale, politico e legislativo.

[4] Il termine deriva dalla contrazione della parola *pay* (pagare), e Victrola (la marca del giradischi più venduto all'epoca).

[5] Cfr. Elena Bartoni, *L'anima di un uomo*, «Film», n. 68, 2004, pp. 71-72.

[6] Cfr. Steve Hochman, *Passion for Blues and Filmmaking*, «L.A. Times», 17 febbraio 2002.

[7] Cfr. Elston Gunn, *Elston Gunn Interviews John Sayles About Honeydrippers and more*, «Ain't it Cool News», settembre 2007.

[8] Cfr. Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks, an Interpretative History of Blacks in American Films*, New York, Continuum, 2004.

[9] Cfr. Sergio Miceli, *Musica per film, Storia, estetica, analisi, tipologie*, Milano/Lucca, Ricordi/LIM, 2009, p. 675.

[10] Ivi, 649.

[11] Cfr. Sara Antonelli, *Dai Sixties a Bush jr.: La cultura USA contemporanea*, Roma, Carocci, 2001, p. 21.