

La canzone politica in Gran Bretagna: Ewan MacColl

N. 30

di Giovanni Vacca

Nell'ottobre del 1989 si spegneva a settantaquattro anni, nella sua casa a sud di Londra, il folk-singer, attore e drammaturgo Ewan MacColl.

Ancora poco conosciuto in Italia, MacColl è stato uno dei personaggi chiave di quel grande fenomeno musicale internazionale che va sotto il nome di "folk-music revival", nonché il più straordinario autore di canzoni politiche di questo secolo. La sua eccezionale e molteplice attività, sempre ispirata a un rigoroso impegno politico, ha spaziato dal teatro da strada alla ricerca etnomusicologica, dalla canzone d'impegno all'animazione di innumerevoli attività in favore delle più svariate cause progressiste.

Nato nel 1915 ad Auchterarder, un paesino del Perthshire in Scozia, Ewan MacColl era figlio di operai militanti nel sindacato. Durante la sua infanzia il padre viene espulso per attività sindacali da quasi ogni fonderia del Regno Unito, il che porta la famiglia a un continuo vagabondaggio da un posto all'altro del nord dell'Inghilterra.

Fin dalla più tenera età MacColl (all'anagrafe James Miller, prenderà il nome di Ewan MacColl in omaggio a un minatore scozzese del XVIII secolo che aveva anche scritto alcune canzoni e che era poi morto giovanissimo) è a diretto contatto con la musica popolare della sua terra, sia attraverso le centinaia di ballate e canzoni popolari apprese dalle labbra dei genitori (entrambi depositari di un vasto repertorio tradizionale), sia attraverso le innumerevoli canzoni che egli imparava per strada, strofette satiriche, canzonette e poesie di vario tipo. Appena adolescente MacColl è già attivamente impegnato in politica; si iscrive alla gioventù comunista ed inizia a comporre canzoni per giornali di

fabbrica, lavorando al contempo come operaio, muratore, motorista. In un periodo immediatamente successivo si unisce a un gruppo teatrale "agit-prop" (di "agitazione e propaganda") chiamato "The Red Megaphones" ("I Megafoni Rossi") specializzati in lavori satirici che venivano rappresentati davanti ai cancelli delle fabbriche. Per questo gruppo MacColl scrisse numerose canzoni continuando la militanza politica a tutto campo negli scioperi come nelle "hunger marches" (le "marce della fame", enormi manifestazioni che raccoglievano militanti e lavoratori delle città industriali del nord per marciare su Londra in occasione di scioperi o dispute sindacali) e avendo numerose grane con la polizia.

Questo intenso periodo di formazione umana, artistica e politica sarà, insieme con il retroterra culturale ereditato quasi geneticamente dai genitori in tutta la sua dimensione antropologica, la chiave di volta di tutto il lavoro che l'artista svilupperà nell'arco della sua vita: il contatto con il proletariato industriale e la necessità di scrivere canzoni legate agli avvenimenti del giorno (e quindi spesso superate in un breve lasso di tempo) costituiranno un allenamento che darà i suoi frutti nel periodo della piena maturità.

Nel 1933 avviene un fatto che merita di essere ricordato anche perché ad esso MacColl dedicherà una bellissima canzone: alcune montagne del Derbyshire aperte fino ad allora ai giovani scalatori vennero privatizzate e chiuse. MacColl e i suoi amici crearono allora il "Ramblers rights movement" ("Movimento per i diritti del camminatore") che organizzò una grande invasione di massa culminata in un'epica battaglia con i guardiani della zona. Alcuni membri del movimento furono arrestati e all'avvenimento l'artista dedicò alcune canzoni, una delle quali è sopravvissuta fino ad oggi, *The Manchester Rambler*; in questa strofa lo scalatore, sorpreso dal guardiano che gli ricorda che la terra è privata ed è riservata ai fagiani, risponde:

Well I thought but I stil couldn't see / why old Kinderscout and the moors round about / couldn't take both the poor grouse and me / he said 'all this land is my master's/ar that I stood shaking my head / no man has the right to own the mountains / any more than the deep ocean bed / I'm a Rambler. I'm a Rambler from Manchester way / I get all my pleasure the hard moorland way / I may be a wage slave on Monday / but I'm a freeman on a Sunday¹.

Un'altra canzone fondamentale del "primo" MacColl è senz'altro la celeberrima *Dirty Old Town* [Vecchia sporca città]; scritta nel 1949 e ancora oggi ripresa e incisa da numerosi gruppi folk e rock. Quello che è interessante osservare è l'immediatezza e l'efficacia del linguaggio

dell'autore che scrive i suoi versi all'ombra di ciminiere maleodoranti e grigi muri in rovina:

I met my love near the gas works wall / dreamed a dream by the old canal / kissed a girl by the factors wall / Dirty old town².

L'officina del gas e il muro di una fabbrica, dunque, sono lo scenario di un incontro d'amore; e la rabbia operaia esplode nell'ultima strofa:

I'm going to make a good sharp axe / shining steel tempered in the fire / will chop you down like an old dead tree / Dirty old town³.

Da rilevare come l'immaginaria ascia sia "lucente d'acciaio e temprata nel fuoco": è con i suoi stessi arnesi, con le uniche risorse della sua classe, che l'operaio farà a pezzi il suo ghetto. Così in *The Lags Song* [Canzone del carcerato], MacColl è capace in modo mirabile di dar voce agli oppressi senza mai scendere nel retorico, ma usando il linguaggio dell'uomo della strada:

When I was a young lad sometimes I'd wonder / what happened to time when it passed / then one day I found at last / it lands in prison and there it is held fast / when I was a young man I used to go courtin' / and dream of the moon and the stars / the moon is still shining the dreams they are all broken / on these hard iron bars⁴.

Sul finire degli anni Trenta, MacColl è impegnato nel teatro. Dopo aver messo in scena *pièces* tratte da Brecht o da Lope De Vega Carpio per raccogliere fondi in favore delle brigate internazionali che combattevano nella Guerra civile spagnola contro i franchisti, l'artista forma un gruppo che passerà alla storia del teatro inglese, "The Theatre Workshop".

La compagnia, gestita da MacColl e dalla sua prima moglie Joan Littlewood (in seguito ritenuta una delle più grandi attrici inglesi del dopoguerra), metterà in scena numerosi lavori del nostro e in seguito, quando MacColl avrà già lasciato il gruppo per motivi ideologici, produrrà il famoso *Oh, che bella guerra!*. È importante a questo punto sottolineare che Ewan MacColl basava il suo lavoro (sia nella canzone che nel teatro) non solo sull'attenta osservazione di ciò che lo circondava, ma anche su ampi studi che egli faceva da autodidatta e che andavano dai classici del marxismo fino al teatro classico di Aristofane e Plauto. Sottolineare questo particolare è utile per comprendere che tutta l'opera dell'artista, basata su un *background* culturale popolare e sostanzialmente orale, ha avuto anche un notevole filtro intellettuale (maggiore sicuramente, per esempio, di quello che troviamo nell'americano

Woody Guthrie, l'altro grande poeta popolare della classe operaia di questo secolo), che però mai, o forse molto raramente, come vedremo contaminerà il linguaggio popolare, la valorizzazione del quale è stato poi lo scopo ultimo dell'artista.

Negli anni Cinquanta MacColl lascia l'attività teatrale per occuparsi a tempo pieno di musica popolare: Alan Lomax, il grande etnomusicologo americano che aveva già effettuato numerose incisioni di musica etnica rilanciando, tra gli altri, artisti come Leadbelly e Jelly Roll Morton. Lomax era in Europa per una serie di ricerche e il folk revival era già in embrione negli USA, dove Woody Guthrie e Pete Seeger stavano riscoprendo e diffondendo il patrimonio della musica popolare nordamericana. Lomax mise MacColl in contatto con A.L. Lloyd, uno studioso inglese che già da tempo si dedicava al recupero del canto popolare e in particolare di quello industriale. Sull'onda dello "Skiffle", un genere musicale basato sulla riproposta di canzoni popolari nordamericane e che aveva risvegliato nei giovani inglesi l'interesse per la musica etnica, MacColl, Lloyd e Lomax lanciarono in Gran Bretagna il grande fenomeno del revival: centinaia di clubs in pochi anni, migliaia di sostenitori, riviste specializzate, dischi e concerti per un grande movimento culturale politico che esploderà poi anche negli Stati Uniti e in Europa per arrivare poi a generare la corrente più commerciale e discutibile, quella di Joan Baez e di Bob Dylan nonché dei gruppi "folk-rock".

Il ruolo di Ewan MacColl in tutto questo fu decisivo; possessore di un enorme bagaglio di canti tradizionali, autore di canzoni di successo, fondatore di uno dei gruppi più importanti del revival, "The Critics Group", e dotato inoltre di una voce possente e di una notevole presenza scenica, MacColl si adoperò in particolare per la ricerca sul canto operaio industriale della Gran Bretagna, pubblicando anche alcuni libri e sfatando un luogo comune tipico dei precedenti ricercatori, e cioè che il canto popolare fosse morto durante l'urbanizzazione.

All'attività artistica per la riscoperta e il rilancio della musica tradizionale Ewan MacColl affianca negli anni Sessanta un modo nuovo e assolutamente rivoluzionario per far conoscere il folklore del proprio paese nel mondo: con la collaborazione del regista Charles Parker e della folk-singer Peggy Seeger (americana, sorellastra del mitico Pete e in seguito moglie di MacColl), l'artista realizzò una serie di documentari radiofonici per la Bbc. MacColl aveva già in precedenza lavorato per la radio: le sue trasmissioni "Ballads and Blues" proponevano una serie di raffronti su quello che era il repertorio tradizionale dei neri americani (con ospiti straordinari come Big Bill Broonzie) e le ballate anglosassoni. I nuovi programmi però andarono ben oltre; si intitola-

vano "Radio Ballads" e il loro scopo era quello di far conoscere le realtà "dimenticate" della Gran Bretagna, il mondo dei ferrovieri, dei minatori, degli operai impegnati nella costruzione delle strade, delle comunità dei pescatori, dei gruppi nomadi e zingari e perfino gli ambienti del pugilato e degli handicappati.

La tecnica delle "Radio Ballads" era basata su un *feedback* tra artista e soggetto prescelto: non erano quindi antologie di canzoni popolari o raccolte di canzoni ispirate al folklore. Erano un tentativo nuovo di creare una possibile rappresentazione del mondo popolare che nascesse da un contatto diretto con il gruppo sociale prescelto in un coinvolgimento totale fatto di interviste, di discussioni, di vita vissuta assieme. Il risultato sarebbe stato quello di una serie di canzoni, passate sì attraverso il filtro intellettuale dell'artista, ma che uscissero alla fine come scaturite direttamente dal popolo, essendo espressione della condizione delle classi subalterne e usando il linguaggio che a loro appartiene.

Le "Radio Ballads" furono quindi dei programmi frutto di un montaggio di rumori d'ambiente, spezzoni di interviste e canzoni che raccontavano la vita del proletariato e del sottoproletariato inglese e irlandese: "si chiamavano 'Ballads' perché", come spiegava lo stesso MacColl, "non solo erano narrative nella forma, ma perché muovevano direttamente nel cuore dell'azione, così come fa una ballata tradizionale". Delle "Radio Ballads" fanno parte alcune delle più belle e toccanti canzoni scritte da Ewan MacColl. Quello che premeva a un intellettuale imbevuto di marxismo come lui, era soprattutto di mettere in luce la durezza del lavoro operaio, il logorio fisico e mentale che ne deriva e nello stesso tempo l'orgoglio e la fierezza che questo genera, accompagnate dall'ansia di riscatto sociale. È soprattutto l'abilità descrittiva, la precisione linguistica, la capacità "cinematografica" nel rendere la realtà, ben lontani da ogni tentativo di romanticismo o di bozzettismo a fare di queste canzoni degli autentici capolavori.

Song of the Iron Road è a mio avviso la più bella canzone sul lavoro scritta da MacColl. Essa fa parte di *The Ballad of John Axon* e narra della vita e delle tribolazioni dei lavoratori della strada ferrata:

The iron road is a hard road / and the work is never ending / working night and day / on the iron way / we're the boys who keep the engines rolling?

Il primo verso ci fornisce lo scenario e ci introduce al tema della durezza del lavoro. Il "we" dell'ultimo verso esprime non solo il senso di unità e di comunità dei ferrovieri, ma una precisa posizione di "craft-pride" (termine che possiamo tradurre approssimativamente con

"orgoglio per il prodotto del proprio lavoro"), elemento, quest'ultimo, tradizionalmente radicato nell'"industrial ballad": "Noi (e non altri) teniamo in azione i motori". Due osservazioni: anzitutto rileviamo come MacColl riprende una delle caratteristiche della ballata tradizionale operaia (il "craft-pride") e lo innesta nel presente; si tratta di una delle geniali intuizioni dell'artista, e cioè di utilizzare i moduli messi a disposizione dal linguaggio della tradizione per comporre canzoni che abbiano valore nel momento in cui si vive; questo voler ricreare secondo i moduli popolari risente non solo delle idee di Béla Bartók, che MacColl ammirava molto, ma cerca anche di contrapporre una possibile autonomia culturale operaia a quella "borghese". La seconda osservazione riguarda lo stile dell'artista; in questi pochi versi troviamo già, come vedremo in seguito, le caratteristiche di base dello stile di MacColl. Nei versi successivi il ferroviere, dopo aver passato un periodo di apprendistato ("You are a sweeper upper, brewer upper, shovel slinger / spanner bringer, steam raiser, fire dropper, general cook and bottle washer"), è finalmente al comando del treno; è il momento in cui il lavoro del capotreno viene alla luce nei suoi momenti più drammatici:

Now it's swing youg shovel at the double / give her rock, watch the clock / steam raising, sweat running / back aching, bone shaking / Fireman! Fireman keep'em rolling!⁸

Il grido finale del conducente che sprona il fuochista a "tenere in azione i motori" completa una strofa di impressionante realismo che vive anche di una pulsante accelerazione melodica (quattro battute in crome rispetto all'andamento melodico più pacato degli altri versi). Si è detto "capacità cinematografica" dell'autore; una tale definizione mi sembra appropriata per dei versi che sezionano e scompongono in frammenti (quasi un "ralenti") un'azione che in sé può durare pochi attimi e ne danno alla fine un quadro di nuovo unitario ma questa volta pregnante perché, in qualche modo, "svelato".

Musicalmente l'apporto di Peggy Seeger (polistrumentista e musicista di educazione classica, nonostante l'amore per il folk), ha comportato spesso l'uso di strumenti nordamericani come il banjo, il dulcimer o la chitarra a corde d'acciaio che non facevano parte della tradizione britannica, cosa spesso rimproverata alla coppia che aveva sempre teorizzato il recupero filologico della musica etnica (arrivando, negli anni infuocati del revival, a insistere perché un esecutore non cantasse che canzoni della propria terra d'origine!). C'è da dire a questo proposito che se tutto questo è vero, ciò è avvenuto in particolar modo per le

canzoni di nuova composizione, mentre gran parte del materiale tradizionale è stato inciso per sola voce e quindi rispettando gli assunti di cui sopra.

Altro eccezionale brano sul lavoro è *Hot Asphalt* [Asfalto Bollente]:

You can talk about your concrete / and the boys who work the train / and the fellas on the hopper / on the sun and wind and rain / but the boys who lay the black top / sure you ought to see them belt / when they're working on the highway / laying hot asphalt.⁹

L'asfalto è trattato liquido dagli operai (*laid*) e la sua permanenza e durezza è metafora della permanenza del lavoro stesso e della sua "basicità" (l'asfalto regge tutto il resto, infatti):

We've laid it in the hollow and / we've laid it on the flat / if it doesn't last forever / than I swear I'll eat-me hat / I've travelled up and down the world / and sure I never felt / any surface that was equal to the hot asphalt.¹⁰

Questo elemento di "craft-pride", tipico dell'"industrial folk song", MacColl lo ha già inserito in *Song of the iron road*. Vediamolo, per raffronto, in una ballata operaia tradizionale *The Wark of the Weavers* [Il lavoro dei tessitori]:

Gin is wasnae for the weavers, what would we do / we couldnae hae claes made o' oor woo' / we wouldnae hae a coat, neither black nor blue / gin it wasnae for the wark o' the weavers!¹⁰

The Driver's Song è una canzone dedicata ai "navvies", gli eserciti di manovali a basso prezzo (generalmente irlandesi) impiegati nel dopoguerra in Inghilterra per costruire ferrovie e sistemi di canalizzazione. Questi gruppi sociali che si spostavano man mano che i lavori avanzavano erano malvisti dalle popolazioni locali che li consideravano bande di ladri e di ubriaconi, il che aggiungeva un carattere ancora più sconsolante all'orribile vita di questi lavoratori che hanno contribuito a dare un volto moderno alla Gran Bretagna. La canzone è un tributo che l'artista ha voluto dare a questi operai, con i quali ha vissuto a lungo durante la costruzione della M-1, la prima autostrada della Gran Bretagna. La formula iniziale ci richiama un'ennesima volta alla tradizione: il "come-alla-ye" infatti, è il tipico attacco della ballata tradizionale irlandese; ancora una volta i dettagli del linguaggio tecnico sono messi in risalto. L'epicità brechtiana dei versi 5-10 ("Chi ha costruito Tebe dalle sette porte?") contrasta con la bonarietà ordinaria del distico finale, a indicare la semplicità della gente comune che è mantenuta tale anche durante la realizzazione di opere grandiose:

Come all you gallant drivers / wherever you may be / whether you drive a Euclid / or a fifty four R.B. / [...] we've dug a hundred fields / in the snow and wind and rain / built atomic power stations / more dams that I can name / we've dug through rock and swampland / moved mountains by the load / now we're going nice and steady boys / a-ploughing up the road¹¹.

Le difficoltà del lavoro verranno, se non premiate, almeno testimoniate dall'esito del lavoro stesso e di coloro che se ne serviranno:

When you've had your last stamp on your card / and reached your last abode / for a long time there'll be people / travelling on your road¹².

Da sottolineare lo "your" finale, espressione non solo di "craft-pride", ma di posizione di classe: la strada appartiene ai lavoratori non solo perché da loro è stata costruita ma soprattutto perché, non essendo il lavoro adeguatamente retribuito, il plusvalore passato nelle tasche dei datori di lavoro è compensato da un'ideale riappropriazione dell'opera finita.

Un'altra bellissima serie di canzoni è dedicata ai minatori, categoria particolarmente amata da MacColl, che con essa ha diviso lunghi periodi e che per essa si è più volte impegnato.

Ecco quindi l'inno al minatore:

Now come all you gallant colliers / wherever you may be / whether you work the rhondda in the north country / all you who tunnel in the rock and dirt / to earn your pay / they say your time is almost over / and that coal has had its day¹³.

In questa prima strofa la dignità del lavoro ("Gallant colliers"), il senso di comunità ("wherever you may be"), il pericolo di finire per licenziamento ("they say your time is almost done...") e il richiamo all'unità ("come all you") sono evidenziati. L'incipit "come-all-ye" allarga i suoi connotati tradizionali di cliché letterario per assumere quelli di richiamo internazionalista a difesa del posto di lavoro.

La seconda strofa sottolinea l'indispensabilità del minatore riportandoci a quel "craft-pride" già noto, ma che è particolarmente presente nelle canzoni dei minatori che realmente "sentono" di fornire l'energia a tutti:

We fuelled the ships upon the sea / and the railways on the land / and a hundred thousand factories / grew up on every hand / we gave the fire that forged the steel / from which the tools were made / and the world we live in / it was built upon the miner's trade¹⁴.

Da notare, nel quinto verso, il suggestivo uso delle parole "fire" e "steel", già adoperate in *Dirty Old Town*.

Il "big hewer" è una figura quasi mitologica nelle comunità minerarie della Gran Bretagna, personaggio dalle caratteristiche e dalle azioni sovrumane è l'equivalente nel folklore britannico di John Henry, il vincitore della sfida tra uomo e martello pneumatico nella tradizione nera americana. MacColl si serve abilmente di alcune delle leggende sul "big hewer" (che possiamo tradurre con il "grande minatore") che, incorporate nella canzone, ci danno un quadro di grande effetto sui minatori e sulla loro vita; la canzone si muove costantemente fra leggenda vera e propria e il valore simbolico che essa assume metafora della vita del minatore:

Out of the dirt and darkness I was born, go down! / Out of the hard black coal face I was torn, go down! / Kicked on the world and the earth split open / crawled through a crack where the rock was broken / burrowed a hole, away in the coal, go down!¹⁵.

Fin dai primi versi risalta l'elemento mitico ed allo stesso tempo simbolico: la violenza del parto da cui appare il "big hewer" è metafora della violenza subita dall'uomo nelle miniere, costretto in canali, calato fra rocce oscure e fredde, avvolto in una perenne oscurità. La costante ripetizione del "go down", che si manterrà per tutta la canzone, ci ricorda continuamente che il minatore passerà più tempo giù nei buchi della terra che all'aria aperta. MacColl non poteva ovviamente omettere la caratteristica continuità familiare del lavoro che quasi come una maledizione incombe su ogni figlio di minatore: "I'm the son of the son of the son / of a collier's son, go down!"¹⁶.

Questo è il tema di un'altra bellissima quanto breve canzone *Schoolday's over*, la cui prima strofa dice:

Schoolday's over come on then John / on with your sark and moleskin trousers / time you was learning the pitman's job / and earning the pitman's pay¹⁷.

Come si vede quindi, il ragazzo nato in una comunità mineraria è giocoforza destinato al lavoro di minatore ("time you was learning the pitman's job") e di conseguenza a vivere nel costante rischio del cancro, delle esplosioni e a passare le giornate in un desolante paesaggio industriale, come viene detto ancora in *The Big Hewer*:

Coal dust flows in the veins / where the blood should run, go down! / [...] been gassed and burnt and blown asunder / buried more times than I can number / getting the coal away in the hole, go down! / [...] up to the chin in stinking water! [...] lived in the shade of the big pit heap / I'm still down there when the seams are deep / digging a hole away in the coal, go down!¹⁸.

Il carattere "epico" dei versi di MacColl e l'orgoglio operaio che egli ha così spesso espresso, vengono ancora fuori da "Daddy what did you do in the strike?" [Babbo, cosa hai fatto durante lo sciopero?], canzone scritta durante il lungo braccio di ferro tra minatori e governo Thatcher nel 1984 (MacGregor era all'epoca il presidente del National Coal Board, l'ente carbonifero che aveva deciso la chiusura di numerosi pozzi e il taglio occupazionale):

Well, the Yorkshire lads came out on strike, they said it's evident / the oly way to stop MacGregor and the government / is to bring the lads out everywhere from Scotland down to Kent / and we'll show 'em what it means to be a miner!¹⁹.

La canzone *The Shoals of Herring* [I banchi di aringhe], dedicata alle comunità dei pescatori del nord dell'Inghilterra, è senz'altro una delle canzoni più popolari dell'artista, tanto da essere entrata nella tradizione popolare subendo un processo di traslitterazione; in una versione irlandese essa è infatti diventata *The shores of Erin* ("Erin" è il nome gaelico dell'Irlanda, "Le spiagge d'Irlanda", quindi):

O, it was a fine and pleasant day / out of Yarmouth harbour I was faring / as a cabin boy on a sailing lugger / for to go and hunt the shoals of herring!²⁰.

In questa canzone troviamo un elemento onirico che faceva già parte di *Song of the iron road*. Lì era:

When you've shovelled a million tons of coal / some ten or twelve years later / and your only dream is of raising steam / then they hand to you your driver's paper!²¹.

Qui il pescatore, come il ferroviere, è talmente coinvolto dal suo lavoro che questo diventa parte "fisica" di lui, si inserisce nel subconscio e ne condiziona perfino i sogni:

I used to sleep standing on me feet / and I'd dream about the shoals of herring!²².

Questo tipo di rapporto con il lavoro è dovuto alla natura totalizzante del lavoro stesso in cui i ritmi biologici dell'uomo sono forzati e alterati da ritmi esterni e ancora lo scopo dell'autore è quello di nobilitare, esaltare coloro che accettano, volenti o nolenti, una vita simile, ignorati e dimenticati dai più.

Le canzoni sugli zingari inglesi e in generale sulle comunità dei nomadi della Gran Bretagna (i cosiddetti "Tinkers") stilizzano il carattere epico della poesia di Ewan MacColl. *The moving on song*, il cui

titolo è già tutto un programma [La canzone dell'andare avanti], comincia così:

Born in the middle of the afternoon / on a horse-drawn wagon by the old A-5 / the big twelve wheeler shook me bed / 'You can't stop here - the policeman said - / you better get born in some place else / so move along, get along, go move shift!²³.

Anche qui, sebbene sembri meno apparente, lo stile è sempre lo stesso: lo scenario miserabile, l'emarginazione coatta e soprattutto il ritornello, quel "go move shift!" che ricorda tanto il "go down!" dei minatori, a ribadire la condizione di perenne disagio che certi gruppi sociali portano come fardello. L'ironia ("you better get born...") sarà adoperata sempre meglio con il passare degli anni. In una strofa successiva c'è un probabile richiamo alla figura di Cristo, già precedentemente "recuperato" in funzione rivoluzionaria in *The Ballad of the Carpenter*, visto come zingaro in un'ambientazione che effettivamente richiama alla mente la natività:

Born at the back of a blackthorne hedge / when the white hoarfrost lay all around / no eastern kings came hearing gifts / instead the order came to shift!²⁴.

La strofa finale chiuderà poi così:

Wagon, tent or trailer born / last month, last year or in far off days / born here or a thousand miles away / there's always men nearby who say / "you better get born in some place else / so move along, get along, go move shift!"²⁵.

In questa, come in tutte le altre canzoni sugli zingari scritte da MacColl, non c'è alcuna traccia di ribellione, tratto che le distacca notevolmente dal suo stile classico, ma che le rende nello stesso tempo tra le più belle per quel senso di struggente malinconia e tristezza che le pervade; la nostalgia per un popolo destinato forse a scomparire con il tempo in modo ineluttabile. Ewan MacColl e Peggy Seeger dedicheranno alla musica popolare di "gypsies" e "tinkers" due libri. Ecco quindi il malinconico finale con cui l'artista si congeda nella bellissima *Freeborn man*.

All you freeborn men of the travelling people / every tinker, rolling stones and gypsy rover / winds of change are blowing, old ways are going / your travelling days will soon be over!²⁶.

La sistematizzazione ideologica delle canzoni del periodo del revival è quindi il frutto dell'intensità emotiva e della spontaneità della prima produzione. Col tempo, in concomitanza con l'evolversi della situazione

ne politica internazionale, MacColl e Seeger rivolgeranno la loro attenzione a tematiche anche esterne alla realtà britannica. È il momento delle speranze che la rivoluzione cubana è la resistenza vietnamita al napalm americano instilleranno nelle sinistre di tutto il mondo.

La spinta emotiva delle prime canzoni razionalizzata nel periodo delle "Radio Ballads" fa posto alla necessità di un riscontro a livello planetario. E ad un nuovo urgente bisogno: la propaganda politica.

La connotazione epica sarà particolarmente rilevante nelle canzoni sulle rivoluzioni socialiste o sui leader comunisti: Castro, Guevara, Ho Chi Minh e, nell'ottica dell'artista, Gesù Cristo. *The Ballad of Ho Chi Minh* è esemplificativa in tal senso. Le distanze enormi in cui gli eventi si svolgono sono ideali per gesta epiche. Ho Chi Minh, l'eroe della canzone, ha avuto la sua ragione di sofferenze che ne legittimano il carisma e la figura leggendaria. Così come il camionista o il ferroviere anche il rivoluzionario entra nell'epica come lavoratore proletario; ne è un'ennesima variante moderna:

Ho Chi Minh was a deep sea sailor / served his time out on the seven seas / work and hardship were part of his early education / exploitation his ABC²⁷.

Una roboante retorica rivoluzionaria pervade la canzone (consideriamo però che essa fu scritta nel 1954) ma l'effetto propagandistico, con un supporto musicale particolarmente adeguato, è notevole:

Every soldier is a farmer / comes the evening and he grabs his hoe / comes the morning and he slings his rifle on his shoulder / this the army of uncle Ho²⁸.

Il rivoluzionario è anche "farmer" [contadino]: è ancora e sempre l'eroe tradizionale, dunque, a reincarnarsi in versione moderna; quest'immagine ritornerà nella canzone sulla rivoluzione cubana, *The Companeros*: "planting freedom with victory's seeds"²⁹.

In *The Companeros*, lo yacht "Gran-ma" porta Fidel Castro, Che Guevara e altri ottanta uomini dal Messico a Cuba.

Ancora una volta l'eroismo dei rivoluzionari è esaltato, i disagi della vita clandestina non li spaventano ed essi sono ancora e comunque dei "lavoratori" che necessitano di un apprendistato.

Hungry, weak but unafraid / they are learning revolution's trade / in the High Sierra Maestra³⁰.

La vittoria sarà quindi l'esito del "lavoro"; essa è l'asfalto dei "road builders" [i costruttori di strade]!

L'ultima strofa è anche la più riuscita: l'insurrezione ha vinto. Il "fuoco rivoluzionario" servirà d'esempio ad altri popoli oppressi e sarà ancora una volta il vento, simbolo liberatorio, a portare le scintille sovversive dal Venezuela alla Bolivia:

The fire lit on that Cuban beach by Fidel Castro / shines all the way to Terra del Fuego / sparks are blown upon the breeze / and men rise up from off their knees / when they see the night is burning / it blazes up in Venezuela, Bolivia and Guatemala / lights the road that men must go in order to be free / on, Companeros Americanos! / For a people's free America / Fidel has shown the way with Che Guevara³¹.

Si sarà notato che la poesia di MacColl non è immune da un certo culto della personalità, mille miglia distante dalle lezioni brechtiane. Questo culto del "leader" compare anche in altre canzoni come in *Che Guevara* (il brano è firmato da Peggy Seeger):

Like a farmer walks Che Guevara / bearing suns to sow the world with light³².

Ancora Fidel Castro in *Big Cigars* [Grandi sigari]:

One day in 1956 [...] / a certain hairy Cuban / regardless of the risk / lit a big cigar and burnt / those U.S. arses to a crisp³³.

Un'osservazione sulle date di composizione delle canzoni. *Ho Chi Minh* fu scritta nel 1954, prima della battaglia di Dien Bien Phu e fu poi ripresa nel 1965 nella guerra contro gli americani. Negli anni precedenti MacColl aveva scritto *The Manchester Rambler* per i motivi che abbiamo detto. Negli anni seguenti non ci sarà sciopero o rivolta (dall'Inghilterra al Sudafrica) che non sarà accompagnata da una canzone. Nel caso di Cuba le canzoni non furono scritte contemporaneamente agli eventi ma alcuni anni dopo, in occasione di una visita all'isola, quando l'eco della Rivoluzione era ancora molto forte nel mondo; MacColl diventa quindi vero e proprio bardo dei tempi il cui canto ha accompagnato le vicende sociali e politiche per mezzo secolo.

Col passare del tempo l'attenzione dell'artista si volgerà a molti altri temi, l'inquinamento e la minaccia nucleare, il contrasto fra le generazioni, la vita di coppia, la lotta per la pace e contro l'apartheid e, tra le migliori canzoni, quelle sulla rinascita dei movimenti neonazisti. Nel frattempo è definitivamente emersa la figura di Peggy Seeger, non solo come musicista ma anche come autrice di canzoni. Peggy Seeger rappresenta un apporto fondamentale all'arte di MacColl. Molte delle canzoni che abbiamo esaminato sono frutto di lavoro a quattro mani.

Anche per le nuove tematiche MacColl rimarrà nell'alveo della tradizione; ecco come, per esempio, recupera l'antica struttura di ballata tradizionale anglosassone detta "question and answer ballad" [ballata a domanda e risposta] di brani popolari e antichi quali *Lord Randall* o *Edward*, nella fattispecie ribattezzato *Student Edward*:

Where did you leave your little brother John? / Son, come tell it unto me (question).
They' got him in a cell and they're teaching him well / the meaning of authority,
mother dear / the meaning of authority (answer)³⁴.

Oppure rielabora la forma del tipico canto dei marinai scozzesi, lo "shanty", anch'esso a domande e risposte, per proporre tematiche contemporanee (il brano è di P. Seeger):

They are free (they are free) / nazi judges (they are free) / in Germany (they are free)
/ nazi statesmen (they are free) / free to walk among us still / free to poison, lie and kill
/ free to finish Hitler's plan / stop them now while you can³⁵.

Anche le canzoni d'amore sono finalizzate politicamente: il rapporto a due è visto come fatto "politico" nel senso più profondo del termine, non chiusura della coppia all'interno del rapporto, ma pratica attiva degli ideali e dei sogni comuni. Così *Love for love*, originariamente intitolata *Angela Davis* ed ispirata al libro *The Soledad Brothers* dal militante nero George Jackson:

Love can serve us as a weapon / help us fight through thick and thin / you the stock
and I the barrel / love's the bolt and firing pin / come on now demand what's yours /
the time is now come on begin / time to take what you create / there's chains to lose
and a world to win³⁶.

Alle canzoni politiche per cause ben determinate (*Holy Joe from Scabville* per lo sciopero dei minatori del 1984, *Get rid of it* sui governi conservatori o *White Wind* lunga cantata sui fatti di Soweto), si affiancano canzoni in cui la pulsione propagandistica raggiunge punte limite.

La propaganda politica si attua tramite un ribaltamento di prospettive: l'ascoltatore è invitato a esaminare la sua vita e le sue azioni, a osservare la meschinità dei suoi comportamenti e a riconoscere la sua apatia e la sua capitolazione al sistema e ai valori dominanti; ecco quindi una delle canzoni più tese, controverse e discusse di Ewan MacColl, *The Ballad of Accounting* [La ballata del tornaconto], pagina socialista di proporzioni epiche. La costruzione di una città è metafora della costruzione della civiltà, del ruolo della classe operaia, della produzione reale della ricchezza e in definitiva della stessa vita:

In the morning we built the city / in the afternoon walked through its streets / evening
saw us leaving / we wandered through our days as if they would never end / all of
us imagined we had endless time to spend / we hardly saw the crossroads / and small
attention gave / to landmarks on the journey / from the cradle to the grave³⁷.

Ancora si noti il procedimento epico che si snoda attraverso il tempo (morning, afternoon, evening) e lo spazio (city, streets) idealmente dilatati e che si risolve in immagini di tipo biblico (landmarks, journey, cradle, grave). L'uso del "we" e del "they" esemplifica la divisione in classi: d'ora in poi il brano sarà una lunga serie di domande volte a suscitare la reazione dell'ascoltatore e fargli mettere in discussione l'intero suo atteggiamento verso i sistemi di produzione, il suo impegno personale nella costruzione di una società più giusta, i rapporti con i simili, lo scopo stesso della sua vita:

Did you learn to dream in the morning? / Abandon dreams in the afternoon? / Wait
without hope in the evening? / Did you stand there in the traces / and let them feed
you lies? / Did you trail along behind them / wearing blinkers on your eyes?

Did you kiss the foot that kicked you? / Did you thank them for their scorn? / Did
you ask for their forgiveness / for the act of being born?

Did you alter the face of the city? / Make any change in the world you've found? /
Or did you observe all the warnings? / Did you read the trespass notices / did you keep
off the grass? / Did you shuffle off the pavements / just to let you betters pass?

Did you learn to keep your mouth shut? / Where you seen and never heard? / Did
you learn to be obedient and jump to at a word?³⁸.

Il "did you ever demand any answers" all'inizio della quinta strofa apre un'alternativa, propone una modifica del pensiero. La prospettiva socialista emerge invece nelle due ultime strofe, nella presa di coscienza di uno *status quo* da cambiare:

Did you ever demand any answers? / The who and the what and the reason why? /
Did you ever question the set-up? / Did you stand aside and let them choose / while
you took second best? / Did you let them skim the cream off / and then give to you the
rest? / Did you settle for the shoddy / and did you think it right / to rob you right and
left / and never make a fight?

What did you learn in the morning? / How much did you know in the afternoon? /
Were you content in the evening? / Did they teach you how to question / when you
were at the school? / Did the factory help you grow / were you the maker or the tool? /
Did the place where you were living / enrich your life and then / did you reach some
understanding / of all your fellow men?³⁹.

Altra canzone nello stesso stile è *Lament for the death of a nobody* [Lamento per la morte di un nessuno] in cui la superfluità sociale di un lavoratore alienato che commette suicidio viene addebitata alla sua

incapacità a reagire allo sfruttamento: "A good quiet worker not given to strife / who never once question the boss in his life"⁴⁰.

Alla fine, a suicidio compiuto, la vittima è diventata criminale: "He demanded so little and that was his crime"⁴¹.

È una delle canzoni più drammatiche, spietate e disturbanti dell'artista in cui l'amarezza per la passività di chi non reagisce alle storture del sistema diventa vera e propria rabbia. Ambedue queste canzoni sono state molto criticate e accusate di essere arroganti e senza amore.

Questo dunque, in estremo sintesi, il filo conduttore dell'immensa opera di Ewan MacColl. Tracciare delle considerazioni finali è per chi scrive estremamente difficile: l'amicizia che mi legava all'artista probabilmente interferirebbe su un giudizio obiettivo. Credo però che la trasparenza e la limpidezza del personaggio (che ha sempre lottato per non farsi fagocitare dallo star-system e per non subire alcun tipo di condizionamento), la sua assoluta mancanza di ambiguità, il suo straordinario entusiasmo ed il suo coraggio intellettuale ed artistico siano fuori dubbio. Un'ansia di giustizia sociale, un anelito di uguaglianza e di libertà pervade tutta la sua opera; egli è stato la voce dei tanti lavoratori sconosciuti che hanno fatto il benessere del mondo occidentale così come è stato la voce dei neri del Sudafrica e degli Usa discriminati o massacrati a Soweto, la voce degli antinuclearisti e dei pacifisti e spesso tutti costoro hanno utilizzato le sue canzoni per le loro lotte.

Ewan MacColl e Peggy Seeger hanno realizzato (insieme e singolarmente) oltre 150 album in cinquant'anni di carriera fondando anche un'etichetta discografica per garantirsi la più totale autonomia artistica. Per il loro impegno politico, tra gli altri riconoscimenti, sono stati nominati membri onorari dell'Num, il sindacato dei minatori inglesi. Nel 1986 Ewan MacColl ha ricevuto la laurea ad honorem all'Università di Exeter e nel 1990, presso gli editori Sidgwick & Jackson di Londra è uscita la sua autobiografia postuma dal titolo *Journeyman* [Viaggiatore]. Tutti i più importanti giornali inglesi gli hanno dedicato lunghi articoli nei giorni successivi alla sua scomparsa e il Ruskin College sta approntando un archivio che gli sarà interamente dedicato e che conterrà tutto il materiale che riguarda la sua opera.

È forse opportuno ricordare che Ewan MacColl è stato inoltre l'autore di una canzone di straordinario successo *The First Time Ever I Saw Your Face* [La prima volta che vidi il tuo viso], una delicata canzone d'amore popolarissima nei paesi di lingua anglosassone, e particolarmente negli Stati Uniti dove è diventata una delle canzoni più celebri dopo *Bianco Natale*, e il cui titolo è diventato una frase fatta della lingua inglese, utilizzata nei più svariati contesti.

La canzone è una forma di espressione artistica; essa è pensiero-sensazione tradotta in versi e musica. Una canzone popolare è una canzone che esprime quindi i pensieri e le sensazioni delle classi subalterne e che a esse appartiene ancora, nonostante gli evidenti cambiamenti che la cultura di massa ha prodotto negli ultimi decenni e che certamente hanno profondamente modificato il concetto di "cultura popolare" rispetto ai tempi in cui l'artista operava, anche solo venti o trent'anni fa. Una canzone popolare è quindi la voce di una collettività, ne interpreta i bisogni, le angosce, le aspettative, le gioie. Un autore che si esprime nell'idioma della canzone popolare e che si rivolge alle stesse comunità che producono la canzone popolare deve essere in grado di filtrare il suo "io" attraverso le forme della tradizione, di creare canzoni in cui quelle comunità possano riconoscersi. L'essere autore simile è prerogativa di pochi. Woody Guthrie, il grande poeta popolare americano ne è un esempio. Dopo Guthrie, il caso più significativo che la storia della canzone moderna ci ha proposto è quello di Ewan MacColl. MacColl è stato un grande poeta popolare non solo perché la sua versificazione possiede la spontaneità e la chiarezza della gente comune, non solo perché nelle sue canzoni si sono riconosciuti tanti lavoratori a tal punto che se ne sono appropriati e le hanno trasformate in canzoni che appartengono ormai alla tradizione, ma perché le sue composizioni mantengono i tratti tipici della canzone popolare, l'essenzialità, la chiarezza, la spontaneità. Sembrano limate e levigate da secoli di tradizione orale e rielaborazione collettiva e sono invece il frutto di un artista che è riuscito a impadronirsi del linguaggio della "working class" inglese perché, come egli diceva spesso, "ero preparato ad ascoltare".

"Se c'è una controversia - ha scritto il giornalista Fred Woods - riguardo a se le canzoni contemporanee possono o no essere 'folk songs', quelle di Ewan MacColl sono quasi tutto quello di cui avevamo bisogno per chiarire questa faccenda una volta per tutte".

¹ "Beh, io pensavo ma ancora non riuscivo a capire / perché le vecchie Kinderscout e le brughiere li intorno / non potessero accogliere il povero fagiolo e me. / Lui disse 'tutta questa terra è del mio padrone' / al che io scossi la testa / nessuno ha il diritto di possedere le montagne / non più che il profondo letto dell'oceano / sono un vagabondo, vengo dalla via di Manchester / mi diverto sulla strada dura della landa / posso essere schiavo di un salario al lunedì / ma sono libero la domenica".

² "Ho incontrato il mio amore presso il muro di un'officina del gas / ho fatto un sogno vicino al vecchio canale / ho baciato una ragazza accanto al muro di una fabbrica / vecchia sporca città".

³ "Costruì una buona ascia tagliente / acciaio che brilla, temprata nel fuoco / ti farà a pezzi come un vecchio albero morto / vecchia sporca città".

4 "Quando ero giovane, ero solito corteggiare / e sognare la luna e le stelle / la luna brilla ancora, i sogni si sono infranti tutti / su queste dure sbarre d'acciaio".

5 "La strada d'acciaio è una strada dura / e il lavoro non finisce mai / lavoriamo notte e giorno / sulla strada d'acciaio / noi siamo i ragazzi che tengono in azione i motori".

6 "Tu sei lì a scopare, a preparare il tè, a lanciare la pala / a portare la chiave, e alzare il vapore, a alzare il vapore, a controllare il fuoco / cuoco generale e pulisci-bottiglie".

7 "Ora dondola la tua pala a doppia velocità / dalle spinta, guarda l'orologio / il vapore si alza, il sudore scorre / la schiena duole, le ossa tremano / fuochista! Fuochista! Tienili in azione!".

8 "Potere parlare del vostro cemento / e dei ragazzi che lavorano sui treni / e quelli sulle barche / col sole, il vento e la pioggia / ma i ragazzi che stendono la superficie nera / certo dovrete vederli piegati / quando lavorano sull'autostrada / a stendere l'asfalto bollente".

9 "Lo abbiamo steso su spazi vuoti e / l'abbiamo steso su superfici piane / se non dura per sempre / allora giuro che mi mangerò il cappello / ho girato il mondo su e giù / e di sicuro non ho mai trovato nessuna superficie che fosse uguale all'asfalto bollente".

10 "Se non fosse per i tessitori, che cosa faremmo / non potremmo avere i vestiti fatti con la lana / non avremmo giacche né blu né nere / se non fosse per il lavoro dei tessitori".

11 "Venite tutti, prodi guidatori / dovunque voi siate / sia che guidiate un 'Euclid' o un 'R.B.54' / [...] abbiamo scavato centinaia di campi / sotto la neve, il vento e la pioggia / abbiamo costruito centrali atomiche / più dighe di quante possa dire / ci siamo aperti la strada fra rocce e paludi / abbiamo spostato le montagne di peso / e ora andiamo bene e con calma / procedendo a fatica sulla strada".

12 "Quando avrete avuto l'ultimo timbro sulla vostra cartolina / e avrete raggiunto il vostro ultimo rifugio / per molto tempo ci sarà gente a viaggiare sulla vostra strada".

13 "Venite tutti audaci minatori / dovunque voi siate / sia che lavoriate nel Rhondda o a nord del paese / tutti voi che aprite un varco nella roccia e nel fango / per guadagnarvi da vivere / dicono che la vostra ora è quasi giunta / e che il carbone ha fatto il suo tempo".

14 "Abbiamo fornito energia alle navi sul mare / e alle ferrovie sulla terra / e centinaia di migliaia di fabbriche / sono cresciute da ogni parte / abbiamo fornito il fuoco che forgiò l'acciaio / da cui furono fatti gli arnesi / e il mondo in cui viviamo / è stato costruito sul lavoro del minatore".

15 "Sono nato nel fango e nell'oscurità, vai giù! / Sono stato strappato alla nera e dura superficie del carbone, vai giù! / Scaraventato sul mondo quando la terra si aprì / strisciasti attraverso una fessura dove la roccia si era spaccata / scavai un buco, giù nel carbone, vai giù!".

16 "Sono il figlio del figlio / del figlio di un minatore, vai giù!".

17 "I giorni della scuola sono finiti, dài John / avanti con la tua camicia ed i pantaloni di pelle di talpa / è tempo che tu impari il lavoro di minatore".

18 "Polvere di carbone scorre nelle vene / dove il sangue dovrebbe correre, vai giù! / [...] sono stato asfissiato e bruciato e fatto a pezzi / sepolto più volte di quante possa ricordarne / togliendo il carbone dai buchi, vai giù / [...] vivevo all'ombra della maniera / sono ancora giù dove i filoni sono profondi / a fare buchi nel carbone, vai giù!".

19 "Beh, i ragazzi dello Yorkshire si misero in sciopero, e dissero 'è evidente' / il solo modo per fermare MacGregor e il governo / è di portare ovunque i ragazzi in piazza, dalla Scozia al Keni / e gli faremo vedere cosa significa essere un minatore".

20 "Oh, per una giornata bella e piacevole / salpavo dal porto di Yarmouth: come mozzo su un piccolo bastimento / per andare a pescare i banchi di aringhe".

21 "Quando hai sepolto migliaia di tonnellate di carbone / circa dieci o dodici anni dopo / e il tuo unico sogno è di alzare vapore / allora ti danno i documenti di conducente".

22 "Ero solito dormire in piedi / e sognavo banchi di aringhe".

23 "Nato nel mezzo di un pomeriggio / su un carro di cavalli presso la vecchia A-5 / il grosso veicolo a dodici ruote scosse il mio letto / 'Non potete stare qui / disse un poliziotto - faresti meglio a nascere da qualche altra parte / perciò muovetevi, spostatevi, andatevene, muovetevi, via!'"

24 "Nato alle spalle di una siepe di prugno selvatico / quando la bianca brina era tutta intorno / nessun re veniva dall'Est a portare doni / arrivò invece l'ordine di sloggiare".

25 "Nato su un carro, in tenda o su rimorchio / il mese scorso, l'anno scorso o in giorni lontani / nato qui o migliaia di miglia distante / ci sono sempre uomini vicino che dicono / 'faresti meglio a nascere in qualche altro posto / perciò muovetevi, spostatevi, andatevene, muovetevi, via!'"

26 "Tutti voi uomini liberi della gente nomade / ogni Tinker, Rolling Stone o vagabondo zingaro / venti di cambiamento stanno soffiando, vecchie strade stanno andando via / i vostri giorni nomadi saranno presto finiti".

27 "Ho Chi Minh era un marinaio / passò il suo tempo sui sette mari / lavoro e difficoltà furono parte della sua prima educazione / lo sfruttamento il suo ABC".

28 "Ogni soldato è un contadino / viene la sera e afferra la sua zappa / viene il mattino e getta il suo fucile sulla spalla / questo l'esercito dello zio Ho".

29 "Piantando la libertà con i semi della vittoria".

30 "Affamati, deboli ma non spaventati / imparano a fare la rivoluzione / nell'alto della Sierra Maestra".

31 "Il fuoco acceso su quella spiaggia cubana di Fidel Castro / brilla lungo la strada verso la Terra del Fuoco / scintille vengono sparse dal vento / e gli uomini si alzano dalle loro ginocchia / vedono che la notte brucia / essa si infiamma i Venezuela, Bolivia e Guatemala / illumina la strada che gli uomini devono percorrere per essere liberi / su companeros americanos! / Per una America libera e popolare / Fidel ha mostrato la strada con Che Guevara".

32 "Come un contadino cammina Che Guevara / portando il sole per seminare il mondo con la luce".

33 "Un giorno nel 1956 [...] / un certo cubano riciclato / ignorando i rischi / accese un grosso sigaro e ridusse / in cenere tutti quei culi americani".

34 "Dove hai lasciato il tuo fratellino John? Figlio, dillo a me (domanda). Lo tengono in una cella e gli stanno insegnando bene / il significato dell'autorità, cara madre / il significato dell'autorità (risposta)".

35 "Sono liberi (sono liberi) / Giudici nazisti (sono liberi) / in Germania (sono liberi) / uomini di stato nazisti (sono liberi) / liberi di camminare ancora fra di noi / liberi di avvelenare, mentire e uccidere / liberi di finire il piano di Hitler / fermateli ora mentre potete / mentre potete!".

36 "L'amore può servirvi come un arma / ci aiuta a combattere nella buona e nella cattiva sorte / tu sei il calcio e la canna sono io / l'amore è l'otturatore e il percussore / vieni ora domanda ciò che è tuo / è ora dai, cominciamo / è ora di prendere ciò che si crea / abbiamo catene da perdere ed un mondo da guadagnare".

37 "Al mattino costruiamo la città / al pomeriggio camminammo attraverso le sue strade / la sera ci vide andar via: vagavamo / attraverso i nostri giorni come se essi non avessero mai avuto fine / tutti noi immaginavamo di vivere in eterno / difficilmente vedevamo gli incroci e davamo poca attenzione / alle pietre miliari durante il viaggio / dalla culla alla bara".

38 "Hai imparato a sognare al mattino? / Ad abbandonare i sogni nel pomeriggio? / Aspettare senza speranza nella sera? Sei stato il bardato / a lasciarti riempire di menzogne? / Hai strisciato dietro di loro / indossando i paracocchi?".

Hai baciato il piede che ti prendeva a calci? / Li hai ringraziati per il loro disprezzo? / Hai chiesto perdono / per il fatto di essere nato?

Hai cambiato il volto della città? / Hai cambiato qualcosa nel mondo che hai trovato? / O hai osservato tutti i divieti? / Hai letto gli avvertimenti di confine? / Ti sei tenuto fuori dell'erba? / Hai spazzato il marciapiede / per far passare i tuoi superiori?

Hai imparato a tenere la bocca chiusa? / Sei stato visto e mai sentito? / Hai imparato ad essere obbediente ed / a saltare a comando?".

39 "Hai mai chiesto risposte / il chi, il come e il perché? / Hai mai messo in discussione il sistema? / Ti sei messo da parte e hai lasciato che altri scegliessero / mentre tu prendevi la seconda fetta? / Hai lasciato che gli altri prendessero la crema / e ti dessero il resto? / Ti sei

accontentato del misero / e hai pensato che fosse giusto / fatti derubare avanti e dietro / senza mai combattere? / Cosa hai imparato al mattino? / Quando sapevi di pomeriggio? / Eri contento di sera? / Ti hanno insegnato a fare domande / quando eri a scuola? / La fabbrica ti ha aiutato a crescere / eri tu che costruivi o eri un arnese? / Il posto dove hai vissuto / ti ha arricchito nella vita e poi / sei arrivato a conoscere i tuoi simili?

⁴⁰ "Un bravo quieto lavoratore mai dedito alla lotta / che mai mise in discussione in vita sua il padrone".

⁴¹ "Chiese così poco, e quello fu il suo crimine".

Bibliografia in italiano

- Leydi R., *Il Folk Music Revival*, Flaccovio, Palermo 1972.
Fiori U., *Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan*, Mazzotta, 1977.
Bianchessi D. - Cunich G., *Il Folk Anglo-Celtico*, Gammalibri, Milano 1982.
Denselow R., *Agit Pop-musica e politica da Woody Guthrie a Sting*, EDT, Torino 1991.

Discografia

- Living Folk*, Albatros 1968 (unico disco stampato in Italia).
Songs from the Radio Ballads, Argo.
The New Briton Gazette, Voll. 1 & 2, Folkways.
Contemporary Songs, Folkways, 1973.
I'm freeborn man, Blackthorne.

Musica e Potere in Francia (1789 - 1850)*

di Ralph P. Locke

La storia della Francia moderna - e del mondo moderno - ha inizio, per molti versi, con la presa della Bastiglia il 14 luglio 1789. La sollevazione del popolo di Parigi contro lo stato monarchico diede il via infatti a una serie di sperimentazioni nelle forme di governo che si susseguirono con straordinaria rapidità per parecchi decenni. Anche nel resto d'Europa la sfida lanciata alla lunga dominazione dei Borboni scatenò ondate di paura tra le élite al potere, nel medesimo tempo offrendo ispirazione e incoraggiamento alle classi più umili che soffrivano sotto le dinastie conservatrici, dalla Spagna all'Italia, dalla Germania alla Polonia e alla Russia, e ovunque ridefinendo i termini del dibattito politico e culturale.

La varietà delle forme di governo che la Francia sperimentò nei sessant'anni qui presi in esame - dall'estremismo anti-aristocratico della dittatura giacobina alla dura repressione della restaurazione borbonica - ebbe ripercussioni di ampia portata sulle strutture e le istituzioni fondamentali della vita musicale, come anche sui musicisti e la loro esistenza.

Musica e Rivoluzione, 1789-99. La questione di fondo posta dalla Rivoluzione francese era al tempo stesso sovversiva e liberatoria: da chi e a beneficio di chi doveva essere governata la società? Fin dai primi

* Il presente articolo si basa sulla parte iniziale del capitolo "Paris: Centre of Intellectual Ferment" dello stesso autore in *Man and Music*, a cura di Stanley Sadie, (vol. 6, non numerato): *The Early Romantic Age*, a cura di Alexander L. Ringer, Macmillan, London 1990 e Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey 1991.