

CHIARA FERRARI

LE DONNE DEL FOLK

CANTARE GLI ULTIMI

Dalle battaglie di ieri a quelle di oggi

DA ALMEDA RIDDLE E JOAN BAEZ A MICHELLE SHOCKED
DA MIRIAM MAKEBA E JULIETTE GRÉCO A TERESA DE SIO E GINEVRA DI MARCO

© 2021 Interno4 Edizioni

Finito di stampare agosto 2021 da Starprint s.r.l.

Isbn: 978-88-85747-59-3

Collana Interno4 - 133

Produzione a cura di Goodfellas Srl
via R. Da Mandello, 11 50126 Firenze (Fi).

Grafica e impaginazione: Francesco Ciaponi
Ispirata a Emory Douglas, grafico del Black Panther Party.

“La pantera è un animale che, se messo in un angolo, attacca.
Ma non lo farebbe mai se non dovesse difendersi.” *Emory Douglas*

Foto di copertina: Getty Images

La presente opera di saggistica è pubblicata con lo scopo di rappresentare un'analisi critica, rivolta alla promozione di autori e opere d'ingegno, che si avvale del diritto di citazione. Pertanto tutte le immagini e i testi presentati sono riprodotti con finalità scientifiche, ovvero d'illustrazione, argomentazione e supporto delle tesi sostenute dall'autore.
In ogni caso, l'editore si dichiara disponibile a sanare ogni eventuale controversia.

Per contatti: Facebook e Twitter: [interno4edizioni](#)
E-mail: interno4edizioni@gmail.com

edizioni
interno4

“Patria Indipendente” è il periodico dell’ANPI (Associazione Nazionale Partigiani d’Italia). Nasceva il 2 marzo 1952, con cadenza quindicinale, guidato da un “formidabile comitato di direzione: Emilio Lussu, Leonida Repaci, Giovanni Serbandini. Lussu, scrittore e dirigente politico di primo piano, una delle figure più rappresentative dell’antifascismo italiano. Repaci, anch’egli scrittore, fondatore del premio letterario Viareggio. Serbandini, noto dirigente comunista, condannato dal Tribunale Speciale, partigiano della prima ora. Fausto Vighi, scrittore giornalista, fu il primo direttore responsabile”.¹

Fin dalle origini ha ospitato firme fondamentali della cultura italiana: da Alberto Moravia a Carlo Levi. I grandi nomi della società, della politica e del mondo intellettuale: Elio Filippo Accrocca, Piero Calamandrei, Piero Caleffi, Italo Calvino, Enrico Mattei, Carlo Salinari, Umberto Terracini, Leo Valiani, Giuliano Vassalli, Piero Jahier, Vasco Pratolini, Carlo Lizzani, Leonetto Amadei, Achille Battaglia, Umberto Calosso, Ideale Cannella, Ada Gobetti, Riccardo Lombardi, Domenico Riccardo Peretti-Griva, Bruna Sibille-Sizia, Renata Viganò, Ruggero Zangrandi, solo per fare alcuni nomi.

Successivamente il periodico è diventato a cadenza mensile fino a cessare le pubblicazioni a stampa nel luglio 2015. Dal settembre dello stesso anno – con la direzione di Gianfranco Pagliarulo – è edito in versione digitale (www.patriaindipendente.it), per andare incontro ai cambiamenti della società, mantenendo fede alla vocazione originaria: “Mai come oggi – si legge – proprio a causa del tempo difficile in cui viviamo, l’antifascismo si presenta come un sistema di valori di particolare attualità, una speranza concreta di cambiamento, un argine democratico alla palude di tipo razzista, xenofobo, neofascista, presente nel nostro Paese”.²

Le sue tematiche sono prevalentemente di carattere storico-politico legate alla Resistenza, all’antifascismo, alla Costituzione, con un’attenzione speciale all’attualità, dando ampio risalto a cronache di eventi significativi. Uno spazio particolare

¹ <https://www.patriaindipendente.it/amarcord>

² <https://www.patriaindipendente.it/eccoci>

è dedicato ad argomenti di carattere culturale. Come la rubrica “Pentagramma”, che raccoglie articoli e saggi sulla canzone d’autore, popolare, militante e di protesta, a cura di chi scrive.³

Da qui ha preso forma il presente progetto editoriale. Da un’idea dell’allora direttore responsabile Gianfranco Pagliarulo – dall’ottobre 2020 eletto Presidente Nazionale ANPI – connessa a un’indagine sul folk, che approfondisse esperienze biografiche, il repertorio dei canti, i contesti storico-sociali, i materiali audio video a documentare voci distintive.

È dunque imprescindibile un ringraziamento a chi ha curato dal principio il lavoro di ricerca, ovvero Gianfranco Pagliarulo, che continua a seguire il periodico in qualità di direttore editoriale, ma anche alla redazione e a Natalia Marino, che da gennaio 2021 è la prima direttrice responsabile di “Patria Indipendente”, per lo spazio riservato a “Pentagramma”, che è laboratorio, studio, pratica della scrittura, invenzione di una comunicazione innovativa.

Per l’attenzione alle tematiche di cultura popolare delle quali il periodico si fa carico, contribuendo a divulgare Storia e storie di un mondo a rischio sparizione. E per l’autorizzazione a riproporre diversi dei testi già pubblicati in forma digitale, in questa veste cartacea, che si completa di integrazioni e nuove ricerche.

Chiara Ferrari

INDICE

IL FOLK È IL ROCK DEL POPOLO di Teresa De Sio	9
LE DONNE DEL FOLK, PERCHÉ?	11
FOLK A PARTIRE DALL’AMERICA	15
STATI UNITI D’AMERICA	22
1.1 Almeda Riddle, una vita folk	23
1.2 Odetta Holmes e l’orgoglio nero	35
1.3 Nina Simone, l’arte, il genio e la rivolta	44
1.4 Peggy Seeger, un’intera famiglia folk	51
1.5 Judy Collins, una voce per la nonviolenza	61
1.6 Joan Baez, la folksinger	69
1.7 Michelle Shocked, la storyteller	79
AMERICA LATINA	88
1.8 Violeta Parra, chitarra e libertà	89
1.9 Mercedes Sosa, la cantora del pueblo	104
1.10 Maria Bethânia, libera musa di una generazione	116
AFRICA E MEDIO ORIENTE	123
1.11 Oum Kalthoum, la regina del Nilo	125
1.12 Miriam Makeba, la voce del Sudafrica	136
1.13 Cesária Évora, la diva a piedi nudi	145
EUROPA	153
1.14 Lotte Lenya, la voce di Jenny	155
1.15 Amália Rodrigues, il fado	166
1.16 Juliette Gréco, la compagna esistenzialista	178
1.17 Shirley Collins, la musa della magia albionica	189
1.18 Maria Farantouri e la Resistenza greca	196

³ <https://www.patriaindipendente.it/categorie/terza-pagina/pentagramma>

FOLK IN ITALIA. IL CONTESTO STORICO, ARTISTICO E CULTURALE 203

2.1 Sandra Mantovani, la Grande Madre	208
2.2 Giovanna Daffini, la voce mondina	217
2.3 Giovanna Marini, la testimone combattente	225
2.4 Milly, la diva della canzone popolare	241
2.5 Maria Monti, la voce fuori dal coro	249
2.6 Margot, la voce amica di Calvino e Fortini	257
2.7 Luisa Ronchini, la voce del Veneto	267
2.8 Teresa Viarengo, la storia della ballata	277
2.9 Caterina Bueno, la raccattacanzoni	284
2.10 Daisy Lumini, la Toscana colta e popolare	295
2.11 Gabriella Ferri, voce de Roma	308
2.12 Concetta Barra, l'oro di Napoli	323
2.13 Rosa Balistreri, la Sicilia, la miseria, il dolore	332
2.14 Maria Carta, la memoria della Sardegna	345
2.15 Lucilla Galeazzi, la cantastorie che si innamorò di <i>Bella ciao</i>	355
2.16 Rachele Colombo, Cantar Venezia	364
2.17 Elena Ledda, voce del mondo	373
2.18 Teresa De Sio, la brigantessa	379
2.19 Ginevra Di Marco, canti dal margine della Storia	385
2.20 Il Coro delle Mondine di Novi, il canto collettivo dell'emancipazione	393

IL FOLK DI OGGI: INTERVISTE ALLE VOCI NUOVE 403

3.1 Eleonora Bordonaro e le isole linguistiche	403
3.2 Claudia Crabuzza, <i>Com un soldat</i>	410
3.3 Francesca Incudine e il riscatto femminile	414
3.4 Karima DueG, la voce delle seconde generazioni	420
3.5 Sara Marini, tra Umbria e Sardegna	430
3.6 Elsa Martin, la lingua madre e Pier Paolo Pasolini	436
3.7 Agnese Valle, musica da Testaccio	444
3.8 Cristiana Verardo, il Salento e le radici elastiche	450

CONCLUSIONI 457

BIBLIOGRAFIA 459

IL FOLK È IL ROCK DEL POPOLO

di Teresa De Sio

Non ho mai pensato alla musica folk come a qualcosa che, per essere individuata, ci costringa a guardare indietro nel tempo. Cercare cose accadute in una Storia precedente, ormai alle nostre spalle.

Né minatori e scavatrici servono a rimuovere le zolle di tempo che, forse erroneamente, immaginiamo possano occludere universi culturali ormai conclusi per sempre.

Credo invece che esista un nastro di continuità anche poco intercettabile a uno sguardo superficiale, del quale diceva Italo Calvino: "Essendo opere d'arte, sono destinate a diventare dei classici. E un 'Classico' diventa tale per il fatto che non smette mai di dire quello che ha da dire".

E il folk fa questo. Non smette mai di dire quello che non muta e dà radici al mondo.

Negli ultimi tempi il fenomeno divulgativo legato alla musica rurale, sembra un po' rattrappito, richiuso in se stesso, poco apprezzato. Ma io non ci credo. Le anime di chi non ha voce giornalistica o televisiva, continuano, con nuove modalità, a essere "morse dalla taranta".

Ripercorrendo strade che virano su percorsi tutti loro.

E la danza continua.

LE DONNE DEL FOLK, PERCHÉ?

*Perché la donna non è cielo, è terra
Carne di terra che non vuole guerra*

Edoardo Sanguineti, *La ballata delle donne*

In diverse parti del mondo, a partire dagli anni che precedono il secondo conflitto bellico (ma certamente dal dopoguerra), artiste donne – cantanti, musiciste, ricercatrici, studiose – si sono rese protagoniste di un recupero della tradizione culturale e musicale del loro territorio: si sono recate nelle campagne, nelle periferie urbanizzate, sulle montagne, alla ricerca di chi aveva memoria, gli anziani – cantori, portatori, informatori – e hanno registrato, preso nota, archiviato. Testi, musiche, storie, canzoni, canti che altrimenti sarebbero andati persi. Hanno svolto ricerche su libri antichi, nelle biblioteche, tra gli archivi polverosi; hanno approfondito lo stile del canto popolare e hanno restituito un mondo che sarebbe sparito per sempre. Quello dei contadini, degli operai, delle mondine, dei braccianti agricoli, dei minatori, degli allevatori, degli emigrati, delle operaie di filanda, dei pescatori.

Uomini e donne che si sono raccontati. Che hanno ricordato la fatica del lavoro, gli scioperi, le lotte sindacali, le manifestazioni di piazza, ma anche gli amori e i tradimenti. Che hanno rievocato guerre, miserie, le leggende delle loro terre. Con le disuguaglianze, e le storie di vita e di morte. Con le parole autentiche del loro dialetto, la lingua delle cose vissute e da rivelare.

In Italia, tra le tante, ci sono: Caterina Bueno, Maria Carta, Rosa Balistreri, Gabriella Ferri, Luisa Ronchini, Giovanna Daffini.

E nel resto del mondo?

In America Latina Violeta Parra intende realizzare il progetto dell'Università del folklore e anticipa i fermenti della Nueva Canción Chilena; Mercedes Sosa collabora con il Nuovo Cancionero, movimento di ricerca di una musica nazionale di radice popolare, espressione del suo Paese, l'Argentina.

In Inghilterra Shirley Collins canta un repertorio folk antichissimo e recupera canzoni, mediante ricerca sul campo, nel territorio delle South Downs, catena di colline calcaree nel sud dell'Inghilterra.

Negli Stati Uniti Judy Collins, al Denver Folklore Center, va alla ricerca di vecchie registrazioni dei canti di marinai inglesi.

Amália Rodrigues diventa la voce del canto più antico del Portogallo, il fado. Miriam Makeba fa conoscere al mondo i canti tradizionali del Sudafrica. Oum Kalthoum in Egitto rivoluziona la canzone attraverso le parole dei poeti moderni. In Grecia la canzone diventa strumento per parlare al popolo, con la voce di Maria Farantouri, la musica di Mikis Theodorakis e le parole dei più importanti poeti greci.

Alcune reinterpretano il patrimonio musicale del loro Paese, reinventandolo e rinnovandolo.

Quando non sono studiose o ricercatrici prestano la loro voce a drammaturghi, poeti, compositori e grazie all'originalità della loro interpretazione, sono protagoniste di grandi trasformazioni artistico-culturali. Come la nascita della "canzone epica", in Germania con Lotte Lenya, o della canzone d'autore, in Francia con Juliette Gréco.

Diverse sono anche cantautrici.

Altre hanno memorie prodigiose.

Solo qualcuna si conosce personalmente e collabora agli stessi spettacoli.

Tutte sono in prima fila.

Tutte hanno una medesima missione: preservare e diffondere la cultura del proprio Paese, facendosi portavoce delle istanze delle classi meno abbienti.

Le loro vite diventano la stessa vita: acquistano una funzione politica e diventano simboli di militanza, di memoria e difesa delle radici popolari.

Sono credibili nel loro ruolo perché non sono mere esecutrici di quei canti. Sono loro che li hanno ricercati, scoperti e che ne conoscono la storia, le tematiche, le motivazioni per le quali sono stati scritti o modificati nel tempo. Sono detentrici della storia culturale e popolare del loro Paese, la incarnano.

Diventano storiche, intellettuali, etnomusicologhe, antropologhe, sociologhe, docenti. Assumono ruoli preminenti che permettono loro di emanciparsi dalla posizione subalterna della donna, prima e nel dopoguerra, spesso ancora analfabeta e relegata a mestieri umili, se non di classe sociale agiata (ma sono pochissime: Sandra Mantovani, Margot, Caterina Bueno, in America Joan Baez).

La maggior parte ha, infatti, origini modeste. E il canto, con la ricerca musicale, consente loro di elevarsi culturalmente, oltre che di poter vivere di quel mestiere e diventare un esempio per le altre donne nella società in evoluzione di allora.

Così restituiscono un racconto della Storia dal basso, sono la voce autentica e originaria di un popolo, in sintonia con ciò che cantano, con il messaggio di cui si fanno interpreti.

Queste donne, inoltre, sono testimoni di eventi politici, trasformazioni sociali dei Paesi in cui vivono o che attraversano. Raccontano le battaglie che hanno combattuto contro ogni forma di violenza, portando in primo piano tematiche ancora di grande attualità.

Le loro storie inducono a riflettere sulla realtà del cantautorato di genere, sulle specificità di cantautrici e interpreti a metà strada tra il mercato e la ricerca di

un percorso alternativo, espressione di originalità nella voce, nell'immagine e nel repertorio. Di purezza, di trasgressione dei canoni, di affermazione della propria differenza.

Negli anni Sessanta sono tutte in attività. Qualcuna è stata iniziatrice e ha segnato un cammino, altre continuano a innovare la musica e la cultura anche ora.

Nell'ultima parte di questo scritto si dà spazio alle interpreti di oggi. Risultato di una scelta personale dell'autrice che ha individuato voci distintive in un contesto dinamico che dice della ricchezza e vitalità della canzone italiana, dipanata a partire dal folk.

Continuatrici di una lunga storia, nella loro poetica coniugano il richiamo alle radici, con l'esigenza di spingersi oltre. Sperimentando, reinterpretando, ripercorrendo strade che virano su percorsi completamente loro. Che si diramano in infinite direzioni, ma partono tutti dallo stesso centro.

“Blues, Spirituals, Folk Songs: tre momenti di un unico, angoscioso sondaggio al fondo dell'emarginazione razziale, sociale, civile, umana.”¹ La combinazione di musica e parola poetica rappresenta in questi tre generi una manifestazione di rivalse tesa a soverchiare il rapporto di forza tra oppressore e oppresso. Neri i blues e gli spiritual, animati dal contrasto tra ribellione e rassegnazione. Bianco il folk, il canto della ricerca di una identità, liberazione da ogni forma di intolleranza e fuga verso un altrove migliore. “Cowboys, banditi, vagabondi vittime di un drammatico, disperato nomadismo, lavoratori stagionali nelle miniere, uomini delle ferriere: ecco il popolo multiforme e variegato dei folk-songs, i canti della angosciosa ricerca di un ruolo nella vita.”²

La denuncia della comunità nera nei confronti delle discriminazioni parte da lontanissimo, da quando nel XVIII secolo schiavisti colonizzatori iniziarono il trasbordo di masse di uomini e di donne dall'Africa verso l'America. Manodopera a basso costo, abituata all'obbedienza, facile da smerciare nel nuovo continente. Dal principio il canto è lamento e preghiera; nel tempo, in conseguenza di una inevitabile commistione culturale, diviene espressione popolare afroamericana autentica che nella ricerca delle radici ritroverà senso e valore. Il blues racconta l'amara nostalgia, la desolata infelicità, l'inferno esistenziale di chi è stato strappato dalla propria terra. A questi temi si unisce uno sguardo sugli accadimenti quotidiani tra cronaca e storia. Così, il carcere, le deportazioni, il lavoro nelle piantagioni, ma anche le elezioni presidenziali, gli incontri pugilistici, le inondazioni del Mississippi, i fatti di guerra, sono argomenti che ispirano i blues *singers*.

Se il canto *Spirituals* è il collante religioso di un'intera comunità nel momento dell'impatto con la durezza del sistema schiavista negli Stati Uniti, dalle campagne delle zone più marginali dell'America prende vita una coscienza musicale che converge in forme già presenti dall'Ottocento e che genera il fenomeno

¹ Clementelli E., Mauro, W. 1996, p. 7.

² Clementelli E., Mauro, W. 1996, pp. 7-8.

delle *folk songs*. Canzoni provenienti dal mondo rurale, ferroviario, minerario. Dall'esperienza dell'impegno sociale e civile che sfocia nelle battaglie sindacali per i diritti di lavoratori vagabondi e sfruttati. Canzoni di argomento amoroso, poi, sono l'eredità di leggende irlandesi e inglesi giunte nel Nuovo Mondo in seguito alle varie migrazioni che si sono succedute nei secoli.

Agli inizi dagli anni Venti negli Stati Uniti comincia una minuta opera di registrazione di queste musiche di contadini e di altre categorie di lavoratori, da parte di etichette discografiche, appassionati e ricercatori.

Tra questi Charles e Ruth Crawford Seeger, musicologo lui, musicista lei, entrambi ricercatori di canti folk, le cui vicende sono dettagliate nel racconto biografico della figlia, Peggy Seeger.

E poi Harry Smith, eclettica figura di artista e appassionato collezionista di dischi a 78 giri che, nel 1952, cura per la Folkways Recordings una corposa *Anthology of American Folk Music*, nella quale compaiono musicisti blues, country e cajun. Ma sono soprattutto John e Alan Lomax, con le loro autorevoli raccolte sonore, e la scoperta di musicisti eccezionali, ad avere un grande influsso sul folk revival del dopoguerra.

Negli anni Cinquanta e Sessanta il lavoro dei Lomax e l'*Anthology* di Smith sono tra le fonti di ispirazione dei musicisti del folk revival americano. Le loro ricerche influiranno anche su quelle di altri Paesi europei, soprattutto, Spagna, Inghilterra e Italia.

John Avery Lomax (1867 – 1948), originario di Goodman, un villaggio nei pressi del Mississippi, con la famiglia si trasferisce in Texas, dove cresce ascoltando i canti dei cowboy. All'Università del Texas, scrive di poesia e letteratura ed è coinvolto in attività politiche, uno studente leader all'interno del campus. Si sposa con Bessa Baumann Brown. Per accedere ad Harvard vende il suo miglior cavallo, ma lì approfondisce lo studio della canzone e della cultura folk. Nel corso di letteratura inglese ci sono studenti come Charles Seeger e T.S. Eliot. Il docente Barrett Wendell incoraggia i suoi allievi a scrivere della regione degli Stati Uniti dalla quale provengono e rimane impressionato dalle storie di cowboy raccontate da John. Immediatamente lo presenta a George Lyman Kittredge, docente di letteratura inglese e pioniere nello studio delle ballate. Entrambi i docenti sono interessati all'idea di approfondire le ballate americane del West e suggeriscono a John di collezionarle per farne oggetto di ricerca. Nel 1910 John pubblica la prima importante raccolta *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*, con un'introduzione del Presidente Theodore Roosevelt. "Questo lavoro – scrive – appassionerà non solo gli amanti della letteratura, ma anche tutti gli studiosi di storia del West." Perché propone una visione dell'America decisamente più realistica, distante dalle rappresentazioni stereotipate dei primi film di ambientazione.³

Resterà la più importante raccolta di canzoni western.

³ Sebastian Danchin in Duchazeau, F. 2012, p. 5.

Non è la prima, esistono precedenti collezioni risalenti al XVIII secolo. In Scozia, a opera di James Macpherson, docente delle Highlands scozzesi che pubblica una prima raccolta di poemi e canti (1790). Un corpus di poesie paragonabili ai canti omerici dell'antica Grecia. Ancora prima Thomas Percy, pubblicava la raccolta di ballate *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) che tempo dopo sarebbe finita nelle mani di Sir Walter Schott coinvolgendolo a sua volta nella ricerca e raccolta di ballate, spunto per i suoi romanzi.

In America questo filone interessa appassionati della zona del Massachusetts, specialmente Cambridge; tra questi James Russell Lowell che nel 1855 pubblica una prima antologia intitolata *The Ballad*. Questa diventa oggetto di studio per Francis James Child, futuro professore di letteratura inglese ad Harvard. Al suo ritiro lo avrebbe sostituito George Lyman Kittredge.

In Inghilterra il punto di riferimento per lo studio e la catalogazione del patrimonio popolare di canti e ballate è il musicista Cecil Sharp, che raccoglie testi e musiche della tradizione inglese fondando l'English Folk Dance Society (1911). Una volta in America, nel Kentucky, continua le sue ricerche pubblicando la raccolta *English Folk Songs from the Southern Appalachians* (1932), punto di riferimento di molte interpreti americane e inglesi.

Il lavoro di John prosegue con la pubblicazione dell'*American Ballads and Folk Songs* con le note introduttive del Professor Kittredge ('34). Un vastissimo repertorio di canti divisi per categorie: canzoni dalle montagne, canzoni del Grande Lago, canzoni di ferrovia, canzoni creole, di cocaina e whisky, canzoni dell'infanzia, canzoni di minatori, di soldati, di vagabondi, di neri, di taglialegna, di pescatori. A questa ricerca partecipa anche il figlio Alan.

Alan Lomax – 31 gennaio 1915, Austin, Texas – come il padre è studente ad Harvard. Come lui si appassiona ai canti folk.

Con alcune differenze. La musica è per Alan l'accesso al mondo delle persone di colore. Anche se negli anni Trenta bianchi e neri sono comunità divise, la musica è un lasciapassare che porta nel cuore dell'arte e della cultura nera. Ascolta la musica e le voci degli artisti di strada che gli appaiono le più intense mai ascoltate. È il suono del *South*. È il blues.

Così, entrambi i Lomax partecipano al progetto di una raccolta di canzoni degli africani d'America (1933-1942): si vuole documentare, registrando sul campo, la cultura dei discendenti degli schiavi deportati dall'Africa. Un viaggio in quel *South*, figlio della Grande Depressione e del New Deal, così scosso da povertà e scontri razziali.

Si parte da Dallas. Qui, registrando le prime voci, Alan ha immediatamente chiaro il suo progetto: quei canti di protesta e di dolore sono la voce della povera gente, degli schiavi di colore nelle piantagioni che rivelano i loro drammi a tutto il mondo. Quando cantano, quegli uomini e quelle donne, sperano che le loro preghiere, registrate dagli studiosi bianchi, arrivino da qualche altra parte del mondo. Dirà Alan: "Questa esperienza ha totalmente cambiato la mia vita. Ho capito quello che dovevo fare. Il mio lavoro era di provare a portare quei

sentimenti, quelle storie mai ascoltate al centro di un palcoscenico”.⁴

Il viaggio continua con tappa nelle principali carceri, dove per i detenuti neri i lavori forzati sono un ritorno alla schiavitù. Huntsville in Texas, Imperial State Prison Farm a Sugar Land vicino a Houston, fino al Central Convict Sugar Plantation, la più nota delle prigioni dell’Angola, famosa per il numero di detenuti con sentenze per ergastolo. Qui non è permesso ai neri di cantare durante il lavoro nei campi.

Ma qui avviene l’incontro con “Il re delle dodici corde della chitarra” Leadbelly, arrestato per aggressione, che registra un repertorio impressionante di canzoni, dal gospel, al blues, al folk. Brani memorabili, come le variazioni su *Angola Blues* e *The Midnight Special*, canzone di liberazione dalla segregazione, dalla schiavitù. Con lui Alan realizzerà l’album *The Midnight Special and Other Southern Prison Songs* (‘41) contribuendo alla nascita di una icona blues e alla diffusione di quella musica.

Alla Mississippi State Prison Farm in Oakley si registrano spiritual, inni religiosi, musica mai udita. Musica rituale con il potere di trasformare cantanti e ascoltatori. Canzoni corali in cui le armonie si intonano senza essere state provate, in cui la voce solista a volte emerge ed è sorprendente.

Alla Parchman Farm un uomo canta il dolore della schiavitù, un dolore antico, ereditato da infinite generazioni. Alan resta di nuovo sconvolto. Tornerà alla Parchman nel 1947-1948 e nel 1959 con Shirley Collins e inciderà *Murderous Home-Prison*.

“Ho realizzato – dice – che queste erano persone che chiunque poteva considerare la feccia della società, persone pericolose, brutalizzate, e da loro usciva la musica più bella che io avessi mai ascoltato [...]. Queste persone erano musica e poesia e avevano qualcosa di terribilmente importante da dire [...]. Io avevo trovato la mia gente. Avevo trovato la gente che volevo rappresentare, con la quale volevo stare.”⁵

Queste incisioni confluiranno nella raccolta di nastri dell’Archive of American Folk Song of the Library of Congress (istituito nel 1928), il primo e più importante centro di raccolta e conservazione della musica folk negli Stati Uniti.

Dopo la raccolta delle *Negro prison songs* il lavoro di ricerca prosegue. Alan raccoglie le musiche di Haiti, le *Ballads of the Kentucky*, le *Folk Songs of Mississippi and Their Backgrounds*. Insegna ma non smette di approfondire i suoi studi, seguendo corsi di antropologia alla Columbia University.

Si dedica all’attività radiofonica di diffusione dei repertori folk e delle tematiche a essi connesse. Intende ricostruire attraverso le ballate una diversa storia dell’America, a partire dalle vicende degli ultimi: i neri nelle piantagioni, i contadini, i minatori, i costruttori di ferrovie, i marinai. Una volta alla settimana Alan ha uno spazio alla radio per parlare di canzoni ed eseguirle. Su ogni tema, inoltre, nuove composizioni vengono presentate, nell’idea di attualizzare

quei repertori. Ne scrivono Charles Seeger e la moglie Ruth Crawford, Aaron Copland, Henry Brant e altri autori.

Una sera, alla fine di una manifestazione gli si presenta un piccolo uomo dall’Oklahoma con il capello alla rovescia, la chitarra a tracolla e una voce asciutta come il deserto. Canta per sfamare la sua famiglia. Canta canzoni di migranti con una tale forza espressiva da lasciare senza fiato. Quel piccolo uomo è Woody Guthrie: scrive ballate come quelle dei disperati della terra che cantavano per chiedere un lavoro e diritti, per pregare, per denunciare, per raccontare le disgrazie della loro vita.

Alan lo coinvolge immediatamente e Woody registra notte e giorno, canzoni su canzoni. Sulla sua vita di *hobo* vagabondo emarginato, senza lavoro e senza casa, una sorta di autobiografia orale. Canzoni che diventeranno lo spunto per il programma radio di Alan “Dust Bowl Ballads” e per Woody la sua opera letteraria *Bound for Glory*.

Per realizzare, inoltre, insieme a Pete Seeger e con la prefazione di John Steinbeck, l’antologia di canzoni di protesta *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People* (1940), una testimonianza di un’America sconosciuta, in cui prendono la parola i poeti popolari politicamente attivi che non hanno mai smesso di raccontare attraverso il canto le lotte della povera gente.

Questo lavoro, però, non è senza conseguenze.

Negli anni che avviano al conflitto bellico Alan risulta sorvegliato dall’Fbi che ha aperto un fascicolo sulle sue attività: “L’investigazione condotta tra i vicini dimostra che è un individuo molto strano: si interessa soltanto di musica folk, è davvero poco affidabile e scontroso. [...] Non dà alcun valore ai soldi, usa la sua proprietà e quella del governo con negligenza, praticamente non si cura del suo aspetto”. E poi: “Da una fonte confidenziale di informazioni è stato fatto sapere a questo Bureau che un certo Alan Lomax, che è impiegato alla Sezione Musicale della Biblioteca del Congresso, è sulla base del resoconto un simpatizzante del Partito Comunista”.⁶

Nel giugno 1950 il pamphlet *Red Channels: The report of Communist Influence in Radio and Television* riportava l’elenco di 151 artisti che figuravano in una *blacklist* di presunti sovversivi, una lista emersa poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Includeva Orson Welles, Leonard Bernstein, Arthur Miller e Alan Lomax.

Nuove indagini dell’Fbi porteranno alla scoperta che Alan, nel frattempo, aveva lasciato il Paese. Il maccartismo, scatenato da crescenti timori di influenze comuniste sulle istituzioni statunitensi, generava sospetti e azioni di censura nei confronti di molti artisti e intellettuali spesso costretti a fuggire. Così Alan. Nessuno conosce nei dettagli le modalità della fuga. Alan stesso racconta ai suoi familiari di essersi recato in Europa per realizzare un progetto per la Columbia Records, il *World Library of Folk and Primitive Music*, una raccolta di musiche

⁴ Szwed, J. 2010, p. 37.

⁵ Szwed, J. 2010, pp. 49-50.

⁶ Plastino, G. (a cura di) 2008, pp. 18-19.

tradizionali del mondo. Così, giunto in Europa, si sposta continuamente. Fino a fermarsi in Inghilterra dove partecipa al programma “Traditional Ballads” della Bbc. Qui entra in contatto con la English Dance and Song Society e con la Irish Folk Commission di Dublino per svolgere ricerche sul campo in Inghilterra, in Scozia, in Irlanda. Collabora con Ewan MacColl, studioso, musicista, futuro marito di Peggy Seeger.

Ma nel 1951 la Polizia Metropolitana di Londra indaga su di lui e sul lavoro alla Bbc, su richiesta dell’Fbi. Lomax – viene fatto sapere – potrebbe essere membro del Partito Comunista.

Nel ’52 la Columbia lo invia in Spagna per realizzare incisioni di flamenco e chitarra, nonostante il suo disappunto e l’avversione alla dittatura franchista.

Lui si convince. Una volta a Mallorca partecipa a una conferenza il cui organizzatore è un rifugiato nazista, in passato direttore del Berlin Phonogramm-Archiv. Gli viene detto che nessun musicologo spagnolo lo avrebbe mai aiutato. Gli viene anche suggerito di lasciare la Spagna. Ma lui non si dà per vinto, e a quel punto vuole a tutti i costi registrare la musica di quella nazione oppressa. Spesso controllato dalla Guardia Civil, Alan raccoglie una grande quantità di documenti sonori. Il viaggio in Spagna risulta decisivo anche perché, per la prima volta, incomincia a fotografare con regolarità: i cantori che incidono per lui, i paesaggi, la gente comune, l’architettura. La Spagna lo sorprende: in tutti i villaggi le tradizioni permeano ogni aspetto della vita.

Di nuovo l’Fbi diffonde la notizia che il giovane ricercatore potrebbe essere una minaccia per il Paese. Così, il suo lavoro viene reso impossibile. Con continui interrogatori, furti di strumentazioni, persecuzioni.

Ma il materiale raccolto è ricchissimo e verrà mandato in onda in due puntate della trasmissione radio della Bbc “Third Programme”, riscuotendo un successo inimmaginabile. Nel ’55 vengono pubblicati anche i dischi della Columbia. Ma le documentazioni sonore troveranno più spazio in *Folk Music of Spain*, collana di undici Lp curati da Alan per l’etichetta Westminster di New York.

Nel ’54 Alan compie il suo viaggio in Italia, per ritrovare le radici di una cultura popolare antica e intatta. Non ancora scalfita, ma per poco, dall’industrializzazione, dalle trasformazioni dell’economia e del paesaggio. A Roma incontra Giorgio Nataletti, direttore degli archivi del Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare all’Accademia Nazionale di Santa Cecilia. In quegli archivi non era conservato abbastanza materiale caratteristico di tutte le regioni italiane, così Alan decide di avventurarsi lungo il Paese per registrare lui direttamente. Le tradizioni musicali di pastori, pescatori e artigiani, contadini dalle Alpi alla Sicilia.

In una lettera indirizzata al direttore culturale della Bbc, Geoffrey Bridson, a proposito dell’Italia così scrive: “Il canto tradizionale è davvero molto vivo; dappertutto nel Paese ci sono cantori di talento e di grande forza espressiva; i nastri che risulterebbero dalla ricerca potrebbero effettivamente essere la base per

un rinnovato interesse nei riguardi della canzone folk tra i giovani del Paese”.⁷ Lo accompagna in questo viaggio il giovane etnomusicologo Diego Carpitella. “Quando cominciammo quel viaggio – racconta – in lui era evidente la curiosità e l’interesse, e mostrò subito una notevole efficienza operativa; possedeva una tecnica del raccogliere, nella individuazione delle fonti e nell’acquisizione delle informazioni. Aveva già un mestiere, da etnologo, da etnomusicologo: le nostre ricerche, infatti, sono state tutte condotte sul campo.”⁸

A Sciacca, in Sicilia, Alan trova il teatro dei pupi che rappresenta la *Chanson de Roland*, in Calabria le canzoni dei pastori, negli Abruzzi cori polifonici femminili, canti dei marmisti in Toscana, stornelli a Roma, orchestre di flauti di pan in Piemonte, il contrappunto dei marinai nei piccoli villaggi liguri. E poi: “Sulle montagne sopra San Remo – racconta – ho registrato ballate francesi medievali [...]. Sugli Appennini ho osservato abitanti di villaggi recitare per ore opere basate sulle leggende caroline chiamate Maggio [...]. Lungo la costa napoletana ho scoperto comunità in cui la musica risente di sonorità nord africane, in conseguenza della dominazione dei Mori a Napoli nel IX secolo”.⁹

Ma è in Lombardia che Alan trova davvero un tesoro: “Il cognome dei miei antenati è Lomazzi, e la famiglia scappò da questa zona per sfuggire alle persecuzioni religiose al tempo degli Albigesini [...]. C’era come un legame profondo che mi univa a questo ambiente, e le donne che cantavano mi sembrarono le mie lontane cugine”.¹⁰

Il viaggio si conclude dopo un percorso di oltre quarantamila chilometri in macchina e migliaia di metri di nastro registrati. Il materiale è sufficiente per i due Lp per la Columbia, *Music and Songs of Italy*.

Al ritorno in Inghilterra, una sera a casa di Ewan MacColl Alan conosce Shirley Collins. Rimane colpito e fortemente attratto dall’immagine incantata di questa giovane donna che, sola, canta dentro casa o nel giardino attorno. Sarà la sua assistente nelle successive ricerche.

Alan pubblica nuovi lavori, frutto delle sue ricerche, di viaggi, di incontri fortunati. Nel 1958 è la volta di *American Song Train* che include brani cantati da Peggy Seeger. E del programma radio per la Bbc “A Ballad Hunter Looks at Britain”.

Quando torna in America trova un Paese cambiato: nuove generazioni stanno cercando di ridisegnare i confini di una convivenza basata sui valori della giustizia e della libertà. Il sogno dell’integrazione razziale sarà però presto interrotto, come la condizione di assenza di conflitti. La violenza e gli scontri pubblici sulla guerra in Vietnam e per i diritti civili raggiungono un tale livello, nel ’67-’68, che ad Alan sembrerà di essere ripiombato nel fuoco che aveva incendiato quei primi anni Trenta. Questa volta, però, la vita di ogni singolo essere umano sembrava ancora più volatile e precaria.

⁷ Plastino, G. (a cura di) 2008, p. 27.

⁸ Plastino, G. (a cura di) 2008, p. 36.

⁹ Szwed, J. 2010, p. 282.

¹⁰ Plastino, G. (a cura di) 2008, p. 172.

Così, in quegli anni di manifestazioni, di rivolte, di scioperi, di vite sacrificate, la cultura popolare sarà vissuta come espressione non più del popolo-nazione, ma delle classi lavoratrici, dei giovani studenti con i loro ideali di egualitarismo e pacifismo.

Sono questi che si sposano con la ricerca di autenticità di valori in un passato percepito come estraneo alle imposizioni del consumismo. Un passato, soprattutto, di lotte per l'affermazione dei diritti dei più deboli.

In America i musicisti della tradizione; come Woody Guthrie, sono affiancati da interpreti e cantautori come Pete Seeger, Joan Baez e Bob Dylan, che ripropongono i repertori folk, riattualizzandoli, caricando quelle canzoni di nuovi significati. Tutti loro riconoscono in Alan Lomax un padre spirituale.

Alan, del resto, ha sempre concepito il suo lavoro come veicolo per diffondere il suo credo: "Essere portavoce di un'Altra America, di persone comuni, i dimenticati e gli esclusi, quelli che hanno sempre sopportato una vita di difficoltà – nella Grande Depressione, negli anni della Seconda guerra mondiale, durante la follia anticomunista, e nell'era delle lotte per i diritti civili".¹¹

Il documentario *Lomax The Songhunter* ben racconta le sue imprese.

Alan Lomax muore a Safety Harbor, in Florida, il 19 luglio 2002.

L'America è punto di partenza e punto di arrivo.

Il Newport Folk Festival, inaugurato nel 1959, diventerà luogo privilegiato di incontri e dibattiti, laboratorio di esperienze musicali, come il Festival of Folks e Woodstock (1969). I club, i giornali, le trasmissioni televisive che accordano spazi al folk sono garanzia di un successo internazionale. Miriam Makeba, Cesária Évora, Milly, Maria Carta in America diventano celebrità.

Lungo l'America viaggia anche una giovanissima Giovanna Marini. Le riflessioni di Peggy Seeger, le ricerche di Almeda Riddle, le parole di Pete Seeger, le lotte di Woody Guthrie sono lo spunto per dare inizio a una carriera. Di canzoni di protesta, alla *talking blues*, a difesa degli ultimi.

STATI UNITI D'AMERICA

Le vicende politico-sociali degli Stati Uniti che queste biografie attraversano contemplano un arco di tempo piuttosto esteso, a partire dalla guerra di Indipendenza americana (1775-1783) e da quella di Secessione (1861-65) evocate da Almeda Riddle. Attraverso la sua raccolta di leggende inglesi, scozzesi, irlandesi, inoltre, Riddle ricostruisce le sue origini familiari che sono una testimonianza delle varie migrazioni che si sono succedute in America e che nella zona dell'Arkansas e dei monti Ozarks hanno lasciato i segni, anzi i suoni, del loro passaggio.

Dagli anni Cinquanta le piazze e i club del Greenwich Village di San Francisco sono laboratori in cui la canzone diventa strumento di lotta. Da qui parte una

rivoluzione che lega gli artisti in una comune battaglia per i diritti civili.

Le manifestazioni contro la guerra in Vietnam muovono azioni pacifiste che contestano tutte le guerre e ogni forma di prevaricazione, portando alla nascita di Amnesty International.

Le occupazioni degli squatter, il movimento punk "No Future", le proteste non violente dei "Warchest Tours", le campagne per i diritti dei malati di Aids, l'intervento nella guerra dei Balcani, tratteggiano gli anni Ottanta e Novanta.

La tragedia dell'11 settembre 2001, le denunce verso le amministrazioni politiche, le battaglie ambientaliste, le iniziative per la difesa delle minoranze: i migranti, gli omosessuali, le donne; quelle per i diritti degli artisti commercializzati in modo spregiudicato dalle grandi piattaforme web, sono un racconto dell'America più recente.

1.1 Almeda Riddle, una vita folk

Canto da quando ricordo. Ho intenzione di cantare fintanto che Dio mi darà una voce per continuare a farlo. E intendo cantare queste canzoni folk. Ma la mia più grande ambizione è quella di registrare tutte quelle che conosco su nastro o in un libro da mettere a disposizione. Gratuito, per chiunque voglia usarlo.

Almeda Riddle

Questa è la motivazione per la quale l'eredità della folksinger Almeda James Riddle è documentata nel bellissimo racconto biografico, *A singer and her songs. Almeda Riddle's book of ballads*, realizzato da Roger D. Abrahams, professore di antropologia e direttore dell'Istituto di ricerca africano e afro-americano dell'Università del Texas ad Austin (che la incontra nel '64, '65, '67), impreziosito dalla storia delle canzoni conservate nello scrigno della memoria di Almeda "Granny" Riddle. Canzoni che narrano fatti sanguinari, orribili omicidi, uccisioni alla forca, suicidi; ballate con storie di fantasmi, altre sulle vicende dei nativi americani; leggende sulla morte e sull'amore, sugli amanti che partono lasciando nel pianto le loro amate, storie di tradimenti. E poi inni religiosi, spiritual; canzoni di guerra: quella di Secessione, quella d'Indipendenza; numerose filastrocche per bambini, divertenti o inquietanti. Un variopinto album di ricordi d'infanzia, di famiglia, di vita coniugale, innescati dalle canzoni che a essi si legano. Un archivio di musiche, testi, vicende personali, usanze locali dell'Arkansas e dei monti Ozarks, con richiami alla grande storia dell'America. Vengono inoltre esposte le idee di Almeda su ciò che rende una canzone o una ballata un classico. E viene fatta emergere la sua solida filosofia, l'itinerario di una crescita, gli intimi scorci dei suoi forti legami familiari, i quali tutti hanno avuto un impatto significativo sulle ragioni e le modalità delle sue esecuzioni e sulla trasmissione dei canti tipica dei portatori di tradizione.

Molto è stato pubblicato sui canti popolari anglo-americani e sui loro cantanti, ma questo lavoro è unico in quanto tratta da vicino il rapporto tra interprete e testi. Quelli di Almeda sono collezionati nell'arco di una vita, fin dalla primissima infanzia.

¹¹ Szwed, J. 2010, p. 3.



Almeda Riddle (foto di: Ernie Deane, Arkansas State Archives)

Scoperta dallo studioso di folklore John Quincy Wolf, che per primo raccolse l'immensa dote di canzoni, la fama di Almeda è legata all'etnomusicologo americano Alan Lomax che la portò all'attenzione degli amanti del genere in tutto il Paese.

Anche in questo, la sua esperienza nel canto folk ricorda molto da vicino quella dell'astigiana Teresa Viarengo, dal cui magazzino della memoria Roberto Leydi estrapolò una infinita quantità di ballate con le loro stratificate varianti. Teresa, scoperta dall'etnomusicologo all'età di settantatré anni, attraverso una serie di registrazioni effettuate intorno agli anni Sessanta, portò alla luce un ricchissimo patrimonio di canti del territorio e non solo. Canzoni imparate dalla madre e che lei cantava in famiglia, alle feste di paese, mai in eventi spettacolari. Almeda, diversamente da Teresa, ha potuto esibirsi ancora settantenne nei maggiori folk festival d'America, continuando ad adempiere al suo ruolo di divulgatrice della cultura anglo-americana.

“Non ricordo quando ho cominciato a cantare. – racconta Almeda – Circa nel momento in cui ho cominciato a parlare. Io credo che questo sia avvenuto molto indietro nel tempo, perché io sono nata nel 1898. 21 novembre, 1898. Non ho mai imparato a come smettere né di cantare, né di parlare e spero che non lo imparerò mai.”¹²

Nel novembre del 1926 un ciclone colpisce la cittadina di Heber Springs, in Arkansas, dove Almeda vive con la sua famiglia. Le uccide il marito, un figlio

e distrugge tutto ciò che lei possiede disperdendo in mille pezzi la sua raccolta di ballate.

Dopo questa tragedia con i suoi due bambini Almeda ritorna alla fattoria del padre in Cleburne County, ai piedi dell'altopiano di Ozarks, tra Missouri e Arkansas. Il figlio più grande Clinton, di nove anni, ancora con la gamba rotta; il minore John di quattro anni con la testa fasciata per i colpi presi. E poi la figlia di sei anni, rimasta lì con i nonni durante i mesi in cui Almeda è stata in ospedale. Quello è il luogo della sua infanzia. Dove ha incominciato a cantare le ballate, insegnandole poi ai figli. Solo molto più tardi qui deciderà di sedersi e prendersi del tempo per ripercorrere la sua vita. Iniziando dalla famiglia.

La prima ballata che Granny ricorda è *Blind Child's Prayer*, la prima da lei raccolta e collezionata. È il 1905. “Qualcuno l'aveva pubblicata su un giornale, in una rubrica dedicata alle vecchie canzoni. Mia madre la lesse e io pensai che fosse bellissima. Così me la lesse di nuovo. A quell'epoca avevo circa sei anni, ma lo ricordo benissimo.”¹³

Suo padre James commercia legname, taglia legna, lavora nei boschi da sempre. Almeda ha l'abitudine di seguirlo, aiutarlo ad abbattere migliaia di alberi. Sua madre, però, pretende che lei spenda il suo tempo nello studio, vuole che diventi una “signora”. Ma per la sfortuna di sua madre, suo padre fa di tutto perché lei cresca come un “maschiaccio”. Dice di avere sei figlie femmine e un maschio. Almeda sarebbe il maschio. A lui sembra uno scherzo simpatico. Sua madre è irlandese, tutta la famiglia da quel lato viene dall'Irlanda. Il padre di lui è invece inglese, così James è di sangue meticcio. Gli inglesi sono gente molto seria e suo padre ogni tanto lo è, ma la sua parte irlandese lo fa essere più leggero e divertente. È anche un democratico. Crede nell'uguaglianza tra uomini, un diritto che deve appartenere a tutti. Sono poi i valori dell'onestà, della fatica quotidiana, della meritocrazia che tramanda alla figlia e che lei fa suoi.

Tra i primi ricordi di suo padre, all'età di tre anni: il suono della voce e le braccia che cullano per far addormentare. Ci sono quattro fratelli prima di lei e tre dopo. Almeda è nel mezzo. Due, un maschio e una femmina, muoiono prima della sua nascita. Almeda ricorda Claudia, morta di malattia in tre giorni. La sera il padre intonava per loro dei canti.

Quando la salute del padre peggiora, lui acquista una fattoria in cui la famiglia si trasferisce. Almeda lo segue in alcune attività, le piace occuparsi dei cavalli, accudire i puledri. Dalle pecore tosate si ottiene la lana che viene lavata e strizzata per poi essere tinta con i gusci delle noci e le cortecce di alberi. Si coltiva anche il cotone.

Tutte le mattine suo padre canta. Prima di colazione si siede al tavolo, sfoglia uno dei tanti libri di canzoni che acquista regolarmente, e canta. Lo stesso fa la sera dopo cena. Almeda gli si siede vicino e lo accompagna. Impara le note prima delle lettere. Impara ad andare a tempo, a capire le tonalità, a riconoscere

¹² Abrahams, R. 1970, p. 3.

¹³ Abrahams, R. 1970, p. 52.

i suoni, le altezze, le armonie. Ma lui vuole che lei impari a leggere la musica, non che la riproduca andando a orecchio.

Il padre, boscaiolo e contadino, nella realtà è un insegnante di canto che non hai mai potuto praticare questo come mestiere. In ogni gruppo o comunità che frequenta, però, forma cori, classi di canto. Chi lo paga e chi no, non importa. Ciò che conta è trasmettere la passione, il patrimonio dei canti tradizionali.

Dal padre, Almeda impara la gran parte di quello che sarà il suo repertorio. *The house of Carpenter's wife* è una delle canzoni più cantate. Anche se poi la dimentica. Anni dopo la sentirà intonare da un anziano delle colline del Missouri, il vecchio A.C. Braddy, e grazie a lui le torneranno alla mente alcune strofe perse. Lui conosceva quella versione: stessa tonalità, stesse parole. Il nonno di Almeda, probabilmente, ancora prima l'aveva insegnata al figlio e dall'Inghilterra l'aveva portata in America.

Una canzone terribile, con una madre che abbandona il figlio e il marito per seguire un altro uomo, un marinaio, che le promette una vita di ricchezza. Da bambina Almeda vive la sensazione angosciante del figlio lasciato solo al quale viene chiesto di ricordare una madre infedele che poi morirà affogata e condannata all'inferno.

Il padre di Almeda, nato e cresciuto in Arkansas in una contea di bianchi, con il fratello impara anche numerosi canti dei cowboy, come *Texas Rangers* che racconta dei combattimenti tra cowboy e indiani.

A quattro o cinque anni risale l'ascolto di *My old cottage home*. La canterà per tutta la vita. Come anche *The boy in blue*, storia di un padre che attende l'arrivo del figlio, chiuso in una bara.

Dal nonno, padre di suo padre, Almeda impara la canzone sul bandito Jesse James, di cui racconta, in alcune registrazioni, di essere cugina, in virtù di una lontana parentela.

Ma ci sono anche i parenti da parte di madre che hanno affinità con la musica. *Black Jack Davey* la impara dalla madre, o meglio dal fratello della madre, lo zio John Wilkerson. La madre ne canta solo alcune strofe perché ritiene questo canto osceno. Lo zio, invece, le scrive il testo per intero e gliela intona. È la storia di una donna infedele che fugge a cavallo con Black Jack Davey e viene scoperta dal marito sulle rive di un fiume tra le braccia di questo amante. Respinge la richiesta del marito di tornare a casa, desidera solo restare con Black Jack Davey. Lo zio John ha una gran bella voce, ma conosce canti che la madre di Almeda non considera adatti a una bambina. Tra questi anche *The Dying Ranger*, una canzone di guerra, originaria del Maryland, ambientata sulle rive del Potomac. Un soldato del New England giace morto nei pressi del fiume.

Forse, un soldato della Guerra d'Indipendenza americana:

*Sulle rive del vecchio Potomac lo distesero per riposarsi
con lo zaino per il cuscino e una pistola sul petto.
Quindi i soldati fecero un voto insieme, poiché una sola voce
sembrò cadere.
Diamo a Nell quel fratello e un padre, tutti quanti.*

Brisk Young Farmer proviene, invece, dalla madre che a sua volta l'ha imparata dalla sua, quando era una ragazzina in Tennessee, molto prima della guerra civile. Un contadino si innamora di Mollie Brown, ma i parenti di lui, irritati da questo fatto, lo mandano lontano in mezzo all'oceano, perché dimentichi il volto di quella donna. Lui viaggia ma poi ritorna, riconosce quella donna e dopo il lungo viaggio la sposa, con il benessere dei parenti oppure no.

Sempre la madre le canta lo *sea shanties Ten Thousand miles away*, storia di una giovane che si sposa e deve allontanarsi dalla madre. Per questo piange di voler tornare indietro.

È lei ad acquistarle, molto piccola, libri per bambini come *Sleeping Beauty*, senza però leggerglieli, se non alcune parole. Almeda si sente molto frustrata di non poter conoscere quelle storie, ma questo la sprona a imparare a leggere presto. Dalla nonna di sua madre, Almeda impara *Chick A La Le-O* che forse la stessa nonna aveva imparato da sua madre che veniva dall'Irlanda, dove probabilmente l'aveva ascoltata. Una filastrocca di una giovane che vuole sposare Johnny Green.

Anche dal nonno, della parte della madre, sente cantare nuove canzoni. Lui è un soldato confederato nella Guerra Civile americana, non ha una grande voce – ricorda Almeda – ma è bravo a insegnare canti. Come *Man of Constant Sorrow*, scritta da un amico che, in procinto di sposarsi, aveva scoperto la futura moglie con un altro. Così se ne era andato, scrivendo quei versi che poi aveva lasciato al nonno di Almeda, prima di partire per la California. Sono gli anni della Corsa all'oro, tra il '49 e il '50, prima della guerra civile del '60.

Il nonno Wilkerson le canta anche *Rome County*. Storia di un uomo che spara al cognato e viene condannato all'ergastolo. Una storia vera, le dice, accaduta nella contea di Rome in Georgia, vicino a dove lui aveva vissuto.

E poi *Brother Green*, sulla melodia di *Barbara Allen*. Racconta di un uomo che sta morendo per un colpo in battaglia e chiede al fratello di scrivere una lettera alla moglie e al padre perché preghino per lui. Forse una vicenda vissuta personalmente dal nonno, che aveva conosciuto soldati del Sud che avevano combattuto contro soldati del Nord, nella Guerra Civile, per poi scoprire, dopo essersi feriti, di essere fratelli. Green era un cognome diffuso, infatti. Uno di questi fratelli Green poteva aver scritto il testo.

Dalla parte dei Wilkerson sono numerose anche le canzoni d'infanzia che le insegnano lo zio John e sua madre. Tra queste *Froggie went a-courting*, una sorta di canzone di famiglia, visto che Almeda non l'ha mai sentita altrove. Altra canzone che arriva dall'Irlanda.

L'infanzia di Almeda è un vorticoso girotondo di persone che cantano e raccontano storie. A Cleburne County si stanziava per qualche tempo una comunità itinerante di indiani. Non è passato così tanto tempo da quando questa popolazione è stata spossessata dal proprio territorio, per essere poi trasmigrata in quella zona dell'Arkansas. Ogni estate arrivava questa carovana di nativi. Tra questi una ragazzina dell'età di Almeda che lei frequenta scendendo alle loro tende. Non ricorda cosa le cantasse questa coetanea, ma sua madre un giorno le fa ascoltare *Nishi*, canzone imparata nella sua infanzia. Racconta la storia di

una giovane indiana e di sua madre che dovettero abbandonare le loro terre portando con loro il *Great white spirit* che faceva crescere la loro gente nella fertilità e nell'abbondanza della caccia. Questa canzone è il mezzo che Almeda usa per dialogare con la giovane del campo e scambiare con lei storie e tradizioni delle loro rispettive culture.

Altri ricordi d'infanzia sono legati a bambine e bambini con cui Almeda e le sue sorelle giocano. Nella casa di Mr. Jim Smith a Siden in Arkansas, non lontano da dove lei abita, vivono due sorelle di quindici e dieci anni. Quella più grande canta ballate. "Era una domenica e c'erano tanti ragazzi e ragazze. Io restai seduta tutto il pomeriggio ad ascoltare." Tra le canzoni imparate quel pomeriggio c'è *Little Lonie*. Altra storia di un amore infelice, di un matrimonio che non si vuole compiere perché l'amante Jim Lewis uccide l'amata Little Lonie.¹⁴

Un'altra ragazzina, Ella West, con la quale fa il tragitto a piedi verso la scuola, canta ballate. Una di queste è *Kitty Wells*. Ancora una giovane donna morta. Di questo canto Almeda troverà poi diverse versioni, una che lo colloca anche tra le *Negro folksongs*.

"Quando ero una bambina, proprio come sono ora, io ero avara con le mie canzoni. Quando ne ascoltavo una che mi piaceva, io dovevo averla. Non tutti raccoglievano ballate, anche se in molti le cantavano [...]. Non conosco nessuno del mio gruppo di bambini che collezionasse ballate come me. Solo io lo facevo."¹⁵ I compagni di scuola si ritrovano per suonare e cantare insieme. Cantano *Bonny James Campbell*, chiamata anche *War song*. Non ci sono radio o televisioni e l'unico divertimento per i ragazzi è sedersi in cerchio e cantare. Loro le chiamano "esibizioni": i ragazzi memorizzano canzoni, poesie e poi le recitano e cantano davanti a tutti.

All'età di dieci anni Almeda con la famiglia lascia la fattoria. Il padre lavora per la costruzione di una ferrovia, nell'abbattimento degli alberi a Edgemont. La madre si occupa di gestire un piccolo negozio nella zona e con i figli abitano nel retro. Molti operai impegnati nei lavori di scavo, italiani, greci, di varie nazionalità, si fermano al negozio. Un giorno il treno che passa lì davanti travolge un giovane e gli taglia le gambe. Almeda corre in negozio terrorizzata mentre il ragazzo viene portato in ospedale.

The Broke-Down Brakeman, imparata poco dopo, è la canzone che le ricorderà per sempre quella terribile tragedia.

A undici anni Almeda conosce un coetaneo, si chiama Emerson Pickens. In quel periodo sua madre ha l'abitudine di acquistare il "Commercial Appeal", giornale edito a Memphis. Dal racconto di un fatto accaduto in zona, viene scritta una ballata. Emerson la trova per primo e la mostra ad Almeda. Nessuno dei due conosce la melodia e la tonalità, ma non possono fare a meno di provare a cantarla. La storia è quella di un uomo condannato alla forca. Quest'uomo

era un grande amico di Allen Bain con il quale andava a caccia. Un giorno dopo una battuta di caccia Bain non tornò più e la famiglia accusò quell'uomo di omicidio. Il fatto accadeva da qualche parte in Tennessee. La ballata è un racconto in prima persona dei pensieri che l'uomo condannato a morte rivolge alla madre: i suoi stati d'animo, la paura del dolore. Nel finale il colpo di scena con l'arrivo di Allen Bain sul suo destriero: è il morto che ritorna. Una canzone a tinte nere che spaventava i bambini e anche Almeda. Ma sarà tra quelle che lei canterà più spesso, poiché molto richiesta proprio dai più piccoli.

The Oxford girl è una canzone che Almeda impara dal ragazzo che diventerà suo marito. Storia di un assassino che finge di voler sposare una giovane ragazza di Oxford e invece la uccide di botte e poi la getta in un fiume. Tornato a casa la madre si preoccupa di tutto quel sangue. L'uomo va a dormire, ma sente il suo corpo bruciare. La settimana successiva la giovane morta viene ritrovata. Lui viene accusato del delitto, mentre sente il fuoco delle fiamme salire dall'inferno.

"A volte cantavamo e basta. Questo in estate. Certamente anche in inverno, ci sedevamo in casa attorno al fuoco e cantavamo canzoni tra di noi, come fanno anche oggi i ragazzi. Non è cambiato così tanto. I giovani ancora si ritrovano per cantare insieme. Solo, cantano canzoni diverse, anche ascoltate alla radio e alla televisione. Ma ancora cantano." Ci sono però delle differenze. "Le ballate che noi cantavamo, sono durate da generazione a generazione. Adesso, in pochi mesi ne esce una nuova [...]. In verità io credo che noi ci divertivamo di più prima dell'arrivo di radio e televisione, bastavano la chitarra e dei flauti per i nostri *play-parties*. Noi potevamo farci l'intrattenimento da noi stessi. Ed eravamo felici di stare seduti a ridere, scherzare e cantare tra di noi."¹⁶

All'età di diciotto anni, nel 1916 Almeda si sposa e non perde l'usanza di raccogliere ballate e di cantarle, anche insieme al marito. Di *Custer's Last Fierce Charge* è lui a scriverle le parole. Storia di due soldati, uno sente che presto morirà e chiede all'altro, Charlie, di scrivere alla moglie per comunicarle come è morto e dove sono i suoi resti. Charlie, invece, chiede al commilitone di scrivere alla madre, se sarà lui a morire per primo. Arrivati sulla collina, pronti a contrastare il nemico, muoiono entrambi.

L'usanza di cantare si tramanderà anche ai figli, che si abituanano presto a prendere in mano la chitarra per accompagnarli. A loro Almeda insegna diverse cowboy song come *When the works's all done this fall*. Storia di un cowboy che decide di tornare a trovare la madre, ma durante il viaggio a cavallo si sente male. Gli amici lo trovano e lo stendono sul terreno e così muore dopo averli salutati.

Tra il 1914 e il '15 la moda del tempo sono le canzoni sulla ferrovia. In quegli anni se ne stanno costruendo un po' ovunque e i treni cominciano a circolare, come un tempo viaggiavano i cavalli ed erano più frequenti le canzoni sui cowboy. Molte *railroad songs* diventano subito molto popolari. Come *Jim Blake* o *Casay Jones*. Ma la canzone che Almeda canta più spesso è *Al Bowen*. Storia di un

¹⁴ Abrahams, R. 1970, p. 56.

¹⁵ Abrahams, R. 1970, p. 59.

¹⁶ Abrahams, R. 1970, p. 68.

giovane ingegnere che ha la premonizione di morire nel momento di salutare la madre prima di partire. Muore, infatti, nel deragliamento di un treno, a causa di un segnale sbagliato. Probabilmente la canzone è la cronaca di un fatto realmente accaduto in Illinois. La canzone fu scritta da Brother Russel, anziano ministro battista amico del marito di Almeda con cui spesso si incontravano. È un buon cantante, pianista e maestro di canto. Da lui Almeda impara anche *Merrimac at sea*, nell'estate del 1920. Storia di una nave, la Merrimac diretta a New Orleans alla guida di un capitano che in quella città ha una moglie che lo aspetta. Alla fine però lei non si fa trovare.

La zia Fanny Barber è un altro dei suoi riferimenti musicali. Almeda trascorre del tempo con lei, quando il marito non c'è. Con lei vive a Cleburne County e Pangburn nella White County, nella campagna dove la zia ha un piccolo appezzamento. Mentre raccolgono il cotone, le canta *Barbara Allen*. Storia di una giovane figlia che perde la vita e viene pianta da amici e familiari che sperano per lei la gloria di Dio.

“Molti degli inni di quel periodo – dice Almeda – glorificano la pace della morte. Forse i tempi erano davvero duri e io penso che forse la gente sperasse in una luminosa vita oltre la morte. Io penso che essi credessero più fermamente di adesso nell'eternità.”¹⁷

La canzone *The Lone Pilgrim* esprime questo sentimento:

*Sono venuto nel luogo in cui giaceva il pellegrino solitario
E mi sono fermato in silenzio vicino alla tomba
e in un sussurro basso ho sentito qualcosa dire: “Oh, quanto è dolce addormentarsi
qui da solo.”*¹⁸

“L'America venne creata dai pellegrini – dice Almeda – Un pellegrino è qualcuno che protesta contro l'unica chiesa esistente e per la libertà religiosa se ne va altrove. Questo pellegrino solo della canzone può essere colui che tra i primi ha raggiunto l'America. È qualcuno che è in viaggio, un religioso che si muove verso qualche santuario alla ricerca di ciò in cui crede.”

Come solo è il pellegrino di *Poor wayfaring stranger*, imparata dalla zia Fanny Barber:

*Sono un povero viandante sconosciuto
sto viaggiando in un mondo di dolore.*

“Ci sono due cose nella vita – dice Almeda – che ciascuno di noi fa da solo: nascere e morire. Dobbiamo farlo per conto nostro. Nella nascita e nella morte noi siamo sempre soli.”¹⁹

¹⁷ Abrahams, R. 1970, p. 91.

¹⁸ Abrahams, R. 1970, p. 92.

¹⁹ Abrahams, R. 1970, p. 93.

Tra gli spiritual più toccanti, *Amazing Grace* non manca nel suo repertorio.

Anche la zia Sally Bittle, vedova e con crisi epilettiche, la invita ogni tanto a stare da lei. Almeda non si spaventa delle crisi della zia. Sally le insegna *The Orphan girl*, una delle più belle ballate che Almeda abbia mai sentito. Storia di una giovane che chiede un posto in cui stare per non sentire il vento gelido dell'inverno, un posto dove dormire, e un pezzo di pane. Ma l'uomo ricco al quale si rivolge le sbatte la porta in faccia: non ci sono stanze e non c'è pane per i poveri. Il giorno dopo quando il sole sorge la giovane è morta nella neve davanti a quella porta, ma il suo spirito è volato alto verso i suoi genitori che l'hanno riscaldato e nutrito. L'uomo ricco è ancora alla sua porta, ma alla morte dove andrà il suo spirito?

Lo zio Bob Starcks insieme al padre è uno dei migliori cantori della zona. La domenica la sua voce si sente distintamente venire dalla chiesa. Tra i nipoti di Bob c'è Louis, bravissimo cantante di ballate e musicista che troverà successo a Broadway. Con lui Almeda ama cantare canzoni come *Rye Whiskey* e *Mandy* di cui scrivono insieme qualche strofa. È la storia quasi autobiografica di un giovane che se ne va in cerca di fortuna.

Altra vicenda reale è quella di un giovane suicida, gettatosi nelle fredde acque del fiume senza più riemergere. La canzone *The drowned boy* racconta l'accaduto. Scritta dal Reverendo George Poole narra del giovane Rufus Parrott. Nessuno seppe mai il motivo di quel gesto. La famiglia abitava non distante dall'abitazione di Almeda. Il giovane fu sepolto a Pleasant Ridge e il funerale venne celebrato là un anno dopo la tragedia. Il Reverendo celebrò il rito e cantò la ballata che aveva scritto qualche giorno prima.

Nel repertorio di Almeda si alternano canzoni scritte recentemente ad altre tramandate da generazioni, che vengono da luoghi e tempi lontani. Per lei ciò che conta è il valore della canzone.

“Ci sono canzoni molto popolari in un dato momento, ma non sono ciò che io chiamo un classico. Una ballata classica è qualcosa che ha un valore molto elevato, nei pensieri, nella mente di una persona. Non è uguale per tutti [...]. Non credo nemmeno che l'età abbia a che fare con il concetto di classico. Chiunque potrebbe scrivere un classico. Qualcosa che insegni qualcosa, qualcosa che valga la pena preservare [...]. Questo è quello che la parola classico significa per me. Che insegna qualcosa che vale la pena ricordare, che vale la pena trasmettere.”²⁰

Come la spiritualità. “Ci sono canzoni che non raccontano una storia, come gli inni, ma insegnano comunque qualcosa. Raccontano le nostre esperienze, le nostre sensazioni. Come *How tedious and tasteless the hours*, che è stata un conforto lungo gli anni. Non racconta una storia, ma la amo. Accompagna la mia esperienza di vita. Tutti hanno questo sentimento qualche volta. Ci sentiamo soli e avvertiamo la presenza di una forza superiore che è Dio.”²¹

²⁰ Abrahams, R. 1970, pp. 109-111.

²¹ Abrahams, R. 1970, p. 112.

Le canzoni d'infanzia sono un grande capitolo all'interno delle collezioni di Almeda. Tra le filastrocche per bambini, tante sono quelle sugli animali, oppure di altro genere come la più nota *Mama, buy me a Chiny Doll*.

Nell'ottobre del 1959 Alan Lomax e Shirley Collins registrano questi canti nell'abitazione di Almeda a Heber Springs. Le canzoni riflettono l'interesse di Lomax verso le ballate tradizionali e le canzoni per bambini. Shirley Collins dirà di Almeda: "Era una cantante dotata di calma e intensità, si era costretti ad ascoltarla. C'era una tale chiarezza nel suo stile, e aveva quella rara e ammirevole qualità di mettersi al servizio delle canzoni, piuttosto che il contrario"²².

Ci sono canzoni tramandate dalla madre, dal padre, dagli zii e zie. Dagli amici che Almeda frequenta alle scuole o in famiglia. Una bambina, Merty Cowan, le canta per la prima volta, quando ha circa sei anni, *Go tell aunt Nancy*, filastrocca che racconta della incredibile morte della zia Nancy. È una di quelle che Almeda nel tempo ha modificato, aggiungendo stanze e trovando soluzioni sempre più impensabili per divertire i bambini. Lo modifica perché questo canto non lo ritiene un classico.

"Nel cantare una canzone potresti non ricordare le parole esatte che hai usato un giorno o due prima, se la canti andando a memoria. L'importante è non cambiare il significato della canzone. Potrei cantare un brano domani e qualche parola potrebbe non essere la stessa – ma il significato non deve cambiare. Questo è ciò che rende il canto folk. Sono canti tramandati di bocca in bocca e da una generazione all'altra e forse una generazione non sapeva esattamente cosa intendesse l'altra con una parola [...]. Le parole sono fluide, possono cambiare in un modo o nell'altro, ma mai nel significato. Io stessa potrei consapevolmente cambiare le parole di una canzone, ma dovrei stare ben attenta a non cambiarne il significato. Ci sono canzoni di cui ho sette o otto versioni. Una o l'altra domani potrebbero insinuarsi e prendere il sopravvento. Ma non si deve lasciare che cambi il significato."²³

Almeda è difficile da etichettare: cantante, interprete, studiosa, ricercatrice, etnomusicologa. In lei convivono tanti aspetti. Di certo lei sa bene cosa non è. "Non sono un'intrattenitrice e non lo sono mai stata. Se quello che faccio diverte, allora sono contenta, ma non ho mai fatto uno sforzo per intrattenere nessuno, tranne per i bambini, per farli rimanere con me mentre canto e le loro madri non ci sono. Forse alcune delle mie canzoni sono divertenti, ma io non sono un'intrattenitrice. Ho tenuto concerti su e giù per la Costa orientale e occidentale e per tutti gli Stati Uniti, ma non sono mai stata classificata come intrattenitrice. Io non mi esibisco."²⁴

Almeda prova rispetto per le ballate, per il suo repertorio, per questo materiale così vivo.

²² Collins, S. 2004, pp. 158-162.

²³ Abrahams, R. 1970, p. 120.

²⁴ Abrahams, R. 1970, pp. 122-123.

"Le ballate che canto non sono esibizioni. Quando si canta una ballata o qualsiasi tipo di canzone tradizionale bisogna mettersi dietro la canzone. La differenza tra i folksinger più popolari e me, è che loro si esibiscono e mettono troppo di se stessi nella canzone. Io non voglio che ci sia nulla di Almeda Riddle in ciò che canto. È il testo, con le sue parole, che deve essere riportato nella sua interezza, quanto più completo possibile. E non è così importante perdersi nei dettagli delle varie versioni."²⁵

Four Marys è una canzone controversa. Qualcuno dice che la protagonista sia una ragazza russa. Invece Almeda è certa di aver ascoltato la sua storia da una coppia di scozzesi e di conoscere bene i fatti accaduti a questa giovane inglese venuta dalla Scozia. Si trovava presso la corte della regina Maria Stuarda, regina di Scozia nel XVI secolo. Restò incinta del figlio del re e sarebbe stata decapitata se non avesse ucciso quel bambino. "Ho cercato di conoscere quanto potessi di questa storia, ma non so se questo aggiunga qualcosa al nostro piacere di ascoltare la ballata in sé. Penso che da bambina mi siano piaciute di più quando le cantavo semplicemente come ballate. Senza sapere se ci fosse una storia dietro."²⁶

Altro testo molto popolare, presentato anche al Newport Festival del 1966, è *Lady Margaret and Lord William*. Una vecchissima ballata, che racconta di Lord Williams, figlio della regina che, innamorato di Lady Margaret, si suicida quando viene costretto a sposare un'altra donna di sangue reale.

Almeda è un monumento di cultura folk. La passione per le ballate nasce in età infantile. "La parola folklore non era ancora neanche conosciuta. Nessuno sapeva nulla riguardo a questo. E forse a quei tempi cantare era semplicemente una esperienza felice [...]. Io penso che i canti popolari sono da intendere più o meno come i bambini: non devi cercare di capirli o analizzarli, solo goderteli. Invece forse stiamo cercando di commercializzare questi canti eccessivamente. Così, molti interpreti cantano ciò che pensano che la gente voglia ascoltare. A me non interessa molto di quello che la gente pensa. Mi interessa che le persone vogliano ascoltare ciò che io canto."²⁷

Almeda rivela così la sua filosofia, il suo modo di intendere la musica folk e la sua restituzione e diffusione. Ascoltandola e leggendola si comprende come lei abbia costruito il suo repertorio, i dettagli, le circostanze, gli stati d'animo, i momenti di riflessione che hanno accompagnato ricerche e studi. E viene fuori il contributo della piccola comunità che l'ha circondata e con lei ha tenuto viva una tradizione, preservando memorie di storia popolare. Almeda è stata come un'antropologa che ha costruito forti contatti con gli informatori che le hanno insegnato canzoni nell'arco di tutta una vita e con i quali ha partecipato alla ricostruzione dei testi in parte dimenticati. Non solo una cantante, ma anche una collezionista, una scrittrice e ri-scrittrice di canti. Le sue scelte di repertorio

²⁵ Abrahams, R. 1970, pp. 122-123.

²⁶ Abrahams, R. 1970, p. 134.

²⁷ Abrahams, R. 1970, p. 132.

rivelano, poi, i valori nei quali ha creduto, i suoi principi morali. Ciò che ha ritenuto importante condividere e diffondere.

Almeda è una cantante tradizionale, il suo stile di canto e il suo repertorio tipico sono profondamente radicati nella tradizione anglo-americana del territorio dell'Ozarks, ma c'è un talento personale che la distingue da qualsiasi altro folksinger.

Questo le ha fatto guadagnare successi e riconoscimenti, concerti nei festival più importanti, negli spazi accademici, fino alla registrazione di dischi. Nel 1964 incide *Songs and Ballads of the Ozarks* per Vanguard Records. Molte delle sue ballate sono pubblicate su vari album della serie *Southern LP* di Prestige Records, e ristampate su Cd della serie Rounder Records *Southern Journey: The Alan Lomax Collection*. Tramite questi dischi Almeda Riddle è diventata nota ai partecipanti al revival della musica folk americana.

L'eccezionale memoria di Almeda, combinata alla sua voce potente e alla naturale musicalità, le ha permesso di creare durante le sue esibizioni momenti di confidenza e fiducia con il pubblico, estremamente rari. Come rara è la sua capacità quasi jazzistica di microvariare stanze di una ballata e di generare un'atmosfera che tiene l'ascoltatore ipnotizzato nell'ascolto. Questa abilità di creare variazioni ritmiche e musicali si chiama isocronismo. Tecnica sorprendente che anche Giovanna Marini, che l'aveva ascoltata cantare dal vivo, aveva riconosciuto: "La vidi al Club 47. Ero molto giovane e la mia prima reazione da musicista fu: Mamma mia che noia! Poi mi accorsi che questa voce monotona che, come dicono i romani, 'non sputava mai', cioè non si fermava mai, tutt'a un tratto cambiava. All'interno della melodia della prima strofa lei cominciava a inserire delle variazioni che noi chiamiamo microvarianti, e lei continuava a microvariare ogni strofa a seconda del racconto che faceva. Più era tragico, più aumentavano i salti, gli intervalli. Faceva delle quarte improvvisamente, delle quarte aumentate e poi tornava al modo. Era sorprendente. Una tecnica assolutamente incredibile".²⁸

Almeda muore il 30 giugno 1986. Le sue collezioni di circa cinquecento ballate, i nastri delle sue registrazioni sono oggi conservati negli archivi del Center for intercultural studies in folklore and oral history, Università del Texas.

Nel 1985 viene realizzato il film *Almeda Riddle: Now Let's Talk About Singing* di George West per Folkstreams, in cui Almeda canta, racconta della sua vita e delle sue canzoni.

²⁸ Cfr. Capitolo su Giovanna Marini.