

Intervista a
Ewan McColl

IMPARARE LE TECNICHE DELLA CREAZIONE POPOLARE Dal teatro di strada alla politica del folk revival

A cura di
Giovanni Vacca



Ewan McColl riveste un ruolo fondamentale nel processo di "riscoperta" della musica popolare da parte di un pubblico di massa, e di "riappropriazione" di essa da parte dei suoi stessi creatori. A cavallo fra tradizione e revival, ha ricercato e riproposto, insieme con Peggy Seeger (sua moglie, e sorella del grande Pete Seeger), la musica tradizionale d'Inghilterra e di Scozia, nei folk clubs come nei mass media: ed ha scritto centinaia di canzoni utilizzando i moduli, la spinta propulsiva "interna", della canzone popolare. Ha scelto di operare nel contesto urbano industriale, per cui i suoi canti tradizionali per loro stessa natura erano "politici". In questa intervista, McColl ripercorre la sua lunga carriera, a partire dal teatro di strada negli anni '30, di intellettuale organico che ha saputo trasfondere in musica e teatro la vita delle classi popolari riuscendo a rappresentarle con contorni talvolta "epici" che tuttavia non sono loro del tutto estranei anche se riflettono profondamente la sua personale visione del mondo [G.V.]



Mio padre era sindacalista, mia madre lavandaia; tutti e due appartenevano al partito comunista. Sono nato nel 1915 a Auchterarder, in Scozia, e sono cresciuto a Salford, un ghetto operaio di Glasgow. A tredici anni mi iscrissi alla gioventù comunista, e cominciai subito a scrivere canzoni, piccole parodie politiche. Entrambi i miei genitori erano depositari di un grande repertorio di musica tradizionale, e questo fa parte del mio retroterra, ma c'erano anche le canzoni di consumo che si imparavano per strada, le canzoni dei bambini, le strofette che usano per prendersi in giro fra loro. Tutto questo faceva parte del mio repertorio.

Così cominciai a scrivere canzoni satiriche per giornali di fabbrica. A quindici anni entrai in un gruppo "agit-prop" chiamato The Red Megaphones, che si esibiva per strada, specializzandosi in sketch anticolonialisti. Seguivamo gli scioperi su e giù per il Lancashire improvvisando giorno per giorno, e recitavamo ai

cancelli delle fabbriche tessili. La polizia ci rendeva la vita impossibile.

Scrivevo ancora canzoni e parodie, e alcune divennero molto famose nel movimento operaio; il fatto che io venissi da una famiglia operaia significava che non avevo problemi a trovare un linguaggio accettabile per la classe operaia. Facevamo le marce della fame allora, da Glasgow o Manchester a Londra, e fu una grande esperienza. Avevo diciotto anni. Nel frattempo, il gruppo aveva cominciato a esibirsi non solo in strada ma anche in sedi politiche; facevamo un teatro "a forma aperta" ed avevamo bisogno di copioni flessibili, per poter improvvisare a seconda delle cose che succedevano ogni giorno. E studiavamo, facevamo corsi di marxismo, di materialismo storico.

Io ero disoccupato. A quattordici anni avevo lavorato in una fabbrica di cavi che apparteneva alla Anaconda Copper Company, ma fui buttato fuori in seguito ad una "razionalizzazione". Poi lavorai in una piccola azienda tessile, in una fabbrica di automobili, in una ditta di costruzioni. Nel frattempo scrivevo canzoni.

Nel 1933, nel Derbyshire, le montagne dove i ragazzi delle città industriali come Sheffield o Rotherham andavano la domenica a fare escursioni furono privatizzate; le guardie private picchiavano chi ci entrava, e le autorità non facevano niente. Organizzammo un movimento chiamato "The Ramblers' Rights Movement", e convocammo un'occupazione di massa del monte Kinder Scout. Con nostra sorpresa, si presentarono 3.500 persone. Ci fu una battaglia campale; in cima alla montagna c'era un anello di guardiani armati, e in basso la strada della contea era stata chiusa

dalla polizia. Eravamo presi in mezzo; alcuni riuscirono a scappare scivolando sul letto dei fiumi o sotto i ponti; sette persone finirono in prigione. Su questo scrissi delle canzoni; una, "The Manchester Rambler", divenne molto famosa.

Lavoravo come organizzatore nel movimento dei disoccupati, e facevo teatro e politica. Se c'era da distribuire il giornale alle quattro del mattino all'uscita del turno di notte, ci alzavamo alle tre e andavamo; e quando si finiva c'era da ciclostilare, dare volantini alle code dei bus, scrivere slogan sui muri, seguire corsi serali. Lavoravo trentadue ore al giorno. Sviluppavo il mio impegno nel teatro rivoluzionario; fra il 1934 e il 1939, durante la guerra civile spagnola, scrivevamo testi sulla Spagna per raccogliere fondi per le Brigate Internazionali, e io scrivevo canzoni. Le consideravamo effimere, scritte per un fine preciso e già inutili il giorno dopo; ma fu un allenamento grandioso. Mettemmo in scena *Guenteovejuna* di Lope de Vega e *Il buon soldato Schweijk*, e per scrivere le canzoni dovetti familiarizzare coi linguaggi musicali spagnoli e sulle canzoni di soldati. Fu così che imparai a comporre canzoni su ogni argomento con uno stile adeguato.

Nel 1939, il mio gruppo fece uno spettacolo documentario sugli eventi che stavano causando la guerra. Io scrissi le canzoni e il copione, ma la polizia lo vietò, e io fui arrestato, insieme con Joan Littlewood, che allora era mia moglie. Ci multarono e ci vietarono di fare teatro per due anni. Continuai a scrivere canzoni; avevamo messo in piedi un'organizzazione, letteralmente con migliaia di membri, che stavano nelle forze armate, in Francia o in India, e studiavano per prepararsi al dopoguerra.

Così nel 1945 formammo il Theatre Workshop, un gruppo professionale cooperativo. Io e Joan lo finanziavamo scrivendo copioni radio per la BBC. Andammo in tournée dal 1945 al 1953; poi il gruppo entrò in crisi. Alcuni volevano stabilirsi a Londra, dove c'erano i critici; altri volevano continuare a lavorare nelle zone industriali, nei villaggi minerari, nei bacini navali.

Io pensavo che questo dovesse essere il nostro lavoro; venivamo dalla classe operaia, eravamo in grado di comunicare con un pubblico operaio, usando i suoi modi espressivi. L'avevamo imparato dalla Commedia dell'Arte, dal modo come i comici italiani sapevano adattarsi ai vari dialetti girando per l'Italia. Dicevamo: se loro lo facevano, possiamo farlo anche noi. Ma il gruppo decise di trasferirsi a Londra, e nel giro di due anni il pubblico era cambiato: non più minatori e tessili, adesso era l'intelligenza londinese. Io pensavo che non fosse per quello che ci eravamo formati, e me ne andai. Avevamo cinque spettacoli in cartellone nel West End: non ci avevano distrutto le difficoltà, ci aveva distrutto il successo.

In quel tempo, un folklorista americano, Alan Lomax, era in Europa per fare delle registrazioni di musica popolare per la Biblioteca del Congresso di Washington. Era venuto a registrare mia madre, così ci incontrammo; lui restò con noi per quasi sei mesi, seguendo la tournée e registrando musica nelle aree dove lavoravamo. Quando ruppi col teatro decisi di lavorare con lui. Andammo in Italia e registrammo nel Nord; mi ricordo particolarmente i cantori di Imperia, che cantavano le stesse ballate che si cantano in Scozia. Per esempio, "The Brake of Briars" fu pubblicata per la prima volta su

foglio volante in Italia, poi diventò una canzone inglese e tedesca - è la base dei "Meistersingers" di Hans Sachs - ed è andata fino in America, dal Maine al Texas, col titolo di "Strawberry Town". "Lord Randal" è conosciuta in tutta Italia, si chiama "Il testamento dell'Avvelenato".

Tornato a casa, con un marxista inglese, Bert Lloyd, diedi inizio al folk revival. Pensavo che ci dovesse essere una grande forza in quelle canzoni, se avevano resistito per cinque secoli, cambiando continenti e cambiando lingua; e volevo capire se avevano ancora senso per un pubblico industriale urbano. Avemmo fortuna, perché la gente che tornava dalla guerra era assolutamente stufo di tutto ciò che era stato confezionato sulle catene di montaggio dell'industria musicale. Non è un caso che allora il jazz divenne un fenomeno di massa; poi venne un movimento chiamato Skiffle, che suonava musica tradizionale americana. In simultanea con lo Skiffle, noi lanciammo il folk revival.

Fummo fortunati perché trovammo appoggi nella BBC, e cominciammo una serie di programmi, "Ballads and Blues", il sabato sera; avemmo l'ascolto più alto che la BBC avesse mai avuto per un programma musicale, otto milioni all'inizio, poi fino a quattordici. Era basato su paralleli tra musicisti tradizionali americani e cantori popolari della Gran Bretagna. Io e Bert facemmo altri programmi; lui era uno studioso di folklore e buon cantante di materiale popolare; prima di diventare un intellettuale aveva fatto il marinaio. Aprimmo un club a Londra che decollò immediatamente; avevamo un pubblico quasi tutto sotto i vent'anni. Fra il 1955 e il 1970 i folk clubs crebbero come funghi, fu un movimento di massa.

Facemmo indagini sul pubblico, scoprimmo che molti prima ascoltavano musica pop, i Beatles e adesso volevano canzoni tradizionali senza accompagnamento. In quegli anni comincio a lavorare con noi anche Peggy Seeger, e fu una stagione di successi.

Dopo la radio passammo alla televisione, che stava muovendo i primi passi, con David Attenborough come produttore e Alan Lomax che collaborava ai testi con me. Portavamo cantori tradizionali e facevamo programmi storici usando la musica come narrazione, senza speaker. Incapsulavamo le notizie nelle canzoni; volevamo vedere fin dove si poteva arrivare con la musica. Nel frattempo c'era un grande movimento contro le basi americane, e anche dall'America Latina arrivavano notizie su movimenti antimperialisti; noi facemmo canzoni su questo movimento, sentendoci in sintonia con quello che succedeva nel resto del mondo. Suonavamo nei clubs, lavoravamo negli archivi del National Coal Board per fare canzoni sui minatori; per ogni avvenimento, per ogni cosa che succedeva, scrivevamo una canzone: erano i risultati di tutti l'allenamento del passato. Fra il 1950 e il 1955 credo di aver scritto duecento canzoni politiche.

Intanto però alcuni clubs stavano prendendo altre strade; alcuni diventavano clubs per soli uomini, dove si cantavano canzoni oscene; altri facevano solo musica del diciassettesimo secolo, e così via. Aprimmo una polemica nei clubs, insistendo sul fatto che anche le canzoni tradizionali un tempo erano state nuove e quindi le canzoni "politiche" erano la continuazione di una tradizione. Scrivemmo canzoni sulle lotte dei minatori, sulla

pace, contro l'imperialismo, e continuammo ancora. Nel 1963-64 il sindacato tipografi, uno dei più potenti a livello nazionale, decise di formare un folk club; non durò molto ma fu l'inizio di un rapporto coi sindacati, che si sentivano minacciati dalla rinascita del partito conservatore e volevano usare anche la musica come arma per combatterlo. Facemmo anche un film, col regista del primo film dei Beatles, e Peggy scrisse una canzone per i macchinisti, "I'm Going to Be an Engineer", che è diventata una delle canzoni più popolari del movimento delle donne. Poi lavorammo col sindacato dei dipendenti pubblici, degli autisti di ambulanze, delle visitatrici d'infanzia, dei lavoratori sanitari, dei netturbini, poi con i marinai e con i minatori in Scozia.

Intanto cominciammo un nuovo progetto le "Radio Ballads". Andavamo a trovare, per esempio, un gruppo di pescatori, di minatori, di ferrovieri, e stavamo con loro per parecchio tempo, registrando. Alla fine, avevamo una specie di ritratto; lavoravamo sulle registrazioni, trascrivevamo ogni parola, e poi scrivevamo canzoni su quelli che ci sembravano gli aspetti più rilevanti. Ascoltavamo le forme e le strutture linguistiche che usavano, stavamo attenti ai ritmi della respirazione, e cercavamo di mantenerli nelle canzoni. Poi le facevamo risentire alle persone che avevamo intervistato, chiedevamo il loro parere, incorporavamo i loro suggerimenti finché non la sentivano come "propria". Scrisi "The Shoals of Herring" [I banchi di merluzzo] dopo avere lavorato con Sam Larner, un pescatore; quando gliela portai a far sentire, lui disse che l'aveva sempre saputa! Molta gente l'ha presa per una canzone tradizionale.

Una volta Peggy stava dal dentista, senti una ragazza irlandese che fischiettava questa canzone, e le chiese che cos'era; lei rispose che era un motivo tradizionale irlandese, intitolato "The Shores of Erin" [Le rive d'Irlanda]! La Irish Folklore Commission l'ha raccolta in Irlanda come canzone tradizionale.

Ma molte nostre canzoni sono diventate di pubblico dominio. Scrisi una canzone per Peggy, "The First Time Ever I Saw Your Face", che è diventata la canzone più eseguita in pubblico in America in tutti i tempi, dopo "Bianco Natale": due milioni di esecuzioni pubbliche nel 1986. Gli U2 hanno cantato una canzone di Peggy nel tour americano, i Pogues hanno inciso la mia "Dirty Old Town". E non abbiamo mai smesso di scrivere canzoni politiche. Una volta scrissi una intera cantata sull'apartheid, usando le tecniche delle Radio Ballads, che venne tradotta e fatta circolare in Sud Africa dall'African National Congress. Peggy ha scritto una canzone per lo sciopero di Grunwick, in uno stabilimento Kodak, dove lavoravano donne immigrate, e abbiamo dovuto imparare ad usare il loro particolare tipo di "Black English".

La nostra ultima produzione consiste soprattutto in canzoni contro Reagan e Thatcher. Durante lo sciopero dei minatori ci sono state richieste canzoni per raccogliere fondi, e una di queste, "Daddy, What Did You Do in the Strike?", è diventata la canzone ufficiale dello sciopero; per questa canzone, ci hanno fatti membri onorari del sindacato, con diritto di voto. Poi è stata riadattata dai lavoratori della stampa durante lo sciopero specifico, di fare nomi e indicare circostanze, non come le canzoni pop su Mandela, che parlano genericamente



Ewan McColl THE FIRST TIME EVER I SAW YOUR FACE La prima volta che ho visto il tuo viso

The first time ever I saw you
face
I thought the sun rose in
your eyes
And the moon and stars
were the gift you gave
To the dark and empty
skies, my love
To the dark and empty
skies.

The first time ever I lay with
you
And felt your heart beat
close to mine
I thought our joy would fill
the earth
And last till the end of time,
my love
And last till the end of time.

The first time ever I kissed
your mouth
I felt the earth move in my
hand
Like the trembling heart of a
captivebird
That was there at my
command, my love
That was there at my
command.



La prima volta che ho mai visto il tuo viso mi sembrò che il sole sorgesse nei tuoi occhi, e che la luna e le stelle fossero il tuo dono al buio e al vuoto del cielo.

La prima volta che ho mai baciato la tua bocca sentii la terra muoversi nella mia mano, come il cuore tremante di un uccello in gabbia che era lì al mio comando.

La prima volta che ho mai giaciuto con te e ho sentito il tuo cuore battere accanto al mio, pensai che la nostra gioia avrebbe riempito la terra e sarebbe durata fino alla fine del tempo.

mente, di libertà, pace, giustizia. Durante la guerra in Vietnam, il presidente Johnson disse che la sua canzone preferita era "We Shall Overcome", e infatti se guardiamo il testo quella canzone potrebbe essere usata da chiunque, non ha contenuto.

Credo anche che il compito di un autore di canzoni politiche sia di rivolgersi all'interno del sistema in cui vive. Noi non possiamo cambiare quello che accade in Russia o in Cecoslovacchia; possono farlo solo loro, e lo stanno facendo. E non credo alle canzoni troppo letterarie. Béla Bartok ha scritto: "siamo giunti ad un'impasse: i poeti scrivono per i poeti, i pittori dipingono per i pittori. Se vogliamo uscire, dobbiamo imparare le tecniche della creazione popolare". Non intendeva dire che dobbiamo scrivere folk songs, ma che dobbiamo impararci della tecnica con cui vengono create. È quello che ho cercato di fare nelle Radio Ballads: si chiamavano così perché usavano la struttura della ballata, non solo perché avevano forma narrativa e usavano lo stesso metro, ma perché muovevano direttamente dal cuore dell'azione.

Ho sempre pensato che un artista deve scegliere chi vuole che sia il suo pubblico, ed io ho sempre voluto che fosse la classe operaia. Primo, perché venivo dalla classe operaia, e poi perché credo che se il linguaggio si sviluppa, si sviluppa dal basso, dalla base verso i vertici. Non sono gli intellettuali a creare il linguaggio, è la gente. Joyce lo sapeva, e di questo parlano *Ulisse* e *Finnegan's Wake*. Perciò, io che volevo scrivere canzoni, non dovevo fare altro che imitare le legioni di uomini e donne che hanno creato le canzoni popolari del mondo.



DIRTY OLD TOWN

Vecchia sporca città

Art. RE-

51 b

DO I found my love by the gasworks clock DREAMED a dream
 RE- by the old canal DO RE- Kissed my girl RE- by the factory
 wall Dirty old town - Dirty old town

I found my love by the gas works clock
 Dreamed a dream by the old canal
 Kissed my girl by the factory wall
 Dirty old town, dirty old town.

Clouds are drifting across the moon
 Cats are prowling on their beat
 Spring's a girl in the street at night
 Dirty old town, dirty old town.

I heard a siren from the dock
 Saw a train set the night on fire
 Smelled the spring on the smoky winds
 Dirty old town, dirty old town.

I'm going to make a good sharp axe
 Shining steel tempered in the fire
 Well, chop you down like an old dead tree
 Dirty old town, dirty old town.

Ho trovato il mio amore sotto l'orologio del gasometro, ho sognato un sogno lungo il vecchio canale, ho baciato la mia ragazza accanto al muro della fabbrica - sporca vecchia città, sporca vecchia città.

Le nuvole scivolano sopra la luna, i gatti sono sul sentiero di caccia, la primavera è una ragazza nelle strade di notte - sporca vecchia città, sporca vecchia città.

Ho sentito una sirena dal molo, ho visto un treno incendiare la notte, ho sentito l'odore della primavera nel fumo del vento - sporca vecchia città, sporca vecchia città.

Prenderò una buona accetta affilata, acciaio scintillante temprato nel fuoco, e ti farò a pezzi come un albero morto - sporca vecchia città, sporca vecchia città.



Gorbaciov Rossanda - Perestroika Volkov
 Lelio Basso Codrignani - Palestina Siniora
 Israele Schuldiner - FLAT Polacco
 Argentina Bergalli - Centri storici Indovina
 Urbanistica Cervellati

È uscito il n.5 de **IL PASSAGGIO**
 Rivista di dibattito politico culturale
 La rivista è disponibile nelle principali librerie o in abbonamento su c/c 50916006, intestato a Francesca Mariani, via E. Ciccozzi 11 - 00179 Roma.
 Abbonamento annuo (6 numeri) L. 30.000