

**"That's why they call me Shine"
o "Shine"?**

di Lucia Ianniello

"That's why they call me Shine" o "Shine"?

Provo a raccontare una storia, per molti aspetti originale perché un lavoro organico su questo brano, nei termini in cui è stato qui svolto, non esiste. Le informazioni in cui mi sono imbattuta durante la ricerca hanno consentito nesi e correzioni di errori manifesti e perpetuati, presenti nell'editoria e nella rete. L'iniziale interesse si è tramutato in passione per una storia che, prima ancora di essere storia della musica afroamericana, è analisi socio-culturale che sottende e muove gli esseri umani.

Siamo nel 1900 e, come racconta Perry Bradford (1893-1970), compositore, scrittore e attore afroamericano di *vaudeville*, un uomo chiamato Shine (Samuel Johnson Brown) era in giro per strada durante una rivolta razziale a New York City, in compagnia del suo amico George Walker, manager della compagnia teatrale *Walker Negro Company* e marito della famosa artista Aida Overton Walker.

Shine fu deriso, aggredito e picchiato.

Nell'"*Autobiography of an Ex-Colored Man*" pubblicata nel 1912 da James Weldon Johnson si parla di un personaggio chiamato Shine che si ispira alla stessa persona dei fatti del 1900. Si ricorda che James Weldon Johnson (1871-1938) è stato oltre che scrittore, diplomatico, giornalista e fondatore di testate specialistiche di argomenti razziali, avvocato, attivista per i diritti civili e uno dei primi professori afroamericani dell'Università di New York. È stato organizzatore nazionale per l'Associazione Nazionale per il Progresso della Gente di Colore (NAACP) e fortemente impegnato nelle tattiche di massa, come ad esempio la parata di protesta silenziosa di New York Fifth Avenue che vide la partecipazione di decine di migliaia di afroamericani il 28 luglio 1917. Amico e collaboratore di William E.B. Du Bois, ha sostenuto l'iniziativa di Ignatz Waghalter, un compositore polacco ebreo sfuggito ai nazisti, che formò una orchestra classica di musicisti afroamericani, l'"American Negro Orchestra".

Nel corso del 1910 la prima etichetta fondata da Neri, la *Gotham-Attucks*, pubblica una canzone intitolata "That's why they call me Shine", che l'artista Aida Overton Walker (1880-1914), (moglie come dicevamo del Walker amico di sventura di Shine, nei fatti del 1900), interpreta nella messa in scena dello spettacolo teatrale "*His Honor the Barber*", con la compagnia teatrale di soli Neri *Smart Set*. La Walker la cantava travestita da uomo. Lo spettacolo e la sua protagonista, in particolare per l'interpretazione del brano, venivano ben recensiti dal "The New York Times" nel maggio del 1911 e dal "New York Age".

NEGRO COMPANY HAS SEASON AT MAJESTIC

In a Musical Play, "His Honor the Barber," Begins an Indefinite Engagement.

COMEDIAN DUDLEY THE STAR

Ada Overton Walker Prominent in the Cast—The Donkey Wears Blue Overalls and Knows His Cues.

The Smart Set company, in a musical play called "His Honor the Barber," began an indefinite engagement at the Majestic Theatre last night with much applause and a generally pleased audience to welcome them. The star of the organization is S. H. Dudley, a comedian with a large sense of rough humor and an ability to transmit his feelings across the footlights. In the piece he played a barber, Raspberry Snow, whose ambition was to shave the President.

Ada Overton Walker, once featured with the Williams and Walker company, was another prominent member of the cast. She had several songs and dances, and she was recalled over and over last night. The rest of the cast worked hard, and found favor with the house. Not the least among the company was Patrick, a donkey, who wore blue overalls and knew when to take a cue.

However, the same fault is to be found with this entertainment that has been found with numerous other negro shows. There is too much effort to imitate white performers and very little attempt at showing the racial cleverness of the performers. Had it not been for the characteristic singing of the choruses the performers, for the most part, might have been members of an indifferent burlesque company. This choral singing is enough of a saving grace to make a visit to the Majestic worth while.

The New York Times

Published: May 9, 1911

Copyright © The New York Times

“That's Why They Call Me Shine” è stato scritto da due autori afroamericani: il testo da *Cecil Mack* conosciuto anche come R.C. McPherson (1883-1944) e la musica da *Ford Dabney* (1883-1958). Quest'ultimo, musicista ufficiale del presidente di Haiti nei primi anni del secolo scorso e collaboratore di James Reese Europe, ha avuto molteplici esperienze in lavori teatrali ed è stato direttore musicale della “Clef Club”, famosa associazione di musicisti afroamericani di Harlem. Europe nel 1910 creò la prima grande orchestra di afroamericani chiamata “Clef Club Orchestra” che contava più di 125 elementi, con una grande varietà di strumenti.

“That's Why They Call Me Shine” è un vero e proprio canto di denuncia sociale, con un Verse dal contenuto “sovversivo”. La sua struttura, così come prevista dallo spartito originale, è costituita da:

- Introduzione strumentale di otto battute, più due battute ritornellate,
- Verse di ventotto battute
- Chorus di trentadue battute di forma AB
- Due battute ritornellate
- Verse di ventotto battute (con un testo diverso dal primo Verse)
- Ripetizione del primo Chorus

“THAT’S WHY THEY CALL ME SHINE”

Testo originale del 1910

**When I was born they christened me plain Samuel Johnson Brown
I hadn't grown so very big, 'fore some folks in the town
Had changed it 'round to Sambo, I was "Rastus" to a few
Then Choc'late drop was added by some others that I knew,
And then to cap the climax, I was strolling down the line
When someone shouted, "Fellers, hey, come on and pipe the Shine!"
But I don't care a bit. Here's how I figure it.**

**‘Cause my hair is curly
‘cause my teeth are pearly,
Just because I always wear a smile
Like to dress up in the latest style
‘Cause I'm glad I'm livin'**

**Take troubles smiling, never whine
Just because my color's shady
Slightly diff'rent may be
That's why they call me Shine.**

**A rose they say by any other name would smell as sweet,
So if that's right why should a nickname take me off my feet,
Why ev'ry thing that's precious from a golden piece to a dime
And diamonds, pearls and rubies ain't no good unless they shine,
So when these clever people call me shine or coon or smoke,
I simply smile then smile some more and vote them all a joke,
I'm thinking just the same
What is there in a name.**

Quando sono nato mi hanno battezzato semplicemente con il nome di Samuel Johnson Brown
non ero ancora tanto cresciuto che alcune persone in città
Avevano cambiato il mio nome all'incirca in Sambo
Ero Rastus per alcuni
E Goccia di Cioccolato fu aggiunto da alcuni altri che conoscevo,
E poi, per arrivare al culmine
Me ne andavo a passeggio per strada
Quando qualcuno gridò "Hey, ragazzi, dai, guardate *Shine* (Lucentezza) "
Ma io non mi preoccupo neanche un po'
Io la vedo così

È perché i miei capelli sono ricci
È perché i miei denti sono bianchi come le perle
È solo perché sorrido sempre
E mi piace vestire alla moda
Perché sono felice di vivere
Perché sopporto i guai sorridendo, senza mai lamentarmi
È solo perché il mio colore non è chiaro
Forse leggermente differente
È per questo che mi chiamano "*Shine*"

Si dice che una rosa con qualunque altro nome dovrebbe profumare allo stesso modo
Se è così perché un soprannome dovrebbe sorprendermi?
Perché ogni cosa preziosa, da un lingotto d'oro a una monetina,
E diamanti, perle e rubini non è buona se non luccica?
Così, quando queste persone in gamba mi chiamano *shine*, *coon*, o *smoke*,
Io semplicemente sorrido, poi sorrido ancora un po', e dico a tutti una barzelletta
Che sto pensando la stessa cosa, che cosa c'è in un nome?

“That's Why They Call Me Shine” e *“Shine”* sembrerebbero sinonimi, ovvero titoli interscambiabili per definire la stessa canzone, almeno questo è quanto, superficialmente, le fonti lasciano intendere. In realtà la canzone è stata ripubblicata con il nuovo titolo di *“Shine”* nel 1924 dalla *“The Lawrence Wright Music Co.”* un'etichetta fondata da un bianco nel 1912, l'editore e compositore britannico di musica popolare Lawrence Wright (1888-1964). Ma oltre al titolo, l'importante cambiamento operato ai danni della canzone è da ricercare nello stravolgimento del testo. Il secondo Verse sparisce, ed appare un secondo Chorus con testo differente. Il testo del primo Verse è sostituito dalla presentazione di un nuovo personaggio, un lustrascarpe di nome Jack, anch'egli soprannominato Shine. Accanto agli autori originali, sul nuovo spartito appare il nome di Lew Brown (1893-1958), un popolare compositore di canzoni popolari Tin Pan Alley, bianco, nato in Russia ed emigrato con la sua famiglia negli Stati Uniti quando era ragazzino. Lew Brown attraverso le modifiche al testo svuota il brano di tutti i suoi contenuti di denuncia originali, trasformandolo in un innocuo brano di musica popolare, che parla di un personaggio allegro e contento del suo lavoro, la cui negritudine non è più espressa chiaramente. Se nel brano del 1910 era sempre Shine a parlare in prima persona, nella versione del 1924 ciò avviene solamente nel primo Chorus, indebolendo ulteriormente il carattere del personaggio.

“SHINE” testo del 1924

Testo modificato da Lew Brown

**Happy Jack, known around the town as “some” bootblack,
never worried through he worked like sin,
had a grin guaranteed to bring the business in.
Every day, when thet'd ask him got that way,
he would tell 'em, “If you envy me, just try my recipe”.**

**'Cos my hair is curly,
'cos my teeth are pearly,
just because I always wear a smile,
like to dress up in the latest style,
'cos I'm glad I'm living,**

**take trouble smiling, and the world is mine.
I'm a lucky fella,
got the sun for my umbrella,
that's why they call me "Shine".**

**Shine, away your bluesies,
shine, start with your shoesies.
Shine each place up, make it look like new,
shine your face up, wear a smile or two.
Shine your these and thoseies,
you'll find that everything will turn out fine,
folks will shine up to ya,
everyone will howdy do ya,
you'll make the whole world shine!**

Jack felice, conosciuto in giro per la città come "qualcuno" tra i lustrascarpe, mai preoccupato quando lavorava a tutto spiano, aveva un sorriso garantito per incrementare gli affari. Ogni giorno, quando qualcuno gli chiedeva di andarsene, lui diceva, "Se tu mi invidi, prova la mia ricetta".

È perché i miei capelli sono ricci
È perché i miei denti sono bianchi come le perle
È solo perché sorrido sempre
E mi piace vestire alla moda
Perché sono felice di vivere
Perché sopporto i guai sorridendo, e il mondo è mio.
Io sono un tipo fortunato,
ottenevo il sole con il mio ombrello
È per questo che mi chiamano "*Shine*"

Shine via i tuoi blues, (la depressione)
shine, comincia con le tue scarpe.
Shine ognuna che metti su, la fai sembrare nuova,
shine il tuo volto all'insù,
ha uno o due sorrisi.
Shine, i tuoi questi e quelli,
tu scoprirai che ogni cosa che vorrai andrà bene,
la gente vorrà piacerti,
ognuno ti saluterà
tu farai brillare il mondo intero!

Come scrive Stefano Zenni nel suo libro su Louis Armstrong, “...il nostro secolo sembra perdere progressivamente la memoria delle proprie origini (...) revisionismi di ogni sorta si impegnano con meticolose argomentazioni per cancellare, ridimensionare, mettere in dubbio quanto di più indicibile, differente e spesso atroce è avvenuto negli ultimi decenni di storia.” E Louis Armstrong in qualche misura ha subito questi tentativi revisionistici. In seguito si approfondirà la sua interpretazione di Shine.

È stato operato, quindi, un processo di revisionismo con l'intento di svuotare di senso e contenuto un brano usato dai Neri per parlare al popolo afroamericano, un brano pieno di sottile ironia e di denuncia, per trasformarlo ad opera dei Bianchi in una canzone popolare un po' fatua.

Ma dipende dalle versioni, ecco come è scattata in me la molla dell'approccio analitico, analisi che si è rivelata fruttuosa e pagante perché, come si evince nel prosieguo, non tutti gli artisti si sono prestati a questo gioco.

Negli anni successivi “Shine” è stata reinterpretata da numerosi artisti, tra i quali Louis Armstrong, Jimmy Noone, Sidney Bechet, Kid Ory, i Mills Brothers, Bing Crosby, Django Reinhardt, Jack Teagarden, Roy Eldridge, Ella Fitzgerald, l'Orchestra di Benny Goodman, Frankie Laine, Herb Ellis, Stan Getz, Joe Venuti & Zoot Sims, Ry Cooder e Harry Allen.

“Shine” è stata eseguita da Sam, con la band del “Rick's Cafè Americain” in *Casablanca* (1942)¹, un film di Michael Curtiz, con Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Claude Rains, Peter Lorre, Dooley Wilson.

¹ A proposito di *Casablanca*, non tutti sanno che il film in Italia subì la censura su diversi fronti:

- Circa il passato del personaggio, affermando che Rick ha aiutato i cinesi in un non meglio precisato evento. Nell'originale invece Rick ha aiutato gli etiopi nella guerra contro gli italiani;
- Nelle due scene in cui compare il capitano Tondelli, un impacciato ufficiale italiano. La prima è all'aeroporto in cui un militare nazista non presta molta attenzione alla presentazione dell'italiano che segue ossequioso il nazista. La seconda in cui Tondelli ricompare fuori del Rick's litigando con un ufficiale tedesco (e Renault nota come italiani e tedeschi non potranno mai andare d'accordo.) Le scene sono state tagliate nell'edizione italiana (uscita comunque al cinema dopo la guerra) e compaiono solo dalla prima edizione in DVD, riddoppiate con nuovi doppiatori (e il restante doppiaggio del film resta immutato).
- il signor Ferrari, personaggio ambiguo che dirige il mercato nero, viene rinominato "Ferrac", oscurando la sua origine italiana.

Il pianista e cantante del film è Arthur "Dooley" Wilson (1886-1953), attore e cantante statunitense di teatro e cinema. Lavorò in teatri per Neri di Chicago e New York dal 1908 al 1930, con una pausa nel 1920, quando fu ingaggiato come batterista in una band che fece un tour in Europa. Non sapendo suonare il pianoforte nel film veniva doppiato da un vero pianista che suonava dietro la cinepresa. Ricevette il soprannome di "Dooley" mentre lavorava per il Pekin Theatre di Chicago, intorno al 1908, per l'interpretazione che diede della canzone irlandese "Mr. Dooley", che cantava in *whiteface*. Sì perché nei teatri per soli Neri era in uso anche lo spettacolo in *whiteface*.

Le versioni di Louis Armstrong del 1931, 1932, 1942

Prima di passare all'analisi delle versioni del trombettista, si introduce l'argomento che aiuta a spiegare, interpretare, rivedere ciò che la concezione del bianco americano e non solo, ma anche del nero appartenente a generazioni successive, e quindi già totalmente permeato della cultura americana, non riesce a capire. Parlarne attraverso il personaggio di Armstrong è emblematico perché troppo spesso tacciato dalla critica e da taluni colleghi di "zio Tommismo". Va ricordato che l'autobiografia di Davis in lingua originale è corredata da molte foto², tra le quali una pagina dedicata esclusivamente ad Armstrong, Beulah, Buckwheat e Rochester commentata da lui stesso come segue: "Alcune delle persone di colore con le quali mi sarei trovato a lottare nel corso della mia carriera. Amavo Satchmo, ma non sopportavo nel modo più assoluto quella sua mania di sorridere sempre. Beulah, Buckwheat e Rochester hanno influenzato

² Le foto sono riportate anche nella versione tradotta in italiano dalla Rizzoli, prima edizione 1990 ma spariscono tutte nella riedizione della Minimum fax del 2001. Atto assai grave secondo chi scrive perché le pagine dedicate alle foto sono tutte commentate da Davis e quindi parte integrante dell'autobiografia e non accessoria, se mai qualcuno potesse considerarle tali.

l'atteggiamento di troppi Bianchi nei confronti dei Neri.” Non dimentichiamo però che Davis apparteneva ad un'altra cultura e ad un altro ceto sociale; è un borghese americano che non conosce, non avendoli vissuti, i codici di sopravvivenza che furono costretti a sviluppare coloro che vissero a cavallo dei due secoli scorsi.

Secondo Luciano Federighi, Armstrong aveva una relazione con il contenuto testuale dei brani che cantava, di tipo casuale e distaccato perché spesso veicolava un senso sotterraneo di presa in giro. “Altrove Louis rovesciava la canzone come un guanto – scrive Stefano Zenni – la strofa di *Black and Blue* ci introduce alla storia di un amante negro, che lasciato da una donna mulatta (l'ideale di bellezza di colore del 1929), si rammarica per il colore scuro della propria pelle. Ma nella sua partecipe interpretazione Armstrong, eliminando l'antefatto (la donna mulatta), trasforma il testo di Andy Razaf in un dolente lamento razziale di straordinaria forza emotiva la cui audacia fu colta dal romanziere Ralph Ellison, che ne fece il *leitmotiv* del suo capolavoro *Uomo invisibile*.” Armstrong suggerisce altro, oltre il significato apparente del testo e questo, a dispetto delle critiche ricevute negli anni Quaranta e Cinquanta, i Neri degli anni Venti e Trenta lo compresero e fecero di lui il simbolo di un “eroe culturale” del loro tempo.

William E.B. Du Bois descrive assai chiaramente la “doppia coscienza”, nel suo “Le anime del popolo nero”, da poco tradotto in italiano. Egli analizza la cultura nera americana approfondendo la rappresentazione afroamericana nelle arti performative. Scrive: "Si tratta di una particolare sensazione, questa duplice consapevolezza, questo senso di essere sempre in cerca di se stessi attraverso gli occhi degli altri, di misurare la propria anima con il metro di un mondo che guarda con disprezzo divertito e compassione". Tale dualismo e la frustrazione, aggiunge Du Bois, è la "storia del Nero Americano", e "questo desiderio di raggiungere una consapevolezza di sé adulta, per unire il doppio io in uno solo,

migliore e più vero" culmina nel desiderio "di rendere possibile per un uomo di essere sia un Nero che un Americano, senza essere maledetto e preso a sputi dai suoi compagni, senza avere le porte delle Opportunità chiuse bruscamente in faccia". Secondo David Lee Krasner, i commenti di Du Bois, sono riferiti specificatamente, a molti artisti *performer* neri che lavoravano a cavallo dei due secoli scorsi. L'attore o l'attrice nera dovevano aver effetto sul pubblico attraverso quello che Du Bois chiama un *tertium quid* (una terza via), spesso esibendosi come "creatura clownesca, semplice, a volte anche amabile entro le sue limitazioni, ma costretto a priori a camminare all'interno del Velo". Il potere del velo come una maschera di distorsione è sottolineato dal fatto che molti artisti afroamericani, in particolare Bert Williams, hanno dovuto dipingersi il volto di nero perché la loro vera faccia non era conforme alla caricatura popolarizzata dai minstrel bianchi del diciannovesimo secolo.

La parodia viene usata come sovversione performativa del potere bianco, minando e destabilizzando stereotipi razzisti. Parlando del teatro musicale nero, tutti i critici hanno evitato il problema spinoso della parodia - inversione, negazione, e rovesciamento - che occupavano i testi di molte *black songs*. La parodia può essere intesa come imitazione e poi cambiamento dei significati, un po' come lavorare su due livelli - uno primario, di superficie, o in primo piano, e uno secondario, implicito, o sullo sfondo. A volte il paradosso può riguardare il rapporto tra il testo e la musica: per esempio, il testo sottintende che si stia pensando alle degradanti basi del segregazionismo Jim Crow, e la musica, tuttavia, mantiene un ritmo vivace, senza alcun accenno di dolore, rabbia, o frustrazione.

Henry Louis Gates, studioso della cultura afroamericana, usa il termine "signifyin(g)" per definire un concetto retorico esclusivamente nero che sfrutta la distanza che c'è tra il significato comune delle parole e ciò che esse possono indicare al di là di esso. Gates vede la cultura afroamericana come una continua rivisitazione di ciò che è stato fatto precedentemente, nella quale il significante non è legato

necessariamente al significato, che può prendere nuove forme. Il “signifyin(g)” non solo può capovolgere il testo della canzone, ma anche minare le basi del razzismo, in quanto il narratore che canta il testo della canzone è egli stesso nero. Collocando se stesso nel ruolo di un razzista, il narratore tende a svuotare di senso il razzismo rubandolo dalla bocca dei Bianchi. Se gli afroamericani chiamano se stessi *coon*, *darky*, *sambo* o *kinky-head*, non passerà molto tempo prima che le parole perdano il loro impatto razzista. Il cantante interiorizza il racconto, agendo come mediatore che dice una cosa ma ne intende un'altra, che utilizza una procedura indiretta come mezzo di persuasione, e che si esprime in maniera implicita. Il “signifyin(g)” nelle strategie retoriche nere, nota Gates, è spesso rappresentativo del significante, che distrugge il significato.

La posizione degli scrittori e dei *performers* neri verso il soggetto delle loro rappresentazioni è stata materia complessa. Le produzioni teatrali nere sono state spesso costrette a delineare personaggi e dialoghi in un contesto di proibizione modellato sul teatro *minstrel*, la parodia e il “signifyin(g)” si sono evoluti come principale mezzo per satireggiare gli espedienti dei *minstrel*.

La parodia del razzismo e il senso di doppia coscienza nella vita degli afroamericani emerge ripetutamente nei testi delle *black song*. Nella nota canzone interpretata da Aida Overton Walker "Miss Hannah From Savannah," tratta dallo spettacolo prodotto da Williams and Walker *Sons of Ham*, i testi sono sfacciatamente pieni di sicurezza di sé e di orgoglio:

My name's Miss Hannah from Savannah Ah,
wants all you folks to understand – ah;
Ahm some de blue-blood ob de land - ah,
I'se Miss Hannah from Savannah!

La natura assertiva di questa canzone suggerisce il forte senso di identità e di autostima della cantante. Il pubblico bianco magari avrà trovato il dialetto afro-americano divertente, ma il paradosso e la doppia coscienza stanno nel *tono di sfida* della cantante. Deu Bois ha scritto che “il problema del ventesimo secolo è la linea del colore” e nel 1906 Aida Walker espresse sentimenti analoghi in un’intervista rilasciata al “Colored American Magazine”. L’artista denunciava un doppio problema, da una parte voleva catturare l’attenzione del pubblico bianco, ma altrettanto, se non di più, voleva promuovere la consapevolezza delle condizioni che gli esecutori afroamericani dovevano sopportare. Racconta della necessità di non provocare i pregiudizi, di dover evitare molti argomenti nella scrittura o nel canto di un brano musicale, della messa in scena di uno spettacolo teatrale, della difficoltà di uscire in strada o all’arrivo in una nuova città. “Nessun bianco può rendersi conto di queste cose, e tanto meno comprenderle. Ogni piccola cosa che facciamo deve essere pensata e preparata da Neri, perché solo i Neri sanno quanto è facile per uno spettacolo *colored* offendere un pubblico bianco. Facciamo un esempio. In tutti i dieci anni nei quali io mi sono esibita e ho contribuito a produrre un gran numero di lavori di natura musicale, non c’è mai stato neanche il più lontano sospetto di una storia d’amore in alcuno di essi. Negli stessi dieci anni non credo che ci sia stata una sola compagnia di Bianchi che ha realizzato alcun tipo di commedia musicale in cui una storia d’amore non fosse l’idea centrale. Questo ovviamente perché c’è un pregiudizio popolare contro le scene d’amore recitate da Neri. Ogni volta che gli afroamericani hanno creato musica, danza, poesia e teatro, ciò è stato considerato come una testimonianza, una sfida al pensiero razzista che suggeriva che la gente nera non fosse pienamente umana, che fosse incivile. In risposta a questa propaganda, la gente nera del Diciannovesimo secolo ha sottolineato l’importanza dell’arte e della produzione culturale, considerandole la sfida più efficace a tali affermazioni”.



Aida Overton Walker

Questo concetto è molto importante, perché in quest'ottica, le produzioni teatrali nere a cavallo del secolo sono servite come meccanismo mediante cui gli afroamericani hanno potuto creare e comunicare nell'ambito di una cultura che raramente avrebbe consentito loro l'opportunità di esistere oltre i servizi umili. Grazie alla *performance* gli afroamericani hanno quindi espresso e trasmesso la loro creatività ad un pubblico sia bianco che nero che essi non avrebbero in alcun altro modo potuto raggiungere. Inoltre, la volontà di abbattere gli stereotipi delle "coon-song" dei *minstrel* ha spinto diversi artisti neri alla creazione di un uso abile e di un'estetica della parodia e della doppia coscienza, nelle parole delle canzoni, come armi di lotta contro gli effetti de-umanizzanti del razzismo.

È del 1931 la pubblicazione di “Shine” da parte di Armstrong con la “Sebastian New Cotton Club Orchestra” (George Orendorff, Harold Scott, tromba / Luther Graven, trombone / Les Hite, sax contralto, baritono e conduzione / Marvin Johnson, sax contralto / Charlie Jones, clarinetto, sax tenore / Bill Perkins, banjo, chitarra / Joe Bailey, tuba e contrabbasso / Lionel Hampton, batteria e vibrafono).

Nel 1932 Armstrong interpreta “Shine” nel cortometraggio “*A Rhapsody in Black and Blue*” registrando con la “Sebastian New Cotton Club Orchestra”. Il filmato è stato tacciato di essere pieno di stereotipi razzisti e come dice Gary Giddins da un’analisi superficiale tutto sembra essere contro Armstrong: egli è vestito con una pelle di leopardo in perfetto stile giungla, è sommerso da bolle di sapone e canta dicendo che “...io prendo tutto con un sorriso...è per questo che mi chiamano Shine”. Nulla è più falso.

Egli ripristina il testo originario del 1910 anche se privo di Verse. La sua recitazione è perfetta tanto da far passare un altro messaggio al pubblico, l’esecuzione musicale è maestosa, il suo fisico muscoloso, la sua sensualità inquietante propongono un’immagine cara ad Armstrong, (mutuata dagli attori comici neri, come ad esempio Bill Robinson che era un suo idolo) data dalla dualità tra comicità e il messaggio sessuale “pericoloso”. Le versioni del 1931 e 1932 sono identiche e con la stessa formazione.

Variante di Louis Armstrong (1942)

Nel 1942 Armstrong gira un cortometraggio intitolato “Shine” con la sua Band e con il comico e ballerino “Nicodemus” (Nick Stewart). Il video inizia con una enorme scarpa nella scenografia, che viene tirata a lucido da due ballerine, e tutte le immagini richiamano la tematica del testo del 1924 mentre i personaggi sono però

tutti neri e il testo che canta Armstrong è quello originale, con una significativa variante. La frase conclusiva:

*Just because my color's shady
Slightly diff'rent may be
That's why they call me Shine*

è sostituita da

*Just because my color's shady
Makes no difference may be
That's why they call me Shine*

La versione dei Mills Brothers con Bing Crosby del 1932

In questa interessante versione i Mills Brothers, quartetto vocale nero che ebbe modo di collaborare anche con Armstrong, cantano il testo del 1910, mentre Bing Crosby quello del 1924. Ambedue i testi sono però modificati e arricchiti.

Nel testo del 1910, la frase:

Slightly diff'rent may be

diventa

That's the difference, maybe

Bing Crosby poi ha un tono intimidatorio, e ad un certo punto ordina a Shine di sorridere (*I want to see you wear a smile or two*). Prima che i Mills Brothers riprendano il testo originale, Crosby cita uno dei soprannomi di Shine (*Oh chocolate drop, that's me...*) e poi commenta in forma responsoriale i versi del quartetto vocale.

Oltre al tono degli interpreti anche il carattere dell'arrangiamento nei vari momenti del brano, e una soffusa ironia, sembra trasmettere messaggi assai diversi dal significato letterale del testo, contribuendo a fargli assumere nuovi significati.

Shine del 1932

**Cause my hair is curly
Just because my teeth are pearly
Just because I always wear a smile
Like to dress up in the latest style**

**Cause I'm glad I'm livin'
I take these troubles all with a smile
Just because my color's shady,
That's the difference, maybe, why they call me**

**Shine, sway your blues'ies.
Why don't you shine?
Start with your shoes'ies.
Shine each place up, make it look like new.
Shine your face up, I want to see you wear a smile or two.**

**Why don't you shine your these and thoseies?
You'll find everything gonna turn out right fine
Folks will shine up to ya'
Everybody's gonna howdy doody do-ya'
You'll make the whole world shine**

Oh chocolate drop, that's me...

**Cause my hair is curly, (man's got curly hair)
Now just because my teeth are pearly, (also got pearly teeth)
Just because I always wear a smile, (oh keep on smiling)
Like to dress us, babe, in the latest style.**

**Cause I'm glad I'm livin'
I take these troubles all with a smile
Now just because my color's shady (you's a shady baby)
That's the difference, maybe, why they call me...**

Shine away your blues'ies

**Shine, start with your shoes'ies
You'll make the whole world shine**

In generale, i cantanti bianchi cantano il testo del 1924 oppure, se cantano il chorus originale sostituiscono le parole

Just because my color's shady

Slightly diff'rent may be

con una ripetizione di altri versi o con parole nuove.

La versione di Ry Cooder del 1978

L'incisione del chitarrista riscrive una storia cancellata. Il testo è quello originario comprensivo del Verse. Il Brano è intitolato "Shine" ed è incluso nell'album *Jazz*, lavoro interamente dedicato alla musica degli anni Venti. Ry Cooder è celebre per una serie di album in cui ha esplorato vari generi della musica americana (e non solo) "delle radici" (root music), ha lavorato molto su generi musicali del passato ormai dimenticati, rielaborandoli con una forte sensibilità personale che lo vedono come creatore di un nuovo, nel rispetto di una linea ideale di coerenza storica. È stato, inoltre, il principale iniziatore di quella celebre esperienza musicale che è stata, a partire dal 1996, il Buena Vista Social Club.

Ry Cooder presenta "Shine" in una grande performance nella 52esima Strada, insieme al Golden Gate Quartet e ad un gruppo orchestrale. In una breve introduzione spiega al pubblico che si tratta di una canzone del 1910 scritta quando si era ancora vicini alla "Coon song Era" e la descrive come una significativa testimonianza di quel clima culturale e della sensibilità dei Neri del mondo dello spettacolo dell'epoca.

Variante di Ry Cooder (1978)

Nel chorus finale la frase

Like to dress up in the latest style

è sostituita con

Wear my jeans like a man of means

e i cantanti del Golden Gate Quartet commentano

he always dresses in the latest style

BIBLIOGRAFIA

Louis Armstrong, *Satchmo – la mia vita a New Orleans*, Minimum Fax, Roma 2004

Amiri Baraka (Leroy Jones), *Il popolo del blues*, Shake, Milano 1994

Tim Brooks e Richard Keith Spottswood, *Blacks and the birth of the recording industry, 1890-1919*, University of Illinois Press, 2004

Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles*, Rizzoli, Milano 1990

Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles*, Minimum Fax, Roma 2001

Mariano De Simone, “*Doo-dah! Doo-dah!*” – *Musica e musicisti nell’America dell’Ottocento*, Arcana, Roma 2002

William E.B. Du Bois, *Le anime del popolo nero*, Le Lettere, Firenze 2007

Samuel A. Floyd, Jr, *the power of the black musica*, Oxford University Press, New York 1995

Gary Giddins, *Satchmo*, Denoël, 1988

David Krasner, *Parody and double consciousness in the language of early Black musical theatre*, in *African American Review*, Summer, 1995

Walter Mauro, *La musica americana dal song al rock*, Newton Compton, Roma 1994

David Meltzer, *Jazz Movies* in: *Jazztoldtales* a cura di Franco Minganti, Bacchilega, Imola 1997

Constance Valis Hill, *Tap Dancing America: A Cultural History*, Oxford University press US, 2010

Stefano Zenni, *Louis Armstrong*, Stampa Alternativa, Roma 2002