

TRASUONI



In grande un manifesto della giornata del primo maggio 1901 a Torino. A sinistra un Foglio volante, a destra una raccolta di canzoni del lavoro



di Giovanni Vacca

Le ciminiere non fanno più fumo (Donzelli Editore, 728 pagg. con cd, 44 euro), di Emilio Jona, Sergio Liberovici, Franco Castelli e Alberto Lovatto, è sicuramente un libro che non mancherà di lasciare traccia di sé. Bisogna essere grati all'editore e agli sponsor dell'iniziativa (Provincia e Città di Torino, Compagnia di San Paolo, Cgil, Csi Piemonte e Istituto per la storia della resistenza di Alessandria) se un testo di così grande valore, uscito per la prima volta nel 1990 a firma dei soli primi due autori, può essere oggi rimesso in circolazione. Il titolo e il sottotitolo («canti e memorie degli operai torinesi») chiariscono subito senso e collocazione del volume: un lungo straordinario viaggio, attraverso la flebile traccia di voci che cantano e un ottimo lavoro di contestualizzazione e di inquadramento, nell'ex capitale sabauda nel momento in cui, tra fine Ottocento e inizio Novecento, si formava la città industriale e iniziava concretamente a costituirsi una cultura specificamente di classe. Gli autori colgono la particolarità del canto operaio torinese, e la sua capacità di fare «memoria», nella frattura che esso istituisce con la tradizione rurale, presente nel territorio soltanto poche decine di anni prima e documentata dal filologo Costantino Nigra in un classico lavoro apparso nel 1888: il canto operaio è dunque un nuovo repertorio, creato da una nuova classe sociale, in nuove forme e in nuovo ambiente urbano.

Se il canto di tradizione contadina del Piemonte è fuori della storia, «stilizzato su moduli formulari» e caratterizzato da «immobilità stilistica e contenutistica», il canto operaio vive della tabula rasa della modernità: in esso pulsano gli umori della vita delle periferie industriali sorte in poco tempo ai bordi della città e risuonano, liberamente ricombinate, le melodie delle arie d'opera, delle canzoni dei fogli volanti, della musica da cabaret e di varietà su testi spesso consapevolmente contestativi e assolutamente «dentro» la storia. Il canto operaio torinese è quindi il frutto di una soggettività antagonista prodotta da uno sradicamento violento, quello dalla vita rurale, e costretta, letteralmente, a inventarsi una propria cultura per sopravvivere nei luoghi artificiali della società delle macchine. Nonostante questa impostazione «discontinua», Jona, Liberovici, Castelli e Lovatto non negano la permanenza di alcune modalità espressive della cultura contadina e sembrano, al contrario, valorizzarle, proprio nell'ottica del bricolage di una cultura popolare urbana già tutta interna alla nascente cultura di massa: l'utilizzazione nei canti di una figura rivoluzionaria come quella di Lenin, per esempio, pare rientrare senza dubbio in certi modellamenti mitici degli

eventi storici propri delle culture tradizionali, così come il rovesciamento e la parodia di inni e canzoni del periodo fascista appartengono senz'altro alla categoria del «carnevalesco», così com'è stata formulata da Michail Bachtin nella sua celeberrima opera su Rabelais. La cultura popolare extrurbana si manifesta poi anche sul piano più strettamente musicale, come in certi particolari tipi di emissioni vocali che è possibile ascoltare nelle melodie incise su disco e seguire attraverso i numerosi spartiti annessi al volume.

Le ciminiere non fanno più fu-

mo scandaglia accuratamente le fonti storiche disponibili, dai «fogli volanti», su cui venivano stampate le canzoni popolari per essere vendute nelle strade o alle fiere (e che testimoniano dell'integrazione della parola scritta nella sfera dell'oralità), alle descrizioni grottesche e moralistiche che degli operai davano alcuni scrittori ottocenteschi. Da tali descrizioni, in cui gli operai sono percepiti come «classi pericolose», è possibile, nonostante il moralismo che le connota, rintracciare preziose informazioni sui modi di vita, le abitudini, i luoghi e i personaggi del

finivano per portare il nome (Corale Borgo Po, Corale Borgo Dora, Corale Barriera di Milano, ecc.). Gli operai della Torino dell'epoca, tuttavia, non cantavano solo canzoni politiche: gli oratori salesiani, per esempio, si posero in esplicita concorrenza con il nascente movimento socialista e proprio tramite la musica corale puntarono a riempire il tempo libero dei giovani che venivano loro affidati; curiosamente, però, un libro così documentato e approfondito non riserva che una fuggevole menzione a Don Bosco e agli altri «santi sociali», senza indagare questo aspetto che pure completerebbe il quadro della condizione operaia torinese del tempo. Un mondo da prima rivoluzione industriale, insomma, dissolto nel tempo dalla televisione, dall'avvento dell'operaio-massa, dalla mutazione degli apparati industriali, dalla discesa a sud dei grandi stabilimenti in un libro che ricostruisce «dal basso», con vivacità e intelligenza, uno snodo cruciale della storia nazionale postunitaria.

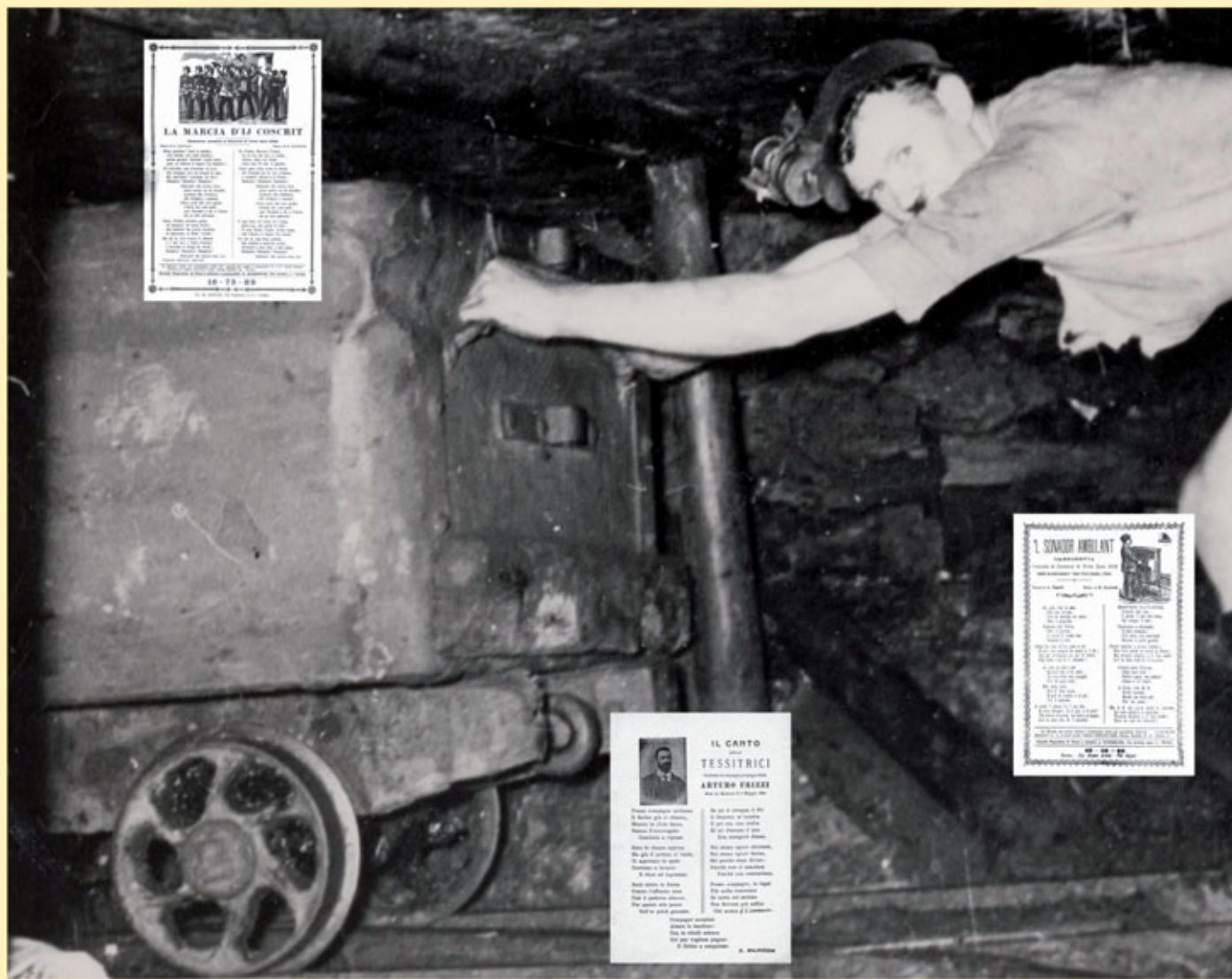
mondo popolare della prima grande città industriale italiana. Torino viene così ad assomigliare a Parigi, e una canzone come *La ninfa del Po* «Giulia tre coi» (risalente probabilmente al periodo della prima guerra mondiale) sembra anticipare situazioni e personaggi che si ritrovano simili in alcune canzoni francesi, come *L'accordéoniste*, ad esempio, che Edith Piaf portò al successo nell'immediato secondo dopoguerra. In entrambe si racconta della vita di una prostituta, che ama la musica e che nel tempo libero si gode con l'innamorato una felicità fatta di povere cose, una merenda ai giardini nel primo caso, un ballo nel secondo. Come a Parigi, infatti, Torino era circondata da borghi e «barriere» che filtravano, quest'ultime, gli arrivi dalla provincia (fino a che non furono integrate nel contesto urbano) e anche la malavita, che dall'emarginazione si sviluppava, aveva, il come nella capitale francese, il suo repertorio. In questi ambienti si aggirava il feramiù (il «robivecchi»), protagonista come altri personaggi dei «canti di mestiere», un repertorio presente in tutte le canzoni urbane di fine Ottocento, o l'operaio qualificato che lavorava nel fabrican, identificato con il Cotonificio Poma, e che aveva «un'ideologia del lavoro come orgoglio di mestiere, una concezione etica del lavoro come dovere sociale e morale», con idee di «laboriosità, morigeratezza, decoro e rispettabilità, non dissimili dalle virtù apprezzate dalla migliore borghesia».

La canzone operaia, però, è anche, e soprattutto, esplicitamente politica: anarchica, socialista, anticlericale, antimilitarista. Dai canti raccolti nel libro, composti spesso da autori oggi dimenticati come Angelo Brofferio o Spartacus Picenus, viene fuori molto di quel radicalismo del tempo, coagulato nei luoghi della socialità proletaria e, per quanto riguarda, la musica, nei cori dei circoli operai, in generale nati nelle barriere di cui

■ PAGINE ■ ARIE D'OPERA, FOGLI VOLANTI, CONTESTAZIONE E TESTI DA CABARET ■

In un libro la storia del canto operaio torinese tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Note in cui pulsano gli umori delle periferie industriali in espansione, aree in cui metabolizzare lo sradicamento violento dalle campagne e rimusicare la vita

Questa ciminiera uccide



di G. Va.

■ GRAN BRETAGNA ■ POP & RIVOLUZIONE INDUSTRIALE ■

La ballata di Mr. Ludd

Se dovunque c'è stato lavoro industriale esiste una canzone operaia, come nel caso dei canti operai torinesi, non parà strano che essa si sia manifestata in modo più evidente che altrove in Gran Bretagna, la «grande madre» della moderna industrial song; l'Inghilterra del nord, infatti, il «terreno classico» della rivoluzione industriale nelle parole di Engels, fu il luogo d'origine del capitalismo moderno e della nascita di una classe operaia che assumeva tratti specifici e peculiari. Canzoni che seguirono di pari passo la formazione della classe operaia anglosassone sono presenti dunque fin dall'inizio della

sua storia, da quando cioè il regime della fabbrica e del lavoro salariato impose la duplice scansione tempo di lavoro/tempo libero e le comunità dei lavoratori cominciarono a elaborare una propria cultura popolare, fatta di società di mutuo soccorso ma anche di circoli di lettura, filodrammatiche, cori, bande musicali e «Music Hall» in un intreccio di attività amatoriali e professionismo non sempre facilmente distinguibile.

Ballate e canzoni popolari legate alla rivoluzione industriale e stampate su fogli volanti (i cosiddetti broadsides, del tutto simili a

quelli pubblicati in queste pagine) accompagnarono lo sviluppo del settore tessile, la crisi seguita alle guerre napoleoniche e la crescita del movimento cartista, mentre il poeta Percy Bisshe Shelley scriveva dall'Italia *The Mask of Anarchy*, ispirato dal massacro di Peterloo avvenuto nel 1819, quando una carica di soldati a cavallo uccise undici persone durante una grande manifestazione convocata per chiedere riforme parlamentari. Un repertorio particolarmente interessante della canzone operaia britannica è decisamente quello legato alle rivolte dei luddisti, il movimento popolare che si opponeva, con la distruzione delle macchine, alla dequalificazione dei modi tradizionali di lavoro dei tessuti dovuta alle prime forme di produzione di massa (e che non fu dunque, come comunemente si crede, una cieca e irrazionale forma di protesta contro il progresso). Con una strategia che si potrebbe quasi definire «situazionista», i luddisti, spesso mascherati, si muovevano tra i villaggi, di notte e con l'appoggio della popolazione locale, per compiere operazioni di sabotaggio e di danneggiamento e le ballate anonime che uscirono in quel periodo parlavano di un misterioso «Generale Ludd» che guidava i ribelli: si trattava, nella realtà, di un nome collettivo e fittizio, utilizzato per confondere e sbeffeggiare l'avversario ma, anche, per lasciare nell'anonimato e proteggere i capi di ogni singola banda; una sorta di

«Luther Blissett» ante litteram, insomma. Le canzoni che celebrarono le gesta del generale Ludd conferirono a questo personaggio una vera e propria fisionomia mitica, ma è pur vero che la dimensione del mito non era certamente estranea al folklore industriale inglese, come prova la diffusione, sotto vari nomi, del Big Hewer, quel «grande minatore» dalle proporzioni di un gigante rabelaisiano, e dotato di uguale fame e forza, che fu il protagonista di una serie di leggende e di racconti popolari.

Un altro repertorio di grande forza espressiva dell'industrial

song è quello degli shanties, i canti di lavoro utilizzati sulle navi per coordinare i movimenti tra il caposquadra e i marinai allo scopo di effettuare operazioni come il ripiegamento delle vele o il tiro dell'ancora; proprio perché nati per tali operazioni, gli shanties presentano particolari caratteristiche come l'uso dello scat, per esempio, e cioè di una sillabazione priva di senso usata in funzione esclusivamente ritmica, o di melodie di piccola estensione che tendono a tornare subito al tono di base (oltre che, naturalmente, espressioni formalizzate e a un notevole grado di improvvisazione).

Un altro repertorio importante, infine, riguarda gli immigrati irlandesi: impiegati in massa come manodopera per la costruzione di strade ferrate e canali, stipati in quartieri malsani in condizioni simili a quelle che saranno poi riservate, quasi cento anni dopo, ai meridionali italiani durante il boom economico italiano (e con i quali ebbero in comune anche l'estraneità all'ambiente locale e l'emarginazione di cui erano oggetto), gli irlandesi portarono con sé un'enorme quantità di street-ballad e altre ne crearono: queste «canzoni di strada», e il loro linguaggio, influenzarono la produzione inglese e in parte con essa si confusero, a cominciare da quella formula di apertura, «come-all-ye», che divenne poi quasi uno standard della ballata industriale anglosassone.

La canzone operaia inglese visse una sua seconda stagione nel folk music revival degli anni Sessanta del secolo scorso, allorché venne riscoperta (secondo i dettatori «inventata», cioè manipolata e travisata) da personaggi come A. L. Lloyd e Ewan MacColl,

entrambi studiosi e performer, che con il loro successo imposero un taglio fortemente militante alla riscoperta della musica popolare delle isole britanniche in polemica con il dilagare del rock. Lloyd e MacColl recuperarono e riproposero canti di minatori e pescatori, tessitori e marinai forgiando il concetto di «canzone industriale» (emblematico il titolo di un album: *The Iron Muse*, «la musa d'acciaio») come evoluzione delle classiche ballate e folk song, rurali o cittadine che fossero. MacColl, insieme a Peggy Seeger e al regista Charles Parker, concepì poi otto programmi radiofonici di grande successo, le Radio Ballads, dedicate alle diverse sottoculture britanniche tra le quali figuravano anche quelle incentrate su alcune comunità operaie (la terza, *Singing the Fishing*, sui pescatori dell'East Anglia, vinse anche il prestigioso Prix Italia nel 1960 e fu trasmessa in quasi cento paesi). Quest'anno, a ottobre, ricorre il ventennale della morte di Ewan MacColl e una serie di iniziative sono già in programma in Inghilterra: ne ripareremo.

**Vissero due secoli
ja. Mascherati
e figli della notte,
sabotavano
la catena
di montaggio
intonando pezzi
contro le prime
produzioni
di massa. La storia
dei luddisti
e l'incredibile scat
degli shanties**

Lucía Puenzo
Il bambino pesce

Una struggente storia d'amore tra due adolescenti, una fiaba noir sullo sfondo della frenetica Buenos Aires e del magico lago di Ypacarai.

laNuovafrontiera

Editore - FRIZZI ARTURO - Mantova

CANZONIERE SOCIALE
L'ESSENTIALE
di canzoni socialiste

Canzoni di Cori Popolari
di tutti i Paesi
di tutti i tempi
di tutti i generi

FRIZZI ARTURO
Mantova

1000 canzoni popolari - 1000 pagine



canzonieri, prima anarchici e poi socialisti, diffusi durante le fiere e le feste attraverso i Fogli Volanti. La ballata più celebre diventa *Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio*, scritta per l'anarchico lombardo emigrato in Francia, dove uccise a pugnale, il 24 giugno 1894, il presidente Sadi Carnot. Della ballata esistono due versioni, una scritta da Pietro Gori, l'autore di *Addio Lugano bella*. A Santa Fiora, negli anni del fascismo, un paesano si meritò il soprannome di Caserio perché ad ogni pie' sospinto intonava: «Il sedici di agosto nel far della mattina/il boia avea disposto l'orrenda ghigliottina/mentre Caserio dormiva ancor/senza pensare al triste orror». Sempre in quegli anni, era il 1927, le osterie del grossetano cantavano *Miniera*, di Bixio/Cherubini: storia di un

L'artista romano inaugura il tour con il Coro dei Minatori di Santa Fiora. Non solo brani di lotta e di tragedie ma anche stornelli e pezzi colmi di allusioni e doppi sensi. «Pochi soldi a disposizione, luoghi bellissimi e niente palchi giganteschi». Prima data il 22 a Ribolla

eroico italiano che nei cunicoli di una miniera messicana salva la vita a decine di minatori perdendo la sua. Di un eroismo privo di retorica daranno prova nel giugno del 1944 le duecento famiglie di Niccioleto, un villaggio costruito dalla Montecatini per alloggiare i lavoratori che estraevano la pirite. Niccioleto, punto di riferimento per i partigiani della zona, pagò con decine di vittime la ferocia di un rastrellamento tedesco. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta le miniere italiane ed europee vengono chiuse in nome di un diverso modello di sviluppo economico. Anche su Santa Fiora si affaccia l'incubo della disoccupazione, il cui manifesto canoro di lotta diventa *Venite a Santa Fiora*, miscela di ironica amarezza: «Venite a Santa Fiora siete tutti invitati/portatevi il prosciutto ve lo magnamo tutto/Partiti e sindacati unite le bandiere/salvate il Monte Amiata riaprite le miniere». Critstichi e il Coro sono in partenza per un tour che attraverserà la penisola: Ribolla, nel comune di Roccastrada (Gr) il 22 maggio, Cagliari il 23 giugno, Foligno il 9 luglio, Verona il 31 luglio per chiudere proprio a Santa Fiora il 2 agosto. Dice Simone: «Dietro la musica leggera, c'è sempre un tornaconto economico che mette in pericolo il piacere di fare musica vera. Con questo progetto l'ho ritrovato, quel piacere, andando in luoghi bellissimi, con pochi soldi a disposizione, senza i palchi giganteschi dai quali scendi e poi non vedi nulla, non conosci nessuno». Aggiunge Nicolai: «Le miniere dell'Amiata sono memoria della gente che ci ha lavorato e che le ha vissute dentro e fuori, di un mondo che non può essere limitato alle mura di un museo o alle pagine dei libri». Le miniere dell'Amiata sono memoria di quel gridato cantato e famoso, «Sia maledetta Maremma, Maremma/Sia maledetta Maremma e chi l'ama», che Critstichi reinterpretava con una bravura riconducibile soltanto alla sincerità.



ha fatto l'incontro fondamentale per la nascita del suo nuovo progetto. Un progetto, al pari di quello precedente che raccontava la dimensione dei manicomi, dove cantare significa anche far pensare. Ricorda Simone: «Una sera, il direttore artistico del The Place mi invitò a sentire il Coro dei Minatori di Santa Fiora. Ci andai senza troppa convinzione. E invece, quei canti che raccontavano di una dimensione a me totalmente sconosciuta mi colpirono profondamente. Ad aprirmi la strada verso la musica popolare era stato Ambrogio Sparagna, che più volte mi aveva ospitato nella sua Orchestra. Ma insieme al Coro potevo pensare a una strada tutta mia». Critstichi va a Santa Fiora, paese di quella Maremma grossetana un tempo fatta di malaria, butteri, mezzadri, braccianti. E di minatori del Monte Amiata che scavarono gallerie nei fianchi delle colline metallifere fino agli anni Settanta del secolo scorso, quando le miniere vennero chiuse per sempre. A Santa Fiora, il rapporto di Simone con il Coro acquista corpo; documenti, testimonianze, interviste, gli forniscono idee e materiali per uno spettacolo, *Canti di maremme e di miniere, d'amore, vino e anarchia*, di cui si è avuto uno stralcio all'Auditorium della Musica di Roma nella giornata dedicata al Primo Maggio. Un padre minatore,

insieme a suo figlio, sono protagonisti di dialoghi e monologhi sui quali si innestano il repertorio del Coro e alcuni pezzi composti da Critstichi. Ti aspetteresti canti di lotta, di dolore, di tragedie, perché questo evoca la fatica disumana della miniera. Al contrario, nello stralcio, ma è così anche nello spettacolo, sono presenza molto significativa testi e musiche dedicati al tema dell'amore, in forma di stornelli e ballate ricche di doppi sensi e allusioni. Lucio Nicolai è il ricercatore del Coro, una ventina di elementi accompagnati da chitarre e fisarmoniche, ricostituito nel 2004 sulle ceneri del gruppo omonimo che conobbe celebrità nazionale negli anni Settanta. Spiega Nicolai: «Dentro le miniere non si cantava, era un posto buio, si lavorava all'avanzamento per squadre di due persone, c'era rumore, lo scoppio assordante delle mine. Non si cantava neppure lungo la strada di andata e ritorno, perché bisognava percorrere quasi trenta chilometri a piedi. Si cantava, allora, nei giorni di festa, in osteria: un luogo importante anche dal punto di vista sociale, un'alternativa ai luoghi di ritrovo rurali che erano l'aita, il podere, la chiesa». La fatica dei contadini e dei mezzadri era diversa da quella della miniera: possedeva una sua «coralità», dipanava nell'aria aperta delle campagne le sue lunghissime ore. Da quelle condizioni, altrettanto drammatiche, nacque un repertorio molto vasto e articolato. I minatori attinsero all'unico filone in cui potevano riconoscere un tratto comune, quello delle malizie e dei sentimenti amorosi. E lo portarono in osteria. Nicolai ricorda che questo filone è già documentato in studi risalenti alla seconda metà dell'Ottocento, e che canzoni quali *La fornacina*, uno dei cavalli di battaglia dei minatori e oggi del Coro, è un canto di chiara impronta rurale. La politica fatta musica entra fra i minatori agli inizi del Novecento, con i

■ LIVE ■ IL NUOVO PROGETTO DI SIMONE CRISTICCHI ■

Maremma in cantata



di Luciano Del Sette

Il cavallo della Rai di Viale Mazzini, la storica sede della Radio in via Asiago 10, gli studi degli avvocati, l'eleganza dei condomini borghesi. Quando a Roma dici «Prati», queste sono le immagini che i romani associano al quartiere. Per chi frequenta la musica, nella veste di spettatore o di protagonista, Prati è invece The Place, da anni palcoscenico di qualità per artisti italiani e stranieri. Tra di loro, Simone Critstichi, che qui

Scuola Diaz: vergogna di stato

Il processo alla polizia per l'assalto alla Diaz al g8 di Genova

a cura di **Chacchino Antonini, Francesco Barilli e Dario Rossi**
Con prefazione di **Massimo Carlotto**

«La lettura di ogni singola pagina sgomenta e alla fine rimane il senso di impotenza delle vittime rimaste senza giustizia. Colpisce ogni singola vicenda, diarrea personale in una tragedia collettiva. C'è da augurarsi che ognuno, grazie alla solidarietà e alla "ironia" concessione di intendere il mondo, abbia trovato la forza di superare i gravissimi traumi fisici e psicologici subiti quella notte».

Edizioni Alegre

pag. 200 - euro 14,00

www.edizionalegre.it

SPECIALMENTE editore

oltre il giardino
Le ricette di Liberese Guglielmi

Oltre il giardino.
La fantasia di Liberese Guglielmi

IL POZZO DELLA MORTE

In grande un minatore inglese al lavoro. Nei riquadri alcuni Fogli volanti, qui sopra Simone Critstichi e il suo coro dei minatori di Santa Fiora