

Allan F. Moore and Giovanni Vacca (a cura di), *Legacies of Ewan MacColl. The Last Interview*, Farnham (UK) e Burlington (USA, VT), Ashgate, 267 pp., 2014. ISBN 978-1-4094-2430-7.

Ewan MacColl. *Folk singer*, attore, attivista, ricercatore, folklorista, interprete del Novecento, catalizzatore e pioniere del secondo *folk revival* britannico: «a politically committed artist». Figura di orientamento e metodo, oggi, per il musicista, il drammaturgo, il documentarista, lo studioso, come pure per il semplice curioso (non soltanto di questioni legate al pensare e fare la musica). Prima di leggere il volume a cura di Allan Moore e Giovanni Vacca, mi sono posta molte domande, ripercorrendo velocemente la genesi del mio ascolto, simile a quello di molti altri della mia generazione, nato intorno all'esperienza e al piacere di fare musica in mezzo ad atmosfere e immaginari che attraverso di essa mettiamo in piedi per la costruzione del nostro universo simbolico.

Cosa potrebbe insegnare oggi Ewan MacColl alle nuove generazioni di studenti, ricercatori, musicisti e appassionati? Dove e come ritrovare oggi quel sentiero che ha tracciato nel tempo della sua vita multiforme? È lo stesso MacColl a rispondere a tutte queste e altre domande attraverso un volume necessario, suddiviso in capitoli dedicati a ciascun aspetto principale di vita e opere e costruito principalmente attraverso le sue stesse parole (nelle due ampie interviste curate da Giovanni Vacca), oltre a essere sostenuto da un corpo di contributi che definiscono la sua presenza dentro e fuori i movimenti culturali e le ideologie del secolo scorso.

Dopo la prefazione di Peggy Seeger, compagna di Ewan MacColl nella musica e nella vita, il volume si apre con una introduzione di Giovanni Vacca, specialmente intesa a contestualizzare le due interviste a MacColl da lui stesso realizzate fra il 1987 e il 1988 (le ultime prima della morte). Seguono quattro saggi redatti da Dave Laing, Giovanni Vacca, Allan F. Moore e Franco Fabbri.

La Seeger definisce per prima cosa MacColl un marxista. Nato da genitori scozzesi nell'Inghilterra delle fabbriche, in mezzo alla povertà della *working-class*, fra le guerre, MacColl ha visto e vissuto le più importanti trasformazioni sociali del Novecento: crisi e mutamenti che hanno plasmato la sensibilità, l'immaginario e il senso critico di intere generazioni a seguire e che indubbiamente, attraverso alcune figure come lo stesso MacColl, si sono fatte anche espressione musicale. Seeger lo definisce pure autodidatta. Questa sua precisazione non è casuale né lascia spazio – nel corso del libro – a un pensiero su un modo di fare e ragionare approssimativi o puramente entusiastici, come spesso si tende a immaginare gli autodidatti. Lontano dall'accademia, MacColl ha fatto del suo *melting pot* esperienziale il volano della propria esistenza. Così nella musica, così nel teatro e, di conseguenza, nella vita e nel rapporto con gli altri. Segue una sezione consistente del libro dedicata alla prima parte della vita di MacColl: l'esplorazione delle diverse dimensioni dell'espressione umana, sempre in mezzo alla gente, teatro e politica,

in un momento in cui questi erano fortemente connessi, specie nel contesto culturale dell'Europa continentale di quegli anni. Brecht, la fabbrica, i sindacati e tutti quegli elementi di vita che si sono avvicinati, un po' per caso, un po' per scelta, tessendo man mano il suo carattere e la sua intelligenza. Il curatore italiano mette spesso a confronto gli sviluppi socio-culturali in Italia e in Gran Bretagna, tra scelte, aspirazioni, prospettive, resistenze espressive di uomini e donne in un momento di transito cruciale, nella storia occidentale, da comunità a società, da ambienti e narrazioni connesse a contesti rurali ad atmosfere prettamente urbane, nel processo di trasformazione delle classi intorno alla definitiva riaffermazione dell'industria. Così scrive Vacca in premessa al primo capitolo: «The revival of traditional folk music serves to show, in the rhythms of the peasants' drums and in the rituals that had survived industrialization, a rediscovered sense of community set against what was considered the alienation of the new urban society» (p. 5).

Le interviste curate da Giovanni Vacca offrono un quadro approfondito della multiforme personalità di MacColl. Al di là di una maggiore o minore puntualità di date, nomi e circostanze riferite dal già anziano pioniere del *folk revival* britannico,¹ le testimonianze raccolte da Vacca sono capaci di veicolare un fiume in piena di eventi e narrazioni in prima persona. Il lavoro di Giovanni Vacca – e di tutto quanto egli premette nella sua introduzione, descrivendo la genesi e gli sviluppi di questo libro – è indicativo del tipo di scambio e comunicazioni fra l'Italia e gli altri stati d'Europa in materia di ricerca, studio e comprensione della *folk music* e partecipazione al *revival*. In questo libro è tratteggiato in profondità questo rapporto, mettendo in luce due modi diversi e al tempo stesso complementari di intendere questa ricerca. Due generazioni in un confronto da cui emerge un dire del *folk* alleggerendolo da una costante tensione a recuperare nell'estremo occidente i «catalyst», i pionieri di una genesi della disciplina senza i quali è pur vero non si sarebbero potuti creare quei raccordi diretti fra mondo rurale e nascente

¹ Ewan MacColl si confonde di frequente, e come già Steve Roud ha avuto modo di evidenziare nella sua recensione (“Legacies of Ewan MacColl: The Last Interview”, *Folk Music Journal*, XI/1, 2016: 74-76) anche Vic Gammon in *The Legacies of Ewan MacColl (English Dance and Song*, spring 2015: 13-15), trova discordanze ed errori storici nel corso delle sue narrazioni: «At one point MacColl states “we can never have too much information about the past if we are to understand it properly” (p. 68). Apart from the obvious point that quantity is not quality, MacColl’s grasp of historical fact is sometimes rather shaky. Let one example suffice. On page 131 he states that large-scale collecting began in Scotland in “the early 1700s”. “Thomas Herd” MacColl states, made a collection in 1715, and “was a schoolmaster and he went round on a penny farthing bicycle”. Now, *David Herd* was not born until 1732 and his collection appeared in three editions in 1769, 1776, and 1791. The penny-farthing bicycle did not emerge until the last third of the nineteenth century and Herd was an accountant not a teacher! Most likely MacColl was, at least in part, winding up his interviewer. Or is it a transcription error (did he say 1750?). Or was his memory faulty? Or was he confusing Herd with Gavin Grieg, who collected in the early twentieth century? I don’t know the answer but I do not make this point for easy amusement, it is representative of what could be interpreted as a cavalier attitude to accuracy that pervades the interviews. We must heed Peggy Seeger’s warning that MacColl was “easy to criticize” but also attend to her statement that he was “a voracious reader” and “his familiarity with many subjects made him fascinating to listen to” – and he was authoritative and people believed him. But note, Peggy also writes his “truth” was based on “instinct rather than on book-learning”. All this is credible, but he appeals regularly in the interviews to “book-learning”. We all make mistakes, but if your argument is based on more than just instinct, you need at least to try to minimise them» (pp. 13-14).

borghesia. Proprio di questo passaggio di funzioni della borghesia, nell'organismo sociale europeo a metà Novecento, e del rapporto fra le due classi, parla Vacca, nella sua introduzione, quando spiega come, qualche tempo dopo rispetto ai colleghi oltre le Alpi e oltre l'Atlantico, i *cantautori* sembrassero voler prendere le definitive distanze dalla canzone italiana, per trasferire, nella propria musica, critica ed espressioni di tensione di derivazione sociale, psicologica ed emotiva che connettessero l'individuo alla storia (cfr. p. 5). Forse proprio in questo risiede uno dei principali insegnamenti di MacColl: esserci, costituirsi in presenza, muoversi in prima persona nei contesti, assumere il punto di vista dell'altro e portarlo dentro il proprio processo creativo.

A ogni modo, il *folk* viveva e – contemporaneo a se stesso, e al di là di retoriche e speculazioni *local* – continua a vivere tutt'oggi nel cuore della vita pulsante di città e periferie d'Europa e specialmente nelle sue isole: tutte. Musica legata al farsi, al pensarsi e immaginarsi: musica come veicolo espressivo ma pure – se non soprattutto – come motivo di incontro fra individui, in mezzo a influenze e reciproche scoperte, per dirci cosa terremo e cosa metteremo da parte, nella corsa verso una continua composizione della storia delle musiche. Non a caso e nemmeno per essere autoreferenziale, il curatore italiano ha voluto dedicare più di venti pagine, in apertura, a *On Interviewing Ewan MacColl as a Young Student*. Nel titolo di questo capitolo c'è l'aspettativa di chi si avvicina al *folk*, partendo dall'esplorazione della propria geografia musicale per poi sorprendersi al racconto di ritrovamenti in Liguria di *tune* e *ballad* delle Isole Britanniche (pp. 26-27). C'è la graduale assimilazione di processi e metodi – tutta sul campo – intorno ai modi di trasmissione della musica e ai suoi soggetti (uomini, donne, funzioni, contesti, aspettative). E c'è, poi, la disposizione intellettuale di chi anche (se non proprio perché) giovanissimo, in quel momento, riesce ad addentrarsi in un contesto non semplice da descrivere e decifrare senza rischiare di cadere in soluzioni retoriche.

Questo è l'ambiente che emerge da *Legacies of Ewan MacColl* e dice bene il titolo quando esprime al plurale l'idea di eredità, un termine che nella nostra lingua è declinato soltanto al singolare. Le eredità di MacColl, poiché dal volume viene fuori così, come lo descrive Peggy Seeger, un entusiasta della vita per cui ogni cosa è in connessione. Il teatro insieme alla musica. La politica attorno al canto e attraverso le persone. E forse proprio grazie alla sua esperienza nel teatro, attraverso il lavoro – come *dog's body*, come operaio – e la sua lotta sociale: con tutte queste cose, intrecciate alla fervente necessità di scrivere e sovrascrivere, si è potuto comporre il mosaico della persona di MacColl, dell'autore di *Radio Ballads*, un'operazione pionieristica e per questo letta con fatica dal pubblico britannico di quel tempo, lontana dalle avanguardie europee (p. 172). Di *Radio Ballads* se ne parla molto, meglio, ne parla tanto lo stesso MacColl, specie per mettere in luce il suo rapporto diretto, quasi esclusivo, con la *working-class*. Così, il ciclo di otto documentari radiofonici prodotti per la British Broadcasting Corporation (BBC), pensati per ascoltatori provenienti anche da quel tessuto operativo della società, furono possibili perché, nella ricerca di una comunicazione della forma artistica di un "idioma"

comprensibile a tutti quanti, MacColl riuscì a trovare i suoi elementi unicamente fra la gente, e a riproporli tramite essa: «So I began to work on those lines addressing myself to finding a terminology and a point of view that would make the songs immediately accessible to the workers: and I found it! I found it in *Radio Ballads*! Not because I was a genius, not because I had any great facility even, but merely because I was prepared to listen to the way ordinary people spoke and to the things they said» (p. 48).

Radio Ballads è un prodotto mediatico rivoluzionario, composto da otto diversi episodi e nato dalla collaborazione fra Ewan MacColl, Peggy Seeger e Charles Parker. Prima di allora non erano mai stati prodotti documentari radiofonici incentrati su aspetti e vicende connessi al popolo britannico, che fossero per giunta narrati dagli stessi protagonisti. Così, dal primo *The Ballad of John Axon*, trasmesso il 2 luglio 1958, all'ultimo, *The Travelling People* (1964), questa collezione riuscì a raggiungere il pubblico radiofonico della BBC attraverso una forma, uno stile e una struttura originali. Influenze, metodi di scrittura e contenuti per *Radio Ballads* sono approfonditi da Giovanni Vacca in un saggio incentrato proprio sulla scrittura musicale di MacColl. *Ballad* e cinema condividono la tecnica del montaggio e della giustapposizione di “immagini” in cui corporeità e incorporeità si manifestano nelle strutture sovra-temporali della dimensione espressivo-simbolica. Da questa prospettiva Giovanni Vacca ha letto *Song of the Iron Road*, che se da un lato mostra alcune analogie col ciclo *The Wreck on the C. and O.*,² dal punto di vista formale è materiale rinnovato nell'uso di un effetto cinematografico, il rallentatore, grazie al quale deframmentando il tempo d'azione si favorisce il superamento di un ascolto emotivo, orientando l'ascoltatore verso una percezione critica della narrazione (p. 177). Dalla manipolazione della funzione del tempo (nell'epicità delle *ballad*, come pure nel cinema, grazie alle tecniche del montaggio), alla presenza del corpo e del corpo in teatro per come emergono, entrambi, in *The Ballad of John Axon* – con tutti gli elementi del teatro classico (coro, voce narrante). E da qui, ancora, all'impiego funzionale della griglia del “romanzo di formazione” per definire le vicende dei protagonisti di questi drammi radiofonici. Ecco che allora emerge ogni aspetto di quanto metteva in evidenza Seeger definendo MacColl «a self-made man»: la capacità di connettere più esperienze in funzione di un'unica opera, di superare i limiti formali in funzione dell'idea.

La seconda intervista è stata realizzata nell'agosto del 1988, un anno dopo il primo incontro e dietro invito dello stesso MacColl. In questo caso Giovanni Vacca si ferma per un periodo più lungo raccogliendo una testimonianza ben più estesa della prima, suddivisa in quattro sezioni: *What Is Folk Music?*; *The Ballad*; *Travelling People*; *Folk Culture*

² Si tratta di un ciclo di *ballads* dedicate alla figura di George Alley, nato a Richmond, Virginia, e morto in un tragico incidente ferroviario nel 1890. Esistono alcune varianti, fra cui *Engine One-Forty-Three* (A.P. Carter) incisa per la prima volta nel 1927 (Victor 40089B) e inserita nell'*Anthology of American Folk Music* di H. E. Smith (Folkways Records 1952). Il tema del macchinista coinvolto in un incidente mortale è presente anche in *Casey Jones*, anche in questo caso si tratta di un *folk song* su John Luther Jones, morto il 30 aprile 1900, in seguito a un tragico incidente ferroviario sul treno Illinois Central n. 638. Anche di questo si contano numerose versioni (v. John Carson, Memphis Jug Band, Jesse James e Furry Lewis).

and Popular Culture; Scotland! Con il dinamismo che contraddistingue pure la prima intervista, qui si ritrova un vero e proprio compendio del *folk* britannico, nell'addensarsi di vicende, persone e dinamiche fra gruppi, in mezzo a *heroic songs*, canti di lavoro, ballate inglesi, scozzesi e gallesi, *street songs* di Dublino, *sea songs* e *sea shantys*, che definisce come una sorta di lingua franca dei marinai, e ancora lamentazioni funebri. Nel mondo di MacColl tutto è connesso, così i vasai e i fabbri scozzesi condividono la stessa sorte sociale di quelli del Nord Africa o della Romania: tenuti lontani, anche fisicamente, dai contesti sociali che contano, dalle città e dai villaggi, perché in contatto con le "forze oscure" (cfr. 2014, 97). Più avanti, dopo una sottile critica alle *broadside ballad* (ovvero quelle diffuse su "fogli volanti") da cui egli sembra scorgere il preludio alla cultura di massa, descrive con accuratezza e coinvolgimento quelli che lui individua come nuovi corpus di canti connessi a situazioni urbane nei processi di comunicazione ed espressione musicale della classe dei minatori di carbone nel Nord dell'Inghilterra, fra Durham e Newcastle-upon-Tyne (2014, 109). Per ciascun gruppo di canti in discussione, egli offre descrizione del contesto, sempre in contatto ai motivi del canto, alle ragioni dietro ogni forma espressiva: i *bothy songs* scozzesi, già raccolti da Francis Child e John Ord e che lo stesso MacColl riproporrà nella raccolta *Bothy Ballads of Scotland* pubblicata nel 1961 (Folkways Records FW 8759); *murder* e *border ballads* delle terre senza legge fra Inghilterra e Scozia; le *Christmas carols* inglesi. Senza soluzione di continuità, MacColl parla come un libro aperto sulle vite di gruppi sociali definiti in costante interazione, nel bene e nel male. Una trattazione più vasta è riservata a nomadi e zingari, in particolare all'apporto di questi ultimi per la conservazione e la trasmissione di una gran parte dei canti tradizionali nelle Isole Britanniche (pp. 96-106). Nella sezione dedicata a *Folk Culture and Popular Culture*, MacColl volge quindi l'attenzione al controverso rapporto tra *folk revival* e pubblico, ridimensionando le posizioni assolutiste sulla trasmissione musicale orale e interrogandosi sul senso dell'oralità contemporanea.

Un ultimo, doveroso paragrafo è dedicato alla Scozia, un'isola nell'isola con il suo corpus di canti oggetto di studio dal Diciottesimo secolo e di cui si conservano documenti a stampa risalenti ai primi anni del Cinquecento. Da Robert Burns a Walter Scott, passando per James Hogg,³ MacColl ritrae la Scozia proprio partendo da molto lontano e in riferimento alla lingua e ai canti come strumenti di propaganda per la rivolta dei contadini, sin dal Quattordicesimo secolo (p. 134). Nel percorso della sua narrazione il passato scozzese con i pensieri su lingua e musica si fondono al presente nella Londra di fine anni Ottanta e ai canti anti-apartheid.

Dave Laing traccia una storia del revival britannico partendo dalle origini, dalla nascita della *Folk-Song Society* (1898) e della *English Folk Dance Society* (1911), entrambe indissolubilmente legate al nome di Cecil Sharp (p. 155). Descrivendo una prima fase di declino intorno agli anni Trenta e la successiva rivalutazione negli anni Quaranta del

³ Cita in particolar modo *The Scottish Minstrelsy*, la celebre antologia.

secolo scorso, egli reputa giustamente inefficace la fissazione di una data di inizio del “secondo *revival*” (1944), concentrandosi piuttosto a individuare dinamiche e fattori determinanti in quel periodo per l’avviamento di una serie di attività prese a modello, fra tutte la scelta di mettere la persona al centro della ricerca che in Alan Lomax – da Leadbelly a Jelly Roll Morton – trova il suo pioniere. Sicuramente questo orientamento non è sfuggito a Ewan MacColl. È giusto però ricordare che oltre i Lomax e i Seeger, gli Stati Uniti annoverano, tra i fautori della ricerca e di un consistente sviluppo degli studi, le figure di Benjamin Botkin, Edward Mellinger Henry, Howard Odum, Louise Pound, Vance Randolph, Dorothy Scarborough e molti altri, che nel trentennio 1920-1950 contribuirono con una straordinaria opera di ricognizione letteraria e musicale alla ridefinizione della *folk music* statunitense, nel solco già tracciato da George Lyman Kittredge. Sul versante britannico, Laing individua da un lato in Albert Lancaster Lloyd – e nel suo monumentale *Folk Song in England* – un secondo battesimo della ricerca folklorica, filologica e musicale (p. 156); dall’altro, sul fronte performativo, il perdurare per oltre un trentennio delle attività intorno a The Singer Club: «the most important institution for embodying MacColl and Seeger’s vision of what the folk revival should encompass» (p. 158). Laing riferisce inoltre la vicenda della “Policy”, una sorta di norma interna al Club per cui, a un certo punto, era proibita l’esecuzione di materiale “estraneo” alla propria regione di provenienza al fine di evitare facili entusiasmi per il *folk* statunitense e in particolar modo per *blues* e *ragtime* (pp. 158-159), un orientamento fortemente influenzato dalle opinioni dei membri del partito comunista britannico (CPGB). In riferimento a ciò, riporta un estratto dello storico del CPGB, Andy Croft, in cui MacColl è annoverato fra i cinque esponenti del folk revival britannico, naturalmente insieme ad Alan Lomax, A. L. Lloyd, Hamish Henderson e Karl Dallas (p. 160, nota 5).

Nel volume si offre ampio conto di questo particolare rapporto e si porta alla luce l’atteggiamento critico di MacColl rispetto al *revival* d’oltreoceano. Con tutte le dovute eccezioni (Woodie Guthrie, a esempio, godeva della sua stima), non fu benevolo con i “grandi miti” della controcultura giovanile degli anni Sessanta, come Bob Dylan e Joan Baez, che non lo convincevano fino in fondo: «He [Dylan] writes his internal life but he doesn’t do it well!» (p. 38). Non amava neppure la televisione, non perché fosse uomo di teatro, ma perché fedele fino in fondo alla sua vocazione politica in cui la comunicazione avveniva attraverso la viva voce. Per Alan Lomax ebbe invece sempre parole di profonda e sincera ammirazione.⁴ Dopo tutte queste premesse, il saggio di Laing si addentra nelle questioni relative al percorso tracciato da MacColl con il Critics Group, fondato insieme a Peggy Seeger, con la partecipazione saltuaria di Charles Parker e Albert L. Lloyd – e, infine, si concentra sull’influenza mediatica della sua produzione, specialmente per quanto riguarda l’incidenza di quella discografica in un lasso di tempo superiore ai quarant’anni

⁴ *Journeyman: An Autobiography*, re-edited and with an introduction by Peggy Seeger, Manchester, Manchester University Press, 2009: 260-76.

che Laing ripartisce in tre fasi: la prima, fino alla metà degli anni Sessanta, in cui era incluso il repertorio anglo-americano; la seconda, con la formazione del Critics Group, fino alla metà degli anni Settanta; l'ultima con la creazione di una propria etichetta discografica.

Il penultimo capitolo, firmato dal co-curatore Allan F. Moore, si apre con questa e altre domande: cosa dire su *come* si canta? Siamo certi di riuscire ad ascoltare tutto ciò che si sente dalla voce di chi canta? Il saggio si sviluppa attorno alla vocalità come elemento fondante dell'espressione melodica e per questo essenziale alla trasmissione di una certa cultura musicale, mettendo al centro dell'indagine tre elementi distinti, intrinseci e interconnessi, in relazione al canto: il metro, il ritmo e la curva melodica (p. 193 e sgg.). In particolar modo, attraverso un espediente comparativo, mette in evidenza il modo in cui MacColl lavora sul testo e sulla melodia delle "Child Ballads" in un modo del tutto originale e diversamente da Peggy Seeger, come pure da altri esponenti del *folk revival* di quegli anni (da Anne Briggs a Frankie Armstrong). Il ragionamento conduce alle argomentazioni di MacColl sullo stridore che emergerebbe dal rapporto tra *folk* e *rock*, in particolare riguardo alla scelta degli strumenti d'accompagnamento. Vale forse la pena di riportare un frammento dell'estratto integrale che a sua volta Moore mette in rilievo, nel corso della sua trattazione, in modo da condurre il lettore al centro del discorso dal quale si evince la predisposizione di MacColl a una condotta conservazionista («The drive here is clearly preservationist», p. 201), ma pure al trattamento simbolico della *voce*, come *corpo* di una idea di *presenza*, allo "star dentro", alla partecipazione:

I think that the groups like Fairport Convention and Steeleye Span are not doing the traditional songs a service by giving them a rock treatment or by giving them the kind of instrumentation that they do. The songs suffer on the whole, particularly the ballads. [...] I think that once you start putting instrumentation on, or a heavier instrumentation, and once you start putting breaks between the verses you destroy all the tension in the ballad. You may create something else, instead of the tension, but I don't think that the people who made the ballads had the intention of putting something else instead of what they had written. I think it's important too that there should be a certain degree of humility on the part of folk performers, of those of us in the revival (p. 120).

Il libro si chiude con un contributo di Franco Fabbri sulla presenza, l'influenza e la ricezione dell'opera di Ewan MacColl in Italia. Nel paragrafo *The Italian Folk Revival*, egli descrive il graduale sviluppo degli studi etnomusicologici in Italia, attraverso le due "scuole rivali" di Diego Carpitella e Roberto Leydi e la vivace opera di analisi e ricerca di una definizione propria della "musica popolare", che potesse soddisfare i criteri di una indagine scientifica autonoma e al tempo stesso risultasse complementare e analoga negli scopi e nei risultati rispetto a quanto vi fosse altrove. Un salto oltre la demologia: raccolte sonore, sistematizzazioni di repertori regionali e la nascita di gruppi di studio e ricerca (Il Cantacronache, Il Nuovo Canzoniere), anche protesi verso la sinistra politica che nella *folk music* scorgeva uno strumento per la lotta di classe. In questo contesto speculativo, e a margine della riflessione sulle varie campagne di indagine, sul metodo, sulle raccolte e i contributi editi fra la metà

degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta del Novecento, Fabbri pone sul piatto della bilancia la controparte del *folk revival*: la gioventù, gli studenti, i loro movimenti politici dal 1968 al 1977 (p. 211), il loro fare musica, che è stato anche il suo, negli anni degli Stormy Six. Così nel settembre 1973, durante i giorni italiani di Ewan MacColl e Peggy Seeger nell'ambito delle lezioni organizzate per l'Autunno Musicale di Como, nell'alternarsi di britannici e italiani di fronte a una platea di 1800 persone (p. 210), esisteva già altrove un movimento musicale consolidato e un pubblico consapevole:⁵ «It can be said that when the workshop at the Autunno Musicale was convened in September 1973, music groups with repertoires similar to Milan's "propaganda squads" existed in many bigger and smaller towns all around Italy (or, at least, in the industrial areas of the north)» (p. 213).

Fabbri, infine, raccoglie e mette in campo dubbi e perplessità di studiosi contemporanei e informatori del tempo sulla sua reale presenza con Alan Lomax nel territorio italiano, sebbene MacColl ne parli in vari momenti (p. 216). Fabbri ricorda inoltre la contrapposizione che caratterizzava l'ambiente culturale italiano fra quanti guardavano favorevolmente al modello britannico (Leydi) e coloro che invece ritenevano che la peculiarità del contesto sociale italiano non consentisse di prendere la Gran Bretagna a modello di riferimento (Bermani). A ogni modo MacColl – e questo è sicuro – in Italia giunge già nel 1960, per il conferimento del Prix Italia al suo *Singing the Fishing*, il terzo capitolo delle *Radio Ballads* dedicato ai pescatori di aringhe (p. 217), e nel 1968 per un concerto a Milano del London Critics Group, oltre che per la già menzionata occasione nell'ambito dell'Autunno Musicale comasco.

Legacies of Ewan MacColl è la costruzione di un discorso attorno alle ultime parole di un simbolo generazionale. Da *The Manchester Rambler* alle "Child Ballads" e dal *Theatre Workshop* alle *Radio Ballads* emerge sempre la «necessità di mantenere un contatto con la gente comune» nella consapevolezza – spesso apparentemente contraddetta – che la musica – e la *folk music* nello specifico – sia «il risultato di relazioni sociali» che poco o nulla abbia a che fare con i concetti istituzionalizzati di "eredità culturale" (p. 15). Anche le contraddizioni nelle parole e nel fare di MacColl, che in più punti vengono fuori dal libro e tante volte gli sono state rimproverate, devono essere ricollocate e considerate non tanto come espressione di uno sgretolamento di dogmi inviolabili, ma come ragionamenti in itinere di un *working-class man*, le cui risposte agli eventi sono variate nel tempo e in relazione alle circostanze in cui si trovava a lavorare. Se queste ultime interviste non vanno prese come testimonianza di "autenticità" storica, l'insieme dei testi presentati in questo libro offrono un contributo essenziale a chiunque voglia avvicinarsi alla biografia di Ewan MacColl o saperne di più sul suo immaginare gli uomini, la musica, la società e, perciò, la vita stessa.

DELIA DATTILO

⁵ Nello stesso anno si svolgeva il *Primo congresso di studi etnomusicologici* e si fonda la Società Italiana di Etnomusicologia.