



Un'illustrazione da «New City Songster vol. 17, settembre 1981», tra i volumetti autoprodotti e diffusi ai concerti e nei club inglesi del folk revival. Raccolgono spartiti e canzoni. Accanto minatori al lavoro nello Yorkshire

■ MUSICHE ■ BALLANDO TRA SCIOPERI E RIVOLTE ■

La fabbrica delle canzoni

di Giovanni Vacca

L'aggettivo «industriale» applicato alla musica non può non far venire in mente locuzioni ormai d'uso comune come industrial music, industrial rock o industrial metal e nomi come Throbbing Gristle o Einstürzende Neubauten. Tutt'al più si può pensare ai Krautrock e ad alcuni compositori di area colta (Nono, Varèse) o, andando indietro nel tempo, ai clangori futuristi di Luigi Russolo e del suo infernale macchinario denominato «intonarumori». Si immaginerebbe, insomma, una musica in grado di evocare i suoni di quella modernità di cui l'industria è pregnante metafora, e forse ci si concentrerebbe esclusivamente sull'aspetto timbrico, in apparenza l'unico parametro possibile per trasfigurare artisticamente l'inquietante irruzione della tecnica moderna nella dimensione umana. Potrà dunque sorprendere non pochi che la pri-

ma musica autenticamente «industriale» sia nata ormai quasi due secoli fa e sia stata costituita da canzoni intonate su cantilenanti melodie popolari, sostenute da semplici strumenti d'accompagnamento, quando non eseguite dalla sola voce e, soprattutto, prodotte da quelle comunità di lavoratori (minatori, tessitori, ferrovieri, pescatori e operai di fabbrica) che la rivoluzione industriale l'hanno vissuta sulla propria pelle in quello che fu il primo paese compiutamente capitalistico del mondo: l'Inghilterra.

Canzoni composte da operai e non composte per gli operai, dunque, e canzoni fatte per raccontare il lavoro e non per accompagnare il lavoro: non l'antica tradizione, ovunque presente, del «work-song» ovvero il canto usato per

coordinare ritmicamente il lavoro d'insieme e per alleggerire la fatica, ma una canzone nuova, «moderna», nata tra il 19° e il 20° secolo per esprimere, su un paese che stava cambiando vorticosamente («the workshop of the world», il laboratorio del mondo, verrà definita l'Inghilterra), il punto di vista di quella che è stata storicamente la prima classe operaia del pianeta.

Non si tratta quindi di quei canti che abitualmente riconosciamo come «tradizionali» (trasmessi prevalentemente per via orale, musicalmente arcaici, intrisi di simbologie che attingono prevalentemente alla dimensione astorica del rito) ma di un repertorio formatosi in una costante interazione tra la ballata tradizionale - che seppure in maniera sempre meno incisiva,

continuava a fornire alla nuova canzone industriale modelli formali e contenutistici (elementi formali, un certo modo di costruire le strofe, di metaforizzare ecc.) - e le nuove forme di socialità che la classe operaia britannica cominciò a produrre (compagnie filodrammatiche, circoli di lettura, brass bands, le bande musicali di ottoni come si vedono nel film *Grazie signora Thatcher*, di Mark Herman) nonché la nascente cultura di massa, poi chiamata *popular culture*, comprendente i prodotti a stampa (i giornali, soprattutto) e la canzone borghese; quest'ultima, la cosiddetta *parlour music* («musica da salotto»), della quale i compositori più significativi in area britannica furono Charles Dibdin e Haynes Bayley, si espresse anche qui nella grande tradizione della roman-

Un collasso

In Inghilterra quindi, ma più in generale in tutta la Gran Bretagna, la modernità industriale provocò (in anticipo rispetto ad altri paesi) il collasso delle vecchie forme musicali tradizionali, la nascita di nuovi repertori in relazione al costituirsi delle nuove classi sociali e un periodo di «interregno», in cui antichi e moderni moduli espressivi si intrecciarono amalgamandosi in singolare contaminazione. La nascita di un repertorio popolare figlio della rivoluzione industriale era inevitabile, poiché la precoce industrializzazione del paese creò molto presto, come ha osservato il sociologo Michael Eve nel suo prezioso libro *Dentro l'Inghilterra* (Marsilio, 1990), una situazione unica in Eu-

ropa: la meccanizzazione dell'agricoltura, infatti, e il costituirsi di grosse unità di produzione avevano già agli inizi dell'Ottocento spazzato via i modi di vita contadini.

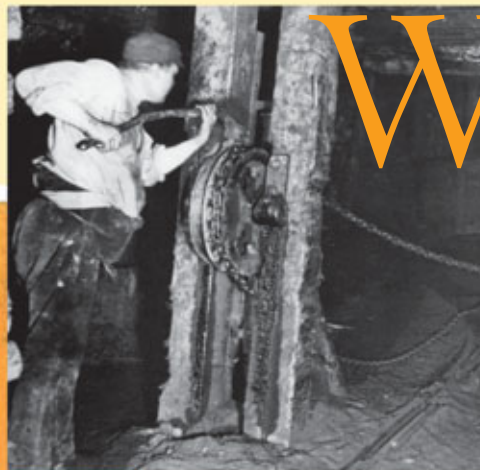
Coloro che possedevano la terra (*farmers*) erano dei veri e propri imprenditori e non avevano nulla di quella che può abitualmente essere considerata la cultura del contadino europeo, come l'attaccamento alla terra o la sua trasmissione ereditaria; la terra, quindi, veniva considerata esclusivamente un bene che produce ricchezza e poteva essere tranquillamente venduto o acquistato appena si presentava l'occasione. I lavoratori della terra (*farm-workers*), cioè coloro che non la possedevano, erano pochi e isolati e non riuscirono mai a «fare comunità» né a sviluppare una propria cultura. Tutto questo ha causato la scomparsa totale anche di quella che si può chiamare soltanto una «memoria» contadina (a differenza della Spagna o dell'Italia meridionale, ad esempio), presto sostituita, invece,

da una memoria «industriale», da una vera e propria cultura operaia: «Forse non troverete una nonna o una bisnonna che racconterà aneddoti di vita contadina - scrive Eve - ma con ogni probabilità trasmetterà la memoria del lavoro in un cotonificio o in una piccola fabbrica di abbigliamento, ricorderà come ripuliva il corpo del marito dalle tracce lasciate dal lavoro nell'officina o nella miniera, sarà in grado di raccontare eventi drammatici come uno sciopero, un licenziamento, uno sfratto o una fuga precipitosa, di notte, per non pagare l'affitto». Insomma il Regno Unito possiede un ricco e straordinario corpus di canti popolari dell'Era industriale (incluse le canzoni delle popolazioni nomadi o zingare, i cosiddetti *travellers* e *tinkers*, l'altra faccia della rivoluzione industriale, la cui produzione artigianale fu resa obsoleta dai nuovi beni di consumo) ai nostri giorni di frizione ormai quasi elitaria a causa del trionfo della *popular music*;

SEGU E A PAGINA 12

«In Inghilterra non troverete, forse, una nonna che racconta aneddoti di vita contadina, ma con ogni probabilità trasmetterà la memoria del lavoro in un cotonificio o in una piccola fabbrica di abbigliamento; dirà di eventi drammatici come uno sciopero, un licenziamento»

La copertina dello storico libro curato da Ewan MacColl



The SHUTTLE AND CAGE

Industrial Folk-Ballads

Edited by Ewan MacColl



fonte di ispirazione per l'ala più radicale e militante del revival che ne riprese e ne sviluppò temi e motivi, mentre il filone della ballata tradizionale, pur non trascurato dai revivalisti più impegnati, finì per diventare il riferimento quasi esclusivo per quei gruppi e quegli esecutori che diedero poi vita, con chitarre elettriche e batterie, al filone del folk-rock (Steeleye Span, Fairport Convention, Pentangle, ecc.). MacColl e Lloyd, dunque, furono i principali divulgatori della canzone industriale presso il grande pubblico del folk revival: il primo, figlio di operai, già attore e drammaturgo nel Theatre Workshop, una delle più innovative esperienze teatrali del dopoguerra britannico, fu grande interprete del repertorio tradizionale (la sua rimane la più bella voce del folk inglese ed è proprio questa voce che fa da colonna sonora ai titoli di testa del film, *I racconti di Canterbury* di Pasolini), scopritore di quello industriale e, soprattutto, straordinario autore di nuove canzoni politiche che nel filone «industriale» trovarono la loro principale ispirazione.

MacColl non viene però ricordato solo come cantante e autore di canzoni: al suo nome (e a quello della sua compagna Peggy Seeger, rampolla della celebre famiglia americana dei Seeger, che comprendeva suo padre Charles, noto etnomusicologo, e il suo fratellastro Pete, leggendario folksinger) si deve uno dei più avvincenti, pionieristici e importanti esperimenti di utilizzazione del materiale folklorico all'interno dei linguaggi dei moderni mass media: un tentativo di riproposta e di aggiornamento dell'industrial folk song che ha permesso a questa tradizione di mantenersi in vita e di rinnovarsi costantemente anche quando, mutate le condizioni, la canzone operaia è passata inevitabilmente dalle bocche dei lavoratori a quelle dei cantanti professionisti.

Con il benevolo aiuto del regista Charles Parker, dunque, e la meritoria produzione della Bbc, Ewan MacColl e Peggy Seeger crearono, tra il 1957 e il 1964, una serie di programmi radiofonici denominati *Radio Ballads* e dedicati a varie comunità di lavoratori o di gruppi marginali della società inglese. Ne furono prodotte otto: *The Ballad of John Axon*, sui ferrovieri; *Song of a Road*, sui costruttori dell'autostrada M-1; *Singing the Fishing*, sui pescatori di aringhe (*Singing the Fishing* vinse il Prix d'Italia); *The Big Heaver*, sulle comunità minerarie; *The Body Blow*, sulle vittime della poliomielite; *On the Edge*, sul mondo giovanile; *The Fight Game*, sugli ambienti del pugilato; *The Travelling People*, un'inchiesta sugli zingari e i nomadi presenti sul suolo britannico.

Sguardi diretti

Il metodo usato per «costruire» queste trasmissioni, che fu dettagliatamente raccontato a chi scrive dallo stesso MacColl nelle molte ore di conversazione avute con lui, ha ancora oggi il sapore di qualcosa di straordinario e di estremamente attuale, in un momento in cui gli studi sulle culture tradizionali e popolari sembrano sempre più disinteressarsi dei materiali con cui esse sono costruite e della loro possibile utilizzazione critica,

SEGUE DA PAGINA 11

ma che può tuttavia contribuire a mantenere viva la memoria di una cultura di classe ormai archiviata dallo stesso partito laburista. «Non ci sono usignoli in queste canzoni, né fiori - e il sole è raramente menzionato; i loro temi sono il lavoro, la povertà, la fame e lo sfruttamento. Esse dovrebbero essere cantate con l'accompagnamento di martelli pneumatici e di picconi che si alzano e si abbassano, dovrebbero essere urlate sul ronzio delle turbine e il rumore dei telai, perché sono canti di lavoro, inni dell'era industriale».

Mostri e disastri

Con queste bellissime parole si apriva *The Shuttle and Cage*, un piccolo libro di testi e melodie di canzoni popolari pubblicato nel 1954 in Inghilterra dalla Workers' Music Association. Il volumetto raccoglieva non le tradizionali ballate anglosassoni che raccontavano di cavalieri e di spade, di adulteri e di vendette, di mostri marini e di ragazze che si travestono da soldati per stare vicini ai propri

amanti, ma canzoni che parlavano di lavoratori salariati e di fabbriche, di tragedie ferroviarie e di esplosioni in miniera, di solidarietà comunitaria e di scioperi.

Erano canzoni composte da minatori e ferrovieri, a volte di autore anonimo, ma già inserite nella tradizione viva dei lavoratori britannici. Era la presa di coscienza dell'esistenza della industrial folk song e il compilatore dell'opera, Ewan MacColl, sarebbe diventato negli anni successivi il principale animatore del folk revival britannico sia come ricercatore che come interprete. L'altro artefice della scoperta della canzone industriale, senza voler dimenticare il contributo di Peter Kennedy e Hamish Henderson, fu A. L. Lloyd, anch'egli esecutore e studioso, autore di libri fondamentali sull'argomento, come *Come All Ye Bold Miners* e *Folk Song in England*.

Sia MacColl che Lloyd, ruppero con il vecchio approccio tardo-romantico di raccoglitori come F. J. Child e Cecil Sharp (i quali erano convinti che la folk song si fosse estinta con il dissolversi del mondo contadino), introducendo negli

studi sulla canzone popolare inglese una prospettiva diversa, molto più attuale e urgente. Una delle prime canzoni industriali di cui si ha traccia è *The Poor Cotton Weaver*, che sembra risalga al periodo seguente alla battaglia di Waterloo (1815). In una delle sue numerose varianti (è chiamata anche *The Four-Loom Weaver* o *The Hand-Loom Weaver*), il protagonista lamenta la sua misera condizione di vita, accusa il parroco di ipocrisia e descrive la persecuzione che subiva chi era costretto a indebitarsi.

Fuori il telaio

Poverty Knock evoca invece, nella sua stessa ripetitiva linea melodica, il ritmo meccanico del telaio e, nello stesso tempo, il bussare della miseria alla porta («Poverty, poverty knock! il mio telaio dice tutto il giorno»).

La canzone denuncia un incidente sul lavoro: la spoletta del telaio sfugge al controllo e ferisce una donna ma nessuno interviene a soccorrerla perché, plausibilmente, i ritmi di produzione e la sorveglianza impediscono di rallentare il lavoro. Una delle canzoni

più belle è poi senz'altro *The Coal-Owner and the Pimman's Wife*, dove si racconta di un dialogo tra la moglie di un minatore e il padrone di una miniera: una donna spettrale, appena uscita da una miniera, incontra un imprenditore e gli dice di non aver paura di lei, appena venuta via dall'inferno. La donna racconta che li stanno facendo uscire tutti i poveri per fare posto ai ricchi, dice che il diavolo sta già trattando malissimo questi ultimi e consiglia all'uomo di pagare il giusto salario ai minatori concludendo, in alcune varianti, con un invito all'unità dei lavoratori.

Canzoni come queste furono fondamentali negli anni Cinquanta e Sessanta, quando in Inghilterra, sulla scia dello skiffle, il fenomeno musicale che riprendeva temi e motivi del folklore dei neri americani, nacque il revival della musica popolare: esse resero consapevole il pubblico urbano, ormai già consumatore di popular music, che il grande serbatoio della musica tradizionale si era arricchito di un nuovo filone, quello della «industrial folk song». La canzone industriale servì quindi da modello e da

Vecchia sporca città

(*Dirty Old Town* di Ewan MacColl)

Ho incontrato il mio amore presso il muro dell'officina del gas

Ho fatto un sogno vicino al vecchio canale

Ho baciato una ragazza accanto al muro di una fabbrica

Vecchia sporca città.

Le nuvole attraversano la luna gatti fanno il loro solito giro

La primavera è una ragazza nelle strade di notte

Vecchia sporca città.

Una sirena risuona dal molo Un treno accende la notte

Ho respirato la primavera nel vento furioso

Vecchia sporca città.

Costruirò un'ascia affilata Che brilla di acciaio temprato nel fuoco

Ti butterò giù come un vecchio albero rinsecchito

Vecchia sporca città

(traduzione di G. V.)

WORK'N'ROLL



In senso orario: un minatore dello Yorkshire, il cd «Solo Flight» di MacColl, una famiglia di gitani inglesi. Qui sopra «Red Clydeside», il cd di Alistair Hulett e Dave Swarbrick, vicino Pete Seeger e MacColl al Newport Folk Festival (1960)

per concentrarsi quasi esclusivamente sulla natura dello «sguardo» del ricercatore e sulle sue strategie retoriche. MacColl, Seeger e Parker, nonché un'intera équipe di tecnici e strumentisti, passavano ogni volta un lungo periodo di tempo con la comunità oggetto della ricerca: ne studiavano le abitudini, il linguaggio, i rapporti interpersonali; ne raccoglievano i racconti, le leggende, i canti tradizionali eseguiti dagli interpreti più validi; registravano i rumori di fondo della vita quotidiana e del lavoro seguendo i protagonisti nelle loro case, nei pub, nelle strade, nelle officine, nelle miniere.

Lo scopo era quello di una assimilazione progressiva della cultura studiata che gli autori facevano confluire nella scrittura di una sceneggiatura e di una colonna sonora, tagliata sui tempi e sui ritmi della forma radiofonica, per provare a combinare le tecniche della creatività folklorica con quelle proprie dei mezzi di comunicazione di massa. Due esempi di questo procedimento potranno forse chiarire meglio questo concetto. Il primo è *The Big Heaver* («il grande minatore»), una canzone dove MacColl e Seeger recuperano alcuni tratti tipici dell'epica orale tradizionale (il tono agonistico, l'enfasi vitalistica, la spacconeria) per evocare la mitica figura del «grande minatore», impegnato in una titanica lotta contro la natura. La violenza del parto da cui appare il *Big Heaver* è metafora della violenza subita dall'uomo nelle miniere, costretto in canali, calato fra rocce oscure e fredde, avvolto in una perenne oscurità: «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 è aperta/sono strisciato attraverso una fessura dove la roccia si era spaccata/ho scavato un buco, giù nel carbone, vai giù». Il «vai giù», insieme con altri versi («Sono il figlio del figlio/del figlio del minatore, vai giù») ricorda la continuità, di tradizione e di classe, del lavoro del minatore che, quasi come una maledizione, incombe su ogni uomo che nasce in una comunità mineraria. Il secondo esempio è *Song of the Iron Road* (La canzone della ferrovia), forse la più bella tra quelle dedicate al mondo del lavoro operaio da MacColl.

In questa canzone l'occhio del-

l'autore, con un processo di tipo «cinematografico», scompone e seziona in frammenti (quasi un «rallenti») i movimenti del capotreno, quei movimenti che nella percezione abituale non duravano che pochi attimi e sembravano meccanici e abituali, svelandone la concatenazione e la drammaticità: «Ora dondola la tua pala a doppia velocità/dalle spinta, guarda l'orologio/il vapore si alza, il sudore scorre/la schiena fa male, le ossa tremano/fuochista! fuochista!/fai muovere questa locomotiva!»; una strofa, questa, non solo di impressionante realismo ma anche perfettamente amalgamata alla musica, perché sostenuta da una accelerazione melodica che si oppone all'andamento più pacato degli altri versi.

Curiosità e rispetto

In queste due canzoni, insomma, linguaggi della tradizione orale e linguaggi della cultura di massa sembrano guardarsi l'un l'altro con curiosità e rispetto, intrecciando una feconda collaborazione e un proficuo dialogo artistico. Il risultato delle *Radio Ballads* fu dunque quello di un grande affresco corale delle classi subalterne dell'epoca e, in particolare, dei lavoratori dell'industria e di sottile analisi di analogie, differenze e reciproche possibilità di intreccio tra forme espressive differenti. Lo straordinario impasto di suoni, rumori, canzoni e testimonianze che ne venne fuori ebbe notevole successo presso il pubblico anglosassone, e lanciò definitivamente MacColl, Seeger e il folk revival.

Un altro aspetto degno di nota delle canzoni di MacColl (ma più in generale di tutto il genere «industriale») è l'assenza di riferimenti a quelle forme di cultura working class più sintonizzate sugli stili urbani di comportamento e di autorappresentazione venuti fuori nella società britannica a partire dagli anni '50: la particolare foggia di certi abiti (le giacche «edoardiane», i pantaloni attillati) adottata dai giovani operai, o le complesse pratiche simboliche delle controculture metropolitane (le gang giovanili dei teddy boy, dei mod, dei rocker e, più tardi, degli skinhead e dei punk), che reagiscono a situazioni di disagio tramite l'oltraggio e la provocazione, sono praticamente assenti dalla canzone industriale e invece imparentate con il rock o con la musica delle comunità nere

FUORI I DISCHI

- Aa. Vv., *Jack of All Trades* (The Folk Songs of Britain vol.3) (Topic, 1968)
- Aa. Vv., *The Iron Muse* (A. Briggs, B. Davenport, R. Fisher, A. L. Lloyd) (Topic, 1963)
- Aa. Vv., *Songs of the Open Road. Gypsies, Travellers & Country Singers* (Topic, 1975)
- Ewan MacColl, *The Shuttle and Cage* (Topic, 1957)
- Ewan MacColl, *Solo Flight* (Decca, 1972)
- Ewan MacColl & A. L. Lloyd, *Row Bullies Row* (Topic, senza data)
- Ewan MacColl & Peggy Seeger, *Steam Whistle Ballads* (Topic, 1964)
- Ewan MacColl & Peggy Seeger, *Songs from the Radio Ballads* (Argo, senza data)
- Ewan MacColl & Peggy Seeger, *The Angry Muse* (Argo, 1968)
- Ewan MacColl & Peggy Seeger, *Freemantle Man* (Blackthorn, 1983)
- Jim Brown, *Steeamin' Steady* (Arania, 1977; musicassetta)
- Dick Gaughan, *True and Bold* (1986)
- Alistair Hewlett, *Red Clydeside* (Red Rattler, 2002) (a cura di a.v.)

(rhythm 'n' blues, reggae, dub). L'industrial folk song, vecchia e nuova, sembra invece veicolare un'immagine di coscienza di classe che passa attraverso la consapevolezza politica e la rivendicazione esplicita, e non attraverso la resistenza nello «stile».

Negli anni successivi, praticamente fino alla morte di MacColl avvenuta nel 1989 (Peggy Seeger è tuttora attiva), la coppia continuò a fare attività politica e a scrivere e cantare canzoni allargandone sempre più la prospettiva politica contro il razzismo, il neonazismo e a favore di tutte le battaglie di emancipazione.

Veri classici

Molte di queste canzoni sono diventate dei veri e propri «classici» e sono ancora oggi riprese da numerosi interpreti, talvolta anche del pop e del rock. Tra esse non si possono non citare almeno *The First Time Ever I Saw Your Face* (un grande successo internazionale, nell'interpretazione di Roberta Flack), *Dirty Old Town* (che sembra la tradizione in versi e musica delle città industriali descritte da

Charles Dickens nei suoi romanzi o da Engels ne *La situazione della classe operaia in Inghilterra*), *The Ballad of Springhill* (ripresa anche dagli U2), e poi *The Moving-on Song*, *The Manchester Rambler*, *The Ballad of Accounting* e *The Shoals of Herring* («le frotte di aringhe»), quest'ultima protagonista di un destino comune anche ad altre canzoni dei due artisti: quello cioè di essere assimilata all'interno della tradizione orale e di essere poi cretuta «tradizionale» tanto da subire, in Irlanda, un processo di traslitterazione per diventare *The Shores of Erin* («Le spiagge d'Irlanda»), dove Erin, come è noto, è il nome gaelico dell'Irlanda).

Profilo urbano

L'attivismo della coppia diede vita, a partire dal 1968, e sull'onda di analoghe esperienze fatte negli Stati Uniti, anche a un periodico, il *New City Songster*, esclusivamente dedicato alla circolazione di canzoni politiche e popolari contemporanee angloamericane (e lo stesso nome del periodico indica il profilo «urbano» che si intendeva avere), tra le quali molte appartenevano all'«industrial song»: in esso ebbero spazio gli stessi MacColl e Seeger, ma anche autori minori o non professionisti come Eric Finlayson (*The Big Pneumatic Drill*), Hazel Dickinson (*Black Lung*), Don Henderson (*The Westgate Bridge*), Ted Edwards (*Requiem for a Steel Town*), Matt Armour (*The Deep-Sea Fishermen*) e molti altri che avrebbero avuto sicuramente difficoltà a far conoscere il proprio lavoro.

Volutamente privi di articoli, interviste, recensioni, venduti a pochi pennies, i volumetti del Ncs comprendevano i testi e le musiche di quelle che vengono chiamate *topical songs* («canzoni di attualità») ed erano corredati da disegni e note esplicative. Era, insomma, il rilancio del *broadside*, il «foglio volante» che fin dall'inizio dell'epoca della stampa faceva circolare le canzoni popolari; il tentativo, ancora una volta, di far dialogare vecchio e nuovo, veicolando le canzoni in un modo non alternativo al disco o al concerto, ma ad essi parallelo: se il basso costo dei fascicoli consentiva una circolazione veloce e diffusa delle canzoni, le indicazioni minime per l'esecuzione stimolavano la creatività individuale, permettendone, a chi avesse un minimo di competenza musicale, un'appropriazione personalizzata.

Come teorico del revival, infine, non si può non ricordare la straordinaria intuizione che MacColl ebbe, e che polemicamente sempre sostenne, e cioè che ognuno dovesse cantare esclusivamente canzoni popolari composte nella propria lingua madre. L'ingiusta accusa di «purismo» che l'artista subì dai «puristi della contaminazione» non considerava un aspetto fondamentale del lavoro che chiunque operante con coscienza sui materiali tradizionali deve fare: tenere conto che se recuperò deve esserci, questo deve essere soprattutto, appunto, recupero «linguistico», memoria di linguaggio (e non solo verbale, ma anche fonico e gestuale), per-

ché solo questo può aiutare la consapevolezza di quelle che l'antropologo Clifford Geertz chiama «lealtà primordiali» (e che egli stesso provvede a difendere dall'accusa di primordialismo e irrazionalismo) e che definisce come quell'«attaccamento derivante dal senso di «datità» dell'esistenza sociale che prova il soggetto e non l'osservatore - come parlare un particolare linguaggio, professare una certa religione, essere nato in una specifica famiglia, provenire da una data storia, vivere in un determinato posto» (C. Geertz, *Mondo globale, mondi locali*, Il Mulino, Bologna, 1999, pag. 86); un concetto di impronta fenomenologica e non lontano da quello di «patria culturale» elaborato, in Italia, da Ernesto de Martino. Il lavoro di MacColl e Seeger, pur coerentemente e tenacemente a sostegno del movimento operaio inglese, si colloca però in un ambito totalmente professionistico. Anche negli anni del secondo dopoguerra tuttavia, che pur segnarono la quasi totale professionalizzazione anche della musica popolare, non mancarono folk singer di estrazione operaia che non fecero della musica un mestiere, continuando a vivere della loro abituale occupazione. Un autore che è opportuno ricordare, poco conosciuto in patria e quindi presumibilmente sconosciuto all'estero (così come sono da ricordare in Italia, tra gli altri, personaggi come il napoletano Pasquale Malinconico o il pugliese Tonino Zurlo) è senz'altro Jim Brown, che negli anni '60 era addetto alla costruzione e all'installazione di motori di navi nel Clyde.

Le canzoni di Brown (anch'egli più volte ospitato nel Ncs), riguardavano il lavoro e la disoccupazione, la famiglia e la comunità operaia: *Come tae your Dad*, *The Propeller Song*, *The Sludge-Boat Song* sono alcuni dei suoi titoli. In *The Western Trader*, Brown si muove a cavallo tra la migliore tradizione dell'industrial folk song e quella della antica ballata popolare: «Siamo nella cabina dei motori sul Western Trader /E dalla Giamaica facciamo ritorno a Glasgow/Le tur-

bine filano lisce come la seta/la pressione della caldaia è stabile/arriveremo veloci sul fiume Clyde nelle prime ore di un luminoso giorno». Se il «noi» dell'incipit e i dettagli tecnici del lavoro fanno riferimento alla comunità operaia e alla sua vita, l'aggettivazione («veloci» arriveremo, «luminoso» giorno), lungi dall'essere banale, tradisce la sua natura formulaica, l'uso di formule prestabilite, quella tipica modalità espressiva, cioè, propria delle culture orali e che comportava associazioni prevedibili per aiutare la memoria a ricordare lunghi poemi senza l'ausilio della scrittura. Sulla strada aperta da MacColl non pochi interpreti hanno conservato un legame con la canzone industriale. Tra questi senz'altro Dick Gaughan, che ha dedicato un intero album (*True and Bold*, del 1986) alle canzoni dei minatori, con quel vero e proprio inno internazionale alla solidarietà di classe che è *Miner's Life is like a Sailor's* («Minatori del sindacato, state uniti/Non ascoltate le storie dell'Ente carbonifero/Tenete la mano sul vostro salario/e un occhio alla scala», dove l'ultimo verso, come lo stesso Gaughan specifica nelle note di copertina del disco, si riferisce alla bilancia, essendo tuttora in uso, in alcuni posti, l'abitudine di pagare a peso il materiale raccolto nella miniera).

Se l'industrial folk song ha influenzato anche l'immaginario degli artisti del pop maggiormente impegnati e consapevoli (Billy Bragg o Robert Wyatt, ad esempio) e un suo ritorno ci fu negli anni '80, in piena deindustrializzazione e durante l'estenuante sciopero dei minatori contro il governo Thatcher (proprio in quell'occasione, tra l'altro, ci fu una ripresa di iniziativa «dal basso», con i lavoratori che scrivevano da sé le loro canzoni), è sempre e comunque all'interno del circuito della folk music, però, che essa continua a circolare o a fornire spunti per la produzione di nuove composizioni da parte di esecutori professionisti.

Tra questi è d'obbligo ricordare almeno le canzoni di Alistair Hewlett (di recente anche a Roma per un paio di concerti) che, insieme al violinista Dave Swarbrick, ha dedicato l'album *Red Clydeside* alle lotte operaie della Glasgow degli anni 1910-1932, quando la città scozzese divenne l'epicentro dei conflitti di classe in Gran Bretagna e il movimento operaio guidato dal leader rivoluzionario John Maclean minacciò seriamente l'establishment. Qui la canzone torna a essere scritta per gli operai, racconta le loro lotte storiche e ne ricava memoria e modelli per il futuro: «Alla fine di un secolo di stragi e paura/la visione continua e non la negheremo/da Pechino a Seattle/da Dounray ad Algeri/Ricostuire e combattere gridano i fantasmi del Red Clyde /negli anni a venire».



Figura N°
 X
 www.sing.it/figura.html
 Sing presenta
 6° Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo
 Bologna 21-29 aprile 06 GAM Fabbrica Features
 Jonathan Burrows Matteo Fargion,
 Sino scuola di movimento della Societa Raffarillo Santuz,
 Compagnie 7273, Loic Touze/Laifio Laibisi, Metz Edwardsen, Kinkaleri,
 Robin Rhode, Anouk, Edouard Levi, Alessandro Ruetti