

a cura di  
**Antonio Fanelli**  
**Jacopo Tomatis**

# IL DISCO COMUNICA A TUTTI, IL LIBRO NO

*Usi politici del suono in Italia, 1958-1980*



MUSICAMEDIA

MM04

**nota**

**N**egli anni che seguono il boom economico, il disco in vinile diventa in Italia uno strumento centrale nelle pratiche politiche e culturali dei militanti e delle militanti: oggetto della “cultura di massa” e uno dei simboli del nuovo benessere, il microsolco viene rapidamente (e paradossalmente) identificato da subito come possibile strumento di lotta e di dissenso, veicolo di propaganda e controinformazione, e attivatore di comunità politiche. Nello stesso 1958 che segna l’avvio del “miracolo italiano”, comincia le sue pubblicazioni Italia Canta, etichetta legata al PCI, che produce i primi dischi del Cantacronache. Poco dopo, inizia la lunga stagione dei Dischi del Sole e di numerose altre etichette ufficiali e informali, impegnate nella diffusione di canzoni, suoni di piazza, montaggi sonori, comizi, registrazioni sul campo.

**A** partire dal materiale raccolto nell’ambito del progetto PRIN 2022 *Atlante della discografia antagonista. Italia 1958-1980*, il volume propone cinque casi di studio dalla discografia politica italiana. Antonio Fanelli si dedica al ruolo del fondatore del Nuovo canzoniere italiano, Gianni Bosio, concentrandosi sul suo originale uso del disco in un pionieristico progetto di storia orale ante litteram. Alessia Masini si dedica invece all’epopea dei canzonieri comunisti emiliani, Il canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo, che pubblicano decine di dischi e prendono parte a centinaia di concerti lungo tutti gli anni settanta. Nello stesso decennio si situa anche la vivace attività discografica di Lotta continua, al centro del saggio di Tommaso Rebora. Jacopo Tomatis analizza invece un campo poco battuto, quello della discografia della destra neofascista, in particolare intorno alla produzione legata al Bagaglino e a Leo Valeriano, il primo “cantautore di destra” in Italia. Infine, a Lorenzo Urbano spetta di tirare le fila dell’uso e della sopravvivenze dei repertori antagonisti nella contemporaneità, inseguendo le tracce delle “tribù sonore” che riattualizzano il passato politico intorno ai suoi suoni, fissati su disco e patrimonializzati.

**Antonio Fanelli** è ricercatore alla Sapienza Università di Roma, dove insegna Antropologia Culturale. Fa parte del direttivo dell'Associazione internazionale Ernesto de Martino e collabora alle attività di ricerca della Fondazione Gramsci. Tra le sue pubblicazioni: *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo ricreativo* (Donzelli, 2014), *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap* (Donzelli, 2017) e una biografia intellettuale di Ernesto de Martino, realizzata con Fabio Dei (Carocci, 2026).

**Alessia Masini**, docente di Lettere e ricercatrice. Si occupa di popular music, culture giovanili e movimenti nel secondo Novecento. È autrice del libro *Siamo nati da soli. Punk, rock e politica in Italia e in Gran Bretagna (1977-1984)* (Pacini, 2019). Nel tempo libero si dedica alla divulgazione storica per il programma "Vanloon" in onda su Radio Città Fujiko di Bologna.

**Tommaso Reborà** si occupa di storia dei movimenti sociali e di protesta nel secondo Novecento. Ha conseguito il Dottorato presso l'Università di Teramo, con una ricerca sulle reti di scambio della nuova sinistra tra l'Italia e gli Stati Uniti. È stato borsista di ricerca presso il Centro studi Piero Gobetti, dove ha studiato l'impegno della chiesa valdese di Torino in tema di migrazioni negli anni Sessanta e Settanta.

**Jacopo Tomatis** è ricercatore all'Università di Torino, dove insegna Popular Music. Ha pubblicato *Storia culturale della canzone italiana* (il Saggiatore, 2019; Feltrinelli, 2021), *Nuovo Canzoniere Italiano's Bella ciao* (nella collana 33 1/3 di Bloomsbury, 2023) e *Bella ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco* (il Saggiatore, 2024). Collabora con «Il giornale della musica» e «La Domenica» del «Sole 24 Ore» ed è presidente della IASPM italiana (International Association for the Study of Popular Music).

**Lorenzo Urbano**, assegnista di ricerca presso il Dipartimento Saras di Sapienza Università di Roma, insegna Antropologia dei conflitti all'Università di Pisa, fa parte della redazione di «Lares» e di «Studi Culturali» e coordina il lavoro redazionale della rivista «L'Uomo». Ha pubblicato la monografia: *Scegliere la malattia. Responsabilità e riflessività nella riabilitazione della tossicodipendenza* (Argo, 2023).

a cura di  
ANTONIO FANELLI  
JACOPO TOMATIS

# IL DISCO COMUNICA A TUTTI, IL LIBRO NO

*Usi politici del suono in Italia,  
1958-1980*



MUSICAMEDIA  
MM04

**nota**

MUSICAMEDIA - MM04

a cura di Antonio Fanelli e Jacopo Tomatis  
*IL DISCO COMUNICA A TUTTI, IL LIBRO NO*  
*Usi politici del suono in Italia, 1958-1980*



Finanziato  
dall'Unione europea  
NextGenerationEU



Ministero  
dell'Università  
e della Ricerca



Italiadomani  
FONDO NAZIONALE  
DI UNIVERSITÀ E RICERCA



UNIVERSITÀ  
DI TORINO



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Il presente lavoro è stato concepito e finanziato nell'ambito del Progetto PRIN 2022 "Atlante della discografia antagonista. Italia, 1958-1980" - Prof. Fanelli - CUP B53D23022320006 - [Codice Progetto: 20229AWNX2]  
Finanziato a valere delle iniziative di sistema della Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1 a valere su fondi PRIN 2022 Next Generation EU.

MUSICAMEDIA - collana editoriale

Comitato di direzione: Ilario Meandri, Anna Scalfaro, Placida Staro

Comitato scientifico: Giacomo Albert, Nicola Badolato, Roberto Calabretto, Luca Cossettini, Riccardo Fassone, Marco Martiniello, Nico Staiti, Jacopo Tomatis

In copertina: la cover del disco *Proletari in divisa*, Lotta continua 1971

progetto grafico  
Giuliano Michelini

impaginazione  
Linda Fierro

ISBN 978886163 308-7  
ISSN 2724-1920

MUSICAMEDIA - MM04  
I edizione - 2026

© & © NOTA - Valter Colle / Udine  
nota music p.o.box 187  
33100 Udine  
tel. 0432 582001

info@nota.it  
www.nota.it

*A Valerio Strinati*

## INDICE

Introduzione

Verso un atlante della discografia antagonista italiana .....p. 07

*Antonio Fanelli e Jacopo Tomatis*

La "storia dal basso" e le politiche del suono: la discografia di Gianni Bosio.....p. 29

*Antonio Fanelli*

Comunisti con i dischi degli altri. Canzonieri, feste dell'Unità e  
discografia del Pci in Emilia tra anni Sessanta e Ottanta .....p. 67

*Alessia Masini*

Nelle strade, nelle piazze, nelle assemblee, con il proletariato.

I dischi di Lotta continua e del Circolo ottobre (1970-1976) ..... p. 181

*Tommaso Rebola*

La linea nera. Leo Valeriano, il cabaret di destra e  
i primi dischi dei neofascisti italiani ..... p. 237

*Jacopo Tomatis*

La rivoluzione, si canta.

Comunità e partecipazione tra canto popolare e discografia antagonista ..... p. 291

*Lorenzo Urbano*

## INTRODUZIONE. VERSO UN ATLANTE DELLA DISCOGRAFIA ANTAGONISTA ITALIANA

ANTONIO FANELLI E JACOPO TOMATIS

Il progetto PRIN 2022 *Atlante della discografia antagonista. Italia, 1958-1980*, da cui prende le mosse questo volume, è il primo studio sistematico e scientifico dedicato ai dischi politici in Italia. Nell’arco di tempo indagato, in modi spesso contraddittori, ora nel solco di teorie articolate, ora nel segno dell’improvvisazione e del bricolage, il disco a 45 o a 33 giri diviene uno dei nodi delle pratiche culturali e politiche dei militanti e delle militanti. Esso è il veicolo di una visione del mondo, e di un progetto più o meno chiaro per cambiarlo. Se la musica politica in Italia ha storicamente goduto di un vasto interesse pubblicistico, soprattutto per quanto riguarda lo studio e la documentazione dei testi delle canzoni, solo negli ultimi anni è emersa una nuova attenzione da parte dell’etnomusicologia, dell’antropologia e della storia culturale volta anche a superare le narrazioni “ufficiali” di quella stagione (Plastino 2016; Fanelli 2017; Love 2019; Tomatis 2024), che erano state portate avanti quasi esclusivamente dai diretti protagonisti, spesso in chiave memorialistica o ideologica (Bermani 1997; Jona e Straniero 1995).

La scelta di stabilire l’anno zero della discografia antagonista nel 1958 non è solo conseguenza delle più comuni periodizzazioni del “boom”. In quell’anno, il 45 giri diventa il principale supporto con cui ascoltare musica in Italia; la produzione industriale di supporti cresce esponenzialmente, in stretta relazione con l’emergere di nuove figure divistiche che proprio attraverso il medium-disco costruiscono il loro rapporto con il nascente pubblico giovanile (Tomatis 2019: 138). Nello stesso anno si avvia anche la breve e decisiva parabola del Cantacronache di Torino e dell’etichetta Italia Canta, di proprietà del Pci. Che la nuova tecnologia del microscolto in vinile, emblema dell’odiatissima “cultura di massa”, si presti da subito a progetti che ambiscono a sovvertirla (e sul lungo periodo a

distruggerla) è uno dei principali nodi critici del progetto *Atlante della discografia antagonista*. In questo apparente paradosso – l’idea di “combattere il nemico con le sue stesse armi” – si giustifica la scelta dell’aggettivo “antagonista” in luogo di “politico”. In fondo, si potrebbe dire che ogni disco e ogni canzone sono politici nella misura in cui esprimono la visione del mondo di chi li ha registrati, prodotti, diffusi e ascoltati. Erano politici i dischi a 78 giri del Fascismo, sia quando facevano propaganda esplicita, sia nella loro (apparente) assenza di posizioni ideologiche. Nella stagione qui in analisi, invece, riconosciamo come cruciale una diffusa tendenza a interpretare il disco come strumento di *dissenso*, veicolo di posizioni contro il potere e più in generale contro una concezione del mondo di tipo “borghese” e “capitalistico”, talvolta con l’orizzonte ultimo della rivoluzione sociale. Nelle interpretazioni più raffinate, addirittura il disco è da preferirsi al libro perché «il disco comunica a tutti, il libro no», come si legge sul catalogo dei Dischi del Sole, la principale etichetta del periodo.<sup>1</sup> La stessa scelta di servirsi per la lotta politica non è scontata: produrre un 45 giri o un 33 giri negli anni Sessanta e Settanta richiedeva infrastrutture industriali, capitale di investimento e una qualche forma di organizzazione economica e logistica. Non era, insomma, come ciclostilare un volantino o una rivista. In piena coerenza con questa lettura, l’intero apparato delle etichette discografiche, ufficiali o meno, che avvia la propria attività durante la stagione del “lungo sessantotto” non sopravvive alla stagione politica che lo ha ispirato, e fallisce o sparisce nell’oblio intorno al 1980.

Il lavoro di catalogazione e parziale digitalizzazione svolto nel corso del progetto ha permesso di documentare nel periodo in analisi circa 1800 titoli, pubblicati da etichette ufficiali o realtà informali direttamente e/o ideologicamente riconducibili a partiti, gruppi politici, sindacati, o enti affini.<sup>2</sup> La grande maggioranza di questi dischi è collegata a organizzazioni di sinistra, ma esiste anche una esigua produzione legata ai movimenti cristiani del dissenso (cattolici e valdesi), alla destra monarchica e a quella neofascista. La maggior parte contiene canzoni politiche o utilizzabili in chiave politica: vecchi inni di piazza italiani e internazionali e nuovi

1 Catalogo dei Dischi del Sole, 1973, p. 7.

2 Il catalogo è disponibile attraverso il portale Acusteme: [https://wiki.acusteme.org/it/acusteme\\_data\\_model/case\\_studies/discografia\\_antagonista](https://wiki.acusteme.org/it/acusteme_data_model/case_studies/discografia_antagonista).

brani d'autore, interpretati da cantautori, cantanti, gruppi o cori. Altri raccolgono diversi tipi di musica, da quelle delle avanguardie colte al jazz radicale. Molti, invece, si basano su materiali non musicali: comizi e discorsi di leader del passato e del presente, documentari sonori, spettacoli teatrali, poesie, *field recordings* e interviste. Altri ancora documentano repertori musicali registrati durante campagne di ricerca etnomusicologica: una parte consistente del lavoro della nascente etnomusicologia italiana viene in effetti reso disponibile e “patrimonializzato” attraverso l'azione di etichette discografiche che hanno una chiara agenda politica – un dato mai veramente problematizzato nelle storie dell'etnomusicologia italiana, e che solleva importanti questioni metodologiche sulla definizione del quadro epistemologico della disciplina e sulla sua istituzionalizzazione nell'accademia (un processo che si completa, non casualmente, proprio negli anni che seguono la fine della “discografia antagonista” e la crisi dei movimenti politici).

La maggior parte di questi dischi differisce da quelli “normali” non solo sul piano delle reti distributive e produttive, ma anche su quello sonoro. Almeno in apparenza, il modo in cui questi dischi suonano (e vengono registrati) è importante tanto quanto il loro contenuto. La loro alterità, il loro esprimere dissenso, passa anche da una rottura con i canoni del “bel suono discografico” delineati dalla discografia commerciale: le scelte su come registrare le voci, come accordare (o non accordare) la chitarra, come disporre (o non disporre) i microfoni in studio sono scelte politiche (Tomatis 2024: 149). Essi sono concepiti, registrati, confezionati e distribuiti per essere diversi: antagonisti non solo nei confronti degli avversari politici, ma anche della stessa industria musicale con la quale, inevitabilmente, devono confrontarsi.

L'enfasi sulla discografia e sulle pratiche che la coinvolgono permette anche di superare l'*impasse* che ha tipicamente caratterizzato lo studio della musica e il suo uso come fonte di storia, evitando di ricadere nella trappola del ridurla a “colonna sonora” di una stagione (Tomatis 2021). Si tratta cioè di passare dallo studio della “musica politica” a quello del “disco politico”, riconoscendogli dignità di fonte.

I dischi non hanno goduto di particolare interesse da parte degli storici, né hanno acquisito – e l'esperienza di ricerca di questo progetto lo ha confermato in

maniera spesso drammatica – uno status di fonte analogo a quello del libro e di altri documenti scritti. Essi sono stati sistematicamente ignorati dagli archivi ufficiali, tanto da quelli istituzionali quanto da quelli legati a soggetti politici, un po' per il *bias* logocentrico che valorizza la parola scritta sul suono, un po' per le difficoltà che riguardano la loro catalogazione e archiviazione, comuni ad altre fonti sonore, un po' per la loro natura di prodotto “commerciale”, un po' (forse) per la ritrosia o la difficoltà degli storici a occuparsene. Ai fini della loro valorizzazione come fonte documentaria si tratta – ed è questa l'ambizione del progetto *Atlante della discografia antagonista* – di spostare il focus della ricerca sull'*oggetto-disco*, pensato come dispositivo complesso su cui insistono reti di pratiche (Tomatis 2026). Ogni disco è una fonte sonora ma anche iconografica e testuale; è il risultato di processi che hanno stratificato vari materiali nei suoi solchi, sulla sua copertina, nei suoi apparati: ogni disco “ri-media” (Bolter e Grusin 1999) registrazioni e fonti sonore precedenti, e ciò che finisce su vinile è il prodotto di scelte curatoriali, artistiche, politiche e commerciali. Per tenere insieme il versante della produzione e quello della fruizione, è necessario comprendere i dischi come oggetti insieme sonori e della cultura materiale, ponendo attenzione a che cosa le persone fanno con essi, e intorno a essi. In questo modo, saremo in grado di andare oltre le consuete assunzioni della ricerca musicologica e storico-culturale per pervenire a uno studio del disco come dispositivo che “agisce” all'interno di un ecosistema sociale e culturale, di un «network» (Sterne 2003: 225), o una rete di *pratiche*; nei termini di Christopher Small (1998), si tratta cioè di osservare il *musicking* del disco. I dischi si comprano, si vendono, si regalano, si copiano su cassetta, si collezionano, si ereditano. Essi entrano a far parte delle reti familiari, amicali e patrimoniali, ed è proprio la loro dimensione fisica di oggetti a garantirne la sopravvivenza nel tempo e a preservarne il valore emotivo e sociale, sia individuale sia collettivo: per gran parte del Novecento, il disco è stato anche un medium comunitario, da ascoltare insieme. Nel caso della discografia antagonista, è rilevante collocare i dischi e le registrazioni sonore in rapporto ai processi di acculturazione politica e al tempo libero dei militanti e delle militanti, in un'epoca storica in cui buona parte dei giovani e delle giovani si riteneva tale. I dischi servono come strumenti di costruzione della

memoria condivisa, ad esempio intorno alla Resistenza al nazifascismo, e come strumenti di propaganda. Funzionano da veicoli di controinformazione, dando voce a lotte locali, nazionali e globali, dalle campagne per i referendum su divorzio e aborto alle occupazioni abitative a Milano e Roma, dal movimento di liberazione palestinese alle campagne di raccolta di armi per il Cile, dall'Angola, a Cuba, al Vietnam. Contribuiscono ad amplificare le voci dei movimenti femministi e studenteschi, delle organizzazioni operaie, delle comunità di emigrati italiani all'estero. Nella loro sopravvivenza come oggetti «patrimoniali, familiari e amicali» (Thomas 2020: 107) e nella loro fruizione *ex post*, essi trattengono anche traccia di quanti li hanno prodotti, ascoltati, posseduti, regalati, amati o odiati, e si rendono disponibili per costruire – o ricostruire – comunità sia di «discendenza», nel segno di una continuità con le lotte e le comunità che questi dischi rappresentavano, sia di «dissenso», per il loro intrinseco valore politico (Kaufman Shelemay 2011).

Una storia della discografia antagonista deve idealmente intrecciare la storia industriale e dei media con la storia politica e sociale, le storie personali di coloro che hanno prodotto o ascoltato questi dischi e i modi in cui essi sono sopravvissuti come artefatti di cultura materiale e oggetti di attaccamento emotivo, attorno ai quali ancora oggi si costruiscono identità condivise e comunità politiche. Dovrebbe esplorare come i loro contenuti – i suoni, le canzoni, le voci – siano entrati nella memoria collettiva, non di rado contribuendo attivamente a plasmarla.

I saggi che compongono questo volume indagano in profondità alcuni tasselli chiave della produzione di dischi politici in Italia, mettendo in luce stili, modelli organizzativi, fratture generazionali e ideologiche che attraversano la stagione dei movimenti, problematizzando alcuni degli aspetti fino a qui evidenziati. Altri tasselli di questo mosaico complesso sono rimasti fuori da questo libro, e troveranno spazio in future pubblicazioni (fra cui due numeri monografici delle riviste «Lares» e «Studi culturali», in lavorazione mentre scriviamo queste righe e che coinvolgeranno altre voci, di studiosi e studiose di generazioni diverse).

In apertura Antonio Fanelli si occupa di Gianni Bosio, la figura intellettuale di maggiore respiro che investì le sue energie nel decollo della discografia politi-

ca, sia nella veste di editore e di organizzatore culturale, alla guida delle Edizioni Avanti! (poi del Gallo) del Nuovo canzoniere italiano e dei Dischi del Sole, sia come storico e ricercatore delle culture orali delle classi subalterne. Lo studio dei dischi realizzati da Bosio, mai affrontato finora a fronte di una copiosa letteratura incentrata sulla sua produzione scritta, evidenzia lo sforzo creativo per fare ricerca storica tramite un uso politico dei suoni, delle voci e delle musiche. La scelta di adoperare il magnetofono per dedicarsi alla documentazione dell'oralità, grazie alla raccolta di testimonianze e di canti, e la registrazione del paesaggio sonoro della campagna padana e della città di Milano investita da lotte e repressioni, spinse Bosio ad addentrarsi verso la dimensione antropologica delle culture popolari. Se i primi dischi sono debitori di uno stile ancora radiofonico-teatrale, con attori in studio che leggono e recitano documenti d'archivio, come nel caso della ricostruzione storica delle vicende italiane della «Prima Internazionale» (Bosio 1965), già con il disco sulla Grande guerra (Boccardo *et al.* 1966) affiora la “storia orale” con la narrazione della diserzione e del rifiuto della guerra da parte di “Belochio”, testimone privilegiato per cogliere un punto di vista radicalmente altro rispetto alle narrazioni ufficiali. Questa vocazione all'ascolto delle voci della vita quotidiana rende alcuni lavori, come quello sui Maggi della Bismantova (Bosio e Coggiola 1967a; 1967b) e soprattutto quello sulla realtà culturale di Piadena (Gruppo padano di Piadena 1968), particolarmente originali perché più attenti alla vita quotidiana locale, alla cultura materiale, al mondo del lavoro e ai gusti musicali della socialità paesana: un caleidoscopio aperto e plurale di suoni che racconta le comunità locali investite dai cambiamenti del boom economico, e da cui emergono limiti e asimmetrie dei processi di trasformazione della società italiana.

Il materiale di ricerca viene organizzato da Bosio e dai suoi collaboratori in modo tale da favorire, o almeno auspicare, una presa di coscienza dei ceti popolari circa il valore del loro “patrimonio immateriale” (come diremmo oggi adottando il linguaggio delle convenzioni Unesco) a partire da quelle che appaiono come “fotografie sonore”. In altri casi è la qualità stessa delle voci – o meglio, dei rumori – della piazza, durante gli scontri nel cuore di Milano che precedono la strage di Piazza Fontana (Bosio 1970), a spingere Bosio verso un tentativo particolarmente

originale di “storia immediata” e di inchiesta sul campo, finalizzati alla controinformazione tramite disco. La “storia orale” su 33 giri sembra offrire un ventaglio di soluzioni più aperte, dinamiche e attuali rispetto alle coeve teorizzazioni politiche sulla cultura sovversiva dei ceti popolari come radice autoctona della sinistra italiana. E qui sta, in fondo, una linea di tensione decisiva e finora poco considerata. La ricerca empirica stava virando verso una lettura antropologica delle culture popolari tradizionali e degli scenari di trasformazione urbana: con il varo degli “Archivi sonori” dei Dischi del Sole, collana di documentazione multimediale che raccoglie testimonianze e suoni che vanno dai citati Maggi della Bismantova alle «registrazioni effettuate alla macchia» in Venezuela (Nono 1969), si insegue una ideale trasparenza del medium-disco e la fedeltà assoluta alla “realtà” documentata, celando l’autorialità e la soggettività dei ricercatori in nome della filologia e di una tecno-utopia che ha il magnetofono come suo protagonista. Dall’altro lato, la teoria politica restava ancorata a una lettura illuminista della cultura come forma di coscienza politica organica alle classi sociali. Se dunque Bosio ha avuto il merito di denunciare l’essenzializzazione storica delle forme orali di “poesia popolare”, aprendo gli studi folklorici verso le storie di vita e il paesaggio sonoro della piazza, della festa e dell’osteria, allo stesso tempo supportava una lettura ideologica unificante di questa varietà sonora, in cui essa rappresentava – e doveva rappresentare inevitabilmente – l’alternativa radicale alla cultura borghese.

I Dischi del Sole, con oltre duecento titoli pubblicati fra il 1962 e la fine dei Settanta, supportati da una vivacissima attività pubblicistica e concertistica da parte del Nuovo Canzoniere Italiano, contribuiscono a consolidare attraverso gli anni un canone musicale “di sinistra” e uno stile performativo e discografico disponibili come modello autorevole e quasi obbligato per i giovani militanti. Allo stesso modo, la tensione continua fra pratiche di ricerca e uso politico dei documenti sonori, delineata da Fanelli in rapporto al percorso intellettuale di Bosio, influenza e attraversa tutta la stagione dei movimenti. Non fa eccezione la parabola discografica indagata da Alessia Masini: il secondo saggio del libro ci offre un affondo particolarmente originale, e ricco di documentazione inedita, a partire dai numerosi dischi realizzati dai canzonieri comunisti emiliani. Si tratta di una

vicenda decisamente sottoindagata rispetto alla sua rilevanza locale, nazionale e internazionale, nonostante un bel libro di memorie di Janna Carioli (2012), una delle protagoniste del Canzoniere delle Lame, e un ricchissimo archivio donato dal gruppo alla Biblioteca “Cesare Malservisi” del quartiere Lame di Bologna (caso pressoché unico in Italia). L’altro gruppo emiliano al centro del saggio, ancora meno noto nonostante la sua indubbia originalità, è il canzoniere Il Contemporaneo di Modena, che emerge dalla ricerca di Masini come una sorta di incubatore per esperienze organizzative e professionali di rilievo, specie nella fase successiva alla sua “chiusura”, grazie alla figura di Paolo Guerra, prima coordinatore del centro di produzione spettacoli dell’Arci e poi fortunato e innovativo agente del mondo dello spettacolo e del cabaret. Partendo dalle “zone rosse” legate in maniera simbiotica alla Resistenza e al Partito comunista, Masini ripercorre e rilegge anche alcune vicende organizzative e produttive del Pci nazionale.<sup>3</sup> Il tema del ritardo culturale dei comunisti rispetto alla cultura di massa assume risvolti interpretativi inediti, grazie all’emergere di alcune originali figure intellettuali di secondo piano (ad esempio, Aldo D’Alfonso), alla rete distributiva delle Librerie Rinascita e al ruolo giocato in ambito produttivo ed editoriale dall’etichetta Italia Canta, soprattutto nei tardi anni Cinquanta. Dopo quella prima fase, trainata dall’attività del gruppo del Cantacronache, che termina in sostanziale continuità con l’avvio dei Dischi del Sole nel 1962, i successivi dischi direttamente collegabili agli organismi centrali del Pci furono di natura più “pragmatica” (con discorsi di leader nazionali e appelli politici al voto, soprattutto per sensibilizzare gli emigranti italiani all’estero) e cerimoniale (con i montaggi sonori e il “teatro su disco” a cura di Edgardo Siroli, che meriterebbero una effettiva riscoperta). In ogni caso, gli sforzi maggiori del Pci in campo audiovisivo si rivolsero sempre verso il cinema. Eppure, in casa comunista si registrarono anche sforzi innovativi per comprendere le trasformazioni dei gusti musicali e promuovere un maggiore pluralismo nelle scelte artistiche del partito, grazie alle acute riflessioni di Luigi Pestalozza, figura di alto profilo culturale e politico, infaticabile critico musicale e organizzatore. Come ci

3 Dallo scavo d’archivio compiuto da Masini si trova conferma del ruolo chiave avuto da Gian Carlo Pajetta nella organizzazione culturale di massa e nel dialogo tra la direzione nazionale e le federazioni locali anche nel campo della organizzazione musicale.

ricorda Masini, Pestalozza aveva già messo a fuoco le tensioni che stavano minando questo settore delle politiche culturali comuniste, visto che nel 1973 sosteneva che «l'industria della canzone» era ormai giunta al folk, «dimostrando di sapersene appropriare senza temere i contenuti, ancorché contestativi».<sup>4</sup>

Se le denunce sul ritardo dei comunisti nel prendere atto dei cambiamenti degli stili giovanili hanno rischiato di costruire un luogo comune basato sulle polemiche dei movimenti giovanili del tempo e sulle loro memorie successive, assunte da molta storiografia come dati di fatto quasi inoppugnabili, è pur vero che questa interpretazione dei cambiamenti in atto venne incorporata dagli stessi dirigenti del partito alle prese con la gestione degli eventi e degli spettacoli delle Feste dell'Unità e del circuito culturale "alternativo" gestito dall'Arci tramite circoli e case del popolo. È proprio in questo circuito che ritroviamo i canzonieri emiliani studiati da Masini, attori principali della propaganda musicale del Pci negli anni Settanta, spesso a prescindere da una base teorica precisa e da ricerche sul campo svolte in modo organizzato.<sup>5</sup> L'assenza di un progetto sistematico di archivio con i materiali della cultura popolare e della musica di impegno politico è, a posteriori, uno dei limiti della esperienza emiliana e chiarisce per converso il successo e la "sopravvivenza" dei Dischi del Sole e del Nuovo canzoniere italiano anche in ragione della scelta di creare l'Istituto Ernesto de Martino, per far sedimentare l'epopea canora di quegli anni in una cornice patrimoniale. In effetti, il repertorio del Canzoniere delle Lame e de Il Contemporaneo attinge a piene mani dai dischi di "canto sociale" del Nci e dai brani d'autore di Fausto Amodei, Ivan Della Mea e Paolo Pietrangeli, colonna sonora obbligata delle manifestazioni e dei comizi fin dai primi anni Sessanta. La ricchezza della produzione dei due gruppi, con decine di dischi pubblicati lungo tutto il decennio, tuttavia, evidenzia tanto l'ineludibilità di quei modelli "autorevoli" quanto il tentativo della generazione dei giovani degli anni Settanta di superarli, anche accostandosi senza sensi di colpa ai suoni

<sup>4</sup> Luigi Pestalozza, *Giovanna Marini: un genere diverso*, «Rinascita», 30/8, 23 febbraio, 1973, p. 35.

<sup>5</sup> Masini evidenzia lo sforzo compiuto a Bologna dallo storico comunista Luigi Arbizzani per documentare l'oralità popolare e il canto sociale, favorendo la crescita dei canzonieri emiliani. Le ricerche evidenziano anche scambi e dialoghi tra Arbizzani e Bosio, che potranno offrire nuovi elementi di conoscenza sulla rete di collaboratori dello storico socialista. I modenesi si erano invece cimentati con la ricerca sul campo, in collaborazione con la Sezione etnografica dei Musei civici del Comune di Carpi.

inglesi e americani in voga, oltre che mutuando idee e suggestioni dal boom della *Nueva canción chilena* negli anni che seguono il golpe di Pinochet.

A distanza di anni, nelle memorie scritte e nelle interviste realizzate da Masini, i protagonisti di questa epopea politico-canora oscillano tra il ricordo della passione per il Pci e lo smarcamento dal partito per rivendicare una certa autonomia. Si tratta forse di una elaborazione successiva, frutto di una lunga vicenda di scarti, riposizionamenti e metabolizzazioni della fine della sinistra social-comunista, dato che il legame con il Pci emerge dalle fonti dell'epoca come l'asse portante delle iniziative dei canzonieri. Senza il partito e la sua rete organizzativa l'attività di quei gruppi non potrebbe esistere, né la loro musica avrebbe potuto raggiungere sistematicamente i centri internazionali del comunismo – da Cuba all'Unione sovietica alla Ddr – contribuendo a esportare, insieme alle idee, anche un certo modello di italianità musicale. Gli stessi canzonieri rimangono per tutta la loro attività fedeli non solo al Pci (anche dribblando le offerte professionali di Dario Fo, che al contrario polemizzava aspramente contro il partito), ma soprattutto alla scelta etica dell'uso della musica come servizio sociale, per far crescere le attività culturali tra la base comunista, nei circoli Arci e nelle feste dell'Unità.

Tommaso Reborà ci porta invece nel cuore della “sinistra rivoluzionaria” sorta sull'onda del Sessantotto studentesco e delle lotte operaie dell'Autunno caldo per rispondere alle istanze di cambiamento radicale che si scontravano con la linea costituzionale tenuta dal Pci e dai sindacati. Il gruppo di Lotta continua emerge immediatamente come il più organizzato e innovativo anche sul fronte musicale e discografico, grazie a una vivace produzione di 45 giri gestita dapprima direttamente attraverso la testata «Lotta continua», e in seguito dal Circolo ottobre, una sorta di contraltare alla rete delle case del popolo e del circuito Arci. I principali protagonisti di questa produzione sono i musicisti che si raccolgono dapprima sotto il nome Gruppo del Canzoniere pisano, espressione del Potere operaio della città toscana, e in seguito Canzoniere del proletariato. Lo studio condotto da Reborà mette in evidenza due temi di particolare interesse e complessità, che riguardano la sensibilità per i mutamenti degli stili del consumo culturale giovanile – che già attraversava la storia dei canzonieri emiliani – e

il richiamo alla violenza rivoluzionaria che innerva tutta l'innodia socialista. Nel canzoniere di Lotta continua, questa si collega a una violenza politica che guarda alle lotte sociali del quotidiano (la casa, il carcere, il carovita) e allo scontro "interno" con le formazioni storiche del movimento operaio, accusate di tradire le aspettative rivoluzionarie del proletariato. Lungi dal rispecchiare in maniera fedele la realtà delle pratiche di lotta del movimento, il repertorio di Lotta continua apre uno spiraglio, come suggerisce Rebora, sul tema della promozione, dell'interiorizzazione, dell'esaltazione e della legittimazione delle forme più radicali di scontro sociale. Del resto, come ha notato Sandro Portelli (2022), la discografia politica va inserita nella più ampia dinamica di circolazione della musica e delle canzoni politiche nei contesti quotidiani, lavorativi, politici e festivi. La fissazione su vinile di molti canti segue la loro diffusione, e contribuisce ad aumentarla e a restituirla alla comunità che li ha prodotti, cristallizzandoli nel tempo. Umberto Fiori, militante del Movimento studentesco di Milano e voce (insieme a Franco Fabbri) degli Stormy Six, ricordava – parlando in senso più ampio dei repertori politici giovanili – che da un lato «molte di queste canzoni erano incapaci di ricreare su disco il loro contesto», ma allo stesso tempo «le versioni registrate risultavano pallidissime rispetto all'uso popolare che delle canzoni si faceva in piazza, nei concerti» (Fabbri e Fiori 2018: 73).

L'originalità di Lotta continua sulla scena della sinistra italiana risiede nella centralità della comunicazione politica, articolata intorno a un quotidiano, a una casa editrice, al circuito del Circolo ottobre e – appunto – alla produzione di dischi. È soprattutto la seconda fase della storia discografica dell'organizzazione a evidenziare – come nel caso dei canzonieri emiliani – tanto la sopravvivenza quanto la necessità di superare criticamente (e spesso polemicamente) i modelli di produzione e ricerca delineati da Gianni Bosio e dai Dischi del Sole. È emblematico, da questo punto di vista, un riferimento ai «topi non di biblioteca ma di registratore» che compare in un bollettino del Circolo ottobre del 1975.<sup>6</sup> Nelle canzoni di Lotta continua si trovano inni e slogan di piazza, ricordi di militanti assassinati nella lotta politica (come Saverio Saltarelli e Franco Serantini), le occupazioni di fabbrica e

6 *Sulla produzione culturale*, «Circolo ottobre - Bollettino», 1, 1975: 8.

le uccisioni di Stato (come quella dell'anarchico Pinelli). Ma, al netto del "prestito" di alcune melodie da brani americani (è il caso di *Eve of Destruction* di Barry McGuire, che diventa *L'ora del fucile*), la proposta stilistica e musicale del Canzoniere del proletariato non supera mai i modelli pauperistici e "autentici" della canzone politica delineata dal Nuovo canzoniere italiano e dal Cantacronache. Molti dei brani registrati dal gruppo sono di fatto sviluppati su moduli musicali da cantastorie, o su canti politici storici che erano stati rimessi in circolazione, spesso dopo anni di oblio, proprio dai Dischi del Sole – ed è ragionevole pensare che i militanti più giovani possano averli appresi proprio da lì. Spicca, allora, nella produzione legata a Lotta continua, la scelta del Circolo ottobre di Mantova e del Collettivo "Victor Jara" di Firenze di puntare sulla "musica dei giovani" e non sul "vecchio" folk. Il gruppo fiorentino, animato fra gli altri da un esordiente David Riondino, è particolarmente originale nella sua critica alla cultura di massa, non tanto per gli argomenti politici quanto per lo stile musicale e vocale (Collettivo "Victor Jara" 1974). L'attività musicale di Lotta continua è una cartina di tornasole che fa emergere le tensioni tra le istanze politiche più radicali, che animavano i gruppi sessantottini, e l'affermazione di un'estetica politica giovanile basata sul connubio tra identità generazionale, ideologia radicale e consumi culturali. L'inclusione nelle iniziative promosse dal Circolo ottobre di gruppi come gli Area, di artisti di avanguardia come Giorgio Gaslini, e di cantautori come Francesco De Gregori e Claudio Lolli mostra la volontà di uscire dall'ambito più ristretto della canzone politica. E se il Pci lungo tutta la sua storia si è saputo destreggiare fra il *diktat* di proporre musica "politica" e la necessità di intrattenere (come ben dimostra il carteggio fra "il compagno Claudio Villa" e Gian Carlo Pajetta, citato da Masini), Lotta continua sembra arenarsi nel dibattito sull'effettiva adesione alle proprie battaglie da parte di una «gioventù frammentata», largamente sensibile al richiamo della politica e ormai alfabetizzata al mercato dei beni di consumo», che «pur ponendosi in continuità con la postura ideologica della nuova sinistra non ne condivideva più molti degli atteggiamenti dogmatici, preferendo dedicare buona parte del proprio tempo libero ad attività ricreative e culturali», come scrive Reborà.

I casi di studio esaminati finora si districano tra l'oblio storiografico che ha

investito i dischi e la centralità assunta dalle autorappresentazioni dei protagonisti. La figura di Bosio è stata per lungo tempo imbrigliata dentro un canone interno al Nuovo canzoniere italiano e all'Istituto de Martino. Le vicende comuniste oscillano tra ricordi nostalgici della forza organizzativa e della coesione sociale promossa dal Pci, l'autocritica per le occasioni mancate e il rimorso per aver smarrito un punto di riferimento così qualificante. La parabola di Lotta continua è satura di autorappresentazioni che Rebora adopera, analizza e decostruisce con rispettosa perizia: un profluvio di narrazioni di reduci che ne esaltano la natura di gruppo innovativo, in grado di aprirsi a nuovi ambiti sociali, tra cui quello dei giovani meridionali immigrati nelle fabbriche del Nord. Una sorta di mito di autolegittimazione di Lotta continua come depositaria di una carica rivoluzionaria spontanea e genuina, non addomesticata dal Pci e dal sindacato, di proletari «che rifiutavano l'etica del lavoro e si riconoscevano piuttosto nel rifiuto delle gerarchie, nell'egualitarismo e nell'antiautoritarismo di derivazione sessantottina». Forse la rabbia di quei giovani era meno ideologica e meno meccanicamente riconducibile a una dimensione classista, ideologica e rivoluzionaria: si trattava anche di scelte forzate e occasionali, legate a catene migratorie e (forse) a una certa casualità che li portava a fare gli operai e non nelle forze di Polizia, dove spesso gli stessi coetanei disoccupati avevano fatto domanda di impiego. Quella rabbia era decisamente più complessa, legata allo spaesamento e alle difficoltà di ambientamento, al desiderio di emergere e di emanciparsi che la politica aveva incanalato e in parte soddisfatto, alla ricerca del godimento dei nuovi beni di consumo e al miglioramento delle condizioni materiali di vita. Un'altra narrazione mitica riguarda la presunta gestione aperta, spontanea e “non leninista” del gruppo: una visione elogiativa che cozza con il leaderismo e il personalismo che contraddistinguono le formazioni movimentiste del lungo Sessantotto italiano. Anche le voci raccolte da Rebora ci mostrano immaginari e retoriche ancora operanti nelle memorie dei militanti. Il racconto dell'incontro fortuito per strada con Bosio da parte del Canzoniere pisano sembra quasi un mito di fondazione. Anche per queste ragioni il saggio di Rebora compie un decisivo passo in avanti verso una storiografia seria e qualificata sulla stagione dei movimenti, rispettosa della loro patrimonializza-

zione e del loro portato etico-politico, ma attenta a cogliere i nodi culturali che connettono le politiche dei gruppi radicali con la fruizione musicale e le pratiche del quotidiano.

Se le memorie canore degli ex sessantottini rischiano di saturare lo spazio pubblico, quelle dei neofascisti del secondo dopoguerra sono rimaste a lungo marginali. E tuttavia qualcosa sta evidentemente cambiando, se in tempi recenti affiorano nei ricordi delle massime cariche dello Stato i brani della cosiddetta “musica alternativa”, compresi alcuni del repertorio del Bagaglino e del cantautore di destra Leo Valeriano, oggetto del saggio di Jacopo Tomatis. Tomatis si addentra in un mondo sonoro praticamente sconosciuto fra gli studiosi di canto sociale e dei rapporti tra musica e politica. La stessa esistenza di una musica politica di destra, “alternativa” e antagonista al pari di quella della sinistra, costringe da un lato a mappare l’esistenza – marginale, ma significativa – di una “cultura di destra” spesso dimenticata o negata, e dall’altro a ripensare e problematizzare le categorie con cui si qualifica la “musica politica”. Le ricostruzioni della storia musicale degli anni Sessanta e Settanta sembrano fondarsi sul *leitmotiv* – nato a sinistra – che oppone una musica “vera”, “autentica” perché delle classi popolari, e una “falsa”, “commerciale” imposta dal sistema di mercato. Quest’ultima, sull’onda di semplificazioni in cui non è raro imbattersi ancora oggi, veniva spesso derubricata implicitamente o esplicitamente come “fascista”. Questo uso indiscriminato dell’attribuzione di fascismo, che colpiva quasi tutti gli avversari dell’epoca, finiva spesso con il perdere di vista i fascisti in carne e ossa, che pure c’erano e che nel corso del tempo, al pari dei militanti di sinistra, hanno esercitato un saldo controllo delle fonti che li riguardavano, offrendo autorappresentazioni del passato spesso nel segno dell’autoindulgenza e del vittimismo e denunciando l’egemonia dei comunisti nel campo culturale come causa della propria marginalità.

In effetti, la produzione discografica di destra è irrisoria dal punto di vista quantitativo, se confrontata con quella delle formazioni di sinistra. In assenza di organizzazioni e di etichette ufficiali – non esiste, a destra, l’equivalente del Nuovo canzoniere italiano e dei Dischi del Sole, né il principale partito di quell’area, il Movimento sociale italiano, ha voluto investire sulla musica – il

canone della “musica alternativa” si è costruito grazie a una rete informale di dischi autoprodotti (e, dalla metà dei Settanta, di audiocassette). Tomatis sceglie però di concentrarsi sulla fase meno celebrata e studiata della “musica di destra”: se il repertorio degli anni Settanta è stato negli ultimi anni al centro di operazioni di recupero e studio, quasi sempre da parte di studiose e studiosi che hanno con quella vicenda un legame personale e/o politico, la stagione dei Sessanta e del cosiddetto “cabaret di destra” non ha mai goduto di considerazione, venendo derubricata a fase preparatoria della “vera” “musica alternativa” e finendo con l’essere sminuita anche, forse, per la centralità del Bagaglino. Sul giudizio storico riservato al cabaret romano, palcoscenico da cui si è avviata la carriera di numerosi performer e intrattenitori, da Gabriella Ferri a Oreste Lionello, pesa probabilmente anche l’influenza assunta a partire dagli anni Ottanta, quando si trova a fornire un importante modello di intrattenimento disimpegnato alle nuove televisioni private di Silvio Berlusconi. In questo caso, la produzione di memoria a posteriori ha cercato di qualificare la fase iniziale della storia del locale iscrivendola in una sorta di “anarchismo di destra”, spesso dissimulando i legami diretti con l’area neofascista che caratterizzano la biografia di tutti i fondatori.

In questo spazio culturale, in cui la satira di costume spesso greve si associa a una romanticizzazione della “bella morte” tanto agognata ed esaltata dal fascismo, che permette di tenere insieme i reduci della Repubblica sociale con Ernesto Che Guevara (come nell’unico disco edito direttamente dal Bagaglino: Ferri e Caruso 1968), si forma anche Leo Valeriano. Destinato a diventare il principale cantautore di destra negli anni intorno al Sessantotto, Valeriano sembra essere mosso da un’ammirazione elettiva per Luigi Tenco, per il suo stile e la sua figura drammatica: un martire solitario e incompreso, uno dei vinti. Tomatis analizza minuziosamente il repertorio di Valeriano, gli apparati critici, le memorie e le fonti a stampa dell’epoca (assai meno numerose di quelle disponibili per le vicende di sinistra), mettendo in evidenza la centralità di brani che aderiscono a un gusto epico-romantico e decadente. Nei dischi di Valeriano sono quasi del tutto assenti le “canzoni d’uso”, gli slogan, le rivendicazioni politiche chiare e dirette. Sicuramente, tali repertori esistevano nelle occasioni conviviali e nelle manifestazioni di piazza, ma nei dischi

prevale piuttosto un linguaggio cifrato, iniziatico, in cui molti significati rimangono impermeabili senza conoscere il contesto in cui quelle canzoni esistevano e venivano fruite. A fronte di una certa varietà ideologica, l'unico filone politico ben riconoscibile nei brani di Valeriano è in fondo l'anticomunismo, non tanto contro il Pci ma contro l'Urss, il muro di Berlino, l'invasione dell'Ungheria e della Cecoslovacchia. Una posizione tutto sommato in sintonia con molti brani "impegnati" della musica giovanile della "Linea verde", e persino di alcuni cantautori "di sinistra". Valeriano, del resto, condivide con i suoi colleghi, oltre allo stesso linguaggio musicale, anche altri temi sociali non chiaramente riconducibili al neofascismo. Le speranze e le inquietudini dei giovani, le critiche al consumismo e all'omologazione, le aspirazioni al cambiamento emergono come tematiche trasversali da destra a sinistra negli anni della politicizzazione sessantottina, e attraversano sistematicamente tanto il mainstream quanto le produzioni più esplicitamente antagoniste. Quando la mobilitazione studentesca e operaia sollecita i missini a porre un argine al "pericolo rosso" e per le elezioni politiche del 1972, in vista del gran ritorno nel partito e in parlamento di Pino Rauti, anche Valeriano segue l'onda rendendo più espliciti i suoi riferimenti ideologici. Cambia anche lo stile, che diventa più sporco, urlato, "autentico" (come aveva fatto Della Mea sul fronte politico opposto).

Sorta di controparte minore della coeva "musica di sinistra", le canzoni di Leo Valeriano sopravvivono contro ogni pronostico al suo quasi totale abbandono delle scene e al suo allontanamento ideologico dall'Msi intorno alla metà dei Settanta. Fissate su disco e tesaurizzate dai militanti, ristampate su cassetta, copiate e scambiate, esse si impongono infine – dieci anni dopo – nel palinsesto delle radio libere di destra, dove si offrono come ineludibile modello per una nuova generazione di musicisti-attivisti. Da lì, insieme alle canzoni del Bagaglio, sono libere di colonizzare la memoria dei missini di ieri e dei post-fascisti di oggi, per riaffiorare, all'occorrenza, anche in parlamento.

Mentre alcuni leader della destra sembrano recuperare con orgoglio il loro patrimonio musicale, in ragione del legame identitario con la storia e i valori dell'Msi, da tempo la dirigenza politica di sinistra ha tagliato i ponti con gran parte del suo passato. I suoni e le voci della discografia antagonista risultano indigesti e anacro-

nistici. Con l'eccezione di *Bella ciao* – buona per tutti gli usi – e di pochi altri canti, la produzione musicale fra il 1958 e il 1980 suona ormai lontanissima dalla linea politica della sinistra parlamentare, almeno da quando il partito della Rifondazione comunista è uscito dai radar mediatici e i Democratici di sinistra si sono sciolti nel Partito democratico. Negli ultimi anni, però, quello stesso patrimonio è divenuto terreno di coltura per una “comunità cantante” che sembra insieme sostituire e rievocare una comunità politica. Proprio a partire dall'idea di “comunità cantante” Lorenzo Urbano presenta un saggio di taglio etnografico che racconta le pratiche di socialità, memoria e uso contemporaneo dei repertori della “discografia antagonista” da parte di gruppi – o meglio di “tribù sparse” – che si muovono da varie parti di Italia e dall'Europa vicina per prendere parte alle iniziative di festa e di socialità organizzate dai centri culturali sorti grazie a Gianni Bosio e ancora attivi e operanti. Queste persone, organizzate in cori più o meno spontanei e politicizzati o alla ricerca di una particolare esperienza del “cantare insieme”, costituiscono dei “mondi morali locali”. Esse si riuniscono in nome dell'autenticità degli universi di significato che ruotano attorno ai repertori musicali per dar vita a un nuovo “popolo” di sinistra in senso laclausiano (Laclau 2014), inteso da Urbano come un significativo vuoto che si riempie di varie e nuove istanze. La “comunità cantante” rievoca una comunità politica attraverso la valorizzazione del patrimonio immateriale scaturito dalla stagione “epica” del canto sociale (che, nelle interpretazioni di queste persone, coincide con la stagione epica della sinistra italiana). Il passato viene rievocato «in modo immersivo, incorporato, affettivo», attraverso «strumenti e tecniche performative» (Dei 2017: 12). È attraverso la performance e la rievocazione che il popolo è in grado nuovamente di “prendere vita”, un popolo che appare allora esistere non tanto nei discorsi o nella retorica politica, quanto nelle connessioni affettive, sonore e performative che si creano nello spazio della festa.

Forse è proprio a quel “popolo” fatto di “tribù sparse” che ci rivolgiamo con maggiore trepidazione per restituire una conoscenza più approfondita degli usi politici del suono e della “discografia antagonista”. In questo modo avremo non solo contribuito alla ricostruzione storica di alcune vicende della storia culturale del nostro Paese, ma favorito il lavoro delle “comunità patrimoniali” nel loro agire quotidiano.

## RINGRAZIAMENTI

I lavori di ricerca del PRIN 2002 *Atlante della discografia antagonista. Italia, 1958-1980* e questo libro sono stati resi possibili dalla collaborazione attiva di archivi, fondazioni e associazioni, e di molte persone che ci hanno aiutato a rintracciare dischi e materiali, o che hanno messo a disposizione i propri ricordi e le proprie storie di vita. Ci teniamo in particolare a ringraziare:

L'Istituto Ernesto de Martino di Sesto Fiorentino, nelle persone del presidente Stefano Arrighetti, del tecnico del suono Marco Pulidori e della responsabile del patrimonio archivistico Mariamargherita Scotti; il Creo (Centro Ricerca Etnomusica e Oralità) di Torino, e in particolare Franco Castelli, Flavio Giacchero, Emilio Jona e Alberto Lovatto; il Centro Studi Piero Gobetti; il Centro Studi Movimenti di Parma; la Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci; l'Istituto Nazionale Ferruccio Parri; la Fondazione Gramsci di Roma, e in particolare il direttore Francesco Giasi e le responsabili dell'archivio storico, Giovanna Bosman e Cristiana Pipitone; la Fondazione Gramsci Emilia-Romagna di Bologna, in particolare Enrico Pontieri e Simona Granelli; l'Istituto Storico di Modena, in particolare Mara Malavasi, Claudio Silingardi e Laura Niero; la Biblioteca Lama - Cesare Malservisi di Bologna e l'archivio del Canzoniere delle Lame, in particolare Angela Amato; Janna Carioli, Gianfranco Ginestri e il Canzoniere delle Lame; Alberto Meschiari, Carla Artioli, Willer Varini e Il Contemporaneo; Eros Valenti; Antonio e Flavio Giordano, che ci hanno permesso di accedere all'archivio privato di Antonio Giordano e Sergio Martin; Andrea Capriolo, per lo scambio di informazioni sul Circolo ottobre; la Lega di Cultura di Piadena e Gianfranco Azzali "Micio"; Alessandro Portelli; Rudi Assuntino; Piero Nissim; Claudio Volante e l'archivio storico della musica alternativa gestito dall'Associazione culturale Lorien.

L'ideazione del libro ha anche beneficiato degli scambi con colleghe e colleghi, in particolare durante i seminari organizzati a Roma nel 2024, poi online, e,

infine, nel corso del convegno finale del progetto, a Torino nell'ottobre del 2025. Grazie dunque a Sofia Bacchini, Maria Teresa Betancor Abbud, Paolo Carusi, Alessandro Casellato, Fabio Dei, Franco Fabbri, Laura Faranda, Francesca Gallo, Stefano Gavagnin, Mauro Geraci, Giovanni Giuriati, Emilio Mari, Ilario Meandri, Chiara Paris, Antonio Pizzo, Antonello Ricci, Veniero Rizzardi, Grazia Tuzi, Andrea Valle.

Un ringraziamento speciale va a Renzo Laghi, per averci aperto le porte della sua straordinaria collezione di dischi politici.

## BIBLIOGRAFIA

- Bermani, Cesare (1997) *Una storia cantata 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo canzoniere italiano/Istituto Ernesto de Martino*, Jaca Book, Milano.
- Bolter, Jay David e Richard Grusin (1999) *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- Carioli, Janna (2012) *Gli anni che cantano. Il Canzoniere delle Lame di Bologna*, Nota, Udine.
- Dei, Fabio (2017) *Le rievocazioni storiche: tra feste identitarie ed eventi postmoderni*, in Fabio Dei e Caterina Di Pasquale (a cura) *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, Pisa University Press, Pisa: 11-30.
- Fabbri, Franco e Umberto Fiori (2018) “Il Sessantotto e la canzone: un tabù”, *Musical/Realtà*, 115: 71-87.
- Fanelli, Antonio (2017) *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma.
- Jona, Emilio e Michele Straniero (1995) *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, DDT & Scriptorium, Torino.
- Kaufman Shelemay, Kay (2011) “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”, *Journal of the American Musicological Society*, 64/2: 349–390.
- Laclau, Ernesto (2014) *Antagonism, Subjectivity and Politics*, in *The Rhetorical Foundations of Society*, Verso, London: 101-36.
- Love, Rachel E. (2019), “Talking Italian blues: Roberto Leydi, Giovanna Marini and American Influence in the Italian folk revival, 1954-1966”, *Popular Music*, 38/2: 317-334.
- Plastino, Goffredo (2016 a cura) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, il Saggiatore, Milano.

- Portelli, Alessandro (2022) “Il disco e la voce. A partire dall’articolo di Fanelli e Tomatis”, *Il de Martino*, 33: 195-202.
- Small, Christopher (1998) *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, University Press of New England, Hanover.
- Sterne, Jonathan (2003) *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham-London.
- Thomas, Jonathan (2020) *La propagande par le disque: Jean-Marie Le Pen, éditeur phonographique*, Éditions EHESS, Paris.
- Tomatis, Jacopo (2019) *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- Tomatis, Jacopo (2021) “La storia della canzone come fonte per lo studio della storia culturale (e viceversa)”, in Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi (a cura), *Note tricolori. La storia dell’Italia contemporanea nella popular music*, Pacini Editore, Pisa: 41-60.
- Tomatis, Jacopo (2024) *Bella Ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano.
- Tomatis, Jacopo (2026), “Rivoluzioni a 33 giri: studiare il *musicking* del disco”, *Studi culturali* [in corso di pubblicazione].

## DISCOGRAFIA

- Gianni Bosio (a cura), *La Prima Internazionale*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 104/6, 1965.
- Paola Boccardo, Gianni Bosio e Tullio Savi (a cura), *Addio padre. La guerra di Belochio, di Palma e di Badoglio*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 116/18, 1966.
- Gianni Bosio e Franco Coggiola (a cura), *La rappresentazione popolare. I Maggi della Bismantova*, vol. 1, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 1, 1967a.
- Gianni Bosio e Franco Coggiola (a cura), *La rappresentazione popolare. I Maggi della Bismantova*, vol. 2, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 2, 1967b.

Gabriella Ferri e Pino Caruso, *Le canzoni del Bagaglino*, 45rpm, 2F8K W 15849, 1968.

Gruppo padano di Piadena, *I giorni cantati. Ricerche, riproposte, verifiche del Gruppo padano di Piadena*, a cura di Gianni Bosio, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 164/66CL, 1968.

Luigi Nono (a cura), *Venezuela / Guerriglia*, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 6, 1969.

Gianni Bosio (a cura), *I fatti di Milano*, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 7, 1970.

Collettivo “Victor Jara” di Firenze, *Collettivo “Victor Jara” di Firenze*, 33rpm, Circolo ottobre, CO LP 03, 1974.

# LA “STORIA DAL BASSO” E LE POLITICHE DEL SUONO: LA DISCOGRAFIA DI GIANNI BOSIO

ANTONIO FANELLI

## Introduzione. Fare la storia con i dischi

Uno degli scogli da superare nella letteratura critica su Bosio riguarda la sottovalutazione della produzione discografica in conseguenza della gerarchia implicita tra la teoria politica, dove si cercano i punti nodali del suo operato, e i materiali sonori raccolti sul campo, conservati in archivio, e diffusi tramite spettacoli e dischi, che rischiano di apparire come appendici documentarie del lavoro culturale più “serio” e qualificato. Anche il lascito teorico sulle culture orali viene desunto da appunti, note o brevi testi occasionali, raccolti nell’antologia intitolata *L’intellettuale rovesciato* (1967), prescindendo da una analisi critica del lavoro di ricerca con le fonti orali e, soprattutto, dei prodotti sonori realizzati in vita dal nostro autore. L’analisi che mi accingo a compiere cerca di rovesciare l’ordine abituale dei discorsi: infatti, proveremo a capire Bosio grazie ai dischi, e non loro malgrado, assegnando al vinile un ruolo semantico autonomo senza considerarlo un mero supporto tecnologico e un puro espediente tattico adoperato per finalità commerciali e divulgative. Focalizzerò la mia attenzione sulla discografia realizzata da Gianni Bosio per costruire una “storia dal basso” tramite un uso politico del suono.

Il centenario della nascita che si è svolto in tempi recenti ha avuto una certa eco con varie iniziative pubbliche<sup>1</sup> ed è un utile punto di partenza per ragiona-

---

1 Le principali iniziative sono state realizzate dal Festival della letteratura di Mantova, dall’Istituto Ernesto de Martino di Sesto Fiorentino, dalla Lega di cultura di Piadena, dal Circolo Gianni Bosio di Roma e dalla Fondazione Isec di Sesto San Giovanni. Inoltre, l’Istituto Alcide Cervi ha promosso una ricerca in gruppo ad Acquanegra sul Chiese per tornare sui luoghi di Bosio e ripensare il suo lavoro a distanza di quarant’anni dall’uscita del *Trattore ad Acquanegra*. Da questa esperienza di restudy è scaturito un volume collettaneo a cura di Gabriella Bonini, Pietro Clemente, Rossano Pazzagli, Luciano Sassi (2025).

re sul lascito culturale di uno storico, editore e “organizzatore di cultura” che per due decenni ha inciso profondamente nelle politiche culturali del nostro Paese alla guida della casa editrice socialista Edizioni Avanti! (dal 1965 divenuta autonoma come Edizioni del Gallo), da cui sono scaturite le esperienze del Nuovo canzoniere italiano (Nci) e dei Dischi del Sole. In questa ricorrenza, per iniziative dell’Istituto Ernesto de Martino (IEdM),<sup>2</sup> si segnalano: una monografia sui rapporti con Pietro Nenni e la cultura socialista (Strinati 2023); una mostra multimediale che ha posto l’accento sull’ascolto di Bosio e delle sue ricerche editte e inedite (Scotti 2023) e una anticipazione della ricognizione, particolarmente originale, del network internazionale verso cui gravitavano le attività guidate dallo storico mantovano (Paris 2023). Nuovi tasselli che arricchiscono il quadro conoscitivo su una figura poliedrica della sinistra italiana che resta ancora poco studiata in assenza di una ricostruzione globale della sua opera, che è apparsa in gran parte postuma e resta perlopiù ancora inedita.

Il percorso di Bosio, nonostante la brevità della sua vita (Acquanegra sul Chiese, 1923 - Mantova, 1971) è scandito da varie tappe inerenti: alle vicende della sinistra del Psi, dove lo storico mantovano si era posizionato al fianco di Lelio Basso (Strinati 1980, Scotti 2011); alla rivista «Movimento operaio» che ha fondato questo indirizzo di studi nel nostro paese suscitando entusiasmi e polemiche (Pelli 2009);<sup>3</sup> alle attività editoriali che rilanciarono la politica culturale socialista in direzione dell’inchiesta operaia e della letteratura sociale e, soprattutto

2 Fondato a Milano nel 1966, con la collaborazione di Alberto Cirese (e dal 1996 attivo a Sesto Fiorentino), con lo scopo di raccogliere, conservare e analizzare i materiali di ricerca del Nci e degli studiosi, attivisti e gruppi locali che si riconoscevano nelle politiche culturali delle Edizioni del Gallo e dei Dischi del Sole.

3 La rivista iniziò in forma ciclostilata, con il sostegno di Lelio Basso, Felice Anzi, Rinaldo Rigola, Luigi Dal Pane, Renato Carli-Ballola e Giulio Trevisani e fu in grado di riunire una nuova leva di studiosi di vario orientamento politico, desiderosi di cimentarsi con un impegno storiografico che intendeva rafforzare le politiche culturali della sinistra social-comunista, al momento della sconfitta del Fronte popolare nelle elezioni del 1948. Dopo una fase di crescita della rivista, a cui collaboravano Franco Catalano, Elio Conti, Giuseppe Del Bo, Franco Della Peruta, Antonio Lucarelli, Gastone Manacorda, Ernesto Ragionieri, Aldo Raimondi, Renato Zangheri, Giovanni Pirelli, a cui si aggiunsero Gaetano Arfé, Stefano Merli, Enzo Santarelli e Pier Carlo Masini (e l'imprimatur di figure come Delio Cantimori e Gaetano Salvemini) sorsero delle polemiche sull'indirizzo generale degli studi ritenuto eccessivamente filologico e al limite del corporativismo, secondo un articolo polemico di Mario Spinella su «Emilia». Gli storici che si riconoscevano nel Pci propugnavano una apertura verso temi storiografici più vasti, seguendo le indicazioni gramsciane, ma secondo Bosio, ex post (nel suo diario come organizzatore di cultura, steso nel 1955 ma edito nel 1962) tali polemiche erano condizionate dalla politica togliattiana protesa al dialogo con l'alta cultura tradizionale. La rivista venne acquisita dalla Biblioteca Feltrinelli e l'editore alimentò le polemiche con il direttore fino a giungere a una rottura e al suo licenziamento nel 1953.

to, verso la cultura popolare e il terzomondismo; infine, alle iniziative di ricerca e di spettacolo del Nci e dei Dischi del Sole che hanno promosso il folk revival, la storia orale e la canzone politica influenzando sulla formazione culturale della generazione dei militanti del '68. Pur riconoscendo un filo rosso nello sforzo «per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario» (come recita la denominazione dell'IEdM che è divenuto il custode dei materiali di ricerca di Bosio e del Nci) il suo lavoro è stato analizzato in modo settoriale, per fasi distinte, nel quadro di interessi di ricerca che riguardano la storia del socialismo e degli intellettuali (Strinati 1980; Scotti 2011), l'editoria (Mencarelli 2011) e il dibattito storiografico (Zazzara 2011), gli studi folklorici e la cultura popolare (Fanelli 2015), il folk revival e la canzone politica (Fanelli 2017; Tomatis 2019; 2024). Uno spazio di rilievo è dedicato a Bosio negli studi antropologici italiani per dare risalto a un filone peculiare di studi sulla cultura popolare basato sulla filologia e l'uso delle fonti orali (Clemente 1994) e per verificare il ruolo avuto nella costruzione dell'eredità demartiniana (Dei 2018; Fanelli 2020). Inoltre, in suo nome si è costruita, a partire dagli anni Settanta, l'attività del Circolo Gianni Bosio di Roma guidato da Alessandro Portelli che riveste un ruolo chiave nel panorama internazionale della storia orale (Foot 1998).

L'unico profilo unitario di Bosio si deve agli sforzi meritori del curatore delle opere postume (Bosio 1981a; 1981b) e delle riedizioni dei suoi scritti (Bosio 1975; 1998; 2002). Nella veste di testimone ed erede del suo patrimonio ideale nell'ambito del collettivo del Nci e dell'IEdM,<sup>4</sup> Cesare Bermani ha costruito un canone politico della parabola di Bosio facendone un precursore dell'operaismo e il fondatore di un gruppo della “nuova sinistra” (Bermani 1997 e 2011; Merli 1977). Questa cornice teorica ha offerto una lettura unificante delle varie tappe del suo percorso alla ricerca di una continuità con la “stagione dei movimenti”. In questa lettura predominano i rapporti conflittuali di Bosio con il Pci e il mondo accademico mentre sono rimasti in ombra diversi tasselli dell'esperienza

---

4 Vedi la Cronologia della vita e delle opere di Gianni Bosio (Bosio 1998: 313-346) disponibile anche sul sito dell'Istituto Ernesto de Martino: <https://www.icdm.it/istituto/gianni-bosio-cronologia-della-vita-e-delle-opere/> (ultima consultazione: 27 gennaio 2026).

come storico, intellettuale ed editore socialista. Soltanto da poco è iniziata la pubblicazione di ricerche inedite (Bosio e Longhini 2007; Fanelli e Strinati 2018) e vi è stato l'accesso di studiosi di nuove generazioni alle carte di Bosio con la pubblicazione di carteggi (Fanelli 2008a), documenti e inventari (Fanelli e Scotti 2012) che hanno sollevato nuove domande. Il punto nodale della lettura polemica di Bermani ha corso il rischio di proiettare sul suo itinerario delle controversie giunte a compimento in anni successivi, dopo la morte, quando lo stesso Bermani divenne portavoce di un posizionamento critico del Nci e dell'IEDM nei confronti dei partiti, delle istituzioni e del mercato discografico.<sup>5</sup> Gli studi più recenti hanno evidenziato i profondi legami di Bosio con il mondo della cultura e della politica a partire dai sodalizi con Alberto Cirese (Fanelli 2007), Luciano Della Mea (Mencarelli 2011), Giovanni Pirelli (Scotti 2018) e Pietro Nenni (Strinati 2023). Da queste ricerche è emerso un organizzatore di cultura e un editore dinamico e innovativo, a volte anche spregiudicato, e un ricercatore curioso e interessato a tessere dialoghi e a favorire delle sperimentazioni. Il radicalismo teorico di Bosio appare mitigato per un verso dal pragmatismo dell'editore e del discografico, che doveva cercare soluzioni concrete per garantire la sostenibilità dei progetti, e, per un altro verso, dalle intuizioni del ricercatore che si cimentava con terreni di studio inediti per la cultura italiana dialogando con studiosi di vario orientamento politico. Il posizionamento critico e le questioni polemiche rientravano nel novero delle tensioni vissute da una generazione cresciuta nella Resistenza e legata in maniera viscerale e simbiotica con i partiti di massa del movimento operaio (Bosio 1962). Le divergenze con il Pci furono a volte aspre, visto il tentativo di indirizzare le attività di Bosio (prima con «Movimento operaio» edita da Feltrinelli e poi con il pacchetto azionario delle Edizioni del Gallo), ma rientravano in una visione unitaria della sinistra, propria della generazione di Bosio (e dello stesso Raniero Panzieri), e in una dialettica serrata ma segnata da numerose collaborazioni: infatti, Bosio ha curato degli inserti speciali di «Vie Nuove» sul canto poli-

5 Lo scarto politico tra la prima fase del Nci, nei primi anni Sessanta, e quella successiva, si desume dallo spoglio della rivista del movimento che da un orientamento teorico rivolto all'ampliamento della conoscenza storica verso le periferie e i ceti popolari si radicalizza sempre più, a cavallo del 1968, per giungere alla rivendicazione della cultura proletaria come alternativa a quella borghese difesa da partiti e istituzioni.

tico e il circuito principale dei Dischi del Sole è sempre stato quello delle Librerie Rinascita e delle *Feste dell'Unità*. Inoltre, gran parte dei cantanti e ricercatori del Nci avevano la tessera comunista, e pur facendo parte di movimenti giovanili e di filoni controculturali che aspiravano a un rilancio delle prospettive rivoluzionarie restavano legati al Pci.<sup>6</sup>

La validità della tesi polemica di Bosio è stata veicolata per molti anni, come perno della resistenza identitaria dell'IEDM negli anni della crisi del marxismo e della sconfitta del movimento operaio, prescindendo da un'analisi effettiva del suo archivio.<sup>7</sup> La ricerca di un filo unitario attorno alla tesi del carattere sovversivo delle culture popolari ha finito per appiattirne l'opera attorno a un argomento politico in grado di illuminare ogni aspetto del lavoro culturale: dal dibattito storiografico alle scelte editoriali, dalle registrazioni sul campo alla ideazione di spettacoli teatrali e di collane discografiche. Manca tuttora una messa a punto delle sperimentazioni effettuate nel lavoro di ricerca con le fonti orali, e in sede di montaggio sonoro dei materiali etnografici; pertanto, gli sforzi attuali sono protesi a ricostruire le tappe di una politica culturale in grado di sancire un ampliamento degli orizzonti che dagli archivi conduceva al magnetofono e dal libro al disco. Tale scelta così innovativa doveva configurarsi come un passaggio non dicotomico né irreversibile, per favorire una complementarità di metodologie di ricerca e di tecnologie di restituzione dei materiali sonori. L'uso politico dei suoni prese il sopravvento e questa innovazione, trainata dal successo dei canti politici, così influente nelle politiche culturali degli anni Sessanta, è rimasta incredibilmente sullo sfondo, rispetto alle teorizzazioni sui gradi di autonomia e di sovversivismo dei ceti popolari, mentre ci appare oggi come uno dei lasciti più vivi e fecondi.

---

6 Da questo punto di vista è emblematica la vicenda di Ivan Della Mea: vedi le due antologie di scritti realizzate dalla rivista «Il de Martino» (Della Mea 2019; Della Mea 2020). Per avere un quadro della comunità patrimoniale che ha costruito una propria sfera identitaria e politica attorno a questo patrimonio canoro e alle pratiche di socialità legate alla musica di protesta vedi il lavoro etnografico di Lorenzo Urbano in questo volume che mostra un legame inossidabile tra la discografia politica e la memoria (e la nostalgia) del Pci.

7 Tutto è parso già molto chiaro con le polemiche tra Bosio, gli storici comunisti e l'editore Feltrinelli ai tempi della rottura nella direzione di «Movimento operaio», mentre uno studio recente di Scotti mostra come quella vicenda sia più contorta e Bosio l'abbia sapientemente adoperata per costruire un *casus belli* e uno spazio autonomo per la cultura socialista che risultava subordinata alla strategia del Pci (Scotti 2016).

Bosio aveva in animo un ampio lavoro di taglio storiografico sulla storia del marxismo in Italia prima della nascita dei partiti e dei sindacati, per concretizzare il progetto di ricerca, avviato con la tesi di laurea con Antonio Banfi, che non venne portata a termine ma offrì gli stimoli per iniziare l'attività di «Movimento operaio». Inoltre, nell'ultimo decennio della sua vita, gran parte dei suoi sforzi si orientarono verso la costruzione della monografia sulla storia della sua comunità natale (Bosio 1981a). Due opere cruciali, per consolidare il metodo di ricerca della storia orale e scandagliare le varie manifestazioni dell'antagonismo delle culture popolari. Entrambe rimaste però incompiute: pertanto, all'ostracismo del Pci si è affiancata l'incompiutezza come ulteriore chiave di lettura del suo percorso bruscamente interrotto a soli 48 anni. Il nostro autore aveva pubblicato articoli su quotidiani e riviste, opuscoli e mostre sulla storia del Psi, due libri di "servizio": un diario del lavoro editoriale e una antologia di scritti nella veste di "organizzatore di cultura" (Bosio 1962, 1967) e, infine, un volume di ricerca e documentazione dal titolo *La grande paura* correlato allo spettacolo teatrale e al doppio Lp sul "biennio rosso" (Bosio 1970a). Nello stesso anno aveva iniziato a pubblicare gli indici e i repertori del proprio fondo di ricerca con le fonti orali (Bosio 1970b). Certo, non è riuscito a perfezionare le sue imprese storiografiche ma la sua attività di studioso del movimento operaio e della cultura popolare si era concretizzata grazie alla cura di diversi lavori monografici per i Dischi del Sole, tra cui «La Prima Internazionale» (Bosio 1965), «Addio padre. La guerra di Belochio, di Palma e di Badoglio» (Boccardo *et al.* 1966), «I Maggi della Bismantova» (Bosio e Coggiola 1967a, 1967b), «I giorni cantati. Ricerche, riproposte, verifiche del Gruppo Padano di Piadena» (Gruppo padano di Piadena 1968), «Le canzoni de *La grande paura*. Settembre 1920. L'occupazione delle fabbriche» (Collettivo teatrale di Parma 1970), «I fatti di Milano» (Bosio 1970c), «Pia Carena Leonetti. Una donna all'Ordine Nuovo» (Bosio 1969), «Il bosco degli alberi. La storia d'Italia nel giudizio delle classi popolari» (Bosio e Coggiola 1972). Bosio ha contribuito in maniera determinante alla realizzazione di altri lavori emblematici del catalogo dei Dischi del Sole, redigendo il testo introdut-

tivo a «Il Nigra cantato, vol. 1. Donna Lombarda» (1969) e seguendo il lavoro di raccolta delle fonti sonore e musicali e degli apparati critici confluiti nella antologia «Italia. Le stagioni degli anni Settanta», ideata e curata da Alessandro Portelli (1970a, 1970b).<sup>8</sup> Le sue ricerche tra il 1964 e il 1971 vennero affidate perlopiù a spettacoli, laboratori teatrali e vinili che alla carta stampata. Bosio ha realizzato dei “saggi sonori” e da questi dischi bisogna partire per capire in che direzione muoveva il suo progetto.

## Dal libro al disco

In una prima fase, almeno fino al 1965, quando firma il primo disco a suo nome sulla «Prima Internazionale» (Bosio 1965), è ancora il saggio a dominare la produzione teorica e storiografica basata su nuove esperienze di ricerca con le fonti orali. Il filologo della storia del socialismo e del movimento operaio stava ampliando la gamma degli strumenti di ricerca facendosi studioso dell’oralità popolare: nel 1961 erano iniziate le prime registrazioni sui canti anarchici a Carrara e per dieci anni, fino agli ultimi giorni della sua vita, Bosio si dedicherà alla raccolta di storie di vita di militanti di base e dirigenti politici, alla registrazione di manifestazioni di piazza e allo studio dei repertori canori e musicali delle classi popolari e del movimento operaio e contadino.<sup>9</sup> Al momento della realizzazione da parte delle Edizioni Avanti! del disco con un messaggio elettorale di Pietro Nenni per le elezioni amministrative del 1960,<sup>10</sup> non vi era ancora una riflessione sul valore politico del suono tale da suggerire un uso specifico del disco.

8 «È lui che suggerisce molti dei brani da includere, che vengono in gran parte dalle sue ricerche in Puglia, Sardegna, Sicilia (io non sapevo niente di che cosa c’era nell’archivio dell’IEdM). Mi guida nella preparazione delle note e della bibliografia, fatta in gran parte usando la sua biblioteca personale. Insomma, è proprio il momento in cui lo sento come mio maestro. Il disco è un’idea mia e lo firmo io ma senza di lui (e senza Franco Coggiola) non avrei saputo dove mettere le mani» (Da una comunicazione personale di Alessandro Portelli all’autore, Roma, 13 gennaio 2026). Cfr. Portelli 2009.

9 Le fonti sonore raccolte da Bosio sono conservate presso l’Istituto Ernesto de Martino nel Fondo Ida Pellegrini, così denominato dallo studioso che lo volle intitolare a sua madre e che lo descrisse, poco prima della morte, in due volumi delle Edizioni del Gallo (Bosio 1970b).

10 Il disco con l’appello di Nenni (1960) è il primo titolo dei Dischi del Sole delle Edizioni Avanti!. In realtà il primo disco che venne realizzato nello stesso anno era uscito in allegato al libro sui *Canti della resistenza italiana* (Romano e Solza 1960) ma venne ristampato di lì a poco in forma autonoma come secondo titolo dei Dischi del Sole.

Però, qualcosa si stava muovendo grazie al lavoro del Cantacronache di Torino, che dal 1958 stava realizzando dischi con canzoni “realiste”, a cui seguirono lavori di ricerca sul canto popolare e le vicende terzomondiste. L’esperienza del Cantacronache stava prefigurando la nascita del cantautorato e di un filone musicale di impegno politico per contrastare l’egemonia della canzone sanremese (Tomatis 2013, 2016). Intanto, nel panorama della critica musicale era emersa la figura di Roberto Leydi, organizzatore culturale e giornalista dell’«Avanti!» dai molteplici interessi tra cui, soprattutto, il jazz e le nuove esperienze del folk revival britannico e statunitense (Ferraro 2015). Dal 1958 Leydi assume la direzione della collana di libri delle Edizioni Avanti! sul “Mondo popolare” che realizza dei volumi strenna dedicati allo spettacolo popolare delle piazze, come il circo e il teatro delle marionette. Di lì a poco Leydi si dedica ai primi volumi sui canti sociali e politici (Romano e Solza 1960; Buttitta 1963; Leydi 1963), un preludio per la costituzione di un gruppo di ricerca e di spettacolo, legato a una rivista, «Il Nuovo Canzoniere Italiano», e alla produzione dei Dischi del Sole.

Sulle scelte maturate da Bosio all’inizio degli anni Sessanta inciderà il lavoro etnografico di Ernesto de Martino che favorì la nascita delle scienze demo-etno-antropologiche ed etnomusicologiche all’insegna dell’impegno politico nel dibattito sulla questione meridionale e le trasformazioni del mondo contadino e sulla fine del colonialismo e le speranze terzomondiste. Un modello esemplare di fusione tra etnografia e militanza politica - grazie alle esperienze di de Martino alla radio e con il cinema etnografico - che verrà proiettato da Bosio verso lo studio della campagna padana e dell’industrializzazione del Nord Italia. In questa direzione, il referente scientifico per la cultura socialista era Alberto Cirese, con il quale Bosio condivideva l’impegno politico nell’area del Psi guidata da Lelio Basso sin dai tempi della rivista «Quarto Stato», attiva tra il 1946 e il 1950. Inoltre, nella veste di responsabile culturale del Psi, tra il 1957 e il 1959, Cirese si sforzò per sostenere le Edizioni Avanti!, visto che il partito pareva riluttante ad assumere un impegno più consistente. Il loro dialogo sui temi folklorici era iniziato ai tempi di «Movimento operaio» per una rubrica che non vide la luce a causa del licenziamento del direttore; poco dopo, la stampa della rivista «La

Lapa» passò alla casa editrice socialista per sostenere lo sforzo di Cirese volto a introdurre in Italia nuove correnti di studio in ambito antropologico, decisive per rinnovare lo sguardo critico sulle culture popolari (Fanelli 2008b). Su questa piccola rivista fatta in provincia, a Rieti, in modo quasi casalingo, apparvero la prima traduzione italiana di un saggio di Claude Lévi-Strauss, e altri scritti di studiosi come Robert Redfield e Marcel Maquet, un intervento del maestro del cinema etnografico francese, Jean Rouch, e un dibattito acceso tra Ernesto de Martino e Paolo Toschi sul futuro degli studi folklorici. Una breve nota dello stesso Cirese sui canti della resistenza segnalava l'importanza del canto partigiano *Bella Ciao*, mentre attorno alla «Lapa», a cui collaboravano anche Diego Carpitella e Pier Paolo Pasolini, si accesero le speranze per la costituzione di un “Centro di documentazione e studio delle arti e tradizioni popolari” (1957) presso il Piccolo Teatro di Milano guidato da Paolo Grassi (Fanelli 2009). Nel 1956, le edizioni socialiste avevano contribuito alla realizzazione di uno spettacolo di pupi e cantastorie siciliani al Piccolo, con il coinvolgimento di Ciccio Busacca, interprete del *Lamentu per la morte di Turiddu Carnevale*, il sindacalista socialista ucciso dalla mafia, celebrato negli splendidi versi del poeta siciliano Ignazio Buttitta (e ricompresi in un volumetto delle Edizioni Avanti!).<sup>11</sup> Poco prima era stato pubblicato un lavoro a cura di Roberto Leydi e Tullio Kezich sui canti di protesta del popolo americano (*Ascolta Mister Bilbo!*, 1954) che aveva favorito in Italia, in modo un po' avventuroso e rocambolesco, la circolazione del lavoro di ricerca di Alan Lomax. La nuova collana “Mondo popolare” e alcuni titoli della collana “Il Gallo grande” fecero emergere il tema di ricerca che unificherà gli sforzi di Bosio e del Nci attorno all'ipotesi del “canto sociale” come “folklore contemporaneo”.<sup>12</sup> Una linea teorica maturata nell'arco di pochi anni, con un salto

11 Nella collana “L'Attualità” era apparso nel 1956 un pamphlet a cura di R. Carli Ballola e G. Narzisi, *Il grano rosso. Vita e morte di Salvatore Carnevale*, dove in appendice si trova la ristampa anastatica del celebre lamento di Ignazio Buttitta apparso lo stesso anno col titolo *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*. Traduzione e introduzione di Franco Grasso, Arti Grafiche, Palermo, 1956 (III° Congresso Nazionale della Cultura Popolare).

12 Anche la nascita dell'antropologia culturale in Italia risentirà del movimento di ricerca sul canto sociale, grazie alla collaborazione di Cirese alle attività delle Edizioni Avanti-del Gallo e alla partecipazione nella creazione dell'Istituto Ernesto de Martino. Nel manuale di fondazione della nuova scienza del folklore, la “demologia”, Cirese indicherà il filone di studi sul canto sociale come punta più avanzata degli studi folklorici in grado di cimentarsi con le trasformazioni in atto nella società (Cirese 1973).

repentino, visto che nell'*Introduzione* di Leydi ai *Canti della Resistenza italiana* (Romano e Solza 1960) si parlava di disorganicità e caducità di tali forme espressive e dell'assenza di un patrimonio tradizionale, più o meno recente, organico e coerente, di canto politico e sociale, mentre appena tre anni dopo nella *Nota introduttiva* ai *Canti sociali italiani* Leydi e Bosio scrivevano che

il canto sociale rappresenta il momento di base del “folklore” nell'età in cui le masse popolari acquistano coscienza e si autoconfigurano nel proletariato, sia contadino che urbano. Dalla dissoluzione della civiltà contadina tradizionale, legata a una società popolare soltanto istintivamente impegnata nella protesta ma in sostanza costretta dalle strutture economiche e sociali (meglio, dal carattere non dinamico di queste strutture) a una condizione di rassegnata accettazione di uno stato di cose ingiusto, nasce il nuovo “folklore” che trova appunto il suo momento più compiuto nel canto sociale e politico (Leydi 1963: 12).

Cosa era accaduto nel giro di soli tre anni? Grazie all'arrivo di Fausto Amodei e Michele Straniero, esponenti di spicco del Cantacronache, ormai disciolto nel 1962, il Nci divenne una fucina creativa per nuove esperienze di ricerca e spettacolo grazie allo slancio della formazione iniziale composta da Sandra Mantovani, Ivan Della Mea, Paolo Ciarchi e Rudi Assuntino, che incisero per i Dischi del Sole e si resero protagonisti dell'esordio del gruppo in laboratori teatrali e iniziative politiche. Nel Nci vi erano anche dei ricercatori che si cimentavano con la raccolta dei canti politici e delle storie di vita; tra questi Dante Bellamio e Riccardo Schwamenthal, e poi Franco Coggiola e Cesare Bermani, che avranno un ruolo decisivo: il primo diventerà il conservatore della nastroteca dell'Istituto Ernesto de Martino, mentre Bermani per molti anni sarà il teorico e lo storico di punta del Nci.<sup>13</sup> Con l'arrivo di Giovanna Marini e di Caterina Bueno la formazione si arricchì di due personalità originali, che ampliavano le coordinate territoriali di un caleidoscopio di suoni che aveva avuto, fino a quel momento, un

---

13 Nel 1963, sul terzo numero della rivista «Il Nuovo Canzoniere Italiano», Bermani pubblica *Esperienze politiche di un ricercatore di canzoni nel Novarese*, un saggio particolarmente innovativo che spiega le implicazioni politiche e biografiche della ricerca sul campo e dell'incontro con i compagni di base. Questo testo verrà inserito in una raccolta di scritti di Bermani destinata a influire a lungo sullo stile della ricerca militante (Bermani 1970).

forte imprinting padano, grazie alla presenza di Giovanna Daffini e del gruppo di Piadena, che si qualificavano come le figure più “autentiche” della cultura popolare, in un contesto segnato dalla preminenza di giovani di estrazione borghese, studiosi e intellettuali. Su queste basi, in una riunione dei direttori di collana delle Edizioni Avanti! del 25 novembre 1962, Leydi aveva auspicato che «sarebbe opportuno puntare sul Canzoniere e sui dischi. Il disco è uno strumento di modesta importanza culturale ma a differenza del libro, ha il vantaggio di provocare reazioni collettive. Bisognerà quindi continuare con dischi concepiti come dischi di piazza e non di salotto, riportando documenti autentici e ricostruiti» (Mencarelli 2011: 133). I dischi da salotto erano, a suo avviso, quelli del Cantacronache, che erano rimasti confinati dentro un ambito intellettuale, mentre la strada da percorrere era quella del ricalco filologico dei documenti della tradizione orale, seguendo le esperienze del folk revival britannico<sup>14</sup>. Il ricalco verrà proclamato come un modello “scientifico”, in particolare dopo l’uscita di Leydi dal Nci nel 1966 e il suo successivo approdo come docente di etnomusicologia al Dams di Bologna.

In realtà, nei primi anni dei Dischi del Sole vi era maggiore creatività, e anche una certa disinvoltura, nell’assemblaggio dei documenti sonori. L’ossimoro della “ricostruzione dell’autenticità” doveva legittimare una linea di lavoro che in Italia stentava ad affermarsi, a scapito del successo della canzone sanremese e delle novità musicali che dominavano i consumi culturali legati alla musica da ballo (Tomatis 2019). Il richiamo al ricalco filologico, alla genuinità e spontaneità del repertorio popolare divenne strategico per dare una legittimazione scientifica alla carica inventiva che ispirava la confezione dei primi dischi attingendo da fonti eterogenee, soprattutto materiali a stampa, con brani assemblati sulla base di diverse versioni e poi incisi in studio dai cantanti del Nci. Alcuni repertori iniziali sono frutto di comunicazioni di tipo personale<sup>15</sup> di figure del mondo intellettuale e politico, inframmezzate da registrazioni sul campo ancora occasionali con

<sup>14</sup> Sull’influenza del folk revival americano sul Nci vedi il lavoro di Rachel Love (2019).

<sup>15</sup> Nei primi dischi sul repertorio resistenziale sorprende la centralità come interprete e come fonte storica di Mario De Micheli, insigne storico dell’arte che aveva collaborato al volume di Romano e Solza sui *Canti della resistenza italiana* con la scelta e la presentazione di «61 disegni di artisti italiani antifascisti eseguiti dal 1942 al 1945» e alla collana sul “Disegno politico”, con il volume su Giuseppe Scalarini (1962).

una base di riferimenti documentari a dir poco incerta.<sup>16</sup> Un *maquillage* decisamente efficace, in grado di costruire un “suono popolare” a partire da assunti ideologici come il pauperismo stilistico (e il rifiuto dell’arrangiamento musicale) e il carattere “grezzo” della registrazione in studio, per contrastare la dimensione professionale offerta dall’industria discografica. Nelle messe in scena teatrali, allo stesso tempo, la ricostruzione dell’autenticità è dominata dal desiderio di inventare con la ricerca sul campo delle tesi storiografiche che assegnavano al canto di lavoro la funzione di base del canto resistenziale.<sup>17</sup> La costruzione dell’autenticità e della politicità delle musiche popolari, come ha dimostrato Tomatis (2024), trova il coronamento nell’allestimento dello spettacolo *Bella ciao* al *Festival di Spoleto* del 1964: qui il congegno arriva al punto di massima efficacia grazie alla capacità di sollevare polemiche e dibattiti, con il brano antimilitarista *O Gorizia tu sei maledetta*, a riprova del carattere alternativo e antagonista dei repertori popolari e della ottusa ostilità della “cultura ufficiale”.

Nonostante il clamore sollevato a Spoleto da *Bella ciao*, la scelta di modificare la linea culturale delle Edizioni del Gallo spostando l’asse editoriale dai libri ai dischi non fu certo indolore, visto che diversi interlocutori di Bosio, fra gli amici e compagni più fidati, sollevarono dubbi sulla loro efficacia per veicolare un progetto di impronta politica. Lelio Basso e Giovanni Pirelli<sup>18</sup> erano contrari alla preminenza dei Dischi del Sole e avrebbero preferito pubblicare libri di inchiesta sociale e di orientamento politico per la base dei militanti socialisti. Anche la collana “Mondo popolare”, che iniziava a diffondere i canti sociali, per il suo carattere di strenna natalizia appariva come una impresa divulgativa di tipo commer-

16 In una lettera del 17 luglio 1964, Cesare Bermani scrive: «Caro Cirese, Roberto Leydi mi ha comunicato che le sue note al disco della Dispirata sono “tutte sbagliate”. Saremmo felici di poter pubblicare una sua messa a punto a proposito dei quattro canti pubblicati in quel disco. Il pezzo potrebbe uscire sul prossimo numero del Nuovo Canzoniere Italiano se arrivasse con celerità, oppure fra due numeri in altro caso. Contando sulla sua collaborazione le invio i fraterni saluti del Nuovo Canzoniere Italiano» (Fanelli 2007: 200).

17 Infatti, l’architettura dello spettacolo e del disco su *Bella ciao* si basa sulla tesi che vedeva nella versione del canto delle mondine l’antecedente del brano dei partigiani. In realtà, era l’esatto contrario, come verrà scoperto dopo il clamore dello spettacolo grazie alla testimonianza di Vasco Scansani, che aveva realizzato la versione mondina intorno al 1951 (Tomatis 2024). L’influenza del gesto del lavoro sui corpi e sugli stili cinesici verrà ripresa da Dario Fo al momento dell’allestimento dello spettacolo *Ci ragiono e canto* (1966) sulla base delle suggestioni provenienti dall’Urss e dalle teorie di Plechanov. Di lì a poco Bosio inizierà a documentare in modo sistematico il canto e le grida in funzione del lavoro (vedi la ricostruzione di Bermani nel volume: Bosio e Longhini 2007).

18 Sul confronto acceso tra Pirelli e Bosio sul futuro delle Edizioni del Gallo in relazione al lancio del progetto discografico: Scotti 2026.

ziale, tanto da suscitare il rifiuto sdegnato di Danilo Montaldi di vedervi figurare le sue «autobiografie della Leggera» (Mencarelli 2011: 99); e quello più velato di Alberto Cirese, che era stato invitato ad assumerne la condirezione con Leydi ma temeva di screditarsi agli occhi della commissione che si apprestava a valutarlo come professore ordinario per la cattedra di Storia delle tradizioni popolari (Fanelli 2007: 198-199). Vi erano poi numerose perplessità nei confronti delle tesi che assegnavano al canto popolare un ruolo decisivo nella battaglia politica da compiere: Pirelli, il maggiore finanziatore del progetto, polemizzava contro la centralità del “folklore” nella linea delle Edizioni del Gallo. Luciano Della Mea, uno dei protagonisti delle battaglie per rilanciare la cultura socialista e già direttore della collana “Il Gallo”, la più fortunata delle Edizioni Avanti! (Mencarelli 2012), formulò una critica radicale al nuovo corso della casa editrice. Sulle pagine della rivista «Il Nuovo Canzoniere Italiano», all’apice del successo di *Bella ciao*, apparve una sua lettera che coglieva lucidamente i problemi che sottotraccia si agitavano nel lavoro sulla cultura popolare e il canto sociale, ravvisando una

contraddizione, mi pare, fra un impegno di ricerca scientifica e l’obiettivo aprioristico della dimostrazione di valori autonomi della cultura di classe; toccherà ai risultati della ricerca dimostrare se quei valori ci sono oppure no, se si può cioè parlare di carattere non subordinato, neppure mediatamente, ma anzi antagonistico della civiltà popolare e proletaria (che sono pure due aggettivi di significato diverso) (Della Mea 1965: 61).

Inquietudini erano emerse anche nelle confidenze epistolari di Elena Morandi, una delle voci del Canzoniere dell’Armadio di Roma, guidato da Leoncarlo Settimelli. Il 10 dicembre 1965 aveva scritto a Bosio commentando un dibattito torinese, probabilmente in occasione del primo *Folk Festival*:

tornai insieme affascinata e perplessa da quello che avevo sentito. Soprattutto ebbi il timore che quello che ci si proponeva limitasse invece di potenziare la possibilità di comunicare. E sono ancora piena di domande. Non so se veramente ancora oggi esista una capacità di espressione autonoma da parte del mondo popolare, se addirittura questo mondo esiste ancora con una sua vita autonoma se non per

alcune isole, o residui archeologici di stati contadini destinati a sparire. Mi domando se ha senso vedere caratteristiche sociologiche proprio alla classe operaia, oggi così complessamente stratificata, e se la si può considerare almeno in parte erede della famosa cultura alternativa (se c'è insomma un qualche linguaggio comune tra il pastore sardo e il metallurgico specializzato della grande industria del Nord) e se non sia pericoloso fondare in questa ipotesi una operazione culturale di tale portata. E inoltre la cultura di consumo mi sembra già da tempo aver iniziato il suo processo irreversibile.<sup>19</sup>

Non erano solo le teorie sociali e le interpretazioni politiche dei canti popolari a sollevare dei dubbi. Anche le speranze riposte nel disco come strumento più inclusivo risultarono in parte illusorie. Il catalogo dei Dischi del Sole del 1973 spiegava: «noi usiamo il disco così come si è sempre usato il libro, come strumento di comunicazione e di informazione. C'è una differenza: il disco comunica a tutti, il libro no».<sup>20</sup> La produzione discografica sembrava assolvere a due compiti decisivi, quello dell'autenticità dei documenti orali e quello della diffusione più rapida e immediata dei contenuti politici in ogni strato sociale. Il salto di qualità tecnologico permise a Bosio di stilare un *Elogio del magnetofono*, lo strumento di registrazione delle voci popolari che garantiva alle classi subalterne di poter costruire in maniera autonoma la propria storia (Bosio 1970b: 5-18, poi in Bosio 1998: 157-166). La tradizione orale non era più ostaggio della scrittura e delle discipline accademiche che avevano relegato questo patrimonio culturale nell'ambito letterario, senza indagare le manifestazioni politiche di una nuova coscienza storica sedimentata nelle memorie cantate. Tale avanzamento delle prospettive di ricerca aveva una duplice proiezione utopica, non solo verso le sorti progressiste dell'uso politico dei suoni al servizio delle lotte sociali in corso, ma ancora di più nella fede positivista riposta nella tecnologia. Le registrazioni sul campo e i montaggi dei suoni nei dischi e negli spettacoli musicali e teatrali sceglievano degli "oggetti" da documentare, e li offrivano secondo filtri estetici e politici, formulando delle interpretazioni dei dati sonori. Le tecnologie del suono

19 Lettera di Elena Morandi a Gianni Bosio, 10 dicembre 1965, in Archivio dell'Istituto Ernesto de Martino, Fondo Edizioni del Gallo: CORRVARIA 27.

20 Catalogo dei Dischi del Sole, aprile 1973, p. 7.

non restituiscono la realtà in quanto tale ma la traducono e mediano al pari della scrittura, anche se in modi differenti. Inoltre, i vinili “antagonisti” finivano per condividere alcuni tratti stilistici e gli stessi circuiti commerciali dei vituperati prodotti dell’industria discografica.

Vi era poi un’altra illusione prospettica: il disco era un oggetto culturale moderno che si era diffuso in maniera diseguale tra città e campagna e tra le diverse generazioni e classi sociali. Se Alessandro Portelli ha ricordato come il disco di inchiesta sulla borgata romana circolò soltanto tra i giovani militanti del Manifesto e che i cantori della Valnerina ternana non disponevano in casa del giradischi,<sup>21</sup> anche Mario Lodi, maestro elementare di Piadena, autore di testi fondamentali per introdurre in Italia le pratiche didattiche e le teorie educative di Freinet, si rivolse al suo vecchio amico per avere copie dei suoi libri pubblicati dalle Edizioni Avanti! ironizzando sul fatto che «se potessi inviarmi un assegno corrispondente alla differenza, te ne sarei grato. *Acquisterei ... il giradischi e potrei ascoltare finalmente in casa mia i dischi del Sole*».<sup>22</sup>

Intanto, il dado era tratto. La casa editrice diretta da Bosio, rendendosi autonoma dal Psi, non era in grado di affrontare il mercato librario senza il supporto del partito, e aveva riposto le sue speranze nella produzione discografica, facendo di necessità virtù. Infatti, alla fine del 1964 le nascenti Edizioni del Gallo avevano comunicato alla Banca popolare di Milano che «nel corso dell’esercizio si è sviluppata notevolmente la produzione e la vendita dei dischi, e pertanto lo stesso può essere considerato di transizione rispetto alla precedente strutturazione dell’azienda».<sup>23</sup> L’anno successivo, Aris Accornero, che aveva pubblicato con la casa editrice un lavoro magistrale come *Fiat confino* (1959), aveva proposto un “diario di fabbrica” e stava preparando un libro di «testimonianze e indagini sul rapporto spontaneità-coscienza in una lotta operaia» ai Cottonifici Valsusa. Bosio veniva incalzato dalle richieste di Accornero e il 16 settembre 1965 pur apprezzando il dattiloscritto *Una*

21 Antonio Fanelli, “Il disco non era pensato per essere un elemento di conoscenza, il disco era pensato essenzialmente come strumento di piacere dell’ascolto”. Intervista con Alessandro Portelli (Roma, 4 giugno 2024), «Studi culturali», 2026 [in corso di pubblicazione].

22 Lettera di Mario Lodi a Gianni Bosio, 14 gennaio 1965, in Archivio dell’Istituto Ernesto de Martino, Fondo Edizioni del Gallo: CORRVARIA 27). Corsivo mio.

23 Ibidem.

*lira al quintale* ammetteva che i piani editoriali delle Edizioni del Gallo stentavano a concretizzarsi. Per un libro del genere prevedeva un numero di copie vendute tra le 175 e le 210 con un esborso di 1 milione di lire per la tipografia e un altro milione per le spese generali: «in queste situazioni cosa si fa? È la prima volta che espongo gli intoppi editoriali di questi ultimi due anni con crudezza: ma non posso continuare a illudermi e a illudere. *Buono per noi che abbiamo i dischi!* Desidererei conoscere il tuo parere: è un problema politico che ci riguarda tutti».<sup>24</sup>

## **I dischi di Gianni Bosio: storia orale, patrimonio immateriale e controinformazione**

Nonostante gli sforzi per ampliare il capitale azionario coinvolgendo le varie anime della sinistra, le Edizioni del Gallo riuscirono a editare pochissimi volumi autonomi proseguendo le precedenti collane delle Edizioni Avanti!. Diedero però vita a una serie sperimentale di lavori ciclostilati, preziosi e accuratissimi da un punto di vista filologico, denominati “Strumenti di lavoro” e suddivisi in “Archivi del Mondo popolare”, diretti da Alberto Cirese, “Archivi del Movimento operaio”, diretti da Gianni Bosio, “Archivi delle comunicazioni di massa e di classe”, a cura di Cesare Bermanni e Ivan Della Mea, e “Archivi dell’Istituto Ernesto de Martino”. Bosio voleva inaugurare anche una serie di “Archivi delle Classi dominanti”. Si trattava di lavori semi-clandestini e praticamente introvabili: in assenza di una distribuzione libraria, gli “Strumenti di Lavoro” vennero travolti dalla crisi finanziaria e politica delle Edizioni del Gallo che non riuscirono a trovare un accordo con il Pci per fare della casa editrice una “zona franca” della sinistra. Inoltre, a ridosso del 1968 i fermenti politici accelerarono la fuoriuscita dal Nci di parte dei più giovani fra i musicisti e i ricercatori, insoddisfatti dalle prospettive di ricerca filologica sull’oralità popolare sorte con la fondazione dell’Istituto Ernesto de Martino.

---

<sup>24</sup> Ibidem. Corsivo mio.

Il disco è uno strumento polimorfo, appare al Nci come una soluzione moderna avanzata e salvifica per una politica militante basata su una ricerca scientifica rigorosa, ma in realtà veniva adoperato in quanto unica soluzione commerciale intravista da Bosio per cercare di tenere a galla un progetto editoriale che stava fallendo. Nel passaggio dalla carta stampata al vinile si aprivano nuove prospettive di lavoro e la musica e i canti presero il sopravvento nelle vendite e nella circolazione militante rispetto ai dischi di ricerca. Osservando le fasi iniziali del Nci, si evidenziano già alcune delle traiettorie destinate a coesistere e poi a separarsi, e, in alcuni casi anche a confliggere, negli anni successivi. Una componente artistica privilegiava la sperimentazione musicale, come nel caso di Sergio Liberovici (che dal Cantacronache si era avvicinato al Nci), e la creatività teatrale, posta al centro dell'allestimento dello spettacolo *Ci ragiono e canto* per la regia di Dario Fo (1966), oggetto di malumori e polemiche da parte di Leydi per il mancato rispetto dello "specifico stilistico". Inoltre, la "nuova canzone", ispirata agli chansonnier francesi amati da Fausto Amodei o ai folksinger americani che stavano conquistando la scena giovanile, appariva come il mezzo sonoro più efficace per diffondere temi politici. Tra i giovani cantanti e autori del Nci (Ivan Della Mea, Paolo Ciarchi e Rudi Assuntino) vi era l'intento di scoprire e valorizzare il canto sociale tradizionale ma anche il desiderio di adoperare le musiche *popular* della propria generazione come base da cui partire per elaborare brani politici.<sup>25</sup>

In questa situazione in movimento, dove le polemiche erano più fluide e sfumate di quanto i ripensamenti e posizionamenti successivi faranno credere, sarebbe riduttivo immaginare Bosio come difensore di una tesi precisa relativa alla autenticità, al ricalco e alla sperimentazione musicale. Tutto sommato erano questioni secondarie dal suo punto di vista, dato che il "canto sociale" si configurava come una categoria di taglio storico-politico, basata sulla rappresentatività socioculturale dei documenti sonori, e sul loro potenziale uso, a prescindere dalle forme musicali adoperate. Inoltre, l'ascolto dei dischi a firma di Bosio evidenzia

---

25 Assuntino aveva tradotto *Masters of War* di Bob Dylan per i Dischi del Sole. Anche Della Mea e Ciarchi erano appassionati di rock e di blues, e alcune ballate politiche di Della Mea, come quella per la morte di Giovanni Ardizzone, adottano stilemi "americani".

la centralità della ricerca storica ed etnografica, non solo finalizzata all'intervento militante ma anche con finalità documentarie (come dimostra il caso dei «Maggi della Bismantova»; Bosio e Coggiola 1967a, 1967b) e il tentativo originale di costruire dei “saggi sonori” adoperando il canto politico come fonte storica (per indagare la «Prima Internazionale» e la Grande guerra dalla prospettiva delle classi popolari; Bosio 1965; Boccardo *et al.* 1966). Su questa scia, Bosio realizzerà dei veri e propri lavori di “storia orale”, con l'intervista a Pia Carena Leonetti su Gramsci e le vicende dell'«Ordine Nuovo» (Bosio 1969) e quella a “Belochio” sulla Prima guerra mondiale (Boccardo *et al.* 1966). Si spinse fino alla “storia immediata” e alla controinformazione, con il lavoro più sperimentale della sua produzione, dedicato ai «Fatti di Milano» del 1969 (Bosio 1979c) che annunciavano la strategia della tensione. Partecipò anche alla realizzazione di spettacoli e dischi all'insegna della poetica della “storia dal basso” per raccontare il biennio rosso e l'occupazione delle fabbriche («La grande paura», Collettivo teatrale di Parma 1970) e ripercorrere la storia d'Italia dall'Unità fino ai giorni nostri («Il bosco degli alberi», Bosio e Coggiola 1972). Un percorso in fieri che non si era attestato su un modello unico: infatti, i dischi di Bosio ci sorprendono, innanzitutto, per la varietà dei formati, dello stile, delle scelte e dei contenuti.

I primi esperimenti riguardano la ricerca storica *tout court*, in una fase ancora di rodaggio della poetica del suono che caratterizzerà i titoli successivi.<sup>26</sup> Il disco sulla «Prima Internazionale» (Bosio 1965) e quello sulla Grande guerra (Boccardo *et al.* 1966) inaugurano una nuova serie dei Dischi del Sole dal titolo “L'Italia nelle canzoni. Duecento anni di storia raccontati dalla parte popolare”:

La stragrande maggioranza della popolazione mondiale è colta per mezzo della comunicazione orale.

La stragrande minoranza della popolazione mondiale è colta per mezzo della comunicazione scritta.

---

26 Infatti, Bosio nello stesso periodo confidava a Bert Andreas, lo storico marxista tedesco che aveva lavorato alla Biblioteca Feltrinelli e si trovava in Svizzera, di avere in animo diversi progetti per la realizzazione di «1) Una biografia di Carlo Cafiero, 2) I quattro volumi di Storia del marxismo in Italia fino al 1892 (vecchio progetto), 3) Una storia del mio paese (di cui ho pubblicato il primo capitolo)». Cfr. Archivio dell'Istituto Ernesto de Martino, Fondo Edizioni del Gallo: CORRVARIA 27.

Non diversa la situazione in Italia.

La comunicazione orale resa permanente dal disco è di più della cultura scritta. Diventa così giustificato e comprensibile il progetto di una storia d'Italia fatto sui dischi con l'ausilio delle testimonianze scritte e orali.

Se la cultura orale è cultura il documento orale è "vero" come è "vero" quello scritto. Si propongono intanto due momenti della storia d'Italia, l'inizio consapevole della organizzazione dei lavoratori, uno squarcio intimo e biografico nel quadro di una più grande vicenda a ricordare la Prima guerra mondiale (Bosio 1998: 202-203).

In realtà si tratta di due lavori molto diversi. Il primo (Bosio 1965) risente del modello radiofonico e propone la ricostruzione di una vicenda storica con degli attori teatrali – fra cui Alfio Petrini e Oreste Rizzini, che gravitavano attorno al Piccolo di Milano, il doppiatore Antonio Colonnello (che anni dopo diventerà celebre come voce di Fonzie in *Happy Days*) – e alcuni collaboratori delle Edizioni del Gallo, come Paola Boccardo, che recitano brani tratti dalla documentazione storica selezionata da Bosio. I canti politici vengono eseguiti dai musicisti del Nci (Sandra Mantovani, Michele Straniero e Ivan Della Mea), da Maria Monti e dal Gruppo padano di Piadena. L'allestimento del disco si deve al regista teatrale, e poi televisivo, Fulvio Toluoso, all'epoca anche lui attivo collaboratore del Piccolo. Non vi è traccia della "cultura orale" delle classi popolari. Nel secondo disco, «Addio padre» (Boccardo *et al.* 1966), spiccano invece le voci di Palma Facchetti e di Vittorio Renoldi, detto Belochio, con frammenti che raccontano la guerra facendo affiorare i temi del rifiuto e della diserzione. I racconti personali di Belochio<sup>27</sup> sono il primo esempio di "storia orale" tramite disco, con parti in dialetto che ricostruiscono la sua vicenda di disertore con il linguaggio quotidiano di un contadino mantovano nato alla fine dell'Ottocento, senza censurare le bestemmie e le imprecazioni e senza edulcorare lo stile colorito e rabbioso della sua narrazione. Un elemento che viene esaltato ancora di più dal contrasto con la voce fuori campo e ben educata di Paola Boccardo, che fa da commento e da raccordo tra le varie tappe del percorso sonoro.

---

27 Giuseppe Morandi e Gianfranco Azzali hanno ricordato il legame umano di Bosio con Belochio e la rivendicazione della fedeltà al dialetto nella trascrizione della sua testimonianza nel libretto allegato al disco mentre altri ritenevano che fosse necessario apportare modifiche e traduzioni (Morandi e Azzali 2009)

In altri lavori successivi l'impostazione teatrale-radiofonica lascerà il posto a spettacoli interamente di canzoni politiche vecchie e nuove affidate agli attori del Centro universitario teatrale di Parma, per «La grande paura» (Collettivo teatrale di Parma 1970), e al Nuovo canzoniere milanese per «Il bosco degli alberi» (Bosio e Coggiola 1972). Questi spettacoli hanno contribuito a fornire un modello e un repertorio per gran parte del folk politico degli anni Settanta e Bosio vi figura come organizzatore del materiale ma non si ravvisa una autorialità spiccata come in altri lavori. Lo stile discografico di Bosio si era intanto perfezionato sia nella dimensione storiografica ed etnografica, sia nella capacità di cogliere le potenzialità dell'uso del suono per un fine politico immediato. Sul primo versante segnaliamo le acutissime riflessioni sulla dimensione orale del canto narrativo nell'introduzione al disco «Il Nigra cantato», a cura di Franco Coggiola (1969), dedicato alla diffusione di *Donna lombarda*, una celebre ballata epico-lirico compresa nell'opera fondata di Costantino Nigra su *I canti popolari del Piemonte* (1888). Il disco contiene registrazioni sul campo da diverse regioni italiane e «si propone di verificare lo spessore contemporaneo della tradizione fissata nella celebre raccolta» del diplomatico piemontese, fra i pionieri nella documentazione dei canti popolari nel nostro Paese (Bosio 1998: 225). Una verifica sonora che consentiva di valutare i documenti in maniera integrale, senza la «riduzione a pura pagina scritta, secondo una misura e una dimensione che appartengono alla poesia colta» (*Ibidem*). La ricerca del Nci aveva attestato la presenza di *Donna lombarda* in varie zone del paese, sulla scia del lavoro demologico di Bronzini (1961) sulla Lucania e quello di Paola Tabet (1967) sull'Italia centrale, apparso per le Edizioni del Gallo nella collana diretta da Cirese. La tesi di Nigra sul dualismo tra la poesia popolare epico-lirica del Nord e quella lirico-monostrofica del Sud veniva messa in discussione, grazie alle voci registrate sul campo con le varie lezioni del brano e con frammenti di storie di vita. Questi aprivano una prospettiva inedita sulle interpretazioni emiche del significato di *Donna lombarda*, completamente disancorate dai tentativi di Nigra di cercarne le origini. Secondo Bosio, «la vicenda che il canto espone è perciò vissuta come sincrona con la vicenda del portatore» (Bosio 1998: 227). Infatti, una testimonianza biografica, contenuta nel disco, collega la vicenda

a una storia familiare segnata da malattie, disagi e morti precoci causate dalla stregoneria («sono entrati i diavoli in casa, lei sentiva i rumori, le catene, che volevano prendere mia nonna»). Altrove, *Donna lombarda* viene associata a vicende sentimentali che richiamano il filone del canto satirico: non si tratta, ammette Bosio, di varianti ma di fatti culturali autonomi per cui «ogni versione di un canto o di un fatto vive autonomamente come fatto espressivo» (*Ibidem*). Nel cuore di un progetto dedicato all'oralità delle classi popolari troviamo un'apertura originale verso i repertori individuali e la soggettività creatrice dei singoli narratori, che poi verrà rivendicata negli studi antropologici come *agency* dei soggetti sociali. Qui, però, la soggettività è intesa come parte costitutiva di una cultura di classe, oltre che familiare, locale e individuale.

L'esperienza sul campo e la realizzazione dei dischi spingono Bosio verso l'uso delle testimonianze orali. Il magnetofono non si limita a cogliere dei dati oggettivi ma li registra sulla base di un'interazione tra vari soggetti. La natura dialogica è la cifra chiave della "storia orale", che si produce attraverso l'incontro e l'intervista e non si basa sul ritrovamento di fonti preesistenti, ma le realizza nell'atto stesso della ricerca. Nei lavori successivi ascoltiamo le domande di Bosio e la sua voce che dialoga, interviene, commenta. L'intervista a Pia Carena Leonetti (Bosio 1969) ci fa percepire i suoi interessi e la capacità di costruire un rapporto di fiducia con la sua interlocutrice. Il tono è colloquiale e amichevole. Questa ricerca, che si inseriva in un percorso di lavoro multimediale sull'occupazione delle fabbriche torinesi nel 1920 (con un libro, uno spettacolo teatrale e un disco) inaugura un filone di studio di particolare interesse sulla vita di Gramsci, tra storia, memoria e immaginario proseguito negli anni successivi da Bermani, dalla nipote di Gramsci, Mimma Paulesu Quercioli, e da Sandro Portelli (Righi 2021).

Nella ricerca collettiva sui Maggi della Bismantova,<sup>28</sup> che inaugura nel 1967 la serie "Archivi sonori" (Bosio e Coggiola 1967a, 1967b), i due Lp con i

---

28 I Maggi della Bismantova rientrano nel campo del Maggio epico, così definito negli studi folklorici per differenziarlo dal Maggio lirico, legato ai riti di questua della primavera. Si tratta di una forma di teatro popolare diffusa nell'Appennino tosco-emiliano, già a partire dal Settecento, grazie alla stesura di copioni messi in scena all'aperto, nei boschi e nelle radure di montagna. Il tema epico con il dualismo tra Bene e Male domina i testi dei Maggi redatti in terzine di endecasillabi inframmezzati da ottave.

documenti musicali e le interviste realizzate nei paesi dell'Appennino emiliano sono affiancati da un volume degli "Archivi delle comunicazioni di massa e di classe". Stavolta la multimedialità comprende anche il cinema etnografico e la canzone, visto che la campagna di ricerca produsse un documentario di Giuseppe Morandi della Lega di cultura di Piadena e ispirò un brano struggente di Ivan Della Mea (*A Costabona*, nel disco «Se qualcuno ti fa morto», realizzato nel 1972 in ricordo di Bosio). La storia orale si fa strada anche in questo lavoro incentrato sul teatro popolare: nei due Lp troviamo le interviste di Bosio ai protagonisti del Maggio che spiegano le difficoltà nella trasmissione delle competenze e dei saperi teatrali ai giovani e alle donne, in una fase di profonda trasformazione del territorio. Le testimonianze trascritte nel libro aprono uno squarcio originale sui processi di revival interni a quelle comunità, che erano state visitate da Alan Lomax e Diego Carpitella, da registi come Francesco Maselli e da letterati come Enrico Pea; da tali incontri prestigiosi si erano generate varie curiosità, che avevano favorito la ripresa della tradizione del Maggio. Bosio raccolse informazioni e dati sulla vitalità dell'economia locale, guidata da coltivatori diretti, allevatori e piccoli artigiani del settore caseario. Nei dischi ve ne sono tracce: il racconto sonoro del contesto sociale e festivo non si limita alle registrazioni della rappresentazione popolare, ma le inserisce dentro le vicende produttive di un territorio in movimento:

La situazione economica è discreta, nonostante la forte emigrazione che ha portato la frazione a passare dai 320 abitanti di un tempo agli attuali 200 ... quei 200 che sono rimasti è gente industriosa che vive di una agricoltura che forse nella zona è tra le più fiorenti, questo è il primo paese che ha un tecnico agrario che fa analisi dei terreni, che fa concimazioni sperimentali, che ha un alto livello di meccanizzazione agricola, perché lei difficilmente trova oggi una aziendina, anche minima, che non abbia la falciatrice e un altro mezzo di trasporto, un'economia che è anche forse un po' arretrata per via della polverizzazione della proprietà, però se cerca un terreno in vendita qui hanno prezzo altissimi, perché è coltivata razionalmente direi ... una produzione di latte altissima ... qui avremo un reddito di medio di 4-500.000 lire, lei calcoli anche l'industria boschiva, se mette insieme l'allevamento di carne, tutta una serie di redditi nella stessa famiglia, per cui non trova uno che

vada alla giornata, non è niente di straordinario, ma averlo conosciuto un tempo questo paese e vederlo oggi c'è uno spirito di iniziativa che fa piacere, vede noi siamo riusciti a realizzare un teatrino ...

Troviamo anche le voci e i suoni dell'osteria, con la festa che sancisce la buona riuscita del rito festivo. La documentazione sonora, in casi di ricerca così particolari, non poteva funzionare in modo autonomo. Se isolata dagli apparati critici, essa appare poco efficace e quasi inintelligibile per un ascoltatore privo di conoscenze etnomusicologiche, e l'ascolto delle terzine del Maggio può risultare una esperienza frustrante per chi non sa di che cosa si tratta. Il libro con le note di ricerca di Bosio e con gli interventi degli altri ricercatori ci permette di contestualizzare quei suoni dentro una rappresentazione teatrale del tutto unica e originale, che esula dalle forme canoniche del teatro colto, borghese, con attori che si rivolgono al suggeritore, si fermano, prendono fiato, si siedono tra il pubblico per bere un sorso di vino o mangiare, e poi tornano in scena. La durata del Maggio è imprevedibile e fuori scala per un disco o uno spettacolo "moderno": infatti, lo spettacolo prosegue per diverse ore senza che vi siano dei confini netti tra chi va in scena e chi ascolta. Il gruppo guidato da Bosio era giunto sull'Appennino per verificare delle ipotesi di lavoro sui rapporti fra teatro popolare tradizionale e nuove forme del teatro politico, ma si era ritrovato ad assistere a una performance inusuale che «in città rovinerebbe». «Il Maggio non è *trasportabile* e neppure *trasferibile*», precisava Bosio auspicando una diversa soluzione: «attrezziamoci dunque perché la città venga al Maggio» (Bosio 1966: 13). In questo modo si apriva, in maniera quasi sorprendente, considerate le finalità pratiche dei progetti discografici di Bosio, una via militante verso la patrimonializzazione locale dei repertori popolari. La ricerca sui Maggi sancisce una chiara presa di distanza dal folk revival, che pure rientrava nel progetto iniziale dei Dischi del Sole, nella fase che vedeva Roberto Leydi come promotore di una poetica del ricalco filologico. Infatti, da un lato, l'esperienza della "Linea rossa", una serie di dischi di canti di lotta, doveva ancorare il progetto discografico ai processi politici e ai movimenti giovanili, dall'altro lato, la ricerca sul campo documentava

forme espressive originali senza la mediazione da parte di esecutori che seguivano la strada del ricalco filologico in uno studio di registrazione.

La forma di patrimonializzazione che Bosio ha sostenuto e favorito in prima persona e con particolare intensità e convinzione è quella militante e auto-organizzata del gruppo di Piadena, prima riunito attorno alla Biblioteca popolare e al lavoro didattico di Mario Lodi e poi proseguita con la costituzione nel 1967 della Lega di cultura di Piadena, che ha avuto per molti anni come protagonisti Giuseppe Morandi (straordinario fotografo, regista, ricercatore e scrittore) e Gianfranco Azzali (organizzatore di cultura e dirigente politico). Una esperienza ancora molto attiva, unica per la durata e la qualità della documentazione prodotta dagli stessi protagonisti della vita sociale del territorio e in grado di posizionare il microfono, la macchina fotografica e la videocamera nei luoghi di vita e di lavoro e finanche nella sfera dell'intimità quotidiana dei compaesani (Pezzano 2021). Bosio aveva promosso in quel territorio la costituzione di vari gruppi locali di ricerca-azione con il sogno di dar vita a una federazione di leghe di cultura che dovevano operare una nuova forma di resistenza, analoga a quella sorta alla fine dell'Ottocento, contro le trasformazioni sociali che investivano la campagna padana.<sup>29</sup> Il disco «I giorni cantati» (Gruppo padano di Piadena 1968) è una felice sintesi tra la ricerca, l'impegno politico e la patrimonializzazione. Nella copertina viene precisato che «Il Gruppo padano di Piadena ha raccolto, ricostruito, controllato il proprio repertorio e lo propone in questo disco come un'immagine della cultura umana della propria terra», che si trova «alla confluenza di due fiumi il Chiese e l'Oglio», dove «stanno paesi come Calvatone Piadena Voltido San Paolo Canneto Vho Bizzolano Acquanegra con tante osterie differenti situazioni di lavoro e uomini incerti tra l'antica fatica dei campi e la pressione che viene dai nuovi insediamenti industriali». I giovani piadenesi furono protagonisti di un peculiare fenomeno di revival musicale con gli intellettuali e gli studiosi del Nci che li istruivano su come dovessero cantare il repertorio di protesta che apprendevano dai nastri di ricerca

---

29 Al suo paese, Acquanegra sul Chiese, fu attiva una Lega di cultura, promossa da Bosio, con la collaborazione di Gianluigi Arcari e Silvio Uggeri, che lo seguirono per molto tempo, e con particolare dedizione, nella ricerca sulla storia locale.

(Tomatis 2024). Due fra questi scelsero di provare la strada del folk revival e divennero per un certo periodo famosi come Duo di Piadena, tra dischi, feste di piazza e trasmissioni televisive (Bratus *et al.* 2018). Nel libretto Bosio rimarca la distanza tra l'abbaglio del successo commerciale e della "mistificazione" del repertorio popolare e la scelta politica di restare nel proprio paese e di adoperare la cultura e la musica tradizionale come strumenti per una politica di resistenza culturale e di autoconsapevolezza. Alcuni dei protagonisti del gruppo piadense grazie alle ricerche di Bosio riuscirono a scoprire le vicende tormentate della propria famiglia e del territorio in cui vivevano, dando vita a un interessante fenomeno di revival interno, non finalizzato ai circuiti commerciali ma alla socialità locale. Il disco è di particolare interesse per la scelta di Bosio di documentare il paesaggio sonoro non solo tramite i canti popolari ma portando il microfono in osteria, dove si pratica il gioco della morra e dove viene eseguita una versione folk-liscio di *Bella ciao*. L'aspetto fondamentale della ricerca piadense sta nel legame con la famiglia Azzali, "bergamini" (ovvero, mungitori di mucche) e contadini, attivi politicamente. Qui, a casa loro, con l'ausilio del più giovane della famiglia, Gianfranco Azzali detto "Micio", Bosio registra il suono dell'uccisione del maiale e "la sveglia dei bergamini" che ben prima dell'alba devono iniziare il lavoro. Nelle casine piadensesi documenta anche la "divisione del grano" tra i contadini e il padrone (che ritroviamo nelle fotografie di Morandi e nei suoi splendidi documentari raccolti nell'antologia *I paisan*<sup>30</sup>). Il disco ci offre anche le esecuzioni della banda di Canneto e una mazurka registrata ad Acquanegra in osteria, lasciando intravedere quella pluralità di gusti musicali che si rispecchiava nella cultura popolare, al di là delle stesse teorizzazioni del Nci.

---

30 *I paisan* è il titolo di una raccolta di documentari realizzati da Giuseppe Morandi tra il 1956 e il 1967 grazie al sostegno iniziale di Cesare Zavattini e di Mario Lodi e al successivo incontro con Gianni Bosio. Si tratta di registrazioni dal vivo del lavoro quotidiano dei contadini piadensesi: *El pasturin* (estate 1956), *Inceris li barbi* ("Diradano le barbabietole", 1964), *Morire d'estate* (23 giugno 1957), *El Vho* (1966), *La giornata del bergamino* (Voldido, 1967); *Jon, du, tri, quater sac* ("La spartizione del granoturco", Voldido, 1967); *L'Amadasi la massa l'och* (1967); *Tonco, la festa del tacchino* (1967); *Cavallo ciao* (Vho, 1967); *Bavatiери el massa el animai* (1966). I filmati sono stati restaurati nel 1991 dalla Cineteca di Bologna, con l'aggiunta di un nuovo capitolo dal titolo *El calderon* (1991) e poi presentati al Festival di Locarno diretto da Marco Müller (che aveva fatto parte del collettivo dell'EdM), che ha avuto il merito di riscoprire il lavoro di Morandi come documentarista. Con lo stesso titolo è apparsa anche un'antologia di fotografie realizzata per l'editore Mazzotta (Morandi 1998) che ha pubblicato numerosi lavori, nel corso degli anni, contribuendo a valorizzare un enorme patrimonio artistico e culturale che resta ancora in gran parte inedito ed è conservato e valorizzato dalla Lega di cultura di Piadena.

Il caleidoscopio di suoni che viene sapientemente montato in questo lavoro è più aperto e multiforme di molte prese di posizione che dominavano il dibattito coevo sulle forme autentiche e originali del revival. Infatti, già nella presentazione degli “Archivi sonori” vi è una intuizione decisiva di Bosio: con la diffusione dei dischi etnografici e il deposito presso l’Istituto de Martino delle registrazioni sul campo, «si tagliano al netto, infine, alcune indefinite e divergenti questioni sorte all’interno stesso del Nci», poiché «avviata la pubblicazione sistematica dei documenti della ricerca, la questione della riproposta non può che sciogliersi in una scelta soggettiva i cui limiti sono difficilmente definibili, ma i cui risultati sono controllabili» (Bosio 1998: 225). Gli “Archivi sonori” vengono presentati come una produzione scientifica di tipo filologico e Bosio si spinge fino a decretare che i dischi di ricerca «pongono fine alle incertezze di rigorosa documentazione che hanno caratterizzato il lavoro di raccolta e di analisi di coloro che si sono dedicati ad alcune forme di cultura del mondo popolare» (Bosio 1998: 174).

Questo auspicio, che legittima l’uso del disco ma cela le scelte autoriali, valeva anche per la ricerca urbana. Nel lavoro successivo dedicato ai «Fatti di Milano» (Bosio 1970c) e agli scontri di piazza avvenuti nel novembre del 1969, fra cui quelli che causarono la morte del poliziotto Antonio Annarumma, Bosio affermava che lo scopo del montaggio sonoro era «difendere le buone ragioni della verità». Il disco si avvale delle registrazioni realizzate con due magnetofoni posti in posizioni diverse, e in movimento, durante varie giornate di manifestazioni sindacali e studentesche e di scontri con le forze dell’ordine. Bosio aveva continuato a seguire gli avvenimenti milanesi, come i funerali di Annarumma (con il tentativo di linciaggio di Mario Capanna accorso a portare la solidarietà degli studenti) e la grande manifestazione dei metalmeccanici del 4 dicembre 1969. La documentazione sonora, raccolta insieme a Silvio Uggeri e Franco Coggiola, che con la sua voce dà l’instestazione alle varie tracce del disco, consentiva di creare un filo diretto tra la repressione poliziesca, documentata a fine novembre, e lo scoppio della bomba alla Banca nazionale dell’agricoltura a Piazza Fontana, il fatidico 12 dicembre 1969. Il disco si chiude con la voce mesta di Bosio che legge i nomi dei morti causati dall’attentato neofascista che ha inaugurato la stagione delle stragi. Una scelta che

evidenzia la capacità dello storico di sfruttare al massimo gli effetti emotivi, dosando le scelte autoriali del montaggio e le interpretazioni politiche – come quella di legare la bomba alla repressione del movimento sindacale e studentesco – avvalendosi dell’aura di realtà offerta dai suoni registrati dal vivo. In modo simultaneo allo svolgimento degli eventi, «I fatti di Milano» aveva l’ambizione di documentare una “verità” storica incontrovertibile grazie alla tecnologia di registrazione del suono.

Il materiale di ricerca era stato messo a disposizione del collegio di difesa dei manifestanti per offrire delle prove «precise e incontrovertibili» della loro innocenza, visto che i gruppi studenteschi non risultavano presenti in piazza nel momento delle cariche senza preavviso della polizia con degli scontri fra camionette (una di queste era guidata da Annarumma). Anche le voci dei manifestanti forniscono a caldo questa lettura dei fatti che scagiona il movimento. «I fatti di Milano» ci mostra, insomma, la grande originalità di Bosio come storico e come organizzatore di cultura. Delia Casadei (2019), affrontando uno studio del disco secondo i paradigmi dei *sound studies* contemporanei, ha efficacemente posto in evidenza la discrasia tra l’interpretazione del significato politico dei suoni registrati in piazza e l’effetto che proviene dal loro ascolto. A distanza di anni, l’analisi del disco proposta da Casadei mostra quanto il paesaggio sonoro sia frammentato e ricco di frastuoni, del tutto confuso e privo di quei caratteri di fedeltà e di “verità” che negli intenti di Bosio venivano attribuiti alle registrazioni sul campo.<sup>31</sup>

La dichiarazione di intenti che assegnava al disco il marchio dell’autenticità può essere facilmente decostruita come frutto di una inossidabile e finanche ingenua fede positivista, ma a suo tempo scaturiva dalla necessità di legittimare un lavoro inconsueto e sperimentale che suscitava molte diffidenze per via delle sue finalità politiche. Gli “Archivi sonori” non avevano l’ambizione di conquistare le classifiche di vendita dei dischi e venivano stampati in poche copie: si trat-

---

31 Potremmo aggiungere, ricollegando il disco al progetto del Nci, che «I fatti di Milano» ci offre una testimonianza sonora delle forme espressive della protesta dove spicca la netta predominanza degli slogan rispetto alla dimensione canora (che lo stesso Nci aveva esaltato come terreno di elezione della creatività operaia e studentesca). Il brano che domina il montaggio sonoro delle manifestazioni politiche resta l’inossidabile *Bandiera rossa*; non vi è traccia della diffusione dei brani dei Dischi del Sole mentre in un altro momento si percepisce che un disco o un nastro trasmettono la musica del *Canto dei lavoratori*. Inoltre, è bene precisare che non è possibile effettuare un esame critico dei nastri originali per cogliere le scelte del montaggio fatto da Bosio perché la documentazione venne acquisita dal Tribunale di Milano e mai restituita all’Istituto Ernesto de Martino

tava di un impegno di ricerca per la conservazione di fonti storiche delle classi popolari nella speranza di un uso immediato di questi documenti nell'azione politica. Infatti, nel progetto degli "Archivi sonori" affiora anche uno spirito di servizio pubblico, inserito dentro una visione di classe: la centralità assegnata alla filologia e agli archivi rimanda alla cumulabilità del sapere e alla condivisione del patrimonio. Poteva forse delinearci una via scientifica e politica alla patrimonializzazione delle culture orali e delle forme espressive tradizionali, avvenuta alcuni decenni dopo in un diverso clima politico sostenuto dalle convenzioni Unesco.<sup>32</sup> Resta da chiedersi come si potesse sostenere economicamente un simile sforzo e se la sensibilità filologica dello storico che stava osando nuove forme di analisi e divulgazione dei fatti culturali attraverso il documento sonoro, e non soltanto in ragione della trascrizione di tali materiali, si fosse disancorata da una visione tutto sommato poco antropologica della cultura per consentire un approdo verso forme pionieristiche di valorizzazione delle culture locali.

Bosio ha avuto delle intuizioni feconde che lo hanno indotto a polemizzare contro la scienza del folklore che isolava l'"uomo folklorico" dall'"uomo storico", ovvero la "poesia popolare" dai contesti sociali e dai processi storici. Rilanciando le tesi di de Martino, che si era scagliato contro il "naturalismo" delle scienze folkloriche chiuse in una angusta prospettiva filologico-letteraria, Bosio aveva spostato l'attenzione sulla storia di "un'altra" classe. La cultura veniva intesa dallo storico socialista – al pari di Gramsci, è bene ricordarlo (Crehan 2010) – come una concezione del mondo e della vita espressa in forma consapevole, razionale e organizzata, ovvero, come il vissuto quotidiano di una classe sociale dotata di coscienza politica. Partendo da queste basi non c'è da stupirsi se nei suoi dischi e negli archivi manca la documentazione di ciò che è meno dotato di organicità politica e risulta più provvisorio, caduco, implicito, quotidiano (come l'amore delle classi popolari per la cultura "moderna" e per i prodotti dell'industria culturale). Bosio aveva scelto di essere un politico della cultura, non uno storico

---

32 Si fa qui riferimento alla Convenzione Unesco sull'Intangible Cultural Heritage (2003) e al lavoro museografico in ambito antropologico, guidato da Pietro Clemente e dalla Società italiana per la museografia e i beni demo-etno-antropologici.

di professione e tanto meno un antropologo (anzi: i riferimenti a questo campo del sapere sono molto rari e si devono principalmente ai contatti con Cirese, visto che le opere etnografiche e teoriche di de Martino non vengono mai citate, a differenza degli scritti politici dell'etnologo napoletano). Inoltre, Bosio doveva giustificare il suo operato di fronte a una compagine sociale ed editoriale che ne condivideva gli sforzi e i sacrifici. Il lavoro editoriale e discografico, pur legittimandosi come scientifico e rigoroso, doveva produrre risultati utili alla causa politica e doveva sostenersi economicamente. Certo, egli era ben consapevole che il disco consentiva di analizzare la comunicazione orale delle culture popolari e delle manifestazioni politiche, ma restava comunque ancorato alla sua funzione prioritaria, che era quella di veicolare musiche per l'intrattenimento e il tempo libero (compreso quello dei giovani militanti che guardavano ai consumi culturali come strumento di acculturazione e di distinzione sociale). Nonostante tutto ciò, dall'analisi della sua discografia si denota come la passione per la ricerca avesse superato vari scogli, delusioni e frustrazioni legate all'esplosione del folk revival, che ne soffocava le politiche editoriali, e al radicalismo sessantottino che lo aveva lasciato quasi da solo a reggere le sorti delle Edizioni del Gallo e dell'IEaM, spingendolo a rimettere in gioco se stesso e le scelte compiute per sperimentare nuove strade. Di fronte alla rigidità e allo schematismo di molti scritti teorici, suoi e del suo tempo, la ricerca con le fonti orali e la produzione di dischi lo portavano invece a osare e a definire l'oggetto delle sue ricerche in modo aperto e plurale, tanto da parlare, come nel caso delle note al disco «Addio padre», di «una storia d'Italia parziale perché vista attraverso l'ottica dell'Italia dominata, subalterna, protestataria, sovversiva, socialista, marxista: l'altra Italia» (Boccardo *et al.* 1969). Quell'altra Italia che lo incuriosiva nelle sue diverse manifestazioni umane e politiche, soprattutto nella campagna padana, che monitorava e amava in modo particolare, ma anche nel Meridione, dove aveva iniziato a svolgere ricerche in modo sistematico negli ultimi anni della sua vita. L'altra Italia che si è oggi frantumata e dispersa, ma aspetta, forse più di ieri, di essere ascoltata, osservata, raccontata e interpretata con strumenti di analisi e di divulgazione che siano in grado di “parlare a tutti”, o almeno di provarci.

## BIBLIOGRAFIA

- Bermani, Cesare (1970) *L'altra cultura. Interventi, rassegne, ricerche. Riflessi culturali di una milizia politica (1962-1969)*, Edizioni del Gallo, Milano.
- Bermani, Cesare (1986 a cura) *Bosio oggi: rilettura di un'esperienza*. Con testimonianze e un'appendice di scritti di G. Bosio, Provincia di Mantova, Mantova.
- Bermani, Cesare (1997) *Una storia cantata 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo canzoniere italiano/Istituto Ernesto de Martino*, Jaca Book, Milano.
- Bermani, Cesare (2011) *L'intellettuale rovesciato. Gianni Bosio tra marxismo e mondo popolare e proletario*, in Pier Paolo Poggio (a cura) *L'altronevecento: comunismo eretico e pensiero critico*, vol. 2, *Il sistema e i movimenti: Europa: 1945-1989*, Jaca Book, Milano: 423-443.
- Bonini, Gabriella, Pietro Clemente, Rossano Pazzagli e Luciano Sassi (2025 a cura) *Dopo il trattore. Acquanegra nei crocevia del presente*, Istituto Alcide Cervi - Biblioteca Archivio Emilio Sereni.
- Bosio, Gianni (1962) *Giornale di un organizzatore di cultura: 27 giugno 1955-27 dicembre 1955*, Edizioni Avanti!, Milano.
- Bosio, Gianni (1967) *L'intellettuale rovesciato: interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione spontanee nel mondo popolare e proletario*, Edizioni del Gallo, Milano.
- Bosio, Gianni (1970a) *La grande paura, settembre 1920: l'occupazione delle fabbriche nei verbali inediti delle riunioni degli Stati generali del Movimento operaio*, Samonà e Savelli, Roma.
- Bosio, Gianni (1970b a cura) *Documenti orali nei primi centonovantasei nastri del fondo Ida Pellegrini*, descrizioni e indici a cura di Paola Boccardo, Gianluigi Arcari, Silvio Uggeri, 2 voll., Edizioni del Gallo, Milano.

- Bosio, Gianni (1975) *L'intellettuale rovesciato*. Note introduttive di C. Longhini Bosio e C. Bermani, Edizioni Bella Ciao, Milano.
- Bosio, Gianni (1981a) *Il trattore a Acquanegra: piccola e grande storia in una comunità contadina*, a cura di Cesare Bermani, De Donato, Bari.
- Bosio, Gianni (1981b) *Scritti dal 1942 al 1948: da «Noi giovani» a «Quarto Stato»*, a cura di Cesare Bermani, Arcari, Mantova.
- Bosio, Gianni (1998) *L'intellettuale rovesciato: interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione spontanee nel mondo popolare e proletario, gennaio 1963-agosto 1971*, a cura di Cesare Bermani, Jaca Book, Milano.
- Bosio, Gianni (2002) *I conti con i fatti: saggi su Carlo Cafiero, Luigi Musini, l'occupazione delle fabbriche*, a cura di Cesare Bermani, Odradek, Roma.
- Bosio, Gianni e Clara Longhini (2007) *1968 una ricerca in Salento: suoni grida canti rumori storie immagini*, Kurumuny, Lecce.
- Bratus, Alessandro, Maurizio Corda, Fabio Guerreschi e Fabio Maruti (2018) *Il Duo di Piadena. Dalle osterie alla televisione*, Fantigrafica, Cremona.
- Bronzini, Giovanni Battista (1961) *La canzone epico-lirica: nell'Italia centro meridionale*. Prefazione di Vittorio Santoli, Signorelli, Roma.
- Buttitta, Ignazio (1963) *Lu trenu di lu suli (il treno del sole)*. Storie canti di protesta canzoni in dialetto siciliano con traduzione a fronte. Prefazione di Roberto Leydi, Edizioni Avanti!, Milano.
- Casadei, Delia (2019) "Sound Evidence, 1969: Recording a Milanese Riot", *Representations*, 147: 26-58.
- Cirese, Alberto Mario (1973) *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo.
- Clemente, Pietro (1994) "Temps, mémoire et récits. Anthropologie et histoire", *Etnologie Française*, 25/3: 566-586.

- Crehan, Kate (2002) *Gramsci, Culture and Anthropology*, University of California Press, Berkeley; trad. it. (2010) *Gramsci, cultura e antropologia*, Argo, Lecce.
- Dei, Fabio (2018) *Cultura popolare in Italia da Gramsci all'Unesco*, il Mulino, Bologna.
- Della Mea, Ivan (2019) “Il penultimo comunista. Scritti sulla politica (1993-2009)”, a cura di Antonio Fanelli e Mariamargherita Scotti, numero monografico de *Il de Martino*, 29.
- Della Mea, Ivan (2020) “E chi può affermare che un sampietrino non fa arte? Scritti sulla musica (1965-2009)”, a cura di Jacopo Tomatis, numero monografico de *Il de Martino*, 30.
- Della Mea, Luciano (1965) “Mondo popolare e antagonismo, forza politica e cultura di classe”, *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, 6: 61.
- Fanelli, Antonio (2007) “Il socialismo e la filologia. Il carteggio tra Alberto Mario Cirese e Gianni Bosio (1953-1970)”, *Lares*, 73/1: 171- 229.
- Fanelli, Antonio (2008a) *La cultura socialista e gli studi antropologici. Lelio Basso, Gianni Bosio e Alberto Mario Cirese*, in Giancarlo Monina (a cura), *Novecento Contemporaneo. Studi su Lelio Basso*, Ediesse, Roma: 67-125.
- Fanelli, Antonio (2008b) “*Come la lapa quand'è primavera*”: *l'attività politica e culturale di Alberto Mario Cirese dal 1943 al 1957 e la rivista «La Lapa»*, Biblioteca provinciale “P. Albino”, Campobasso.
- Fanelli, Antonio (2009) “La preistoria dell'Istituto Ernesto de Martino: il progetto per il ‘Centro di documentazione e studio delle arti e tradizioni popolari’” (1957), in *E Gianni Bosio disse*, a cura di Antonio Fanelli, numero monografico de *Il de Martino*, 19-20: pp. 41-52.
- Fanelli, Antonio e Mariamargherita Scotti (2012 a cura) “I libri dell'Altra Italia: le carte e le storie dell'archivio delle Edizioni Avanti!”, numero monografico de *Il de Martino*, 21.

- Fanelli, Antonio (2015) “Il canto sociale come “folklore contemporaneo” tra demologia, operaismo e storia orale”, in *La demologia come “scienza normale”?* *Ripensare* Cultura egemonica e culture subalterne, a cura di Fabio Dei e Antonio Fanelli, numero monografico di *Lares*, 81/2-3: 291-316.
- Fanelli, Antonio (2017) *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma.
- Fanelli, Antonio e Valerio Strinati, (2018 a cura) “La trincea e i pascoli. Il socialismo di Emilio Lussu. Un documento inedito della nastroteca dell’Istituto Ernesto de Martino”, numero monografico di *Il de Martino*, 28.
- Fanelli, Antonio (2020) *Ernesto de Martino, il folklore e la strategia politico-culturale di Gianni Bosio. Note critiche sull’eredità della “corrente meridionalista” nel lavoro del Nuovo Canzoniere Italiano sull’“altra cultura”*, in *Ernesto de Martino e il folklore*. Atti del convegno (Matera-Galatina, 24-25 giugno 2019), a cura di Eugenio Imbriani, Progedit, Bari: 199-226.
- Ferraro, Domenico (2015) *Roberto Leydi e il “Sentite buona gente”. Musiche e cultura nel secondo dopoguerra*, Squilibri, Roma.
- Foot, John (1998) “Words, Songs and Books. Oral History in Italy. A Review and Discussion”, *Journal of Modern Italian Studies*, 3/2: 164-174.
- Leydi, Roberto (1963 a cura), *Canti sociali italiani*, vol. I, *Canti giacobini, repubblicani, antirisorgimentali, di protesta unitaria, contro la guerra e il servizio militare*, Edizioni Avanti!, Milano.
- Love, Rachel (2019), “Talking Italian blues: Roberto Leydi, Giovanna Marini and American Influence in the Italian folk revival, 1954-1966”, *Popular Music*, 38/2: 317-334.
- Mencarelli, Paolo (2011) *Libri e mondo popolare: le Edizioni Avanti! di Gianni Bosio*, Biblion, Milano.

- Mencarelli, Paolo (2012) “Un intellettuale militante e le Edizioni Avanti!. Luciano Della Mea giornalista, scrittore ed editore”, in *I libri dell’Altra Italia: le carte e le storie dell’archivio delle Edizioni Avanti!*, numero monografico de *Il de Martino*, 21: 103-126.
- Merli, Stefano (1977) *L’altra storia: Bosio, Montaldi e le origini della nuova sinistra*, Feltrinelli, Milano.
- Morandi, Giuseppe (1998) *I paisan: immagini di fotografia contadina della bassa padana*, Mazzotta, Milano.
- Morandi, Giuseppe e Gianfranco Azzali “Micio” (2009), “«Andava a scuola da Belochio... Lui era un politico, non era solo un antropologo»”, *Il de Martino*, 19-20: 125-134.
- Paris, Chiara (2023) “«L’unico modo perché Gianni Bosio continui a vivere». Anticipazioni di una ricerca sul network internazionale dell’Istituto Ernesto de Martino”, *Il de Martino*, 36: 109-122.
- Pelli, Mattia (2009), “Gianni Bosio e «Movimento Operaio»: la ricerca storica ai tempi della guerra fredda”, in *Il de Martino*, n.19-20, pp. 9-20.
- Pezzano, Simona (2021) *Campo lungo. Memoria visuale dell’Archivio della Lega di Cultura di Piadena*, Mimesis, Milano.
- Portelli, Alessandro (2009) “È romano ma è serio”, *Il de Martino*, 19-20: 113-116.
- Righi, Maria Luisa (2021), “Le testimonianze come fonti sulla vita di Gramsci”, *Il de Martino*, 32: 27-37.
- Romano, Tito e Giorgio Solza (1960) *Canti della Resistenza italiana*, introduzione di Roberto Leydi, Edizioni Avanti!, Milano.
- Scotti, Mariamargherita (2011) *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Ediesse, Roma.

- Scotti, Mariamargherita (2016) “Gianni Bosio, “Movimento operaio” e la Biblioteca Feltrinelli”, in Giuseppe Berta e Giorgio Bigatti (a cura), *La Biblioteca Istituto Feltrinelli. Progetto e storia*, «Annali della Fondazione Feltrinelli», 38: 201-19.
- Scotti, Mariamargherita (2018) *Vita di Giovanni Pirelli: tra cultura e impegno militante*, Donzelli, Roma.
- Scotti, Mariamargherita (2023) “Ascoltare Gianni Bosio a cent’anni dalla nascita. Riflessioni intorno a un anniversario”, *Il de Martino*, 36: 123-133.
- Scotti, Mariamargherita (2026) “Resistenze, rivoluzioni: Giovanni Pirelli e l’attività discografica delle Edizioni del Gallo”, *Lares* [in corso di pubblicazione].
- Strinati, Valerio (1980) *Politica e cultura nel Partito Socialista italiano: 1945-1978*, Liguori, Napoli.
- Strinati, Valerio (2023) *Le barricate e il Palazzo. Pietro Nenni e il socialismo italiano nel dialogo con Gianni Bosio*, Editpress, Firenze.
- Tabet, Paola (1967), *Canzoni narrative raccolte in dieci località dell’Italia centrale raccolte da Paola Raicich Tabet (1956-1964)*. Con note sui luoghi, gli informatori e i testi. Prefazione di Vittorio Santoli, Edizioni del Gallo, Milano.
- Tomatis, Jacopo (2013) “A Portrait of the Author as an Artist. Cantautori and Canzone d’autore: Ideology, Authenticity, Stylization”, in Goffredo Plastino and Franco Fabbri (eds.) *Made in Italy. Studies in Italian Popular Music*, Routledge, London: 87-99.
- Tomatis, Jacopo (2016) *La ‘nuova canzone’ e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali fra anni Sessanta e Settanta*, in Goffredo Plastino (a cura) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, il Saggiatore, Milano: 1059-1082.

Tomatis, Jacopo (2019) *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.

Tomatis, Jacopo (2024) *Bella Ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano.

Zazzara, Gilda (2011) *La storia a sinistra: ricerca e impegno politico dopo il fascismo*, Laterza, Roma-Bari.

## DISCOGRAFIA

Gianni Bosio

Gianni Bosio (a cura), *La Prima Internazionale*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 104/6, 1965.

Paola Boccardo, Gianni Bosio e Tullio Savi (a cura), *Addio padre. La guerra di Belochio, di Palma e di Badoglio*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 116/18, 1966.

Gianni Bosio e Franco Coggiola (a cura), *La rappresentazione popolare. I Maggi della Bismantova*, vol. 1, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 1, 1967a.

Gianni Bosio e Franco Coggiola (a cura), *La rappresentazione popolare. I Maggi della Bismantova*, vol. 2, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 2, 1967b.

Gruppo padano di Piadena, *I giorni cantati. Ricerche, riproposte, verifiche del Gruppo padano di Piadena*, a cura di Gianni Bosio, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 164/66CL, 1968.

Franco Coggiola (a cura), *Il Nigra cantato, vol. 1. Donna Lombarda*, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 5 1969.

Gianni Bosio (a cura), *Pia Carena Leonetti. Una donna all'Ordine Nuovo*. Testimonianze originali a cura di Gianni Bosio, 33rpm 7 pollici, I Dischi del Sole, DS 74, 1969.

Collettivo teatrale di Parma, *Le canzoni de La grande paura. Settembre 1920, l'occupazione delle fabbriche*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 1000/2, 1970.

Gianni Bosio (a cura), *I fatti di Milano*, 33rpm, I Dischi del Sole, SdL/AS 7, 1970c.

Gianni Bosio e Franco Coggiola (a cura), *Il bosco degli alberi. Storia d'Italia dall'Unità ad oggi attraverso il giudizio delle classi popolari*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 307/09, 1972.

### **Miscellanea**

Pietro Nenni, *Messaggio parlato di Pietro Nenni*, 33 rpm flexi, I Dischi del Sole, DS 01, 1960.

Alessandro Portelli (a cura), *Italia. Le stagioni degli anni Settanta*, vol. 1, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 508/10, 1970a.

Alessandro Portelli (a cura), *Italia. Le stagioni degli anni Settanta*, vol. 2, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 511/13, 1970b.

Ivan Della Mea, *Se qualcuno ti fa morto*, LP, I Dischi del Sole, DS1009/11, 1972.



## COMUNISTI CON I DISCHI DEGLI ALTRI. CANZONIERI, FESTE DELL'UNITÀ E DISCOGRAFIA DEL PCI IN EMILIA TRA ANNI SESSANTA E OTTANTA

ALESSIA MASINI

### **Introduzione. Il rapporto del Pci con il folklore, la musica popolare e popular**

Nel secondo dopoguerra la musica in Italia vide una moltiplicazione delle sue capacità espressive, dei festival, dei concorsi e un allargamento qualitativo e quantitativo della diffusione di prodotti stranieri; inoltre, tramite la radio, i dischi e la stampa popolare, si ampliarono anche gli «spazi di diffusione mediatica per le canzoni» (Tomatis 2019: 56).

Esistono studi storici di rilievo che utilizzano la canzone come fonte per illuminare momenti e fasi del nostro passato e restituire attraverso di essa sensibilità culturali e politiche diffuse (Lanaro 1992; De Luna 2004; Campus 2015; Pivato, Martellini 2017). È da più parti riconosciuto ormai che la ricerca abbia di gran lunga privilegiato lo studio dei testi dei brani, tralasciando per ora altre opportunità di analisi attorno alla produzione, fruizione, consumo e distribuzione di musica in senso ampio, poi i suoni, i media, le tecnologie e la discografia (Tomatis 2019; Carusi e Merluzzi 2021). L'indagine storica del rapporto tra la sinistra italiana e la musica nel Novecento ha visto una maggiore attenzione verso i *Festival dell'Unità* (Tonelli 2012), come spazio di aggregazione in cui la musica e il ballo rappresentano elementi centrali; ha approfondito, inoltre, lo studio delle canzoni politiche e di protesta e le biografie dei cantautori degli anni Sessanta e Settanta (Berneri 2011; Fanelli 2017; Della Mea 2019; Tomatis 2020). Per quanto riguarda il Partito comunista italiano, alcuni suoi tentativi di

confrontarsi con la canzone politica e folk, con la popular music e la discografia sono oggetto di studi molto recenti, prevalentemente circoscritti tra gli anni del “boom” economico e la morte di Togliatti (Consiglio 2006; Santoro 2013; Pagliaro 2014-2015; Tomatis 2017; Fanelli e Tomatis 2021; Barile 2023).

L’analisi della passione dei ceti popolari per la popular music o, come si sarebbe detto, per la “musica leggera”, fu ampiamente elusa dal Pci – ma lo sarebbe stato anche dalla ricerca militante non comunista (Fanelli 2017: 53) – e, come denunciò Umberto Eco, anche l’osservazione dell’uomo nella società di massa fu molto limitata nelle politiche del partito.<sup>1</sup> La relazione dei comunisti con la canzone popolare e con il folklore inoltre fu a lungo complessa. Luigi Pestalozza, avvocato, storico della musica e dirigente comunista negli anni Sessanta e Settanta, che incontreremo spesso in questo saggio, scrisse che nell’immediato secondo dopoguerra la lunga «intossicazione» del concetto di “popolare” da parte «dello strapaese fascista» aveva tenuto lontano la generazione di comunisti sopravvissuta al regime da «tutto ciò che sapeva di folklore».<sup>2</sup> Vi era inoltre il bisogno che la classe operaia, segmento più avanzato della società per i comunisti, acquisisse una cultura «all’altezza» del suo «nuovo status» nell’Italia repubblicana (Gundle 1995: 70). Questo obiettivo avrebbe rivelato la necessità di una formazione ed educazione della “base” del partito e fatto del «fronte» del libro e delle biblioteche una battaglia centrale (Rogante 2021).

Nella conquista e nella creazione di una cultura nuova, nazionale, moderna, di massa e laica da parte del “partito nuovo”, l’attenta e selezionata diffusione delle opere di Antonio Gramsci da parte del Segretario Palmiro Togliatti sin dalla Liberazione contribuì significativamente a stabilire la linea culturale del partito e la sua strategia (Azzolini 2021: 253). Gli scritti del carcere avrebbero condizionato a lungo la cultura politica dei comunisti italiani, soprattutto sul terreno della «filosofia e della critica, seguite della teoria politica e dalla storiografia»; mentre il problema principale dei suoi scritti in *Letteratura e vita nazionale* sul concetto di “popolare” e sul folklore fu soprattutto come vennero utilizzati, finendo per

1 Umberto Eco, *Per un’indagine sulla situazione culturale*, «Rinascita», 20/39, 1963: 24-26.

2 Luigi Pestalozza, *Il canto popolare di Cantacronache*, «Rinascita», 32/32, 1975: 27.

alimentare una visione apocalittica e moralizzante della modernità occidentale (Gundle 1995: 127-128; Tomatis 2021). Il pensiero gramsciano sul “popolare” e il folklore rappresentò la base per lo sviluppo di un concetto di cultura popolare come subalterna, ovvero una concezione del mondo e della vita “altra” rispetto alla cultura dominante, e avrebbe imboccato una strada dalla quale il Pci sarebbe stato estraneo e per alcuni anni anche contrario (Dei 2018).

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la riflessione sulla musica in Italia si basò su due direttrici principali. Da un lato, «attraverso il filtro di Ernesto De Martino» venne avviata una «fertile linea di pensiero» che da Gramsci, «fra etnomusicologia, storia orale e antropologia, e in varie declinazioni», attraversò «il lavoro di Diego Carpitella, Gianni Bosio, Alberto Mario Cirese, Cesare Bermani, Roberto Leydi, Luigi Lombardi Satriani fra gli altri» (Tomatis 2019: 212). Grazie alle loro voci e ricerche, l'indagine sulla subalternità si fece movimento e “folklore progressivo”. La canzone e il canto popolare, liberi dall'inquinamento nazionalista del Ventennio, divennero ora anche antagoniste alla cultura dominante e di consumo e vi convogliarono canti della Resistenza, delle occupazioni delle terre dei contadini, delle fabbriche in sciopero, eccetera. Decisivi furono poi il lavoro di Béla Bartók con *Scritti sulla musica popolare*, tradotto in italiano nel 1955, e l'imponente ricerca di Alan Lomax sui repertori della tradizione contadina in Italia tra il 1954-55 (*Ibidem*). Dall'altro lato, l'approdo degli scritti di Theodor Adorno in Italia – *Minima moralia* (Einaudi 1954), *Dissonanze* (Feltrinelli 1958), *Moda senza tempo: sul jazz* («Questioni» 1958) – si inserì in questo contesto di rinnovamento degli studi filosofici, storici e antropologici della musica e del canto e creò un secondo nuovo indirizzo di riflessione intellettuale. Lo snobismo per la musica e canzone popular italiana e straniera era prassi anche prima della diffusione degli scritti di Adorno in Italia, ma ora la critica si dotò di «nuovi strumenti teorici, di nuovo lessico, e in generale di un quadro interpretativo efficace» (Ivi: 213; Gundle 1995: 69-70). Questi penetrarono nel Pci in un contesto della Guerra fredda in cui i prodotti e le industrie culturali di matrice statunitense iniziavano a rappresentare i simboli e gli strumenti dell'“americaniz-

zazione”, ovvero una minaccia crescente per il progresso di una cultura nazionale, e andarono ad alimentare una «lettura piuttosto manichea» delle dinamiche culturali nella società dei consumi, prima fra tutte la visione del consumo e del consumo culturale come dimensioni meramente passive e passivizzanti (Gundle 1995; Capuzzo 2003; Portelli 2006; Morgagni 2022: 81). Il successo della critica di Adorno fu così duraturo da riaccendere costantemente il timore di uno “squilibrio morale” di fronte a una vasta gamma di generi, prodotti e culture musicali nelle riflessioni e dibattiti di più generazioni di comunisti, almeno fino alla fine degli anni Settanta. È innegabile ed era diffuso, però, tra la “base”, i militanti e i dirigenti un piacere segreto, una forma di *guilty pleasure* verso la “canzonetta” (Consiglio 2006; Tomatis 2019: 217; Barile 2023: 61). Per questo le riviste «Calendario del popolo» e «Vie Nuove» (Consiglio 2006; Pagliaro 2014-2015), destinate a vasti settori della popolazione e dei lettori di sinistra, fino alla metà degli anni Sessanta ospitarono e costruirono un discorso sulla “musica leggera”, non tanto come problema culturale ma come «problema di costume» (Barile 2023: 61), oltre e contro il rischio di de-culturazione che i comunisti intravedevano nei prodotti del mercato (Ivi: 63).

Di contro, il Pci nel dopoguerra riuscì a «esercitare una forza di attrazione notevole per il mondo della cultura “alta”», anche quella musicale, attraverso i compositori e gli interpreti di musica eurocolta come pilastri di riferimento (Gundle 1995:82; Fanelli 2014: 20; Vittoria 2014; Taviani 2021: 287). I grandi nomi degli anni Sessanta e Settanta furono ad esempio Luigi Nono, Giacomo Manzoni, Maurizio Pollini: intellettuali che per il Pci nella musica incarnavano un ruolo di mediazione tra società, cultura e partito (Ajello 1979, 1997; Vittoria 2014) e fungevano da suoi ambasciatori nelle manifestazioni di musica e cultura all'estero, tra Est e Ovest. L'equivalente nella musica della separazione tra cultura alta e “cultura di massa” nel Pci, quindi, si consolidò ulteriormente grazie a questi modelli (Taviani 2021: 287-288).

Se si esclude la presa del partito sulla cinematografia e l'editoria, gran parte della sua inefficacia nella penetrazione sociale e culturale tra gli anni Cinquanta e Sessanta la si deve alla scarsa comprensione dei comunisti dei fenomeni popular

e delle comunicazioni di massa (Gundle 1995: 132; Tonelli 2012: 78; Taviani 2021: 291) e alla generale esclusione del Pci dai media statali, privati e dalle agenzie educative, sotto il controllo cattolico e liberale. La storiografia ci restituisce l'immagine di un partito «molto freddo» verso la cultura e le comunicazioni di massa, descrivendo la persistenza di una costante ambivalenza e contraddizione, mai risolta, tra una linea ideologica, anticapitalista e un modello pedagogico strettamente legati all'«universo etico della Guerra Fredda» e, per contro, una «strumentale adesione a quel paradigma amministrativo della cultura che della teoria critica rappresentava nei fatti la negazione» (Guiso 2012: 203). Accanto alle letture storiografiche consolidate, relative alle criticità del Pci nel comprendere i fenomeni popolari, spesso vi è una visione, diffusa nel senso comune, di un partito in costante «ritardo» rispetto alla modernizzazione culturale e sociale del paese. È interessante notare che questa visione abbonda nel linguaggio utilizzato dagli stessi dirigenti comunisti nelle varie sedi pubbliche e private di dibattito, nei congressi e nei momenti di confronto e autocritica. Le carte d'archivio e la pubblicitaria del Pci, in particolare quelle dalla fine degli anni Settanta, ce lo riportano chiaramente. Capita inoltre che ex dirigenti delle organizzazioni comuniste oggi si esprimano in questo modo, con amarezza e rimpianto, se interrogati sul proprio passato politico. Tale visione, mutuata dal linguaggio dei protagonisti e testimoni, potrebbe rischiare di influenzare eccessivamente le sensibilità interpretative della ricerca sulle politiche culturali e musicali del Pci nel post-'68. Dovremmo forse dare un nuovo nome ai processi e scelte che solitamente definiamo con il termine-ombrello «ritardo» perché hanno caratteri precipui, tra ombre lunghe del passato, avvicendamenti generazionali e nuovi rapporti con i consumi.

La relazione che il Pci ha sviluppato con la musica popolare, folk e popular e con la discografia è cambiata nel tempo. Il partito inoltre è stato un «attore sociale complesso attraversato da correnti di pluralismo e di innovazione, capace di adattare ai contesti locali e alle trasformazioni in atto la sua attività politica nei territori» (Fanelli 2014: 20). Questo saggio, pertanto, ha l'obiettivo di osservare l'evoluzione di questo rapporto e la sua mutazione sul lungo periodo, tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta, attraverso lo studio dell'ini-

ziativa di diversi soggetti, realtà e luoghi della socialità comunista. Tra questi vi sono i canzonieri, ovvero collettivi musicali composti da giovani comunisti, nati alla fine degli anni Sessanta e attivi nella galassia della politica e della musica per tutto il decennio successivo. Il contesto politico e culturale dell'Emilia ha dato vita a due esperienze originali, e per molti aspetti speculari, quella del Canzoniere delle Lame di Bologna e de Il Contemporaneo di Modena che, oltre a essere stati interpreti di un repertorio di canti e canzoni politiche e sociali, hanno prodotto e autoprodotti numerosi dischi per il Pci.

## 1. Affinità e divergenze tra il Pci e la discografia

### 1.1 Italia Canta, l'etichetta discografica del Pci

È assodato che, nel secondo Novecento, «il Pci sia stato di fatto il principale organizzatore di concerti in Italia e le organizzazioni di sinistra abbiano gestito una fetta decisiva dell'impresariato musicale nel nostro paese» (Fanelli e Tomatis 2021: 84). In alcune regioni, in particolare Emilia-Romagna, Toscana e Marche, la memoria dell'appuntamento estivo con gli eventi musicali e il ballo alle *Feste dell'Unità* è ancora molto viva (Tonelli 2012). Ma il Pci, oltre che impresario, fu anche un discografico? Ebbene sì o, meglio, ci provò.

Negli anni del “miracolo” avvenne «il primo boom della discografia nazionale e della diffusione del microsolco in vinile» (Fanelli e Tomatis 2021: 85); l'anno della svolta fu il 1958<sup>3</sup> e contestualmente vennero «immessi sul mercato numerosi dischi prodotti direttamente da organizzazioni di sinistra». Il Pci partecipò a

---

3 «I dischi prodotti passano dai 3 milioni e mezzo del 1951, a 9 milioni e mezzo nel 1956, a 12 milioni nel 1957 fino a quasi 17 milioni nel 1958. Il dato più interessante, però, riguarda il rapporto tra diversi supporti disponibili – 33, 45 e 78 giri. Nel 1957, il 62% dei dischi fabbricati in Italia era a 78 giri, il 27% a 45 e l'11% a 33. L'anno successivo, la percentuale di 45 giri passa al 62% contro il 30% del 78 [...] e l'8% dei 33 [...]. Il che vuol dire non solo che i 45 giri prodotti sono triplicati (228% di aumento), ma che la crescita del settore dipende interamente dal lancio del nuovo supporto, che si ritaglia una fetta di mercato in buona parte inedita. [...] soprattutto presso i giovani» (Tomatis 2019: 138).

questa onda discografica con sue specificità, nel quadro prevalente di obiettivi pedagogici e di propaganda (*Ibidem*). Un grande progetto discografico da parte della Sezione cultura o di quella Stampa e propaganda del Partito comunista italiano a livello nazionale, e al pari ad esempio di quella che fu Unitelefilm nel mondo del cinema, non ci fu mai; ma nel 1956 nacque una «Società Editrice Musicale»<sup>4</sup> chiamata Italia Canta, finanziata inizialmente dalla Federazione del Pci di Torino. È difficile ricostruire l'articolazione e l'estensione di questo interessante progetto discografico a causa delle lacune nella documentazione d'archivio, che non è stata integralmente conservata, probabilmente dai soggetti produttori più che dagli enti conservatori, e questo è un primo dato rilevante circa l'importanza attribuita alla società discografica da parte del partito.<sup>5</sup>

Nel 1958 l'etichetta, anche se manteneva la sede a Torino, passò «di fatto» sotto «la direzione della Società Libreria Rinascita» a Roma e iniziò a produrre dischi per una spesa iniziale totale di circa dieci milioni di lire in poco più di un anno.<sup>6</sup> Tra questi vi sono «i dischi del Cantacronache, la prima e più influente esperienza italiana di canzone impegnata» (Fanelli e Tomatis 2021: 90), che mostrava un inedito «interesse politico per l'oggetto-canzone» (Tomatis 2019: 244) mettendo al centro tematiche realiste; questo collettivo musicale era composto da figure intellettuali torinesi: Sergio Liberovici, Michele Luciano Straniero, Fausto Amodei, Margot (cioè Margherita Galante Garrone), Emilio Jona, Giorgio De Maria (Jona e Straniero 1995; Ferrari 2013). Liberovici, che era l'unico musicista di professione del gruppo, ricondusse la «definizione del progetto a un viaggio in Germania» avvenuto nel 1957 insieme a Pestalozza e Manzoni, «in cui ebbe l'occasione di ascoltare i *songs* di Brecht musicati da Dessau e Eisler» (Tomatis 2019: 242). Seppur breve, l'attività del Cantacronache tra il 1958 e il 1963 fu fondamentale per il successivo sviluppo di un repertorio di brani, poi divenuti standard della canzone politica, e di una discografia indipendente e antagonista.

4 *Relazione di Aldo D'Alfonso a Pietro Secchia, 8 marzo 1960*, in Fondazione Gramsci Roma, Archivi di persone, fondo Amerigo Terenzi (1944-1984), Italia Canta. Bilanci e piani di produzione, fascicolo 18.1, Italia Canta (21 gennaio 1960 - 23 luglio 1962), Busta 2, Periodici.

5 I documenti si trovano oggi distribuiti principalmente tra l'archivio della Fondazione Gramsci di Roma e il Creo di Torino.

6 *Relazione di Aldo D'Alfonso a Pietro Secchia, 8 marzo 1960*, cit.

Adesione alla realtà, obiettivi educativi, impegno politico attraverso la canzone, “evadere dall’evasione” – lo slogan che sintetizzava la loro visione apocalittica sulla “cultura di massa” – sono gli elementi che caratterizzarono la produzione musicale del gruppo di Torino e attraverso i quali trovarono accoglienza in Italia Canta con: «Cantacronache sperimentale» del 1958 (Cantacronache 1958a) «Vienna VII Festival Mondiale della gioventù» del 1959 (Cantacronache 1959a), il singolo *Per i morti di Reggio Emilia* del 1960 (Amodei 1960, contenente il brano omonimo dedicato alla strage di manifestanti scesi in piazza contro il governo Tambroni, avvenuta nella città emiliana del luglio dello stesso anno) e la serie di Ep pubblicati fino al 1960 (Cantacronache 1958b, 1958c, 1959b, 1959c, 1960a, 1960b). A questi primi dischi si aggiunsero «Manifesti di poesia 1 - Maiakovski» (Maiakovski 1958), tre volumi del «Cantafavole» (Cantafavole 1958a, 1958m 1962), «Le favole di Febo 1», interpretate dal noto conduttore radiofonico Febo Conti (1959) e «Manifesti di poesia 2 - Nazim Hikmet» (Hikmet 1960). È importante «ricordare la pionieristica serie di Ep» di Italia Canta dedicati ai «Canti di protesta del popolo italiano» (Jona e Liberovici 1960a, 1960b, 1960c), che per prima recuperò e rimise «in circolazione alcuni canti del passato, includendoli in un nascente repertorio di sinistra condiviso a livello nazionale», portato avanti poi, e «opportunamente declinato secondo la visione di Gianni Bosio e Roberto Leydi», «con le prime serie dedicate al canto sociale pubblicate dai Dischi del Sole» (Fanelli e Tomatis 2021: 91). Anche se non è facile stabilire la data corretta di edizione di alcuni Ep e Lp, per mancanza di cataloghi e anche di matrici impresse sul vinile, possiamo stabilire dalla recente ricognizione al centro del progetto PRIN *Atlante della discografia antagonista (1958-1980)*, che la produzione di Italia Canta abbia raggiunto la fase di maggiore attività tra il 1959 e il 1962, negli stessi anni del “boom economico” e durante la vita del Cantacronache, declinando via via con pubblicazioni sempre più saltuarie e occasionali negli anni successivi.

In generale, la caratteristica principale dei dischi dell’etichetta del Pci fu l’adesione a un ventaglio di tematiche tradizionali e centrali della cultura e della propaganda comunista, non discostandosi da quelle delle edizioni librarie: la

Resistenza in Italia e quella in altri paesi europei contro i fascismi, le lotte di liberazione nei paesi del cosiddetto Terzo Mondo al centro della solidarietà internazionalista comunista negli anni Sessanta, le celebrazioni di grandi biografie di comunisti, da Lenin a Gramsci, e di grandi fatti storici alle radici del movimento operaio, socialista e del partito stesso; ad esempio: «Canti della resistenza spagnola 1939-1961» (Aa.Vv. 1961b) che vedeva all'opera Liberovici, Straniero, Amodei, Margot, «Canti della guerra di Spagna 1936-1939» (Aa.Vv. 1961a) con, tra le altre, le interpretazioni di Pete Seeger e Woody Guthrie, «Canti della rivoluzione cubana 1», curato da Lionello Gennero, Giorgio Cingoli e Liberovici (Cingoli *et al.* 1961). Il noto compositore Giacomo Manzoni si soffermò su «l'Unità» sull'importanza delle testimonianze raccolte da Italia Canta con questi dischi, sottolineando in particolare come i canti per le lotte di liberazione costituissero «il vivo documento sonoro» di popoli che cercavano la loro strada per «realizzare un ideale di libertà e di civiltà». Tra questi Manzoni citava anche l'album «Canti del Congo indipendente» (Ledda e Liberovici 1961), contenente musiche che secondo il compositore presentavano «una certa dose di equivoco» perché «fortemente ritmate» e simili, sosteneva, al «jazz commerciale», quindi non «genuinamente popolare». A ogni modo rappresentavano, per Manzoni, il «primo passo che un nuovo paese libero muove tra le difficoltà e resistenze inaudite» verso quella che sarebbe diventata «in un prossimo domani la individuazione di una cultura nazionale e popolare», senza «chiedere in prestito la vernice esteriore alle civiltà altrui». <sup>7</sup> Da queste poche righe, e nella sovrapposizione che Manzoni produsse tra l'orizzonte di processi culturali decoloniali e la linea culturale nazionale del Pci, emerge un chiaro esempio della sostanza della relazione conflittuale che i comunisti vivevano con la popular music, ovvero: l'obiettivo massimo era quello di dare respiro a una cultura autentica, ma gli stili e le forme espressive trasgressive, rispetto a una certa estetica musicale accettata dai comunisti, anche se non avrebbero mai incontrato aperta e piena approvazione, potevano trovare temporaneamente accoglienza se i fini politici giustificavano i «mezzi popular».

---

<sup>7</sup> Giacomo Manzoni, *Dalla Spagna al Congo a Cuba non c'è rivoluzione senza canzoni*, «l'Unità», 26 aprile 1962.

Tra le pubblicazioni di Italia Canta citiamo inoltre «Il grande processo. 28 maggio - 4 giugno 1928» del 1967, dedicato a Gramsci, curato da Umberto Terracini e con Edgardo Siroli come autore (Siroli 1967), «Storia del Partito Comunista Italiano» del 1974, con Gian Maria Volonté e l'introduzione di Gian Carlo Pajetta (Siroli 1974); «Resistenza» (Siroli 1975), pubblicato in occasione del trentennale della Liberazione, costruito con voci e testi di autori di rilievo fra cui Laura Betti, Gian Maria Volonté, il partigiano Arrigo Boldrini, Rafael Alberti, Giò Pomodoro, Ernesto Treccani, Leone Ginzburg e Umberto Saba. Un autore, infine, che in Italia Canta poteva vantare una produzione ampia di dischi, anche superiore al Cantacronache, era Ciccio Busacca, uno dei più noti cantastorie siciliani capace di riempire le piazze della sua regione tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Con i dischi per l'etichetta comunista (fra i primi: Busacca 1961a, 1961b) Busacca venne diffuso nel mondo intellettuale del partito. Questo è un fatto solo apparentemente sorprendente, perché il legame tra il partito e gli intellettuali comunisti del Sud, come fu con Ignazio Buttitta, era già solido e quello tra Torino, la prima sede dell'etichetta del Pci, e la Sicilia era l'itinerario delle migrazioni interne e dell'operaismo degli anni Sessanta.

## 1.2 La società Italia Canta si allarga, Aldo D'Alfonso alla direzione

Mentre la direzione romana dell'etichetta del Pci si consolidava, il Consiglio di amministrazione si allargava. Fino al 1960 la Società musicale ebbe un Cda «composto soltanto da due compagni», ma «dato lo sviluppo che anche questo settore dell'attività» stava «assumendo», venne programmato un maggiore investimento finanziario e di energie con un «regolare Consiglio d'Amministrazione formato da compagni qualificati per la parte artistico-culturale e da alcuni per la parte tecnico-amministrativa». <sup>8</sup> Nel verbale della riunione del luglio 1960, stilato

---

<sup>8</sup> *Allegato n. 1, Bilancio preventivo società Italia Canta dal 1° luglio 1960 al 31 dicembre*, in Fondazione Gramsci Roma, Archivi di persone, fondo Amerigo Terenzi (1944-1984), Italia Canta. Bilanci e piani di produzione, fascicolo 18.1, Italia Canta (21 gennaio 1960 - 23 luglio 1962), Busta 2, Periodici.

dal dirigente della Sezione editoriale del partito Pietro Secchia, che sistematizzava le attività e gli scopi dell'etichetta, vediamo nel Cda i nomi di Alberto Cecchi (presidente), Antonello Trombadori (consigliere), entrambi dirigenti nella Commissione culturale del partito, Siro Trezzini (consigliere e dirigente nella Commissione propaganda), Carlo Lombardi (consigliere e dirigente nella Commissione editoriale), Rubens Tedeschi ed Erasmo Valente con l'incarico di consiglieri e in qualità di critici musicali; Liberovici del Cantacronache, che all'epoca era anche iscritto al partito, era il direttore artistico, Lorenzo Gillio<sup>9</sup> aveva il ruolo di direttore commerciale – «unico stipendiato» nel 1960, insieme ad altre due «compagne», «Maruska» e «Maria Costantino», delle quali non conosciamo le mansioni, ma solo le quote di stipendio, inferiori a quello di Gillio<sup>10</sup> – e infine Aldo D'Alfonso (direttore generale) e Claudio Fratini (amministratore delegato).<sup>11</sup> D'Alfonso fu una delle figure nel partito che più credette in questo progetto discografico. Fu anche una personalità politica e culturale al centro di una vasta rete di rapporti sul territorio nazionale tra dischi, libri e teatro, che avrebbe trovato poi, con la carica di presidente dell'Arci provinciale e di Assessore provinciale alla Cultura e Tempo libero di Bologna, una residenza definitiva nella città emiliana dal 1964. Nelle sue carte d'archivio, conservate presso la Fondazione Gramsci di Bologna, troviamo alcuni dati rilevanti per ricostruire un quadro più ricco della storia di Italia Canta. Partiamo dalle memorie più recenti e torniamo poi agli anni Sessanta.

Nella preparazione di un discorso pronunciato alla *Festa dell'Unità* di Bologna del 1996, durante la presentazione del libro *Cantacronache. Un'avventura politica musicale degli anni Cinquanta* (Jona e Straniero 1995) insieme agli ex componenti Emilio Jona e Michele Luciano Straniero del gruppo di Torino, D'Alfonso descrisse innanzitutto il suo approdo al progetto discografico che avvenne grazie al dirigente Gian Carlo Pajetta, all'epoca Segretario della Sezione

9 Vale la pena sottolineare che il nome Lorenzo Gillio compare nelle carte d'archivio consultate in questa ricerca in almeno tre varianti, compresa Lorenzo Giglio e Lorenzo Grillo, che ha ostacolato momentaneamente l'individuazione di un eventuale fondo d'archivio a suo nome.

10 *Allegato n. 1, Bilancio preventivo società Italia Canta dal 1° luglio 1960 al 31 dicembre*, cit.

11 *Verbale dell'11 luglio 1960*, in Fondazione Gramsci Roma, Archivi di persone, fondo Amerigo Terenzi (1944-1984), Verbali, fascicolo 18.2, Italia Canta (21 gennaio 1960 - 23 luglio 1962), Busta 2, Periodici.

stampa e propaganda del Pci; tra i due vi era un rapporto costante, come mostra un ricco carteggio a proposito del lavoro di D'Alfonso tra il 1962 e il 1964 per il consorzio librario per l'Emilia e per la Toscana.<sup>12</sup> Riportiamo qui di seguito gli appunti che D'Alfonso poi avrebbe espunto dalla versione definitiva e più breve del suo intervento durante la festa del 1996:

Nel 1958, infatti, ero direttore della Libreria-Discoteca Internazionale Rinascita – esperienza durata dal 1956 al 1962 – e Giancarlo Pajetta – noto dirigente del PCI, torinese e passato alla storia, oltre che per altre qualità per aver patrocinato e spinto le più coraggiose e spericolate avventure editoriali – un giorno mi parlò di quel gruppo torinese che aveva iniziato la propria attività con il nome di “Cantacronache” invitandomi a “dargli una mano” con qualche disponibilità finanziaria che a quel tempo la Libreria Rinascita aveva e con le capacità industrial-commerciali che, con molta benevolenza, si supponeva potesse avere, perché, chissà, anche l'idea di metter su una casa editrice discografica non era da scartare. Presi contatto con il gruppo, partecipai alla costruzione delle attività discografica di Italia Canta, a diverse riunioni, nel corso delle quali si “provavano” i testi e musiche, a “registrazioni” e “stampa” di alcuni dischi e, quel che più importa, la Libreria Rinascita divenne “Agente esclusivo per la distribuzione dei dischi di “Italia canta”. Anche per questo, oltre che per il personale interesse culturale che avevo, [ho] la collezione completa dei dischi.<sup>13</sup>

Poco prima, in occasione dell'uscita del libro, D'Alfonso scrisse anche una lettera a «l'Unità» intervenendo a proposito di alcune imprecisioni su Italia Canta che il noto giornalista musicale Gino Castaldo avrebbe scritto all'epoca sul quotidiano «La Repubblica»:

iniziativa che ebbe il concreto sostegno del Partito comunista e fu, secondo quanto qualcuno ha raccontato all'autore dell'articolo, affossata dallo stesso partito... per un dissenso, tra gruppo torinese e burocrati di Roma, su una poesia del poeta turco

12 Lettera di Gian Carlo Pajetta a Gino Agostini del Pci di Bologna, 23 ottobre 1961, in Fondazione Gramsci Roma, Archivi di persone, 88 Aldo D'Alfonso (8 gennaio 1957-7 gennaio 1964), “Corrispondenza con personalità” (1959-1969), Gian Carlo Pajetta.

13 *Cantacronache - Festa dell'Unità - 19 settembre 1996, 1° stesura*, in Fondazione Gramsci Bologna, Fondo Archivistico Aldo D'Alfonso, Documentazione a carattere politico-culturale. Italia Canta - Cantacronache, fascicolo 1, busta 23.

Nazim Hikmet. L'episodio non mi risulta. [...] È un altro discorso che non si sia stati capaci, poi, di dare continuità a certe imprese. Un fatto imputabile, certamente, a una deficienza di cultura industriale [...] Forse è più giusto dire che è mancata una capacità di resistere e di investire contro le difficoltà del mercato, ed ha prevalso, anche in questo come in altri campi, la rassegnazione di fronte alle difficoltà di una impresa considerata, solo col senno di poi, importante e non marginale.<sup>14</sup>

Questa ambizione era nelle corde di Aldo D'Alfonso, ma sembra essere appartenuta a lui e a pochi altri fra coloro che erano coinvolti nel progetto. La bozza di un articolo scritto di suo pugno nel 1959 mostra entusiasmo per la discografia, che lo avvicina alla sensibilità di Gianni Bosio – con cui sarebbe stato in contatto negli anni successivi – per il magnetofono e i dischi (Bosio 1998), tanto da dire: «cominciare ad ascoltare dischi è un fatto culturale, una conquista dalla quale difficilmente si torna indietro» e «il possesso di un fonoriproduttore», proseguiva, «è per chi vuole ascoltare dei dischi, come il possesso dell'alfabeto per chi vuole leggere». <sup>15</sup> Vale la pena riportare altre parti più estese del documento:

sarebbe errato considerare lo sviluppo della diffusione del disco strettamente e indissolubilmente legato alle fortune della canzone e da ciò stabilire che, in ultima analisi, non vale eccessivamente la pena di interessarsi di quel che avviene in questo campo. Non c'è dubbio che la stragrande maggioranza di coloro che acquistano un fonografo lo fanno per poter ascoltare quando e quanto vogliono i vari idoli bianchi o neri della canzone all'italiana, alla francese, all'americana ecc. Si trovano, però, in possesso di uno strumento che permette loro, basta che lo vogliano, di ascoltare una infinita gamma di prodotti culturali, dalla musica classica, alla poesia, alla favola, alla commedia, alla ricostruzione drammatica di eventi storici ecc. In altri paesi si è già considerevolmente sviluppata la produzione discografica più propriamente didattica, ma anche in Italia si cominciano a compiere i primi passi in questo campo. Ed è certo che quanto più si allarga il numero di potenziali

14 *Lettera di Aldo D'Alfonso a Oreste Pivetta, redazione de «L'Unità», Milano, 2/3/1995*, in Fondazione Gramsci Bologna, Fondo Archivistico Aldo D'Alfonso, Documentazione a carattere politico-culturale. Italia Canta - Cantacronache, fascicolo 1, busta 23.

15 Si tratta di un testo evidentemente organizzato come articolo di rivista, ma che probabilmente non è stato mai pubblicato. Una prima verifica negli archivi di «Rinascita», di «Vie Nuove» e de «Il Contemporaneo» al momento non ha prodotto risultati. Su «Il Contemporaneo» vi sono pubblicati altri suoi articoli tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta ed è probabile che il testo fosse destinato a questa rivista. Si trova in *Manoscritti e dattiloscritti, 1959*, Fondazione Gramsci Bologna, Fondo archivistico Aldo D'Alfonso, fascicolo 3, busta 2.

acquirenti, tantopiù si moltiplicheranno le iniziative di ogni genere nell'editoria discografica. [...]

Il pubblico del disco, a paragone di quello della radio che fino ad ieri veniva ad essere l'unico strumento attraverso il quale poteva trasmettersi a grandi masse la cultura "parlata", si trova in una nuova condizione di libertà. [...] come al solito relativa, in una società in cui i fonografi costano parecchio, i dischi costano molto e tutti siamo più o meno soggetti alla travolgente forza della pubblicità. Sempre libertà però, di chi, privato o circolo, nel momento in cui alla radio trasmette Modugno può offrire a se stesso e ai propri amici tre ore di Claudio Villa o, certo meglio, a dispetto della radio e della T.V. può permettersi di organizzare una serata di ascolto di poesie, pezzi d'opera, musica sinfonica, ecc. Non è escluso, d'altra parte, che lo sviluppo della diffusione del disco sia stato provocato anche dal desiderio di molti di rendersi indipendenti nei confronti dei programmi RAI-TV.

Il testo di D'Alfonso è un manifesto delle motivazioni che stanno alla base di un progetto come Italia Canta, del suo diretto coinvolgimento e impegno, per poter preservare la cultura di sinistra ed estendere e rinnovare le pratiche di produzione della soggettività comunista. Vi risuona la collaborazione con il Cantacronache, nell'opportunità di un disco e di certa musica di essere un'alternativa culturale alla "musica di consumo". Concretamente qui si traduce anche in una alternativa ideologica, dato che la scelta tra il citato Claudio Villa, noto sostenitore del Pci, contro un Domenico Modugno, che aveva da poco vinto il *Festival di Sanremo*, non porta veramente con sé una differenza sostanziale, in una prospettiva da sinistra: entrambi all'epoca erano divi della "canzone italiana". La differenza principale, come suggerisce Tomatis, si trova perlopiù nel fatto che cantanti come Villa fossero all'epoca visti come «professionisti adulti», mentre i nuovi protagonisti della popular music, come Modugno, erano interpreti di alcune forti trasgressioni: avevano un corpo sessualizzato, sollecitavano una «identificazione» e quella che veniva vista come una "pericolosa" bramosia di successo e di «ascesa sociale» (Tomatis 2019: 204). Nelle parole di D'Alfonso si intravede poi all'orizzonte la vita culturale e collettiva nei circoli e nelle case del popolo, soprattutto si intuisce una prospettiva di intervento rivolta alla socializzazione, aggregazione e a quello "sconosciuto" tempo libero che di lì a pochi anni avrebbe

trovato respiro programmatico soprattutto nel movimento associativo dell'Arci (Santangelo 2009; Fanelli 2014). D'Alfonso infine concludeva:

pensiamo si possa concludere che sia ora che, anche nel campo discografico, il movimento democratico faccia sentire la propria voce. Nel campo della canzone, non limitandosi ad attizzare od a seguire inconcludenti polemiche, ma avendo anche il coraggio di prendere posizioni di critica o di incoraggiamento e soprattutto tenendo l'orecchio ai tentativi di rinnovamento, di espressione di nuove forme e contenuti; nel campo della musica classica facendo scendere la critica dall'olimpio degli iniziati e indirizzando in modo acconcio grandi masse a godere di tesori troppo ancora esclusivo privilegio dei frequentatori di sale da concerti o grandi teatri; nel campo didattico, del disco educativo nel senso più largo, stimolando e indirizzando la produzione. Fino ad oggi la critica, relegata in genere in qualche angolino dei più coraggiosi giornali è più propaganda dell'industria discografica in generale che indirizzo per i lettori, l'intervento nella diffusione e nella produzione è quasi nullo, ma non può mettersi in dubbio che il problema va affrontato.<sup>16</sup>

Molti elementi di riflessione illustrati da D'Alfonso sarebbero stati ripresi e sviluppati alcuni anni dopo, in una fase politica e in un dibattito culturale più maturi per il Pci in questo tipo di iniziative e progetti. Intanto, al principio degli anni Sessanta nel partito veniva avvertita la «necessità di confrontarsi con il campo dei media con strumenti organizzativi più agguerriti» (Taviani 2021: 294). Nella visione comunista, l'industria culturale e i mezzi di comunicazione di massa continuavano a rappresentare gli «strumenti attraverso i quali il sistema cercava di piegare ai propri fini le esigenze delle classi lavoratrici», ma il rifiuto netto, ne erano coscienti, avrebbe comportato l'isolamento. Il convegno nazionale congiunto della Sezione Stampa e propaganda e Sezione culturale nel 1961 vide una soluzione «nell'imprimere un indirizzo democratico e antifascista alla vita culturale» e nel ruolo delle amministrazioni «rosse» nel «declinare sul territorio la nuova linea culturale» (Morgagni 2022: 82). Si aprì, tra le tante, una riflessione su un campo di produzione che definivano ancora «scoperto», quello

---

16 *Manoscritti e dattiloscritti, 1959*, cit.

della musica. In un documento della Commissione culturale del Pci del 1962 leggiamo:

Il profondo e tradizionale divorzio – tipico dell’Italia – tra la cultura ufficiale e la musica è una delle tante espressioni delle fratture di cui soffre la cultura italiana e di cui risente anche l’azione culturale del partito, sicché il compito di superare questo distacco non deve essere trascurato dalla nostra lotta per costruire una cultura unitaria. Si aprono quindi i problemi dell’insegnamento musicale nelle scuole e della introduzione della scuola dell’obbligo di otto anni nei conservatori e nei licei – temi integranti della nostra lotta per una riforma democratica della scuola. I problemi del teatro musicale, delle istituzioni concertistiche, dei programmi radio-televisivi, della produzione discografica, della funzione dei teatri comunali e degli enti locali in generale. Devono pure essere affrontate le questioni di ordine ideale che sono poste nelle varie scuole e correnti della composizione musicale.<sup>17</sup>

Queste poche righe offrono una panoramica dei nuovi orientamenti che la Sezione cultura del partito avrebbe coordinato e organizzato nel corso degli anni successivi.<sup>18</sup> Vi compare il riferimento a problemi relativi alla «produzione discografica» e con tutta probabilità le difficoltà di gestione e di implementazione della società Italia Canta, qui sopra descritte, ne rappresentavano i motivi. Dalle carte d’archivio che abbiamo a disposizione si ricava l’immagine di una società discografica entrata velocemente in una fase di sofferenza, innanzitutto, a causa dell’impossibilità o della non volontà dei membri del Cda di impegnarsi con costanza, e poi per il peso finanziario che gravava sulle casse del partito. Dalle riunioni del 1962 era emersa più volte la necessità di una figura incaricata «in via definitiva e completa di dirigere questo organismo» e «costituire altresì un comitato di lettura» composto da esperti di musica e arte, perché «l’edizione di dischi», riportavano, «rimane il settore che può dare i migliori risultati».<sup>19</sup> La so-

17 *Appunti per una discussione sulla situazione della cultura italiana*, in APCI, Commissione culturale Pci, 1962 (citato in Santoro 2013: 249).

18 Si veda l’opuscolo *L’azione del PCI per una nuova politica dello spettacolo*, a cura della Sezione culturale del PCI, La Moderna, Roma, 1968.

19 *Appunti sulla riunione dell’11 Aprile 1962 tenutasi per “Italia Canta” con la partecipazione dei seguenti compagni: Secchia, Fratini, D’Alfonso e Caroselli*, in Fondazione Gramsci Roma, Archivi di persone, fondo Amerigo Terenzi (1944-1984), Italia Canta. Bilanci e piani di produzione, fascicolo 18.1, Italia Canta (21 gennaio 1960 - 23 luglio 1962), Busta 2, Periodici.

cietà discografica, che di fatto aveva la sua direzione a Roma perché in D'Alfonso coincidevano le cariche di direttore di Librerie Rinascita e di Italia Canta, veniva ora anche formalmente spostata nella capitale e inclusa nella società editrice del Pci, compresa la stampa dei dischi e delle copertine. La sua prima sede torinese venne chiusa, in vista di un possibile «suo assorbimento da parte del Ceti», ovvero il Consorzio esercenti teatrali italiani che aveva sede a Reggio Emilia e uffici in altre province.<sup>20</sup>

Pietro Secchia riportò alla Segreteria del partito che Italia Canta non riusciva a prendere lo slancio desiderato, la composizione del Cda «sembrava molto burocratica»,<sup>21</sup> Liberovici non agiva più da direttore artistico, ma era «semplicemente un collaboratore esterno» che si occupava «di fare proposte per la produzione discografica passando poi, dopo il nulla osta di Roma all'esecuzione» o si incaricava «di accettare, su ordinazione di Roma, di curare la produzione di certi dischi». <sup>22</sup> Nel Cda così avvenne un rimpasto, D'Alfonso e Fratini rimanevano come consiglieri, Carlo Caroselli<sup>23</sup> subentrava nel gruppo insieme ai nuovi consiglieri Giorgio Filogamo, Luciano Gruppi e Ivo Bellesi, mentre Sergio Scarpa ne diventava presidente.<sup>24</sup> Librerie Rinascita rimase a tutela del progetto come supporto finanziario principale, al quale si sommò il circuito di vendite tra federazioni, circoli, Discoteca Rinascita e, molto probabilmente, gli stand delle *Feste dell'Unità*.

Se dal 1958-59 circa Italia Canta aveva anche iniziato a occuparsi «della organizzazione di spettacoli, cioè, in pratica della vendita di cantanti a festivals, balere, ecc.», in collaborazione con il Ceti,<sup>25</sup> nel 1962 questa articolazione della società venne tralasciata. Nel maggio dello stesso anno decisero di affidare la «direzione effettiva» di questo tipo di attività al consorzio, con l'intenzione di

20 *Ibidem*.

21 *Lettera di Pietro Secchia alla Segreteria del Pci, 20 luglio 1962*, in Fondazione Gramsci Roma, Archivi di persone, fondo Amerigo Terenzi (1944-1984), Verbali, fascicolo 18.2, Italia Canta (21 gennaio 1960 - 23 luglio 1962), Busta 2, Periodici.

22 *Situazione "Italia Canta" al 31 maggio 1962*, in Fondazione Gramsci Roma, Archivi di persone, fondo Amerigo Terenzi (1944-1984), Italia Canta. Bilanci e piani di produzione, fascicolo 18.1, Italia Canta (21 gennaio 1960 - 23 luglio 1962), Busta 2, Periodici.

23 *Appunti sulla riunione dell'11 Aprile 1962 tenutasi per "Italia Canta" con la partecipazione dei seguenti compagni: Secchia, Fratini, D'Alfonso e Caroselli*, cit.

24 *Lettera di Pietro Secchia alla Segreteria del Pci, 20 luglio 1962*, cit.

25 *Situazione "Italia Canta" al 31 maggio 1962*, cit.

dedicarsi di più alla discografia.<sup>26</sup> Il «compagno Gillio», che rappresentava una figura più operativa e tecnica nella società discografica, divenne «stipendiato del Ceti» con un «proprio ufficio anche a Torino».<sup>27</sup> L'ambivalenza tra le ambizioni culturali e politiche dell'etichetta comunista e le pratiche consolidate di dedicarsi all'organizzazione di concerti di "musica leggera" per le *Feste dell'Unità* e del partito non sembravano sostenibili e stavano diventando sempre più fonti di critica interna ed esterna. I «membri del Cantacronache furono tra i primi a rilevare questa contraddizione, che contribuì a segnare la fine della storia del gruppo» (Fanelli e Tomatis: 91). Con una sintetica raccomandata nel luglio del 1962 Amodei, Lucio Cabutti, De Maria, Galante Garrone, Jona, Liberovici e Straniero interruppero ogni collaborazione con Italia Canta, perché quelle che avrebbero potuto «costituire le basi di una casa discografica del tutto nuova in Italia», scrissero, furono «sacrificate per indifferenza, incapacità, quieto vivere, ad un'attività volgarmente commerciale volta a sfruttare (ma anche ad allargare e consolidare) un mercato di canzonette insulse e diseducative, sfuggenti ad ogni impegno morale e politico, e ciò attraverso discutibili sistemi di impresariato».<sup>28</sup> I motivi che provocarono l'uscita del Cantacronache da Italia Canta, trovarono successivamente uno spazio di riflessione più ampio su «Rinascita», con una lettera critica di Liberovici sul «Pci impresario teatrale»:

nelle mie orecchie ancora risuonano gli innumerevoli dibattiti sostenuti in merito [all'odierno mondo della canzone] presso la commissione culturale centrale come nelle sezioni periferiche, e ho sott'occhi la nostra stampa di sempre, con gli incitamenti alla lotta contro l'industrializzazione della cultura e la parola d'ordine dell'elevazione culturale, ideologica e politica delle masse. È mai possibile, allora, che proprio le manifestazioni che si richiamano alla nostra stampa debbano poggiare su falsi idoli, su bassi mercati, sull'idealizzazione dell'evasione? [...] lasciando sul terreno [...] un serio deficit tanto sul piano strettamente amministrativo quanto su quello più ampiamente civico e politico.<sup>29</sup>

---

26 *Ibidem*.

27 *Ibidem*.

28 *Raccomandata di Michele L. Straniero a Italia Canta-Aldo D'Alfonso (Roma) e a Lorenzo Gillio (Torino)*, in Archivio Michele Straniero, Creo, Torino, fascicolo 1847.

29 Sergio Liberovici, *Festival: S. Remo e altro*, «Rinascita», 20/7, 1963: 31.

Le contraddizioni della “musica leggera” sarebbero state poi al centro del libro di Liberovici, Straniero, Jona e De Maria *Le canzoni della cattiva coscienza*, pubblicato da Bompiani nel 1964 (Straniero *et al.* 1964). In questo volume gli ex Cantacronache si dedicarono alla «sistematizzazione» e «radicalizzazione» dei paradigmi e del lessico di Adorno. Fu «il primo libro sulla canzone scritto *da intellettuali per intellettuali*», che avrebbe condizionato la riflessione sul tema per molti anni, anche offrendo un’analisi critica del fenomeno “canzonetta” (Tomatis 2019: 253). Alcuni anni dopo, per effetto del “lungo ‘68” italiano nella musica e nelle culture giovanili, sarebbero emerse diverse alternative ai divi e alle canzonette, grazie anche al ruolo fondativo del Cantacronache. E a rispondere idealmente all’appello di Liberovici, tentando di colmare quel deficit nella socialità musicale comunista, sarebbero nati i canzonieri composti da giovani comunisti del Pci e della Fgci. Lo vedremo nei prossimi paragrafi.

### 1.3 Il declino di Italia Canta e frammenti di altre esperienze discografiche

Dei fatti che avvennero all’interno di Italia Canta, dai primi anni Sessanta in poi, sappiamo poco. Tra il 1963 circa e la fine del decennio, due nuove etichette vicine al Pci raccolsero l’eredità di Italia Canta, la sua linea e gli scopi artistico-culturali, senza eliminare la precedente società musicale (Straniero 1999): Dng (dalle iniziali dei cognomi dei collaboratori ed ex partigiani Gianni Dolino, Isacco Nahum e Daniele Guarini), progetto avviato da Lorenzo Gillio e guidato da Vincenzo Lalli, e Cedi (Compagnia editrice discografica internazionale).<sup>30</sup> Ad esempio, è del 1965 l’epico cofanetto della Dng di quattro vinili, curato da Michele Luciano Straniero e da Franco Lucchetta, dal titolo «Storia dell’URSS attraverso le canzoni» (Straniero e Lucchetta 1965). Le altre pubblicazioni di queste due nuove etichette furono sia ristampe dei dischi del Cantacronache e di Busacca sia pro-

---

<sup>30</sup> Parte della documentazione relativa alle etichette Dng e Cedi si trova a Torino: *Attività discografiche Dng, Italia Canta*, Cedi, fascicolo 11, Fondo Lalli, Istoretto, Torino.

duzioni originali, con qualche estemporanea presenza dei nomi del folk revival, come Leoncarlo Settimelli del Canzoniere internazionale di Roma, giornalista de «l'Unità» molto vicino al Pci, e Giovanna Marini in occasionale uscita dai Dischi del Sole (Marini 1969), fino ai dischi del Coro del circolo musicale Arci "Arturo Toscanini" di Torino (1965a, 1965b; vedi Santangelo 2009).

Abbiamo qualche informazione in più su Italia Canta attraverso alcuni documenti della metà del decennio successivo, che ci fanno intuire quanto il progetto fosse stato nel frattempo marginalizzato. Dario Valori del Pci inviò nel 1976 alla Segreteria del partito una proposta di riqualificazione della società musicale nella quale scrisse: «in occasione della ristrutturazione di Unitefilm, avviata alla fine del 1974, fu deciso di riorganizzare tutto il settore audiovisivo: comprendendo, dunque, anche la società editrice musicale Italia Canta» fino a quel momento «in provvisoria cessione al compagno Ivano Burani di Reggio Emilia». <sup>31</sup> Dopo alcune consultazioni con diversi altri dirigenti, tra i quali anche Pestalozza, l'idea di Valori era quella di riportare la sede sociale di Italia Canta a Roma per una «piena e diretta disponibilità di partito», come «depositaria dei diritti musicali delle musiche utilizzate per i prodotti dell'Unitefilm», «goduti da società private, con utili talvolta notevoli. Tanto più notevole, dunque», scriveva Valori, era «la perdita complessiva del partito in considerazione di un ulteriore sviluppo di attività di Unitefilm». <sup>32</sup> Non conosciamo al momento gli esiti di questa proposta, per le lacune nella documentazione attualmente disponibile, ma possiamo da questo frammento degli anni Settanta cogliere, dopo una lunga fase di stallo e di disinvestimento, una possibile evoluzione di Italia Canta subordinata alla più consolidata realtà e società cinematografica del Pci. Almeno queste sembravano le intenzioni.

La produzione di dischi nel Pci non si limitò alle etichette citate e si articolò in una eterogenea e occasionale stampa e diffusione di vinili, da parte del partito stesso o affidata a un'organizzazione o un'altra, oppure a una rivista del partito sempre in base alle finalità, per lo meno per tutti gli anni Sessanta e Settanta.

---

31 Nota su *Italia Canta*, in Fondazione Gramsci Roma, fascicolo 173, Italia Canta 16 gennaio 1976, busta 374, APC 1945-1990.

32 *Ibidem*.

In molti casi, come del resto dimostra la stessa federazione di Torino fondatrice di Italia Canta, «i dischi erano prodotti delle federazioni locali, senza indicazioni sul contenuto, sugli eventuali interpreti e sulle date di incisione» (Fanelli e Tomatis 2021: 93). «Vie Nuove», «Calendario del Popolo», Editori Riuniti, lo stesso Pci o la Sezione stampa e propaganda del partito pubblicarono diversi materiali sonori: si tratta di una produzione di vinili «quasi interamente confinata alla propaganda e a iniziative elettorali» (*Ibidem*) e a una modalità di fare con il disco quello che poteva essere fatto con un opuscolo. Tra la seconda metà degli anni Sessanta e sempre più nel corso degli anni Settanta, Arci Torino, Arci Modena, Arci Bologna, Udi, Cgil, Flm, Fgci avrebbero finanziato dischi con ambizioni musicali e politiche eterogenee, spesso dedicati a ricorrenze del calendario civile comunista o di ispirazione internazionalista, prodotti da e destinati soprattutto ai nuovi soggetti della politica, cioè giovani e donne. Anche qui rimandiamo all'approfondimento nei prossimi paragrafi. Nel Pci il disco rappresentò sì un supporto alternativo, ma complessivamente non incise sul contenuto né sui linguaggi della comunicazione politica e culturale. Nei (pochi) dischi che contengono canzoni ritroviamo diversi artisti della scena musicale, intellettuale, popolare e di protesta più o meno vicini al Pci: Michele Straniero, Stormy Six, Leoncarlo Settimelli, Antonio Infantino, Enzo del Re, Anna Identici, Emilio Jona, Sergio Liberovici, Ernesto Bassignano. Infine, un caso particolare e prolifico di produzione discografica per il Pci fu quello di Franco Trincale, cantante e cantastorie siciliano, emigrato a Milano nel 1959 che per decenni con la sua musica fu la voce del proletariato e delle sue battaglie. I suoi dischi e le sue performance durante i comizi erano strumenti di lotta e di propaganda comunista; i suoi vinili autoprodotti o prodotti dall'etichetta Fonola – solo in rari casi dal Pci – avevano un buon pubblico tra i militanti, ma i dirigenti non riconobbero mai ufficialmente il contributo che Trincale offriva.

In sostanza il partito rimase certamente più scettico «verso l'uso del disco come veicolo di contenuti culturali» (Fanelli e Tomatis 2021: 88). L'ampio sospetto verso il *medium* e le contraddizioni profonde nel rapporto tra i comunisti

e la cosiddetta “musica leggera”, impedirono a lungo al Pci di sperimentare una comunicazione politica, una produzione di cultura e linguaggi nuovi attraverso la musica e i dischi. Questi rappresentavano forme di trasgressione sui quali il Pci, durante la segreteria Togliatti, non fu disposto a investire veramente, solo tollerare, di fronte alla necessità di tecnologie aggiornate imposte da una società in rapida trasformazione. D’altro canto, l’esperimento del Cantacronache apparve troppo intellettuale per arrivare a destinazione, cioè alle masse (Tomatis 2019: 251). «La centralità del libro» nel Pci, quindi, «non venne scalfita» (Fanelli e Tomatis 2021: 88). Furono gli intellettuali e i ricercatori dell’Istituto Ernesto de Martino a spingersi oltre questi limiti e a dedicarsi «da subito a documentare anche la storia canora del Pci» (Ivi: 91).<sup>33</sup>

Il Pci, pur non avendo sviluppato una sua strategia, in base alle occasioni «non ebbe difficoltà a servirsi della discografia antagonista» (*Ibidem*) prodotta da altre realtà politiche e culturali spesso più vicine alla sinistra socialista, come i Dischi del Sole, e a utilizzare il repertorio del Nuovo canzoniere italiano (Nci), della galassia movimentista, dei cantautori e del folk revival, «ex Cantacronache compresi» (Ivi: 90). Dall’interno delle Edizioni del Gallo, editore dei Dischi del Sole, ci fu un tentativo di raffinare questa relazione con il partito, distribuendo quote tra Psi, Psiup e Pci nel Consiglio di amministrazione e di vendere loro azioni della società. In un primo momento, al principio del 1967 Armando Cossutta del Pci e Gianni Bosio<sup>34</sup> arrivarono a un accordo: il partito versò un anticipo di una quota complessiva di dieci milioni di lire a favore delle Edizioni del Gallo<sup>35</sup> e stabilì i rinnovi di finanziamento almeno fino al 1968; pertanto sembrò accogliere la proposta di Bosio di costruire una «zona franca per la sinistra del tempo» (Fanelli 2017: 52) e di partecipare «a un organismo unitario (unità dialettica)», scriveva Bosio, con l’obiettivo di produrre ricerca e dischi, anche se imbrigliato, «per costrizione legale», a «forme di partecipazione borghesi». «In un organismo siffatto», continuava, «ognuna delle forze che vi avesse partecipato poteva liberamente

33 I dischi cui ci si riferisce sono Leydi 1963a e 1963b.

34 Si veda il saggio di Antonio Fanelli in questo volume.

35 *Lettera di Achille Occhetto - Sezione Stampa e propaganda del Pci, 1 febbraio 1967*, in Archivio Privato Giovanni Pirelli, Varese, Cartella 48, *Edizioni Avanti!*, Serie Cartelle di Lavoro (CL).

esprimere, sostenere e realizzare una sua politica nel contesto di esigenze diverse e non divergenti». Non abbiamo al momento a disposizione la lettera di Cossutta, nonostante siano noti i contrasti tra il Pci e la casa editrice (*Ibidem*), ma abbiamo il commento di risposta di Bosio al rapido ritiro del Pci dal progetto:

Dai colloqui che ho avuto e dalla tua lettera questa formula, che era stata alla base delle nostre trattative, viene ora, dopo la vostra formale e concreta sottoscrizione, considerata non adatta. Come già ebbi ad accennare a [Elio] Quercioli e a [Cinziano] Canè, se la vostra esigenza è ora diversa e, se ho ben capito, è la seguente: abbiamo bisogno che la casa esprima tutta la politica del P.C.I. – perché non fate questa precisa richiesta e non chiedete di trattare su questa base? Non posso infatti credere che l'uso del termine "imprenditore" sia un espediente per evitare di dichiarare (con ritardo per la verità) un disinteresse che si trasformerebbe in un danno per tutti.<sup>36</sup>

Nonostante i conflitti, anche accesi, i rapporti tra il Pci e queste realtà musicali non comuniste, eterodosse e movimentiste non si interruppero mai. Il circuito delle *Feste dell'Unità*, come quello dell'Arci, delle case del popolo, delle Librerie Rinascita era e sarebbe stato sempre vitale per i gruppi e gli artisti del folk revival, per i materiali sonori prodotti dai Dischi del Sole, per le pubblicazioni delle Edizioni del Gallo; inoltre, la pubblicità dei loro dischi e libri circolava sulla stampa comunista, da «l'Unità» a «Rinascita», «Noi Donne», «Vie Nuove», «Nuova Generazione», eccetera. Era quello il loro pubblico. Tenendo in piedi queste relazioni, il Pci lasciava l'iniziativa ad altri. Un «progetto di documentazione e promozione della canzone politica» da parte del Pci non sarebbe stato avviato (Fanelli e Tomatis 2021: 91), ma singolarmente e in modo artigianale, dirigenti e militanti comunisti si impegnavano nella ricerca sulla canzone e sull'espressività popolare, raccogliendo canzonieri cartacei e d'uso. Ad esempio, nelle carte d'archivio di Luigi Arbizzani, ex partigiano, dirigente politico del Pci, fondatore e primo direttore dell'Istituto Gramsci di Bologna negli anni Sessanta, sono conservate decine e decine di trascrizioni di suo pugno di canti popolari,

---

36 Lettera di Gianni Bosio a Armando Cossutta-Ufficio Segreteria del Pci, 18 aprile 1967, in Archivio Privato Giovanni Pirelli, Varese, Cartella 48, *Edizioni Avanti!*, Serie Cartelle di Lavoro (CL).

sociali, delle mondine e partigiani, canti di lavoro, dei carcerati, dei proletari e di propaganda per le elezioni amministrative, inni alla gioventù e alla pace, stornelli contro il governo e le violenze della celere; si tratta di documenti spesso accompagnati da testimonianze di “informati” e “informatrici” sul campo – in molti casi militanti del Pci residenti nel bolognese – scritte a mano o dattiloscritte a proposito della storia dei canti, delle biografie e dei fatti ivi narrati; infine, vi sono alcuni spartiti di canzoni popolari. Il tutto raccolto, almeno, dal 1962 fino al 1970. Nelle stesse carte di Arbizzani vi è la prova di scambi con Gianni Bosio, al quale inviava liste e testi dei brani ritrovati, e vi sono conservate anche numerose copie delle riviste del *Cantacronache*, «Il Nuovo canzoniere italiano» e il «Canzoniere internazionale», quest'ultima rivista curata da Leoncarlo Settimelli, Roberto Ivan Orano, Luciano Francisci, Marina Osti in occasione del *Festival nazionale dell'Unità* di Firenze del 1970.<sup>37</sup> Tra le carte di Arbizzani, infine, vi sono gli opuscoli del *Canzoniere delle Lame* di Bologna.

Altri risvolti di questa fascinazione per la ricerca, la militanza musicale e la produzione discografica, li vedremo nelle storie dei canzonieri politici dell'Emilia, espressione diretta di un attivismo musicale e culturale interno al partito.

---

<sup>37</sup> *Note sui canti sociali*, in Fondazione Gramsci Emilia-Romagna, Fondo Luigi Arbizzani, Pubblicazioni e scritti / Articoli e interventi, fascicolo 3.2.10, busta 99.

## 2. Il Canzoniere delle Lame di Bologna

### 2.1 Figli del Pci, nipoti di Gianni Bosio, cugini del 1968

La ricerca della musica delle classi operaie e contadine attraverso l'uso del magnetofono e la diffusione di documenti sonori con i dischi furono pratiche prolifiche implementate in Italia negli anni Sessanta da Gianni Bosio, Cesare Bernani, Roberto Leydi e altri ricercatori legati al Nuovo canzoniere italiano e in seguito all'Istituto Ernesto de Martino. Il loro approccio militante alla ricerca trovò un suo filone nel folk music revival, a partire proprio dal Nci, nato nel 1962 combinando inizialmente ex Cantacronache e figure dell'ambiente intellettuale milanese, fino ad aggregare molti artisti e artiste da più regioni. Con il Nci si impose una nuova canzone popolare e politica e venne fondato un movimento a partire dalla «ideologia del canto sociale come nuovo folklore» (Tomatis 2019: 278, 282). Il grande successo di questa realtà musicale e di ricerca è legato al *Festival dei Due Mondi* di Spoleto del 1964, in cui il gruppo portò uno spettacolo di “musica popolare” (*Bella Ciao*) in un «contesto alto-borghese» (Ivi: 274; Tomatis 2024). Lo scandalo fu tale da non lasciare indifferente neanche la dirigenza comunista (Fanelli e Tomatis 2021: 91). Emblematico è il caso di Enrico Berlinguer in delegazione in Asia nel 1966 che, in visita al Presidente della Repubblica democratica del Vietnam Ho Chi Minh, portò alcuni doni; tra questi, immortalato in una foto, vi era il disco «Bella Ciao» del Nci, uscito l'anno prima, che raccoglieva i brani dello spettacolo (Tomatis 2024: 9). Neanche i giovani militanti di base del partito rimasero indifferenti. «I fatti di Spoleto» del 1964 rappresentano «una sorta di atto fondativo del movimento revivalistico nazionale» (Tomatis 2019: 275): il Nci e la ricerca dell'Istituto Ernesto de Martino sarebbero diventati «un modello di riferimento per una fioritura imprevista di gruppi e di canzonieri politici» (Fanelli 2017: 87). Le carte dell'archivio dell'Istituto parlano chiaro, perché vi sono ancora conservate molte lettere di giovani

studenti e studentesse interessati a svolgere ricerca per motivi accademici o politici o entrambi, con e per il de Martino e il Nci, ad attivare collaborazioni e a mettersi in rete. Tutti con diversi strumenti per registrare e “salvare” tradizioni e mondi culturali dal dimenticatoio e da *Sanremo*, convinti a voler rompere con la “canzone di consumo”. Queste pratiche sarebbero diventate «assai diffuse tra i giovani e quasi una sorta di iniziazione alla militanza politica», e si affermarono come «mezzo di espressione e di partecipazione politica per una o più generazioni» (*Ibidem*), spesso anche tra i gruppi extraparlamentari (Roccaforte 2024).<sup>38</sup>

Con l'emergere dopo il '68 di una nuova generazione di militanti, la cui educazione politica e sentimentale si era compiuta anche attraverso la fruizione di musica registrata – tanto il pop-rock e i cantautori quanto le pionieristiche pubblicazioni del Cantacronache e del Nuovo canzoniere italiano – il disco divenne [...] uno strumento cardine della politica culturale della nuova sinistra (Fanelli e Tomatis 2021: 92).

Tra i collettivi musicali parte di questa onda provocata dal Nci e nutrita dagli effetti innovatori del “lungo '68” italiano vi era anche Il Canzoniere delle Lame, nato a Bologna tra il 1967 e il 1968 e fondato da due giovani del Pci, Janna Carioli e Gianfranco Ginestri; quest'ultimo era anche quello che si sarebbe detto allora un «fgciotto», cioè militante della Fgci.<sup>39</sup> Ginestri all'epoca lavorava come tipografo e Carioli, anche se aspirava a diventare insegnante, per il quotidiano «Il Resto del Carlino». In quegli anni i due avevano messo in piedi una stamperia «pronto intervento» su ogni questione» presso la casa del popolo Avvenire Proletario della zona di Pescarola, nel loro quartiere Lame, nella prima periferia di Bologna (Carioli 2012: 22). Questo negli anni del dopoguerra era un quartiere a prevalenza operaia, abitato da ex partigiani e immigrati dalle zone limitrofe, ed era una «roccaforte comunista» dove, tra anni Sessanta e Settanta, «il 65% dei voti» andava al Pci (Kertzer 1981: 27).

38 Si veda inoltre il saggio di Tommaso Reborà in questo volume.

39 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

Oltre che contribuire al '68 bolognese (Rapini 2000) con i manifesti, Carioli e Ginestri vivevano di canzoni (Carioli 2012: 11): il Cantacronache, il Nuovo canzoniere italiano e i Dischi del Sole costituivano il loro «bagaglio musicale», così come sarebbe stato per altri canzonieri politici (Fanelli 2017: 88), insieme ai cantautori degli anni Cinquanta e Sessanta, più mainstream potremmo dire, ad esempio Luigi Tenco e Gino Paoli. Racconta Carioli nel suo libro di ricordi, intitolato *Gli anni che cantano* (Carioli 2012) che lei e Ginestri si conobbero da adolescenti ai campeggi dei Pionieri (Fincardi 1997-1998), nei quali la sveglia del mattino «era fatta con la musica»<sup>40</sup> e venivano diffuse dagli altoparlanti le canzoni del Cantacronache, come *Oltre il ponte*, *La zolfara*, *La canzone del popolo algerino*.<sup>41</sup> Carioli (2012: 15) scrive inoltre che nella loro collezione privata di dischi *Per i morti di Reggio Emilia* «aveva un posto d'onore», e un altro Lp che nel 1967 ascoltavano ripetutamente era «Vi parlo dell'America» di Giovanna Marini (1966). I due dischi qui citati fanno ancora parte della collezione di Ginestri conservata presso l'archivio storico del Canzoniere delle Lame della Biblioteca Cesare Malservisi di Bologna. *Per i morti di Reggio Emilia*, scritta e composta da Amodei, è presente in numerose versioni, compresa quella interpretata dallo stesso Canzoniere delle Lame in un loro 45 giri del 1972 (Canzoniere delle Lame e Buttarelli 1972), ma quella a cui si riferisce Carioli è ragionevolmente quella cantata dallo stesso autore nel disco «Cantacronache 6» (Amodei 1966). Entrambi sentirono parlare del grande scandalo di *Bella Ciao* al *Festival dei Due Mondi* del giugno del 1964 e ne rimasero colpiti.<sup>42</sup> Nello stesso anno alla *Festa dell'Unità* di Bologna il Nuovo canzoniere italiano presentò, insieme a Enzo Jannacci e Maria Monti, «uno spettacolo provocatorio intitolato *L'altra Italia*» (Tonelli 2012: 80-81) ed è molto probabile che i due lo abbiano in qualche modo intercettato. Questo arcipelago musicale e intellettuale degli anni Sessanta, pertanto, rappresenta un orizzonte di riferimento fondamentale dal punto di vista delle pratiche culturali ed è la loro prima impronta musicale. Dalla

---

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

42 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

fruizione e dall'ascolto di canzoni, alla collezione di registrazioni di suoni e canti, il passo fu breve e sembra non esserci stata soluzione di continuità. A partire dal potente esempio del Cantacronache e del Nci, così, persuasi dagli ideali culturali e politici di queste realtà, Ginestri e Carioli si dedicarono in un primo momento alla ricerca e raccolta di canti e canzoni durante le manifestazioni, in osteria e nel proprio quartiere.

Il 9 settembre 1966 Ginestri registrò «una musicassetta pacifista ai Giardini Margherita di Bologna»<sup>43</sup> – con il “geloso a bobine” che dichiara di portare con sé fin dal 1960 –<sup>44</sup> e in questa occasione, assieme a Carioli conobbe personalmente i «cantautori popolari-politici del “Nuovo Canzoniere Italiano”», cioè «Ivan della Mea di Milano, Caterina Bueno di Firenze, Alberto D’Amico di Venezia, Gualtiero Bertelli di Venezia, Luisa Ronchini di Venezia».<sup>45</sup> La musicassetta raccoglieva «16 canti per la pace in Vietnam e nel mondo» e rappresenta l’embrione di un progetto musicale e politico duraturo. Incontrarono di nuovo «i musicisti “veri”» del Canzoniere popolare veneto alla manifestazione del 25 Aprile 1967 a Bologna, quando finirono in testa al corteo a cantare con loro, momento in cui, dai ricordi di Carioli, i due «per la prima volta» sentirono «l’odore di un microfono» (Carioli 2012: 11). Poco dopo si ritrovarono con i «cantanti del gruppo veneziano del Nuovo Canzoniere Italiano» a Imola, per animare e organizzare uno spettacolo intitolato *Canzoniere sindacale*<sup>46</sup> in solidarietà dei novanta operai della cittadina a pochi chilometri da Bologna, sospesi dalla direzione della Fornace Gardelli, da loro poi occupata contro la drastica riduzione del personale e la prospettiva di chiusura dell’azienda. Ginestri e Carioli parteciparono allo sciopero, solidali davanti alla fabbrica: lo si deduce non solo dalla rassegna stampa delle manifestazioni che Ginestri ha scrupolosamente conservato, ma anche dalla prima prova

43 *Come nacque l’idea di fondare il “Canzoniere delle Lame???*, in *Indice dei 15 sommari della rassegna stampa delle “Lame” (1966-2006)*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame (ex Archivio Ivan Illich), Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, p. C.

44 *Breve storia della canzone politica italiana e del Canzoniere delle Lame*, in *Indice dei 15 sommari della rassegna stampa delle “Lame” (1966-2006)*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame (ex Archivio Ivan Illich), Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, p. B.

45 *Come nacque l’idea di fondare il “Canzoniere delle Lame???*, cit.

46 *Lame story*, 1° di 15, (1966-2006), *qui* 1966-7-8, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, p. 10.

di una canzone di lotta, *La canzone della fornace Gardelli*, scritta su un volantino proprio da Carioli, datato 16 aprile 1967, «sull'aria di un noto canto proletario parmense del 1908 dal titolo *La voce di una madre*, conosciuto meglio col titolo *E per la strada gridavan gli scioperanti*». Nel volantino citavano la fonte da cui avevano appreso quel tema musicale popolare, qui rifunzionalizzato: il «Disco *Canti e inni socialisti, I*, Dischi del sole, Edizioni del Gallo». Il testo della canzone accompagnava un breve commento allo sciopero e alle rivendicazioni degli operai: «questa canzone non è solo una ricerca di solidarietà od una spiegazione dei fatti, ma anche una decisione alla lotta». <sup>47</sup> Era una dichiarazione programmatica, e *La canzone della fornace Gardelli* diventò parte di una lunga serie di brani “di complicità” scritti e composti da Carioli, e da lei insieme ad altri del futuro Canzoniere, per diffondere la voce e le istanze di tante e tanti scioperanti, manifestanti, antifascisti, antimperialisti in Italia e nel mondo.

L'iniziativa di Carioli e Ginestri si fece notare tra alcune realtà locali in supporto allo sciopero, come il giornale «Fabbrica e società», che riportò che dall'ampia solidarietà ricevuta dagli operai di Imola nacque «addirittura una canzone popolare». <sup>48</sup> Un «falso popolare» potremmo dire, frutto di un esperimento musicale e politico nello stile del Nuovo canzoniere italiano (Tomatis 2019: 273), fatto di creazioni originali, basate o meno su melodie conosciute, nelle quali risuonava l'“autenticità” del popolare e una tradizione politica. Il testo della canzone venne pubblicato per intero su «Rinnovamento socialista», giornale del Psiup di Imola. <sup>49</sup> Il brano avrebbe poi fatto parte del disco «I canti della baracca di Piazza Maggiore», che il Canzoniere delle Lame avrebbe edito nel 1971 (Canzoniere delle Lame 1971b) con il supporto economico e politico dell'Arci di Bologna e, come citato in copertina, «di decine di operai e studenti bolognesi in lotta» (Canzoniere delle Lame 1975).

Nel frattempo, dai fogli di appunti e dalle cronologie compilate da Ginestri e conservate in archivio, sappiamo che grazie ai contatti con il Nci, nel 1967

<sup>47</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

<sup>48</sup> *L'occupazione della Gardelli [...] soluzione ai proprietari*, “*Fabbrica e società*”, 26 aprile 1967 e *Una canzone sulla “Gardelli”*, «*Rinnovamento socialista*», 30 aprile 1967, *Ivi* p. 22.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

lui e Carioli stavano lavorando a *Il Canzoniere Ribelle dell'Emilia-Romagna*, una «antologia di 80 canzoni popolari di protesta di contenuto sociale, della regione emiliano-romagnola, in “lingua”, dall'Unità d'Italia a oggi», che firmarono con il nome «Gruppo Free (gruppo di ricerca di canzoni popolari ribelli)». <sup>50</sup> La raccolta venne autopubblicata nello stesso anno, investendo i risparmi che avrebbero dovuto usare per sposarsi. Nessuno dei due sapeva suonare, lo avrebbero imparato strada facendo, ma in copertina si esibivano con una chitarra, simbolo generazionale e fortemente politico negli anni Sessanta. La data di pubblicazione dell'antologia riportata è il 1° maggio 1967, un riferimento non casuale al calendario civile e alla ritualità laica della sinistra comunista e socialista, cioè alla *Festa dei Lavoratori*. È da quel mondo che entrambi venivano e verso il quale avrebbero sempre rivendicato l'appartenenza. Secondo Ginestri, in quella stessa data fu fondato il Canzoniere delle Lame. <sup>51</sup> Come riporta invece Carioli, la nascita del collettivo musicale avvenne il 1° settembre 1967 e dopo un incontro importante, quello con Cesare Bermanni e Gianni Bosio. Questo incontro rappresentò per loro una svolta.

L'inizio dell'attività di Janna Carioli e Gianfranco Ginestri, come abbiamo visto, fu un inizio da militanti comunisti e da ricercatori di canti, canzoni e testimonianze. Pubblicarono l'antologia *Il Canzoniere Ribelle dell'Emilia-Romagna* perché la loro intenzione era quella di «contribuire a salvare dal dimenticatoio il patrimonio di cant[i] che hanno accompagnato gli avvenimenti più o meno importanti della nostra regione, visti non in una falsa prospettiva ufficiale ma ad un genuino livello popolare». <sup>52</sup> I due erano alla ricerca di quelle forme espressive e di quei significati che potessero rievocare l'altra Italia “autentica”, popolare e politica e «restituirla», come ha scritto Carioli, alla «memoria collettiva delle masse» (Carioli 2012: 19). Esprimevano così «valori emotivi» collettivi, «sintesi di una visione comunitaria e storica della realtà, o di una parte specifica di essa» (Leydi 1972: 33), e andarono ad alimentare la «rilettura del folk in chiave anta-

50 *Come nacque l'idea di fondare il “Canzoniere delle Lame”?*, cit.

51 *Ibidem*.

52 *Volantino*, in *Lame story*, 1° di 15, (1966-2006), qui 1966-7-8, cit. p. 39.

gonista» (Fanelli 2017: 95). Nella sostanza, aderirono a quella «ideologia della musica popolare portata avanti dal Nci» (Tomatis 2019: 274). Nel frattempo avevano iniziato anche a cantare per le “masse” durante gli scioperi, come abbiamo visto a Imola, e per divertimento nelle serate tra amici con Cesare Malservisi – cui è intitolata la biblioteca comunale che conserva i documenti di Ginestri – Francesca Ciampi e Bruno Cuppi, che era capo ufficio di Carioli al «Il Resto del Carlino». Oppure cantavano, improvvisando, in osteria e anche così facevano ricerca, attirando nella convivialità persone che conoscevano canzoni o che gli potevano indicare «qualche fonte utile». <sup>53</sup>

«Eravamo molto orgogliosi di noi» scrive Carioli (2012: 19), tanto da inviare a Michele Luciano Straniero la piccola antologia che avevano pubblicato. Dalla lettera di accompagnamento, datata 15 maggio 1967 e conservata nell'archivio dell'Istituto Ernesto de Martino a Sesto Fiorentino, si evince che Carioli, Ginestri e Straniero si erano incontrati a Venezia poco prima; lei si rivolgeva a Straniero per un parere e suggerimenti, gli raccontava che dietro questa pubblicazione c'era l'intenzione di diffonderla «nella regione attraverso sezioni, circoli [e] feste della stampa» nella speranza di andare «a segno», nonostante lei ammettesse che l'antologia raccoglieva anche «canzoni veramente orribili», ma che non si potevano non inserire. Il loro desiderio, proseguiva, era quello di «collaborare per ricerche o altre cose», “specializzandosi” «nell'Emilia Romagna senza trascurare il resto». Carioli inoltre chiedeva ulteriori informazioni a Straniero a proposito di una raccolta di poesie di cui gli aveva parlato «Gualtiero», ovvero Gualtiero Bertelli, perché lei avrebbe voluto pubblicarvi alcune delle sue. <sup>54</sup> In questo modo, Ginestri e Carioli, cioè il Gruppo Free, con i loro amici Cuppi, Ciampi e Malservisi entrarono a far parte del «movimento di ricercatori», “guidato” dal Nuovo canzoniere italiano e diffuso in tutta Italia. <sup>55</sup> «La casualità e la “naturalità” dell'approdo in una formazione di canto popolare con esplicite finalità

53 *Seminario Modena 1967*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Corrispondenza, 2.1.1.5, Busta 2, Corrispondenza e documentazione varia (1967-1979).

54 *Lettera di Janna Carioli a Michele Luciano Straniero, 15 maggio 1967*, in Istituto Ernesto de Martino, Sesto Fiorentino, Fondo Edizioni del Gallo, CORRVARIA 37, 1967.

55 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

politiche» erano frequenti nella quotidianità dei giovani militanti e di sinistra dell'epoca come «una sorta di veicolo per la creazione di collettivi giovanili e di identità politiche di gruppo» (Fanelli 2017: 88). Un richiamo a una identità collettiva e generazionale risuona anche nel libro di ricordi di Carioli, quando afferma: «noi tutti sputammo su *Sanremo*» ed è significativo che abbia utilizzato questa espressione di rifiuto e rottura in cui si ritrova il titolo del saggio della femminista Carla Lonzi *Sputiamo su Hegel* del 1970. «Ci sembrava», prosegue, «che le canzonette cercassero di addomesticare il ruggito potente che sentivamo salire attorno a noi» (Carioli 2012: 19).

L'avvicinamento e l'appartenenza al mondo dell'Ernesto de Martino e del movimento revivalistico generato dal Nci è testimoniato anche dalle numerose copie, acquistate tra il 1966 e il 1970, degli «Strumenti di lavoro. Archivi delle comunicazioni di massa e di classe», pubblicate dalle Edizioni del Gallo, tuttora presenti nell'archivio di Ginestri. Ma sono stati reali strumenti utilizzati dal Gruppo Free per fare ricerca e produrre musica politica, popolare o folk? Carioli ammette che l'acquisto di quei volumi avveniva soprattutto «per militanza... per sostegno [...] per un certo tipo di ricercatori erano strumenti importanti, però da leggere erano illeggibili, cioè proprio noiosi». <sup>56</sup> Lo stesso potrebbe valere per i bollettini di Linea Rossa, collana di singoli dei Dischi del Sole, e di altro materiale conservato in archivio. <sup>57</sup> La questione che pone Carioli rispetto al gusto per certa musica e all'uso dei materiali del progetto culturale del Nci e dell'Istituto de Martino è importante: c'era evidentemente una distanza tra il piacere musicale, l'elaborazione intellettuale e l'impegno politico. Sui canti che «piacciono per indulgenza ideologica» Diego Carpitella aveva riflettuto già negli anni Sessanta, ed è un tema che andrebbe approfondito. <sup>58</sup> Raramente nelle ricostruzioni storiche ci si è posti il problema del reale piacere individuale e collettivo nell'ascolto di un certo tipo di canzone, dominante o apparentemente dominante nei gusti delle

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Corrispondenza, 2.1.1.1 - Corrispondenza, 2.1.1.2, Corrispondenza, 2.1.1.6, Busta 2, Corrispondenza e documentazione varia (1967-1979).

<sup>58</sup> Diego Carpitella, *Il momento umano*, «Canzoniere del lavoro», inserto di «Vie Nuove», 17, 1965 (Tomatis 2019: 282).

giovani generazioni dell'epoca, anche di quelle canzoni che di solito ne sembrano così rappresentative e che vengono trattate come "colonna sonora" di un periodo storico. Questo ci pone delle domande in più sull'uso della canzone come fonte per la storia. Dominante, in questo caso, era probabilmente il senso di responsabilità e il desiderio di appartenenza che tanti prodotti culturali e simbolici della sinistra – dalla musica ai film ai libri ad altri materiali vari fino all'abbigliamento – richiedevano e suscitavano, e per questo motivo venivano acquistati. I due livelli di ascolto e fruizione, pubblico e privato, e di conseguenza la dimensione del *guilty pleasure* per la popular music da parte dei militanti di base e dirigenti del Pci, per quanto sia molto difficile da approfondire e da comprendere attraverso le fonti tradizionali, potrebbe essere invece avvicinata attraverso fonti orali.

Torniamo alla lettera di Janna Carioli a Michele Straniero. Questa non riporta nessun riferimento esplicito alla costituzione di un collettivo musicale. La pubblicazione, scrissero nel 1967 nell'allegato alla loro piccola antologia, «sarà senz'altro utile agli organismi del movimento operaio in varie occasioni» tra le quali «l'elaborazione di canzonieri locali». <sup>59</sup> Cantare davanti a un pubblico per ora forse era solo un retropensiero, capitava durante le manifestazioni e in osteria, di sicuro era un passatempo tra amici. La stessa lettera inviata a Straniero però potrebbe aver ragionevolmente innescato un effetto a catena, come qui sotto descritto da Carioli:

Cesare Bermani dell'Istituto Ernesto de Martino ci convocò a Milano chiedendoci un pacco di soldi di diritti d'autore per aver pubblicato anche canzoni che erano di loro proprietà editoriale. Noi rimanemmo basiti. Ma come! Le canzoni popolari non erano "di tutti"? Pare di no. Andammo a Milano spauriti e Bermani si rese conto della nostra buona fede e ce la cavammo con poche lire *a forfait* e continuammo le ricerche più accaniti che mai (Carioli 2012: 20).

Janna Carioli così si incaricò di stipulare un contratto con le Edizioni del Gallo e il primo luglio 1967 le parti si accordarono su centomila lire per la cessione dei diritti di pubblicazione di 45 canzoni presenti nel loro *Canzoniere ribelle dell'Emilia Romagna*, limitata «alla prima pubblicazione della prima edi-

59 *Lame story*, 1° di 15, (1966-2006), qui 1966-7-8, p. 39.

zione non inferiore alle 4.500 copie» e sottoposta a «rinnovo scritto dell'accordo» per «eventuali ristampe». <sup>60</sup> La firma in calce è di Gianni Bosio.

Chi ci gettò nella mischia dei concerti fu Gianni Bosio. Di fronte ai nostri librettini autoprodotti di canzoni popolari ci guardò con commiserazione e ci disse che se non ci decidevamo a cantarle e a mantenerle vive tutte quelle canzoni che avevamo trovato non sarebbero servite a nessuno. Perché non facevamo un Canzoniere anche noi? Noi un Canzoniere? E perché no, in fondo? Decidemmo di provare. Per il nome ci volle poca fantasia: abitavamo nel quartiere Lame e diventammo «Il Canzoniere delle Lame». Il nostro primo repertorio, cantato sui camion delle manifestazioni, fu quello delle serate con Cesare e Francesca. E così io, Gianfranco e Bruno, fondammo il gruppo e il 1° ottobre 1967 con l'aggiunta estemporanea di Marino Manara, un amico di Gianfranco, facemmo il nostro primo concerto. Il titolo del recital era altisonante: *Siamo l'Emilia rossa*. Cominciammo le nostre tournée caserecce: si usciva dall'ufficio alle sette di sera, si saliva al volo sulla Seicento familiare di Bruno e si andava a cantare (Carioli 2012: 20)

L'antologia poi venne pubblicizzata tre le pagine de «l'Unità» di Milano e di Bologna nel maggio del 1967. <sup>61</sup> Il piccolo gruppo iniziò così timidamente a usare il nome Canzoniere delle Lame e soprattutto a esibirsi in pubblico, come avvenne in occasione della festa per la campagna stampa del Psiup durante l'estate dello stesso anno. <sup>62</sup> Gruppo Free e Canzoniere delle Lame poi compaiono come sigle, una a fianco all'altra, in un documento d'archivio datato 1° luglio 1967: si tratta di una presentazione del gruppo, con le biografie di Ginestri, Carioli e Cuppi, destinata a un servizio televisivo della Germania Ovest. <sup>63</sup> Come vedremo affrontando la storia del canzoniere di Modena Il Contemporaneo, è molto probabile che dietro questo contatto con la Tv della Repubblica federale tedesca vi fosse il Pci.

60 *Contratto tra le Edizioni del Gallo spa, con sede in Milano, via Sansovino 13, e Janna Carioli per il GRUPPO FREE di Bologna, con sede in Bologna, via Zanardi 164*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Corrispondenza, 2.1.1.4, Busta 2, Corrispondenza e documentazione varia (1967-1979).

61 *Lame story*, 1° di 15, (1966-2006), qui 1966-7-8, cit. pp. 34-35.

62 *Ivi*, p. 82.

63 *Presentazione del Gruppo Free e del Canzoniere delle Lame. Per il servizio di sabato 1 luglio 1967 – della TV Germania Ovest*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Corrispondenza, 2.1.1.3, Busta 2, Corrispondenza e documentazione varia (1967-1979).

Il primo recital di canti e racconti, che secondo Carioli ufficializzò il collettivo musicale, fu quello rappresentato al *Festival di Mondo Nuovo*, organizzato ancora dal Psiup al Cral Cesare Pavese di via Pratello 53 a Bologna, poco prima del comizio dell'Onorevole Francesco Lami, membro del partito (Carioli 2012: 20). Lo spettacolo durava circa un'ora, come scritto sul copione intendeva proporre al pubblico un repertorio di canzoni «vere e vive» «del popolo emiliano e italiano», e aveva uno scopo politico preciso:

se queste canzoni ci servono per prendere coscienza di quanto succede attorno a noi, del fermento e della lotta che tanti popoli combattono anche per noi, se questa consapevolezza la porteremo nella nostra casa, nel nostro lavoro, nella nostra volontà di cambiare le cose, allora un piccolo contributo a quella che è la rivoluzione proletaria l'avremo portato anche noi.<sup>64</sup>

Questa dichiarazione ci dà un indizio sull'uso della musica e delle canzoni da parte del Canzoniere di Bologna, ma non solo. Come abbiamo visto in occasione dello sciopero degli operai di Imola, la scelta delle melodie e degli stili era funzionale e dipendente dallo scopo e dalla storia che si voleva raccontare. Questo modo di approcciarsi alla canzone e al canto collettivo apparteneva a molti canzonieri degli anni Sessanta e non dipendeva tanto dal professionismo dei componenti – qualche anno dopo, in un contesto culturale e musicale apparentemente lontano, qualcuno avrebbe definito questo stile amatoriale e politico con l'espressione *do it yourself* – ma era parte di un progetto di comunicazione politica attraverso il canto, con qualche eredità dal teatro di massa degli anni Quaranta e Cinquanta. La storia cantata si faceva oggetto fruibile collettivamente e quello che si creava attraverso la canzone non era o non era solo uno spazio rituale ma uno spazio politico.

Le esibizioni del neo-collettivo musicale di Bologna vennero inizialmente «organizzate dal gruppo di Gianni Bosio». Altre primissime occasioni per il Canzo-

---

<sup>64</sup> 6.1.2 Copioni CDL, *Emilia Rossa*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Casare Malservisi, Bologna, Copioni CDL (da 1 a 15), Busta 12. Il copione dello spettacolo contiene la scaletta dei brani e i testi tematici che intervallano i canti.

niere delle Lame vennero offerte nel territorio bolognese, come abbiamo già visto, dal Partito socialista di unità proletaria, all'epoca vicino al Pci. In breve tempo la vicinanza a Bosio e al Psiup sarebbe venuta meno e i luoghi e le occasioni per gli spettacoli del Canzoniere delle Lame sarebbero rientrati prevalentemente tra quelli del Pci e dell'Arci. A mano a mano il gruppo avrebbe dato anche maggiore attenzione e cura alla performance. Quest'ultima, limitata a una chitarra e più voci, si adeguava agli standard suggeriti dal Nuovo canzoniere italiano, caratterizzati da un pauperismo tecnico e tecnologico, e alle interpretazioni da "cantori popolari" del Cantacronache, «naturali» e «libere dal microfono» (Tomatis 2019: 248-249). Ricorda Carioli, infatti, che nei primi spettacoli lei, Ginestri e Cuppi cantavano con un microfono in tre, alla «senta chi può!».<sup>65</sup> Cantavano non impostando la voce, alludendo a «un'autenticità dell'espressione» (Ivi: 276) e alle posture del canto proletario, contadino e dei cantastorie. Questo modo di cantare, «elevato a modello di performance "autentica" e "popolare", poco ha a che fare con la filologia e con le presunte origini» dei brani e dei canti, ma trovava piuttosto «i suoi modelli nel folk revival americano (oltre che in Brassens, in Modugno e in altri cantanti-chitarristi)» (*Ibidem*). Si trattava quindi di sincretismi e di appropriazioni culturali e musicali funzionali, come abbiamo detto, alla fondazione di un nuovo progetto politico attraverso la musica. Ma anche questo "non-impostare" la voce richiedeva perfezionamento e studio. Il recital di via Pratello mostrò alla primissima formazione del collettivo di Bologna una necessità:

ci rendemmo conto della nostra inadeguatezza proprio – ricorda Carioli nell'intervista –. E quindi ci prendemmo una gran fifa, dicemmo, ma come? Noi non possiamo andare in giro a cantare così male tutte le canzoni che per noi sono importanti. E quindi ci chiudemmo in cantina [...] e per 5-6 mesi ci ritrovammo semplicemente a fare delle prove, a fare prime, seconde voci, un repertorio che avesse un minimo di dignità. Ecco, ormai ci eravamo convinti che...era importante fare un canzoniere se si voleva trasmettere questo patrimonio.... E quindi cercammo di farlo con dignità.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

I canzonieri politici degli anni Sessanta e Settanta, come detto sopra, spesso nacquero come gruppi spontanei che «non sempre hanno lasciato tracce documentarie e discografiche» (Fanelli 2017: 88). Al contrario, i preziosi documenti conservati da Ginestri sono frutto di un impegno costante nella raccolta e conservazione di documenti. Per tutta la vicenda del canzoniere Ginestri si incaricò di lavorare come «addetto alla sede (biblioteca, nastroteca, discoteca, archivio, posta, ecc.), addetto alla “pubblicità” del gruppo, amministratore». <sup>67</sup> Questo approccio derivava da una abitudine alla politica, all’organizzazione e dall’attivismo culturale dei due fondatori. Ginestri era iscritto al Pci, militante della Fgci, e c’era in lui una profonda comprensione del valore politico e storico Canzoniere delle Lame e delle sue attività. Questo non dipendeva solo dalla sua personalità, che pure rappresenta una parte importante, ma soprattutto dal rapporto fondamentale che l’azione politica dei comunisti ebbe sempre con il passato e quindi con le sue fonti (Capuzzo 2019: 119; Bassi 2024). La scelta di conservare un archivio del Canzoniere rivela anche un’altra intenzione del «gruppo di studio» dei Free e lo si evince dai documenti: aspiravano, cioè, a diventare un «centro di ricerca» <sup>68</sup> con l’ambizione di eguagliare, forse, sul territorio emiliano il progetto che il Nuovo canzoniere italiano e l’Istituto Ernesto de Martino stavano animando da Milano. Un progetto sul quale il Pci, come abbiamo visto, non investiva direttamente. Neanche la Regione Emilia-Romagna lo avrebbe fatto; anzi alla metà degli anni Settanta alcune voci di rilievo in campo musicale e musicologico, come Amodei, Straniero, Pestalozza e Liberovici, denunciarono l’«arretratezza» di questa regione rispetto ad altre nel campo della ricerca sulla cultura e sul canto popolare. Una mancanza resa ancora più evidente dall’importante avanzamento delle politiche culturali e dal rinnovamento amministrativo e del governo locale del Pci in questa regione. La definirono addirittura «terra di conquista» mancante di un progetto proprio, esclusi alcuni tentativi ancora isolati che rilevarono nel Centro etnografico di Ferrara, nel Museo della civiltà contadina di Bentivoglio, e

67 *Copia dello Statuto e del regolamento interno del Canzoniere delle Lame, 20 gennaio 1968*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, 1.1.1, Statuti, Busta 1, in Statuti, verbali, contatti.

68 *Statuto del Canzoniere delle Lame, in vigore dal 2 giugno 1968, firmato il 30 giugno 1968*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, 1.1.2, Statuti, Busta 1, in Statuti, verbali, contatti.

in un Gruppo di ricerca per la comunicazione orale e tradizionale in Emilia-Romagna. Tra questi segnalavano anche la mostra sulla Canzone politica in Italia alla Galleria d'arte moderna di Bologna del 1975, alla quale collaborò anche il Canzoniere delle Lame (in particolare uno dei componenti del gruppo negli anni Settanta, Sebastiano Giuffrida). Si trattava della «prima volta», scrissero, che a una mostra veniva «affidato il compito di documentare la storia di un fenomeno vocale di particolare interesse» a partire dall'attività fondativa dei Cantacronache, con l'auspicio che potesse diventare il «primo nucleo di un centro di documentazione e discussione sul fenomeno della canzone politica». <sup>69</sup> Così non fu.

Grazie al lavoro incessante di Ginestri, un po' improvvisato ma generoso, e a quello recente di bibliotecarie e archiviste sui documenti da lui donati alla Biblioteca Cesare Malservigi del suo quartiere Lame, oggi a Bologna non abbiamo un istituto equivalente al de Martino, ma un ricco archivio storico del Canzoniere delle Lame, della canzone politica e del canto sociale, disponibile per cittadini e cittadine, studiose e studiosi. In queste carte e questi dischi vi è una rara opportunità di osservare una porzione consistente dell'ampia mappa della canzone e della discografia politica e internazionalista che, tra gli anni Sessanta e Settanta, è stata prodotta ed è circolata in Italia e in Europa. Qui vengono conservati i dischi, vinili, musicassette, registrazioni su nastro e compact disc, libri, foto, documenti e riviste raccolti negli anni, compresi "antichi" strumenti di registrazione del Canzoniere delle Lame e di Ginestri. Questa incredibile generosità, rivolta alla biblioteca del suo quartiere, permette a noi oggi di fare storia di un frammento significativo delle politiche musicali e discografiche del Pci, dell'Arca a Bologna e dei canzonieri in Emilia-Romagna.

---

<sup>69</sup> Fausto Amodei, Michele Straniero, Luigi Pestalozza e Sergio Liberovici, *Musica popolare e canzone politica*, «Il Cantastorie», 17, 1975: 23-25.

## 2.2 Diventare Canzoniere delle Lame: incontri, statuti, associazioni ricreative

Nell'estate del 1967 il Canzoniere delle Lame iniziò a esibirsi per l'Emilia e la Romagna tra sedi del dopolavoro, circoli Arci, circoli culturali di quartiere, case del popolo, feste del Psiup a Bologna e nell'hinterland bolognese. Parallelamente il Gruppo Free sopravviveva come soggetto autonomo di ricerca di «canzoni ribelli»,<sup>70</sup> non necessariamente sovrapposto al progetto del canzoniere e alle sue aspirazioni, ma complementare.

Un evento di quella estate è molto significativo: tra il 20 e 27 luglio parteciparono a un ciclo di incontri di formazione pratica e politica tenuti al circolo Fermo Melotti di Modena. Il documento che lo attesta è il verbale delle riunioni prodotto dal Gruppo Free – documento che riporta i nomi di Carioli, Ginestri e Cuppi, Nino Villa e di Marino Manara (questi ultimi due nomi sono stati cancellati a mano in un secondo momento). Lo scopo del verbale era poter successivamente implementare e sviluppare come ricercatori e come Canzoniere le decisioni prese collettivamente in quegli incontri sulla «canzone popolare di impegno sociale».<sup>71</sup> Vale la pena soffermarsi su questo documento perché la sua stessa esistenza è davvero affascinante – conferma quello spirito alla produzione e conservazione di documenti di cui abbiamo parlato poco sopra – e perché mostra una rete di relazioni che si concretizzò nel territorio emiliano tra soggetti centrali, in quella fase, del folk revival italiano e del “movimento dei canzonieri” in Emilia: oltre al Gruppo Free, erano presenti Franco Coggiola del Nuovo canzoniere italiano e del de Martino, il «Canzoniere popolare modenese», un «Gruppo di Carpi» insieme ad altri singoli, non nominati nel documento. Coggiola aveva il ruolo di formatore sull'uso del magnetofono, su come svolgere ricerca sul campo (in particolare venne scelta Castelvetro, una località di poche migliaia di anime con, all'epoca, giunta Psiup), su come condurre un'intervista, fare ricerca bibliografica e preparare

<sup>70</sup> *Copia dello Statuto e del regolamento interno del Canzoniere delle Lame, 20 gennaio 1968, cit.*

<sup>71</sup> *Seminario Modena 1967, cit.*

questionari sul «mondo contadino e popolare [di] Modena».<sup>72</sup> Tra le attività previste vi fu anche una «ricerca collegiale», che si tradusse un po' goffamente, come riportavano i bolognesi, in una «improduttiva» «calata dei registratori» in stile «Rai Tv»;<sup>73</sup> a parte questo dato, in generale il Gruppo Free trascrisse nel verbale delle buone impressioni sulla ricchezza dell'iniziativa e del dibattito. Quest'ultimo ruotò attorno alcuni punti posti all'ordine del giorno di un'assemblea del 24 luglio:

- È ancora oggi il canto una delle forme culturalmente più valide nel mondo operaio e urbano in genere?
- Sono valide le proposte di canto portate in un certo senso “dal di fuori” da intellettuali come qualcuno li ha definiti nel circolo?
- Che valore ha in Italia la proposta di folclore portata dall'estero?
- Se oggi è ancora valido il tipo di ricerca con gli orientamenti detti prima [verso l'ambiente contadino], lo sarà altrettanto per il mondo urbano? Che strade bisogna battere per non finire col fare dell'archeologia e porre continuamente alternative valide e attuali?<sup>74</sup>

La risposta che il Gruppo Free si diede sul ruolo degli intellettuali nella canzone politica è molto interessante: «Riteniamo valide la proposta di canto fatta dai cosiddetti intellettuali (parola usata impropriamente) se rappresenta la cantacronaca dei fatti e risponde ad una realtà oggettiva». Il lapsus o l'uso in modo neologistico del termine «cantacronaca» svela un immediato riferimento al Cantacronache, che ribadisce quanto queste pratiche musicali collettive fossero, come ha scritto Fanelli (2017: 88), uno spazio vivace di dialogo tra un mondo intellettuale e intellettualizzato a sinistra e un mondo più informale, proletario e giovanile. Infatti, «anche se non vengono scritte dalla massa degli operai», proseguiva il Gruppo Free nel verbale, i “canti degli intellettuali” «sono accettabili nell'ambito della cultura di classe soprattutto se hanno un contenuto politico valido poiché rappresentano una alternativa necessaria», nel mondo della canzone come in «altri campi: teatro, letteratura, poesia».<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> *Ibidem.*

<sup>73</sup> *Ibidem.*

<sup>74</sup> *Ibidem.*

<sup>75</sup> *Ibidem.*

Le giornate al circolo Melotti furono anche l'occasione per le prime collaborazioni performative con altri canzonieri simili. Il nostro Gruppo Free, infatti, riportò nel verbale di aver partecipato, nella cornice di quegli incontri di luglio, a due spettacoli già organizzati dal Canzoniere popolare modenese nelle cittadine di Castelvetro e poi di Baggiovara. Dalle impressioni dei bolognesi, i modenesi sembravano molto più interessati alla ricerca nel campo dell'«espressività popolare», rispetto alla loro, più orientati invece alla «canzone popolare ed in particolare quella di impegno sociale». <sup>76</sup> Si differenziavano negli obiettivi, mentre i loro repertori facevano comunque parte della galassia dei folk revival e del canto sociale popolare e politico di quegli anni. Queste giornate furono anche l'occasione per uno dei primi incontri, forse il primissimo, tra il futuro Canzoniere delle Lame e quello che nel verbale viene chiamato «Gruppo di Carpi», con molta probabilità l'embrione del futuro canzoniere Il Contemporaneo, collettivo musicale “gemello” a quello di Bologna. Ne parleremo nei prossimi paragrafi.

Come abbiamo visto, finita l'estate del 1967, Carioli, Ginestri e Cuppi avrebbero preso le attività musicali, oltre che di ricerca, più seriamente. La fondazione del Canzoniere delle Lame ebbe un suo atto ufficiale in uno statuto stilato e firmato dai tre il 20 gennaio 1968, con validità retroattiva al 1° settembre 1967. <sup>77</sup> In questo documento si autodefinivano «gruppo di ricerca e spettacolo». <sup>78</sup> Nell'organizzazione e fondazione di una band o gruppo musicale, l'elaborazione di uno statuto rappresenta forse un caso più unico che raro. Molti gruppi, infatti, nascono e si esibiscono, soprattutto agli inizi della loro carriera, all'interno di ampi margini di informalità oltre che di amatorialità e, solitamente, un artista o una band, con discreto successo e una prospettiva promettente, firmano poi un contratto con un'etichetta discografica, concordando diritti, doveri e guadagni. Uno statuto, e saranno diversi quelli prodotti dal Canzoniere delle Lame nelle varie tappe della loro storia e conservati in archivio, mostra innanzitutto una modalità di autoregolamentazione molto più simile a un'as-

---

<sup>76</sup> *Ibidem.*

<sup>77</sup> *Copia dello Statuto e del regolamento interno del Canzoniere delle Lame, 20 gennaio 1968, cit.*

<sup>78</sup> *Ibidem.*

sociazione, circolo culturale o un'organizzazione politica. Questi documenti ci raccontano anche l'evoluzione della composizione interna del collettivo musicale negli anni, e riflettono le mutazioni nella sensibilità e nelle pratiche culturali del gruppo. Mostrano inoltre l'evoluzione nei rapporti con le organizzazioni culturali e politiche della sinistra, in particolare con l'Arci e il Pci. Il loro primo statuto, qui di seguito, stabiliva che:

#### 1. COSTITUZIONE

Bruno Cuppi, Janna Carioli, Gianfranco Ginestri, costituiscono, il 1 settembre 1967, un gruppo di “ricerca e spettacolo” denominato “Canzoniere delle Lame” (cdl), con sede in Bologna, nell'interrato di via Francesco Zanardi 164.

#### 2. SCOPI:

- a. Il cdl si prefigge di organizzare:
- b. Ricerca di canzoni popolari, sociali, politiche, di protesta, di impegno civile, ecc. (in particolare della nostra regione);
- c. Composizione di nuove canzoni di impegno sociale, ecc.;
- d. Allestimento di una nastroteca comprendente nastri di ricerca “su campo”, “su spettacoli”, “su dischi”, ecc. Il materiale inedito sarà poi spedito all'Istituto de Martino di Milano;
- e. Allestimento di una biblioteca comprendente libri, opuscoli, riviste, articoli, canzonieri, fogli volanti, ecc. riguardanti la canzone popolare in genere e la canzone popolare “di protesta” in particolare;
- f. Allestimento di una discoteca comprendente dischi di canzoni popolari in genere e di canzoni popolari “di protesta” in particolare;
- g. Rappresentazioni, spettacoli, recital, mediante la proposta di nuove (e la riproposta di vecchie) canzoni popolari di impegno sociale, ecc.<sup>79</sup>

Questo documento attestava l'esistenza e le attività del collettivo musicale come «canzoniere popolare di impegno sociale, ricerca, riproposta, rappresentazione»; stabiliva come finanziare gli spettacoli, i ruoli e le responsabilità, i diritti e i doveri dei fondatori – Carioli, Ginestri, Cuppi – e dei possibili futuri collaboratori in qualità di «informati, ricercatori, assistenti musicali, registi, cantanti ecc.».<sup>80</sup> Il Canzoniere aspirava ad allargarsi, a includere altri componenti e a

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> *Ibidem.*

definire i rapporti con le organizzazioni culturali e politiche del territorio e oltre, in particolare con la «Consulta giovanile per il teatro, di Bologna» verso la quale dichiaravano una «completa adesione», e con «altri gruppi e organismi (GRUPPO FREE, Nuovo Canzoniere Italiano, Istituto de Martino, Arci, GTV, ecc.)», verso i quali dichiaravano «massima collaborazione». <sup>81</sup> Lo statuto del gennaio del '68 mostra la cornice entro la quale il Canzoniere intendeva produrre spettacoli e nella quale, successivamente, avrebbe prodotto dischi. Nonostante questi ampi rapporti formalizzati nel documento, il Canzoniere iniziò a frequentare in modo più chiaro e sistematico soprattutto i luoghi dell'Arci. Sono decine i brevi trafiletti tra le pagine de «l'Unità» di Bologna tra il 1968 e il 1969 che promuovono gli spettacoli del Canzoniere delle Lame nei circoli della città e della provincia e in cui, in alcuni casi, vengono descritti come «giovani cantastorie del Canzoniere delle Lame dell'ARCI di Bologna». <sup>82</sup> Si esibivano, infatti, nelle numerose sedi dell'associazione ricreativa in città, provincia e regione, complice anche il rinnovamento della commissione e della programmazione culturale dell'Arci del loro quartiere Lame – all'epoca in via Zanardi 184, a soli 20 numeri civici di distanza dalla sede del Canzoniere – che avvenne dal gennaio del 1968 e di cui loro diventarono immediatamente protagonisti. <sup>83</sup>

L'Arci ebbe un ruolo rilevante nella storia dei canzonieri dell'Emilia. Questo emergerà molto più chiaramente dalle vicende dei canzonieri di Modena, di cui ci occuperemo nei prossimi paragrafi, ma l'organizzazione fece da cornice anche agli esordi del Canzoniere delle Lame e sostenne, nel tempo, le sue attività anche discografiche. Negli anni Sessanta l'Arci di Bologna e di Modena, in tutta la regione, erano le associazioni che producevano di più dal punto di vista delle attività culturali e coinvolgevano centinaia di persone (Morgagni 2022: 98). Dopo il Congresso nazionale a Bologna del 1962 (Lenzotti 2010: 49), l'Arci si pose l'obiettivo di «contribuire al rinnovamento culturale», in modo da «accreditarsi come una vera e propria “terza organizzazione” del movimento operaio»

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Lame story, 1° di 15, (1966-2006), qui 1966-7-8, cit.: 91, 93-94.*

<sup>83</sup> *Attività culturali al circolo ARCI di Pescarola, «l'Unità», 4 gennaio 1968, in Lame story, 1° di 15, (1966-2006), qui 1966-7-8, cit.: 83.*

(Santangelo 2007: 176). Il Pci faticava a fare proprie le riflessioni e le battaglie sul ruolo delle case del popolo, dei circoli e dell'associazionismo nell'ambito culturale e quella generazione di dirigenti comunisti era ferma in una visione del tempo libero come un interesse e un'espressione borghese (Fanelli 2014: 23; Santangelo 2007: 176-177). Fu l'Arci a concretizzare «almeno in parte l'aspirazione comunista a fornire una risposta politica alle nuove domande culturali e ricreative», incoraggiato dal nuovo clima di conflittualità politica e sociale della fine degli anni Sessanta (Morgagni 2022: 100). Nell'Arci si verificò un'osmosi particolare, «come risposta intermedia tra la scelta individuale dei prodotti dell'industria culturale e la rivendicazione politica del tempo libero», connessa alle lotte per la riduzione dell'orario di lavoro (Fanelli 2014: 12 e 23). Qui «la subcultura comunista» trovò «forme originali di adeguamento» tra «modernizzazione e critica radicale al consumismo», «animate da valori solidaristici e democratici» (Morgagni 2022: 100). Nel 1967 l'associazione ottenne il riconoscimento giuridico e normativo, che sancì un lungo consolidamento organizzativo. I circoli – che solo a Bologna alla fine degli anni Sessanta erano 175 per un totale di oltre 24 mila iscritti (Morgagni 2022: 101-2) – erano «un terreno di incontro per i giovani e di programmazione culturale ricca e articolata che, in modo autonomo dal Pci, promuoveva una visione stimolante per l'antagonismo e la sperimentazione» (Fanelli 2014: 31). Se il Cantacronache e il Nuovo canzoniere italiano rappresentavano per i canzonieri i modelli da emulare, i circoli Arci, insieme alle *Feste dell'Unità* e le case del popolo, avrebbero rappresentato i luoghi per esibirsi e, soprattutto, lo spazio moderno del tempo libero da condividere con altri coetanei e giovani militanti di sinistra.

I soggetti e collettivi nel territorio emiliano, di cui ci stiamo occupando, militavano tra Arci, Pci e Fgci ed erano attivi e iscritti in tutte queste realtà. I recital del Canzoniere delle Lame a mano a mano sarebbero stati pubblicizzati dai bollettini di «Arci Notizie»<sup>84</sup> e Ginestri stesso tra il 1968 e il 1970 avrebbe lavorato come redattore e addetto stampa dell'Arci-Uisp provinciale di Bolo-

<sup>84</sup> Si vedano i bollettini raccolti in *Lame Story, 2° di 15, (1966-2006), qui 1969-70-1-2*, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna.

gna.<sup>85</sup> Tra Modena e Carpi, altri giovani dell'Arci sarebbero stati protagonisti e protagoniste della storia dei canzonieri comunisti in Emilia.

### 3. I canzonieri di Modena e Carpi

#### 3.1 Gruppo Giovanile Arci e il Gruppo 70

Nominare il Canzoniere delle Lame oggi in Emilia non equivale certamente a fare il nome di Lucio Dalla o di Orietta Berti, ma può capitare spesso di trovare interlocutori e interlocutrici più o meno consapevoli di cosa si stia parlando. Il ruolo pubblico e culturale del Canzoniere delle Lame è riconosciuto a Bologna e anche in provincia, soprattutto da parte dei “giovani di ieri”, la generazione del '68, oppure in minore misura da giovani di oggi interessati a un certo tipo di patrimonio musicale e politico. Altri nomi di collettivi musicali simili al Canzoniere delle Lame, nati in questa area geografica e culturale negli stessi anni, sono invece dimenticati come il canzoniere Il Contemporaneo e il Gruppo 70 di Modena, di cui ci occuperemo in questo paragrafo, e poi il Canzoniere riminese, il Canzoniere popolare di Romagna dell'Anpi di Lugo, il Canzoniere popolare modenese, il Nuovo Canzoniere popolare modenese, il Canzoniere del Vento rosso di Sassuolo diretto da Pierangelo Bertoli, che ebbe poi una lunga carriera solista, il Canzoniere della Bolognina, Gemp (Gruppo emiliano di musica popolare), il Canzoniere di Ferrara solo per citare i più “noti”. Sul diverso destino di queste esperienze musicali pesa certamente il contesto, cioè la differenza tra la dimensione urbana di Bologna, che dagli anni Settanta diventò sempre più culturalmente cosmopolita, e la dimensione meno ambiziosa di altre città e province. Pesano anche le specificità dei governi locali e delle federazioni locali del Pci in Emilia-Romagna, con caratteri e identità diverse tra loro (De Bernardi,

---

<sup>85</sup> *Curriculum vitae di Gianfranco Ginestri*, datato 2 febbraio 1996, in Fondazione Gramsci Emilia-Romagna, Fondo Archivistico Luigi Arbizzani, Pubblicazioni e scritti / Articoli e interventi, fascicolo 3.2.10, busta 99.

Preti, Tarozzi 2004; De Maria 2022; Baldissara, Capuzzo 2023). Inoltre, hanno fatto la differenza il tempo in attività del gruppo, la quantità e qualità della produzione discografica e dei tour e la conservazione di fonti storiche.

Dall'incontro favorevole di queste variabili sta la popolarità e la fortuna nella memoria collettiva del Canzoniere delle Lame, più di altri. Perché in sostanza, per tutte queste realtà il repertorio musicale e l'approccio culturale era molto simile e gravitava tra il folk revival, la canzone politica e il canto sociale. Per la minore disponibilità di documentazione d'archivio, ripercorrere la storia de Il Contemporaneo e del Gruppo 70 è più complesso, ma incrociando fonti orali, d'archivio e discografiche abbiamo l'opportunità di osservare le specificità di queste realtà nate tra Modena e Carpi e di ricostruire, così, una mappa e le ricadute più ampie delle politiche culturali e musicali del Pci e dell'Arci in Emilia negli anni Sessanta e Settanta.

L'Arci modenese sviluppò una propria dimensione musicale alla base del futuro dei canzonieri locali. Questo avvenne innanzitutto dai primi anni Sessanta attraverso l'ingaggio di voci delle edizioni discografiche del Pci, cioè Italia Canta, e la promozione di spettacoli, come quelli di Ciccio Busacca e Ignazio Buttitta (Lenzotti 2010: 51). Ivan Della Mea, Maria Farantouri e Giorgio Gaber gravitarono a Modena per la *Festa dell'Unità* del 1966 (Tonelli 2012: 81). Dalla seconda metà del decennio, l'Arci di Modena iniziò a invitare le diverse voci del Nuovo Canzoniere Italiano nei circoli e, soprattutto, a caldeggiare la realizzazione di gruppi musicali da parte dei tanti giovani iscritti o che frequentavano le sedi e le associazioni del territorio. Anche qui, tale processo avvenne inseguendo gli obiettivi di rinnovamento culturale dell'Arci e poi nel contesto delle grandi trasformazioni del mondo giovanile attorno al 1968. A Modena, diversamente da Bologna, la Fgci rimase «minoritaria e marginale rispetto ai movimenti studenteschi e alle formazioni della Nuova Sinistra» (Rapini 2000; Capelli 2022). Nel macrocontesto della crisi della federazione giovanile del Pci anche in Emilia attorno al 1968 (Molinari 2018; Dogliani 2021), le iniziative tra cultura e musica dei canzonieri di Modena rappresentarono un tentativo di fare sintesi, in area comunista, dei grandi cambiamenti culturali e giovanili in corso all'interno delle strutture e della

cornice associativa, delle organizzazioni giovanili e dei circoli esistenti. Infatti, Willer Varini, tra i fondatori de Il Contemporaneo, ricorda che dall'Arci locale «venivano sollecitati i ragazzi, molti ragazzi, a fare delle cose e anche molta musica popolare e politica perché allora c'era molta richiesta»; tutti, prosegue Varini, «erano della Fgci». <sup>86</sup> A prendere l'iniziativa furono soprattutto Giuseppe Rosti, segretario provinciale dell'Arci di Modena e Gianni Lodi, militante del Pci di Modena, attivo nel Cic, un centro cinematografico di Carpi (Lenzotti 2010: 83), <sup>87</sup> che avrebbe poi sostituito Rosti alla segreteria dell'Arci dal 1968.

Eros Valenti fu un protagonista di queste fasi iniziali dei collettivi giovanili musicali di Modena e successivamente del Gruppo 70 e incontrò per la prima volta Rosti «a un festival provinciale di musica leggera per dilettanti» <sup>88</sup> – probabilmente parte del *Festival Cantagiro* presso l'ippodromo Ghirlandina di Modena – durante una sua esibizione “amatoriale” nel 1965. In questa occasione, Rosti gli chiese di «andare a cantare in qualche circolo alcune canzoni sulla pace e sul lavoro». <sup>89</sup> Valenti e il suo amico Luciano Padovani diventarono così i primi animatori di quello che sarebbe diventato noto come il Gruppo giovanile Arci o Gga voluto da Rosti e nato nella sede della Casa della Gioventù intitolata a Sandro Cabassi, parte del circuito Arci dal 1967, che vantava all'epoca un grande investimento sul cinema “alternativo” per i giovani (Morgagni 2022: 102). Le loro prime esibizioni precedevano i comizi della Fgci o i discorsi di Rosti stesso nelle case del popolo e nei circoli giovanili e avevano lo scopo di attirare e sensibilizzare il pubblico, soprattutto i loro coetanei. Fino alla fine degli anni Sessanta non c'erano molte attività per i giovani e le ragazze, soprattutto adolescenti, nelle case del popolo e spesso venivano esclusi e anche malvisti dai frequentatori più anziani (Ivi: 93; 96); andava fatto qualcosa di nuovo, quindi, per dare linfa vitale ai circoli e alle case del popolo e per evitare che le generazioni più giovani trovassero come unica alternativa culturale quella “nemica” dell'industria dello spettacolo e dell'intrattenimento.

<sup>86</sup> Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

<sup>87</sup> Non è stato possibile sciogliere l'acronimo Cic, ma i testimoni intervistati confermano si trattasse di un centro cinematografico

<sup>88</sup> Giuseppe Rosti, in Valenti 1967, Archivio privato di Eros Valenti.

<sup>89</sup> *Dal Gruppo giovanile Arci al Gruppo 70*, Testimonianza scritta rilasciata da Eros Valenti ad Alessia Masini e scritta il 7 luglio 2024.

Padovani si ritirò velocemente dall'iniziativa a causa del servizio di leva, ma altri e altre giovani iniziarono ad aderire al Gga. Alle esibizioni del gruppo si sarebbe aggregato anche il "9 gennaio", un canzoniere locale che era composto, secondo i ricordi di Valenti, da persone più adulte e con un repertorio dedicato prevalentemente ai canti della Resistenza. Nel frattempo, Valenti partecipò alla Marcia per la pace in Vietnam del 10 novembre 1967 lungo la via Emilia. Una foto d'epoca lo ritrae in corteo mentre suona la chitarra, un'immagine che sembra ricalcare quella iconica di un giovane Fausto Amodei alla prima grande Marcia della pace Perugia-Assisi di sei anni prima.<sup>90</sup> In quell'occasione, Valenti compose due canzoni e poco dopo le incise su un 45 giri (Valenti 1967). Si tratta di due ballate per chitarra e voce di denuncia della guerra del Vietnam, che evocano l'impegno della Resistenza e invocano la pace, mescolando sensibilità differenti, tutte però parte del panorama musicale dei giovani degli anni Sessanta: per il brano *Hei amico*, il folk rock di protesta nordamericano incontra lo sguardo pop di Gianni Morandi sulla guerra (come in *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, del 1966) e richiama il sound di Lucio Battisti in *Dolce di giorno*; in *Parlo al Marine* invece sembrano risuonare i Moody Blues di *Nights in White Satin*, del 1967. Il disco è prezioso, da diverse prospettive: innanzitutto ci ricorda quanto Franco Fabbri (2009: 41) dice a proposito del «magnetismo esercitato da un artista su un altro» nella vasta area atlantica, che caratterizzava la canzone dei giovani in Italia in quegli anni e che traduceva, dal punto di vista musicale, l'osmosi informale della cultura giovanile globale degli anni Sessanta e poi del '68 (Hobsbawm 1994: 327). I giovani, anche quelli del Pci, guardavano «con interesse alle rivolte in America», si sentivano «omologhi ai contestatori di tutto il mondo» (Tonelli 2012: 90), e lo facevano anche attraverso il rock, medium giovanile per eccellenza. Il disco è arricchito poi dalla collaborazione dell'artista Ernesto Treccani, attivo nella marcia del 1967 insieme a Danilo Dolci, che donò una sua opera per la copertina; tra Valenti e

90 La campagna di comunicazione dell'Arci in collaborazione con CHEAP in Emilia-Romagna per l'80° anniversario della Resistenza *Orgoglio antifascista*, tra le foto, ha scelto questa immagine di Valenti e altri giovani al corteo del 1967, scattata dal fotografo Luciano Nadalini. È possibile vederla sul sito dell'Arci e tra i manifesti affissi in numerose città.

Treccani vi era un rapporto di amicizia e l'artista avrebbe chiesto successivamente a Valenti di farne arrivare alcune copie a Milano al circolo Melagrana, in cui lui e Dolci avevano in programma un incontro pubblico.<sup>91</sup> Il disco poi venne prodotto e distribuito dall'Arci, dalla Cgil e dalla Fiom di Modena, come omaggio per celebrare la prima conferenza nazionale dei giovani metallurgici della federazione, che si tenne proprio nel 1967 nella cittadina emiliana. Pertanto, l'impegno di questi soggetti per la produzione del 45 giri di Valenti testimonia un investimento politico e di propaganda su un prodotto musicale con una forte impronta pop e rock, esplicitamente rivolto ai giovani, e lontano sia dai codici del folk revival in voga al momento, sia dalla musica della Resistenza o sovietica ed eurocolta che connotava il panorama musicale e discografico nel Pci. Con questi brani Valenti tentava di rinnovare i linguaggi, rifunzionalizzando il sound del rock per gli ideali dei giovani comunisti nei circoli, conciliando fedeltà al partito e alle sue battaglie e gusto per la musica popular.

Rosti si occupò personalmente di promuovere l'operazione discografica e di "raccomandare", sul retro di copertina del disco, il valore della musica di Valenti e del suo impegno nel Gga con un linguaggio e un approccio, potremmo dire, umili:

Se il nostro omaggio dà un modesto contributo, per alimentare questo forte movimento di pace, con una maggiore pressione, da parte di ognuno di noi, ha già raggiunto un risultato. [...]

Non gli importa [a Valenti] di "arrivare", non è questo il suo problema: vuole semplicemente essere protagonista, insieme a tanti e tanti giovani, della costruzione di una società civile, più umana e giusta.<sup>92</sup>

Tale approccio ci fa intuire due cose: produrre un disco e non un libro o un opuscolo di propaganda e di lotta era un'iniziativa insolita e non condivisa né apprezzata da tutti i militanti e i dirigenti del Pci; un disco rimaneva sempre un prodotto-simbolo del mercato capitalistico, e le diffidenze erano prevedibilmente molto ampie e diffuse tra i comunisti locali e nazionali. Che questo progetto poi

91 Cartolina di Ernesto Treccani destinata a Eros Valenti, datata 24 febbraio 1968, in Archivio privato di Eros Valenti.

92 Giuseppe Rosti, in Valenti 1967, Archivio privato di Eros Valenti.

nascesse dai giovani dell'Arco e dalla "base" del partito e della Fgci era ancora meno scontato. Il 45 giri però circolò fino alle alte sfere del Pci: Rubes Triva, sindaco comunista di Modena, inviò una lettera a Valenti congratulandosi per «le parole immediate, ricche di significato e naturali» e facendo i suoi «complimenti per la musica». «Ringrazio», scrisse Triva, «per il contributo che anche in questo modo tu hai saputo recare ad un comune impegno di lavoro e di lotta».<sup>93</sup>

Gian Carlo Pajetta scrisse invece all'indirizzo del comitato provinciale dell'Arco di Modena ringraziando per l'iniziativa, che definiva «consolante», da parte di «gruppi di compagni» che «spesso non solo accompagna, ma precede il nostro lavoro». E proseguiva con un commento rivelatore della sensibilità che Pajetta, diversamente da altri dirigenti nel Pci, aveva verso un rinnovamento degli strumenti culturali e di propaganda, soprattutto nel rapporto con i giovani (Andreucci 2014): «ci sono ancora tante zone di inerzia burocratica o possibilità non sfruttate, ed è sempre più necessario che si moltiplichino le iniziative e i fatti da parte di chi è più sveglio e di chi meglio capisce le necessità della situazione».<sup>94</sup>

Nel corso del 1967 nel Gga entrarono ragazzi e ragazze della zona, tra cui un gruppo di Carpi, cioè Willer Varini, Carla Artioli e Sauro Malagoli; quest'ultimo nel 1963 aveva fondato il Circolo della Canzone popolare di Carpi (Meschiari 2003: 13). I giovani vennero invitati a partecipare da Gianni Lodi, Valenti e da Rosti stesso. Artioli, oltre a essere nipote di Rosti, aveva – e ha tuttora – una voce bellissima. Malagoli, in un'intervista edita qualche anno fa, ha ricordato come la proposta di Rosti non lo avesse convinto subito «perché il repertorio non era popolare ma politico», ma decise comunque di provare. Questa testimonianza ci consente di intuire che probabilmente Malagoli era uno dei carpigiani partecipanti all'incontro al circolo Fermo Melotti del luglio del 1967, di cui abbiamo parlato nei paragrafi precedenti, del quale il Gruppo Free di Bologna riportò nel verbale l'interesse maggiore per l'"espressività popolare" rispetto alla canzone politica. Una delle prime esibizioni documentate del Gga fu il recital *Chitarre contro la guerra* del 5 settembre 1967, giorno di apertura della *Festa dell'Unità* di

93 Lettera indirizzata a Eros Valenti da parte di Rubes Triva, 19 febbraio 1968, in Archivio privato di Eros Valenti.

94 Lettera indirizzata all'Arco - Comitato provinciale di Modena, 4 marzo 1968, in Archivio privato di Eros Valenti.

Modena.<sup>95</sup> Poco dopo sarebbe seguito uno dei primi recital più strutturati, che rientrava anch'esso nelle iniziative per il Vietnam, ovvero *Yankee go home. Cronaca di un'aggressione*. Così Valenti ne ricorda la nascita: «da Roma era arrivato alla F.G.C.I. di Modena un documento sulla guerra nel Vietnam e si chiedeva di leggerlo in pubblico», la lettura prevedeva anche la proiezione di immagini crude sulla guerra, il Gga vi aggiunse parti musicate e cantate e lo fece diventare uno spettacolo multimediale.<sup>96</sup> Anche in questa tipologia di performance si trovano eredità del teatro di massa. Il 6 aprile 1968 il Gruppo giovanile Arci si esibì in piazza Grande a Modena per la manifestazione elettorale organizzata dalla Fgci e dal Pci, dedicata in particolare al voto delle donne, e la loro esibizione dal titolo *Ma 'sti signori* seguì il comizio dell'onorevole Nilde Iotti e della candidata per il Pci al parlamento Luciana Sgarbi.<sup>97</sup>

Forte del successo del disco e delle attività del gruppo, Eros Valenti venne incaricato di un altro progetto musicale di grande interesse e direttamente da Renzo Imbeni.

Ciao Eros, vuoi andare a cantare in Unione Sovietica? Questo mi chiedeva, affacciandosi alla finestra della sede della FGCI di Modena, via Ganaceto 113 (sede provinciale del PCI), Renzo Imbeni allora segretario della Federazione Giovanile Comunista di Modena che poi, diventerà Sindaco di Bologna, Presidente della Regione Emilia Romagna e parlamentare europeo. La mia risposta fu sì. Senza esitare un attimo. E allora vieni su che ti spiego, mi disse. Eravamo ai primi di settembre e non era ancora iniziata l'Università. [...] Mi chiese se avessi idea di andare da solo o, considerato che era un Festival della canzone popolare socialista dove si presentavano gruppi da tutto il mondo, se volessi essere accompagnato da qualcun altro cantante. Mi ricordai di Carla Artioli [...].<sup>98</sup>

95 *Programma XXII Festival provinciale dell'Unità, Modena 5-10 settembre 1967*, in Archivio storico del Pci di Modena, Busta 232, F 1301.1, Feste Unità.

96 *Dal Gruppo giovanile Arci al Gruppo 70*, Testimonianza scritta rilasciata da Eros Valenti ad Alessia Masini e scritta il 7 luglio 2024.

97 *Manifestazione elettorale e Volantino, Fgci-Pci-Federazioni di Modena, 6 aprile 1968*, in Archivio storico del Pci di Modena, Busta 258, F1303, Commissione Stampa e Propaganda.

98 *URSS 1969 - Diario di un viaggio inaspettato*, Testimonianza scritta rilasciata da Eros Valenti ad Alessia Masini e scritta il 28 giugno 2024.

Artioli era ancora molto giovane e la famiglia non la lasciava partire da sola in Russia con Valenti;<sup>99</sup> venne pertanto coinvolto il suo amico Varini e i tre partirono alla volta di Mosca per il III° Festival internazionale della canzone politica giovanile a Soci con rappresentanze musicali da tutti i paesi socialisti, dall'Europa all'Asia, all'America centrale (*Ibidem*).<sup>100</sup> La loro avventura iniziò nel settembre 1969 da Roma, con tappa alla sede della rivista della Fgci «Nuova generazione» per le istruzioni sul viaggio; dopo il festival a Soci, venne loro data l'opportunità di intraprendere «una piccola tournée» «nelle città di Minsk, Leningrado e poi ancora a Mosca». Dai ricordi di Valenti, alla prima grande serata del tour, i tre giovani rappresentanti del Partito comunista italiano e dell'Italia al festival indossarono indumenti di tre colori diversi a comporre quasi un tricolore e si esibirono cantando, tra i diversi brani, *We Shall Overcome*, uno degli inni delle proteste in Occidente degli anni Sessanta, nota a livello internazionale nella versione interpretata da Joan Baez.<sup>101</sup> Per le performance successive, tra Tv e teatri sovietici, avrebbero scelto una collezione di brani di impegno sociale e di Resistenza: *Sciur padrun da li beli braghi bianchi*, *Uguaglianza* (Paolo Pietrangeli), *Fischia il Vento*, *Se il cielo fosse bianco di carta* (Ivan Della Mea), *La Lega*, *Oh Freedom* (spiritual del repertorio di Odetta), *Oh mia bella Morettina* e *Bella Ciao*. Il trio arrivò al secondo posto al concorso e per la prima volta entrò in contatto con alcune realtà musicali e discografiche e con il Partito comunista tedesco della Germania Ovest (Dkp), che in seguito sarebbero stati preziosi per l'attività del canzoniere Il Contemporaneo.<sup>102</sup>

Nel «registro dei soci [del circolo Arci la Casa del Giovane] dal 30 ottobre 1968» figuravano Nillo Francia, Anna Bonacini, Meuccia Masini, Giovanna Del Monte, William Lugli, Armando Turci, Dèspina Luigini, Gianni Lodi, Edgardo Casolari, Sauro Malagoli, Lara Malagoli, Willer Varini e Carla Artioli (Ivi: 11). Al ritorno dalla Russia sovietica, Valenti manifestò interessi diversi dal genere di

99 Intervista a Carla Artioli, 11 giugno 2024.

100 A testimonianza di questo evento vi sono il documentario *Сочи - 69. III Международный фестиваль молодежной политической песни* (1969) trasmesso dal canale YouTube della Televisione del Don, visibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=GmgsbgniKuI> (ultimo accesso: 21 ottobre 2025) e un disco (Aa.Vv. 1969).

101 URSS 1969 - *Diario di un viaggio inaspettato*, cit.

102 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

musica e spettacolo del Gga e le strade dei componenti del gruppo si sarebbero divise. Sul finire del 1969 molti si ritirarono e la componente carpigiana – Carla Artioli, Willer Varini, Lara e Sauro Malagoli ed Edgardo Casolari – assorbì le attività del gruppo dando vita al canzoniere *Il Contemporaneo*. Su pressione di Rosti scelsero il nome dal titolo della rivista del Pci,<sup>103</sup> una delle più importanti riviste di dibattito culturale tra gli anni Cinquanta e Sessanta che cessò le pubblicazioni come rivista autonoma nel 1964, per poi diventare un inserto di «Rinascita». Eros Valenti, dal canto suo, gravitava ancora attorno al circolo ma fondò il Gruppo 70 con il suo amico Paolo Guerra – futuro noto impresario della Agidi degli anni Ottanta – restando in attività insieme per un paio d’anni. Queste due realtà musicali si distinguevano per gusto e repertorio: *Il Contemporaneo* era affascinato dal repertorio e lo stile degli Stormy Six (Fabbri 2005), ma si dedicò soprattutto alla canzone politica e al canto sociale;<sup>104</sup> il Gruppo 70, pur rimanendo aderente a tematiche sociali, scelse uno stile più vicino alla satira e al cabaret. Eros Valenti infatti ricorda che all’epoca si sentiva attratto dal teatro di Dario Fo, dalla scena milanese di Cochi e Renato, Enzo Jannacci, Giorgio Gaber, Nanni Svampa e i Gufi. Valenti e Guerra, con gli amici Nadia Caselgrandi e Renato Cocchi del Pci di Modena, iniziarono così a lavorare a uno spettacolo sulla «scuola, la fabbrica, il lavoro a domicilio, la lotta in piazza», dal gusto ironico e satirico che intendeva discostarsi «dal filone di canzoni popolari e di protesta ricercando un nuovo e diverso contatto con il pubblico».<sup>105</sup> I due 33 giri «C’ero, ho visto e... ho lottato» – uno long playing e uno di piccolo formato (Gruppo 70 1970a; 1970b) –, editi dall’Arci di Modena nella prima metà del 1970, sono la testimonianza dello spettacolo omonimo che il duo Valenti e Guerra portò in tour in diverse città della regione e oltre, durante i *Festival dell’Unità*, alle iniziative del Pci e della Fgci. Il titolo richiamava quello del lavoro teatrale di Luigi Lunari *Non so, non ho visto, se c’ero dormivo*, scritto per i Gufi nel 1967. Sul contenuto e sulla forma dello spettacolo, Guerra e Valenti

103 Intervista a Willer Varini e Carla Artioli, 11 giugno 2024.

104 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

105 *Lettera del comitato provinciale dell’Arci di Modena di promozione dello spettacolo e del disco «C’ero, ho visto e... ho lottato», 9 luglio 1970*, destinatario sconosciuto, firmato dal segretario provinciale Gianni Lodi e da altro dirigente (firma illeggibile), in Archivio privato di Eros Valenti.

ricevertero le critiche dal compagno Pajetta: probabilmente l'ironia sui temi legati alla classe operaia e alla fabbrica, presente nella loro performance, non si conciliava con l'integrità comunista, come dimostra una lunga lettera che i quattro giovani scrissero al dirigente chiedendogli, «dalla lettura del copione», di

ripetere le critiche che ci hai fatto precedentemente e ti chiediamo vivamente di farci sapere se anche nella totalità dello spettacolo risalta sempre la nostra ironia e sarcasmo nei confronti dei lavoratori dal "colletto bianco". A questo proposito vorremmo dire che la nostra intenzione è stata quella (ma non solo quella) di combattere la presunzione di certe persone che non vogliono rispecchiarsi nella loro condizione sociale e che il sistema più facilmente riesce ad ingabbiare. Questo discorso non nasce, ma dalla nostra esperienza di dequalificati [...] lo abbiamo sempre completato e verificato alla fine dello spettacolo col dibattito, con i compagni del circolo o della sezione dove facciamo la rappresentazione.<sup>106</sup>

Chi apprezzò lo spettacolo, invece, fu l'attore Dario Fo, un personaggio pubblico geniale, all'epoca scomodo e provocatore. Guerra e Valenti lo conobbero personalmente all'inizio del 1970; l'incontro sarebbe avvenuto grazie a Renato Cocchi in un bar di fronte al teatro di Carpi in cui si sarebbe dovuto tenere uno spettacolo di Fo, cancellato per l'intervento della polizia. Dai racconti di Valenti, il duo avrebbe improvvisato per lui una piccola performance tratta dal loro recital proprio in quel bar e Dario Fo, compiaciuto, poco dopo avrebbe telefonato a casa di Valenti per chiedergli la disponibilità di «andare a Milano a lavorare con lui». All'epoca Fo era impegnato nell'allestimento di «una nuova versione di una delle sue commedie», forse la *Signora da buttare*, «sull'America»; l'attore e regista gli disse di «decidere in fretta perché entro qualche settimana sarebbero iniziate le prove ed era uso lavorare otto ore al giorno».<sup>107</sup> Paolo Guerra ed Eros Valenti decisero di non andare, probabilmente pesò sulla loro scelta la recente e traumatica rottura di Dario Fo e Franca Rame, sempre più polemicamente verso i partiti della sinistra ufficiale, con il Pci.

106 *Lettera del Gruppo 70 a Gian Carlo Pajetta*, 1 ottobre 1970, firmata da Paolo Guerra, Eros Valenti, Nadia Caselgrandi, Renato Cocchi, in Archivio privato di Eros Valenti.

107 *Dal Gruppo giovanile Arci al Gruppo 70*, cit.

## 3.2 Il Contemporaneo

Alcuni bollettini dell'Arci di Modena del 1968 annunciavano che il «Gruppo giovanile Il Contemporaneo» stava allestendo un recital dal titolo *Contro video* e che nel frattempo il gruppo era disponibile per esibirsi in «rappresentazioni di canzoni popolari»: <sup>108</sup> «...e fatti libero, canti, poesie sul tema della libertà, del lavoro e della Pace in Italia e nel mondo» e «*La bela la va al fosso*, canti folkloristici di festa», cui partecipavano «9 elementi tra giovani e ragazze». <sup>109</sup> Sono i primi eventi dell'Arci di Modena in cui troviamo prove di questa nuova realtà musicale, in parte associata alla precedente denominazione, e di cui abbiamo documenti d'archivio. In breve tempo, il gruppo avrebbe esordito con lo spettacolo intitolato *La Tv del mio stivale*, «recital di denuncia e di critica alla Radio Televisione Italiana» ed evoluzione del progetto *Contro video* (Meschiari 2003: 16). Il collettivo musicale – in questo caso coinvolgendo quattordici elementi sul palco – <sup>110</sup> metteva in scena uno show multimediale di satira politica e di costume «sul sistema informativo televisivo dell'Italia democristiana», in linea con la denuncia del monopolio della Dc e della propaganda filogovernativa da parte del Partito comunista (Catolfi 2006). Lo spettacolo comprendeva «poesie, interviste, imitazioni di caroselli e di pubblicità», proiezioni tramite diapositive e due televisori a circuito chiuso, insieme, ovviamente a una collezione di canzoni: *Ninna Nenni* (scritta da Marco Ligini e incisa dal Canzoniere internazionale), *Ero un consumatore* (Fausto Amodei), *Il crack delle banche* (Ulisse Barbieri, precedentemente registrata da Straniero Jona e Liberovici 1960a), *Popolo e potere* (Luisito Bianchi), *A Portomarghera* (Gualtiero Bertelli), *L'uomo che sa* (Rudi Assuntino, sulla musica di *Masters of War* di Bob Dylan), *Sotiris Petrula* (Mikis Theodorakis) e altre (Meschiari 2003: 15).

In un report delle attività promosse dall'Arci nel 1969 in tutta la provincia di Modena, vediamo Il Contemporaneo raggiungere un totale di trenta spettacoli;

<sup>108</sup> *Arci 1, novembre '68, Informazioni*, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, F509 Circolo Formigginì, Busta 269, 1968.

<sup>109</sup> *Volantino de Il Contemporaneo*, 20 marzo 1969, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, F 509 ARCL, Busta 290, 1969.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

nello stesso report vi sono indicati anche ventuno spettacoli di Dario Fo, quattro di Giovanna Marini, quattro di Gualtiero Bertelli, quindici del canzoniere “9 gennaio”, sette del coro della Biblioteca di Nonantola.<sup>111</sup> Il Contemporaneo sarebbe diventato un gruppo cui facevano riferimento il Pci e l’Arci tra Modena e Reggio Emilia per le «celebrazioni ufficiali», le *Feste dell’Unità* tra l’Emilia e la Romagna, poi nelle strade, nei quartieri, sul carro del Primo Maggio, eccetera, sempre con tipologie di spettacolo che mescolavano recitazione, canti sociali, politici e popolari.<sup>112</sup> Ricorda Artioli che «il rapporto con il Pci» fu «strettissimo», ma anche che, allo stesso tempo, pur «essendo iscritti» al partito o alla Fgci, conservavano una «autonomia di pensiero» e una dimensione da «gruppo movimentista»;<sup>113</sup> «eravamo schierati», afferma Varini, «senza mai allinearci, questa è stata sempre la nostra posizione istintiva».<sup>114</sup> E in queste poche parole i due ex componenti del collettivo musicale sintetizzano come, da giovani comunisti, hanno attraversato le grandi trasformazioni del 1968, mantenendo il partito come punto di riferimento ma allontanando le posture più ortodosse dell’appartenenza.

Durante una delle *Feste dell’Unità* cui parteciparono nel reggiano, i membri del Contemporaneo vennero intercettati dal comunista Dante Bigliardi, ex partigiano e co-fondatore nel 1967 della Federazione italiana lavoratori emigrati e famiglie nazionale (Filef), che nel 1970 aprì una sede anche a Reggio Emilia. Bigliardi e poi Giuliano Pajetta, responsabile della Sezione emigrazione del Pci, chiesero loro di andare a cantare per i lavoratori italiani emigrati all’estero. Attraverso questo canale il gruppo intraprese i primi tour in Europa nel 1970.<sup>115</sup> Il Canzoniere delle Lame, grazie all’intercessione del Pci, avrebbe cantato per lo stesso tipo di pubblico in molte occasioni. Tra Bigliardi, Giuliano Pajetta e i componenti del collettivo musicale di Modena si creò un rapporto profondo di amicizia, oltre che di collaborazione (Meschiari 2022). La vocazione internazionalista de Il Contemporaneo si espresse così immediatamente, tra le traiet-

111 *Riassunto attività 1969*, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, F 509 ARCI, Busta 290, 1969.

112 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

113 Intervista a Carla Artioli, 11 giugno 2024.

114 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

115 Intervista a Carla Artioli e Willer Varini, 11 giugno 2024.

torie della “generazione Vietnam” in Italia ed Europa e poi tra le comunità di lavoratori e studenti italiani emigrati organizzati dalla Filef e dal Pci in Svizzera, Inghilterra, Austria e soprattutto in Germania, nel tentativo di mantenere vivo il legame dei lavoratori italiani costretti a emigrare con l’Italia e con il partito. Bigliardi e Pajetta sarebbero stati, per tutta la storia del gruppo, i loro “agenti” per l’Europa. Il Contemporaneo sbarcò poi a Berlino Est per il primo *Festival della canzone politica* del febbraio del 1970, un evento che avrebbe acquistato una grande fama internazionale nel giro di un paio di anni. Era stato fondato da un importante canzoniere tedesco dell’Est, equivalente, per molti aspetti, ai nostri collettivi musicali emiliani, ovvero il *singegruppe* Oktoberklub, parte della Frei deutsche Jugend (Fdj). I rapporti del Contemporaneo con la Germania dell’Est e dell’Ovest furono così assidui, facilitati anche dal fatto che Varini studiava tedesco all’università, che il primo Lp dei modenesi si intitolò «Zeitgenossen», traduzione tedesca di “contemporaneo”, e fu inciso per l’etichetta di Dortmund, Pläne nel febbraio 1971 (Il Contemporaneo 1971). Il disco è una raccolta di «canti della Resistenza antifascista per gettare un ponte», scrissero sul retro di copertina, «verso la lotta che si combatte attualmente in tutto il mondo, lotta contro il colonialismo e contro l’imperialismo»;<sup>116</sup> si tratta di brani composti da loro (*Io non sono, Drink americano, Signor studente*) e da altri autori della canzone politica e del folk revival, non solo italiani (Fausto Amodei, Mikis Theodorakis, Carlos Puebla, Giovanna Marini, Sergio Lodi, Paolo Pietrangeli e altri). Le note del disco (*Ibidem*) ci informano anche che la formazione del gruppo è quella destinata a rimanere stabile fino al 1979 (Meschiari 2003: 23), cioè Lara Malagoli, Varini, Artioli, Casolari e Alberto Meschiari – quest’ultimo oggi è la «memoria storica» de Il Contemporaneo –<sup>117</sup> che sarebbero stati affiancati da amici e collaboratori per alcune occasioni speciali, in particolare per i dischi e i grandi tour. Il gruppo sarebbe diventato in breve tempo molto noto in Germania dell’Ovest, non solo tra i lavoratori italiani, anche grazie ai loro buoni rapporti

116 Sui tour dei canzonieri emiliani in Europa, al festival di Berlino e presso le comunità di emigrati italiani si rimanda a Masini 2026b.

117 Intervista a Carla Artioli, Willer Varini, Alberto Meschiari, 11 giugno 2024.

con il Partito comunista tedesco (Dkp); pare, infatti, che «Zeitgenossen» «abbia venduto più di 150.000 copie» (Meschiari 2003: 43) anche se, con la sottoscrizione di «un contratto di 200 marchi» forfettari con l'etichetta, da quelle vendite il gruppo non ha mai guadagnato nulla, se non molta fama tra i giovani tedeschi dell'Ovest degli anni Settanta.<sup>118</sup> Pochi giorni dopo l'incisione del disco nell'Ovest, i giovani musicisti passarono il confine per partecipare al *II Festival della canzone politica* di Berlino Est del 1971. Scorrendo i calendari dei loro concerti, tra il 1971 e il 1976 vediamo che, oltre all'Emilia Romagna, si trovavano più spesso in Germania – Berlino, Amburgo, Monaco, Düsseldorf, Ulm, Friburgo, Colonia – e in Austria, Svizzera, Polonia e Romania che nel resto d'Italia (Meschiari 2003). Erano ad esempio a Stoccarda il 25 settembre 1971 per *Zu Gast bei Gastarbeitern*, «una grande festa degli emigrati» «iugoslavi, italiani, spagnoli, turchi, arabi, greci», accompagnati dal pittore di Novi di Modena Adriano Boccaletti, loro amico. Dario Fo, Il Contemporaneo e un non ben definito gruppo chiamato «Beat Italia», erano gli «invitati per i Circoli italiani». Fu questa l'occasione, come per il Gruppo 70, in cui si presentò l'opportunità di collaborare con Fo, che con loro si propose ancora una volta come talent scout di giovani gruppi e canzonieri. Sul palco di Stoccarda lo accompagnarono per il brano *Il Treno*, «perfettamente in tema con la manifestazione» e che Fo interpretò «alla sua maniera, improvvisata, sbraitata, senza tempo» (Ivi: 44-45). Al ritorno dalla Germania, Fo invitò Il Contemporaneo al Teatro Tenda di Milano per allestire insieme uno spettacolo. Di nuovo fu il regista a telefonare, questa volta al recapito dell'ufficio del «compagno Alberto» Meschiari e decisero di provare lo spettacolo per alcuni fine settimana consecutivi nell'ottobre del 1971; insieme a loro vi erano anche i fratelli Alberto e Paolo Ciarchi (Ivi: 23, 45). Fo tentò ancora di coinvolgere i membri del Contemporaneo in altre iniziative, ma il gruppo declinò gli inviti. In una sua lettera, conservata da Meschiari, lo vediamo sollecitare il gruppo a prendere una strada professionistica:

118 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024. Carla Artioli racconta inoltre: «noi eravamo famosi in Germania, eravamo un gruppo decisamente conosciuto, al punto che ... abitavo in via Malatesta ... sentiamo suonare il campanello, un ragazzo biondo con gli occhi azzurri, Ulmer, che poi è diventato nostro amico che ci dice: "Voi siete Contemporaneo?"; Varini aggiunge: «questo ragazzo ci dice "vorrei venire a vedere come vivete"».

Cari compagni,

ho ricevuto oggi la vostra lettera, avevo già dato disposizione ai compagni affinché provvedessero loro al rimborso delle vostre spese, ora lo hanno fatto.

Vorrei ringraziarvi io, della collaborazione avuta da voi, siete stati dei compagni meravigliosi.

Mi fa molto piacere il buon giudizio politico che avete espresso nei miei riguardi, spero che avremo altri contatti [...] potremo conoscerci meglio.

È un peccato che non vogliate diventare dei professionisti seri, credo che ne abbiate la stoffa, se aveste il desiderio di impegnarvi seriamente.

A presto arriverderci

Saluti comunisti

DARIO FO (Ivi: 46)

Dai ricordi degli ex componenti emerge che, nonostante si sentissero «indipendenti dal Pci», decisero di non raccogliere l'invito di Dario Fo di continuare a collaborare, perché con lui non erano d'accordo «politicamente».<sup>119</sup> Una presa di distanza che potrebbe essere equivalente a quella di Valenti e Guerra del Gruppo 70. Sarebbe stato, pochi anni dopo, l'incontro con il compositore Luigi Nono al *Festival Musical/Realtà* di Reggio Emilia a suscitare in loro il desiderio di migliorare come musicisti professionisti.<sup>120</sup> L'esperienza con il teatro di Dario Fo e con il suo modo di rappresentare le classi sociali popolari e proletarie avrebbe però lasciato una impronta in un recital successivo del gruppo, *Agnelli ti vede e ti punisce*, del 1972, che utilizzava canzoni e testi dello spettacolo provato a Milano l'anno precedente, fra cui *Signor padrone non si arrabbi* (Fo - Della Mea), *Con la lettera del prete* (Della Mea), *Ballata per l'anarchico Pinelli*, *La tradotta*, *O Gorizia* e altre.

Il 1973 fu un «anno straordinariamente ricco», con centoventi date in totale, in media una ogni tre giorni: l'apice del lavoro del gruppo, anche dal punto di vista dei grandi eventi (Meschiari 2022: 11). Dal 25 luglio al 7 agosto 1973 tornarono a Berlino per il *X° Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti*, che quell'anno assorbì il precedente *Festival di musica politica* fondato dagli Oktoberklub e che fu un evento di grande portata culturale e mediatica, mettendo

119 Intervista a Carla Artioli, 11 giugno 2024.

120 *Ibidem*.

sullo stesso palco artisti, musicisti, intellettuali, politici, gruppi e cantonieri di tutto il mondo. Dall'Italia, insieme a Il Contemporaneo, erano presenti anche il Canzoniere delle Lame, il Canzoniere Internazionale, «i balletti di Nuoro e il Coro di Orgosolo», oltre a «930 delegati italiani» che rappresentavano «tutte le componenti del movimento giovanile italiano» guidate da Renzo Imbeni, che nel frattempo era diventato segretario nazionale della Fgci, e ancora il compositore Luigi Nono e il regista Ugo Gregoretti.<sup>121</sup> Il disco di restituzione di quelle giornate «Politische Lieder. Weltfestspiele der Jugend und Studenten. Berlin 1973» (Aa.Vv. 1973) venne pubblicato dall'etichetta della Ddr Eterna nello stesso anno, e ristampato poi nel 1975. È una compilation che raccoglie brani dal vivo dei gruppi dell'Europa dell'Est, dell'Ovest e latinoamericani che parteciparono a quelle giornate; tra questi c'è Il Contemporaneo, a interpretare la versione partigiana di *Bella Ciao*.

A settembre il gruppo suonò a Stoccarda, poi andò di nuovo a Berlino ad ottobre, ma per imbarcarsi su un volo per Cuba, invitati dal «Consiglio nazionale della cultura» e dall'«Istituto cubano dell'amicizia con i popoli nel quadro del programma di scambi culturali, sottoscritto [...] con l'Associazione di amicizia Italia-Cuba».<sup>122</sup> Il collettivo di Modena venne accompagnato per l'occasione da Giancarlo Benatti, dell'Associazione Italia-Cuba della loro città, per due settimane tra teatri, scuole e piazze, la Tv e la radio cubana. Poi tornarono di nuovo a Monaco. Fra queste date in giro per il mondo, si esibirono in decine di altri concerti in Italia. Dal 7 al 9 dicembre 1973 organizzarono a Carpi il *Festival internazionale della canzone politica* al Teatro Comunale, un evento storico in cui invitarono i collettivi musicali, *singegruppen* e artisti con cui avevano fatto amicizia nelle tante tappe all'estero, soprattutto in Germania. Portarono così le voci e i canti dell'internazionalismo, dell'antifascismo, dell'anticolonialismo e dell'amicizia tra i popoli nella provincia emiliana: Juan & José, un duo di esuli spagnoli in Germania dell'Est con il loro repertorio di «canzoni della Resistenza spagnola contro il regime franchista», Luís Cília «cantor de intervenção» portoghese ed

121 Franco Petrone, *Ventimila giovani a Berlino per il decimo Festival mondiale*, «l'Unità», 27 luglio 1973.

122 Ilio Gioffredi, *Vivo successo a Cuba dei canti del «Contemporaneo»*, «l'Unità», 12 dicembre 1973.

esule a Parigi (Meschiari 2003: 62), con un repertorio di «canzoni sulla lotta dei popoli africani contro il colonialismo» del regime di Salazar,<sup>123</sup> il Münchener Songgruppe di Monaco di Baviera, il Canzoniere delle Lame e gli Inti Illimani, esuli dal Cile in Italia dopo che il colpo di Stato di Pinochet dell'11 settembre del 1973 li aveva colti mentre erano in tour in Europa. Il festival, promosso dai circoli Cabassi, Turati e Cic, aderenti all'Arci di Modena, fu tutto nelle mani de Il Contemporaneo. Racconta Varini:

In Italia delle grandi esperienze della canzone politica non avevamo mai sentito, allora ci siamo messi di buzzo, abbiamo coinvolto il partito, abbiamo coinvolto il Comune di Carpi e siamo riusciti a fare un festival della canzone politica a Carpi chiamando gruppi da tutta Europa, [...] abbiamo fatto una tre giorni sempre col teatro...adesso si dice "sold out" proprio pieno pieno [...] nel '73 ero militare e non sono andato a Cuba, però ho collaborato a festival nelle 24 ore di permesso e ho suonato [...].

Nonostante l'intenzione di replicare l'iniziativa l'anno successivo, la fatica per l'organizzazione dell'evento e per la competizione tra circoli culturali della città, che si contesero il patrocinio della manifestazione, fecero sì che questa rimase l'unica edizione del *Festival internazionale di canzone politica* organizzato da Il Contemporaneo a Carpi.<sup>124</sup> Le giornate lasciarono in eredità un logo, formato da un pugno chiuso, una chitarra e un garofano rosso, elaborato da Meschiari per il festival, che da allora divenne il simbolo del gruppo. L'anno successivo un evento simile al festival di Carpi si sarebbe replicato a Bologna, organizzato dal Canzoniere delle Lame al Teatro San Leonardo, con ospiti gli Oktoberklub e i München Songgruppe, intercettati dal collettivo bolognese tramite il circuito delle *Feste dell'Unità* (Carioli 2012: 89).

Complice la preparazione della tesi di laurea in pedagogia di Carla Artio- li, «sulla fiaba popolare in dialetto», tra il 1973 e il 1975 il gruppo «tornò» a interessarsi di musica popolare.<sup>125</sup> Il loro repertorio era ricco delle «incisioni di

123 *Canzoni di lotta portoghesi e spagnole questa sera a Carpi*, «l'Unità», 9 dicembre 1973.

124 Intervista ad Alberto Meschiari, 11 giugno 2024.

125 Intervista a Carla Artio- li, 11 giugno 2024.

Giovanna Daffini e Giovanna Marini», di Sandra Mantovani e Bruno Pianta, del Canzoniere internazionale di Settimelli e dei Dischi del Sole. In questa fase, però, iniziarono a fare ricerca nei loro luoghi d'origine e nelle loro campagne. Artioli con «il registratore “Uher 4000 report”» intervistò «anziane braccianti, ex mondariso, donne che lavoravano ancora alla raccolta della pavéra» (un'erba palustre, in italiano: carice), come Olga Saltini, Bruna Magnanini, Bruna Barbieri (Meschiari 2003: 53). Non incisero il materiale registrato, questo venne depositato presso la Sezione etnografica dei Musei civici del Comune di Carpi, e l'orizzonte politico e internazionalista rimase la cornice prevalente della loro musica e dei loro spettacoli, lo spazio in cui si riconoscevano di più (Ivi: 54). In parte quel repertorio sarebbe confluito in uno spettacolo dal titolo *Cantiam la nostra gente* del 1976, con «i canti della civiltà ancora contadina», un lavoro che definivano «di sperimentazione», «cercando un superamento nella continuità della tradizione».<sup>126</sup> Artioli, grazie alle sue doti vocali e interpretative, avrebbe avuto anche l'opportunità di lavorare con Giovanna Marini alla Scuola popolare di musica del Testaccio a Roma. Nell'intervista riporta alcuni dettagli importanti per comprendere la scelta, sua e del suo collettivo musicale, di non seguire quel percorso ma di continuare a sperimentare senza aderire completamente ai codici della canzone che nel frattempo si erano consolidati all'interno dell'ampio movimento di canzonieri, in particolare per opera del Nuovo canzoniere italiano: «noi abbiamo lavorato prevalentemente sulle rielaborazioni», «la Marini e loro [Nuovo canzoniere italiano] erano settari su questo [...] dicevano la canzone *Bella ciao* delle mondine si canta solo in questo modo e non c'era nessun tipo di disponibilità ad accettare le rielaborazioni...».<sup>127</sup> Dalle testimonianze degli ex componenti de *Il Contemporaneo* emerge più volte la difficoltà di mantenere un equilibrio nelle diverse ortodossie in cui si trovavano immersi, tra realtà politiche e musicali della sinistra italiana. Questa complessità pareva risolversi frequentando assiduamente reti di relazioni e di amicizie, altrettanto musicali e politiche, oltre i confini del paese. Nell'Europa del Nord

126 *Volantino de Il Contemporaneo di promozione del recital “Cantiam la nostra gente”, 1976*, in Archivio storico Pci, Federazione di Modena, Spettacoli feste dell'Unità, fascicolo 4, busta 746, Commissione Stampa e propaganda.

127 Intervista a Carla Artioli, 11 giugno 2024.

e dell'Est si confrontarono comunque con zavorre burocratiche, organizzative e ideologiche, ma probabilmente si sentivano meno direttamente coinvolti.

## 4. La musica come “servizio sociale”

### 4.1 Proposte di legge come linee culturali per la musica

Sul fronte musicale, dalla fine degli anni Sessanta le iniziative e i progetti di riforma del Pci a livello nazionale presero alcune strade che possiamo complessivamente ricondurre a un orizzonte eurocolto e con obiettivi di acculturazione delle “masse”; il partito si poté vantare di essere la «sola forza politica organizzata» che aveva «elaborato una politica per la musica». <sup>128</sup> Il dirigente comunista e musicologo Luigi Pestalozza avrebbe guidato il Pci attraverso battaglie contro il conservatorismo e la censura del governo e della Dc, con l'obiettivo, prevalente e sostanziale, di “popolarizzare” la musica colta, <sup>129</sup> circondato da un contesto effervescente di lotte sindacali dei lavoratori dello spettacolo, <sup>130</sup> di conferenze, concerti, dibattiti e festival in piena espansione per tutti gli anni Settanta. Lui stesso si fece promotore di *Musica nel nostro tempo* di Milano e *Musical/Realtà* di Reggio Emilia – quest'ultimo insieme a Claudio Abbado, Nono, Pollini – e nel 1980 avrebbe fondato l'importante rivista omonima, «Musica/Realtà». Dal 1968 Pestalozza lavorò con impegno a un progetto di riforma a favore del rinnovamento delle attività musicali, della revisione del finanziamento delle attività liriche e concertistiche e poi per il trasferimento della gestione della musica e dei teatri alle Regioni, contro la legge 800/1967, detta “Legge Corona”. Rappresentò, infine, anche una figura di rilievo inserita in una rete di relazioni tra l'Italia e un variegato universo musicale dell'Europa dell'Est (Pestalozza 1987). Nei primi

128 Sergio Scarpa, *La proposta di legge del Pci sull'insegnamento della musica*, in *Lazione del Pci per una nuova politica dello spettacolo*, a cura della Sezione culturale del Pci, La Moderna, Roma, 1968: 46-51, 49.

129 Luigi Pestalozza, *La fila per Beethoven*, «l'Unità», 19 novembre 1975.

130 *Verso una svolta il Sindacato musicisti*, «l'Unità», 22 giugno 1971.

anni Settanta nella Sezione culturale del Pci, diretta da Giorgio Napolitano, si aprirono nuovi spazi di iniziativa e Pestalozza iniziò a rappresentare la Sezione musica, al centro di una lotta per «il superamento di una visione elitaria» della musica e della cultura nella società italiana e anche «da parte dell'intelligencija comunista» (Taviani 2021: 296). Il suo incarico fu quasi cucito addosso alla sua voce autorevole, in un contesto favorevole, e non sarebbe stato ereditato e rinnovato da altre figure negli anni successivi, anche per la mutazione sostanziale del rapporto tra partito e consumi culturali e musicali negli anni Ottanta.

Gli interventi di Pestalozza sulla stampa comunista ci danno la cifra dell'iniziativa del partito e ci aiutano a inquadrare il ruolo dei canzonieri e dei loro dischi. Il «progetto del Pci», scrisse nel 1968, criticando i «fallimenti» della legge Corona –<sup>131</sup> definita altrove anche una legge a struttura «coloniale» e «appoggiata a potenti e particolari interessi» –<sup>132</sup> rispondeva alle «esigenze fondamentali di democratizzare il consumo musicale d'ogni tipo». Lo scopo era quello di «promuovere lo svilupparsi di una cultura musicale moderna», perché la musica, affermava Pestalozza, è un «servizio sociale».<sup>133</sup> Questa concezione rappresentava la «radice prima della riforma comunista», scrisse Rubens Tedeschi su «l'Unità», in una fase in cui il partito riconosceva una «nuova coscienza culturale creatasi nel paese grazie anche al movimento giovanile»<sup>134</sup> dal 1968. Il momento era propizio ed era necessario intervenire contro lo sfruttamento, da parte del mercato e del governo, della «condizione di generale analfabetismo musicale del paese».<sup>135</sup> Dal 1968 Pestalozza e il Pci considerarono prioritaria, inoltre, la riforma per l'introduzione dell'insegnamento musicale obbligatorio in tutti i cicli di istruzione – e di conseguenza quella dei Conservatori per la formazione degli insegnanti – al fine di colmare «il tradizionale divorzio fra musica e cultura» e spezzare «le distin-

131 Luigi Pestalozza, *Il fallimento della legge Corona sulle attività liriche concertistiche*, in *L'azione del PCI per una nuova politica dello spettacolo*, cit.: 37.

132 *Documento del gruppo di lavoro per il teatro e le attività musicali. In preparazione del III Conferenza Regionale del PCI*, Comitato regionale del Pci Emilia-Romagna 1974, p. 14, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, fascicolo 3, Commissione culturale, busta 513.

133 Luigi Pestalozza, *Il fallimento della legge Corona sulle attività liriche concertistiche*, cit.

134 Rubens Tedeschi, *Per la musica centri d'arte e non di potere*, «l'Unità», 20 aprile 1970; si veda anche *Si sviluppa la lotta dei musicisti per il rinnovamento*, «l'Unità», 16 dicembre 1972.

135 *Tra la musica colta e la popolare un divorzio che si deve superare*, «l'Unità», 20 aprile 1972.

zioni classiste fra musica “colta” e musica “popolare”.<sup>136</sup> La domanda di musica e di cultura era in crescita nel paese, da parte delle classi lavoratrici e soprattutto dei più giovani, mentre i teatri e la musica colta erano accessibili soprattutto ad alcune classi sociali e monopolizzate dalle grandi città del Nord. La maggior parte di questa domanda veniva soddisfatta attraverso i consumi privati e da quella che i comunisti nei primi anni Settanta definivano: piena disponibilità di «consumo di sottoprodotti musicali diseducativi» per i «fini speculativi di pochi enti economici di carattere monopolistico (case discografiche, società organizzatrici di spettacolo ecc.)». <sup>137</sup> La ricerca di un'alternativa al monopolio della musica colta e ai consumi musicali “diseducativi” non sarebbe rimasta confinata alle proposte di legge e alle battaglie istituzionali per i teatri e la scuola, ma avrebbe avuto ricadute ampie nell'azione culturale dei comunisti. Tra queste, ad esempio, si sarebbe inserito anche il lavoro di Luigi Nono e dell'Archi con la rivista «Laboratorio Musica» per una didattica ed educazione musicale innovativa (Fanelli 2017: 98) e, come vedremo, le *Feste dell'Unità*, il circuito dei concerti e delle feste organizzate dall'Archi che rappresentano «punti di osservazione» per «pratiche diffuse e plurali di convivenza tra stili differenti» nello spazio della “ricreazione” delle classi popolari» (Ivi: 99-100).

Alla luce di questi nuovi obiettivi, come rendere compatibile la strategia del Pci – che aveva al centro una concezione della musica come “servizio sociale” e lo scopo prevalente di alfabetizzare alla musica colta e una certa estetica musicale – con il consumo dominante, quotidiano e intermediale di musica popolare, vissuto, non tanto e non solo come intrattenimento, ma come forma di appropriazione e di distinzione culturale, generazionale e politica? (De Certeau 1980; Bourdieu 2001; Capuzzo 2003; Rapini 2005; Cavazza e Scarpellini 2006). Questo interrogativo ci consente di sviluppare qualche riflessione più puntuale sulla problematica che comunemente viene chiamata “ritardo” e “incapacità di comprensione” dei fenomeni culturali di massa da parte del partito nel campo propriamente musicale e delle culture musicali e giovanili degli anni Sessanta e Settanta. Qui l'azione del partito fu poco incisiva, ma la domanda ci suggerisce

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Sergio Scarpa, *La proposta di legge del Pci sull'insegnamento della musica*, cit.

di guardare ai tentativi del Pci, anche frammentati, di ricondurre le forme della musica, della sua fruizione e i media sonori, come i dischi, a una funzione sociale. Tale obiettivo caratterizzò l'impegno del partito – Sezione Musica e Stampa e propaganda in particolare – dalla fine degli anni Sessanta e per tutto il decennio successivo. Così il Canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo conquistarono e consolidarono un ruolo, in un contesto come quello dell'Emilia-Romagna che, dopo il 1970 e l'istituzione delle Regioni, vide l'emergere di una strategia culturale moderna che faceva i conti con i consumi, la crescita delle esperienze di controllo democratico delle attività culturali e di sinergia tra associazionismo democratico e istituzioni locali (Morgagni 2022: 83-84; Bellassai 2004). Questa dimensione agevolò in modo significativo le attività dei canzonieri, anche quelle discografiche.

## 4.2 Volontari per il Pci, a servizio delle lotte, ambizioni "agit-prop"

Il Pci e le organizzazioni a esso collegate offrirono ai collettivi musicali le «occasioni»<sup>138</sup> e gli «impegni»<sup>139</sup> per esibirsi. Il Canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo furono due realtà speculari, ma nel rapporto con il partito ebbero proprie specificità. Racconta Janna Carioli che, nel momento in cui il Canzoniere delle Lame iniziò a «esistere dal punto di vista musicale», tanto quanto Il Contemporaneo, venne costantemente coinvolto nelle *Feste dell'Unità*, nei comizi e in altri «presidi democratici» in Emilia e oltre.<sup>140</sup> Quella dei cantanti famosi e divi di turno che «scaldavano» la folla prima di un comizio era una pratica assai diffusa negli anni Sessanta e Settanta, per partiti di diversi colori politici, soprattutto in vista delle elezioni. Dalla fine degli anni Sessanta, però, i dirigenti del partito e i comizi sarebbero stati accompagnati o preceduti in diverse occasioni dai due canzonieri come "gruppo spalla", o come lo chiama Carioli «richiamo

138 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

139 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

140 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

delle allodole», per radunare gente negli eventi in Emilia-Romagna.<sup>141</sup> Il Canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo assunsero quindi un ruolo all'interno delle pratiche culturali dell'Arco e del Partito comunista, andando a occupare, insieme ad altri gruppi, canzonieri, cantastorie, compagnie teatrali, sia locali sia di altre parti d'Italia, quello spazio in cui un'alternativa culturale della sinistra abitava e si consolidava nei momenti di aggregazione della "base" del partito e dei simpatizzanti. Momenti in cui partecipare significava fare militanza e socializzazione insieme, in cui i cardini ideologici e politici si mescolavano alla componente ricreativa (Tonelli 2012: ix, xiii). Musica e politica, insomma. Pochi anni prima, solo il Cantacronache e il Nuovo canzoniere italiano, realtà dal curriculum intellettuale più elevato, oppure Ciccio Busacca e Ignazio Buttitta, furono ospiti delle *Feste dell'Unità* e di altri momenti di "disimpegno" nei circoli e nelle case del popolo. Dal principio degli anni Settanta il mandato culturale dei canzonieri diventò più esplicito, nell'intento di animare il «clima gioioso» del tempo libero e sottrarlo alla «facile evasione»<sup>142</sup> della musica "di massa" e delle attività "passive" e di stampo "borghese", come si sarebbe detto allora. I canzonieri diventarono protagonisti nelle iniziative dei comunisti, quindi, come "servizio sociale".

Il loro impegno per la causa era volontario e sarebbe rimasto sempre tale, tutti e tutte continuarono infatti a studiare e lavorare. Questo aspetto lo si evince dai documenti e opuscoli presenti in archivio, attraverso i quali il Canzoniere delle Lame, ad esempio, pubblicizzava i propri spettacoli e nei quali compariva sempre una breve nota in cui si descrivevano come studenti e operai: era un modo di presentarsi che corrispondeva a pieno al linguaggio della sinistra degli anni Sessanta e Settanta, richiamando la propria appartenenza alla classe operaia, ai quei gruppi sociali legittimati dalle mobilitazioni in corso, soggetti delle lotte e della rivoluzione. Questa rivendicazione torna anche nelle memorie e nei ricordi di Carioli, di Artioli, Varini e Meschiari. «Per noi la voce e la musica [era] al servizio della militanza politica» afferma Artioli, rievocando la fatica e l'orgoglio di

---

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> *Centomila coccarde a Modena*, «l'Unità», 12 settembre 1966 (Tonelli 2012: 81).

conciliare lavoro, studio, vita privata, politica e attivismo nei canzonieri.<sup>143</sup> Possiamo immaginare le loro attività, come suggerisce Fanelli, come legate a «una radicata “cultura del dono”» (Fanelli 2017: 102-103), con la stessa motivazione che mobilitava le comunità di militanti e iscritti per la realizzazione materiale e quotidiana delle *Feste dell'Unità* (Tonelli 2012: xii). Allo stesso tempo, questa “cultura del dono” da parte dei canzonieri presentava delle complessità perché, come racconta Carioli, i gruppi musicali che animavano le feste della sinistra e del Pci, soprattutto quelli meno noti, avevano sempre bisogno di essere sostenuti economicamente dagli organizzatori, almeno per rientrare nelle spese di viaggio per raggiungere l'evento:

se tu andavi a cantare a una festa dell'Unità, ti pagavano [...] non c'è mai stata nessuna... nessun contributo diretto, anzi contrattavano sul prezzo; quindi, io ero quella che andava a contrattare con loro. [...] chiedevano il contributo, la sottoscrizione...eh! Allora i miei argomenti erano: «ma voi quando fate da mangiare, le patate, il fruttivendolo ve le dà gratis o le pagate?» dicevano «Ma cosa c'entra?», dico, «Ecco, noi siamo un ingrediente della festa».<sup>144</sup>

La questione del cachet per gli spettacoli è rilevante, perché la politica dei prezzi del Canzoniere delle Lame e de Il Contemporaneo era parte della loro auto-organizzazione e del loro impegno volontario per la causa. Riportiamo un frammento del racconto di Carioli, che descrive una modalità organizzativa e di autofinanziamento molto simile a quella de Il Contemporaneo (Meschiari 2003: 43):

ci facevamo pagare una piccola cifra, la mettevamo in cassa e con quella compravamo gli strumenti, ci pagavamo la benzina per i concerti, praticamente ci pagavano la sopravvivenza come gruppo. [...] Perché ci pagammo un pullmino, ci pagammo l'impianto, ci pagammo le luci, praticamente l'Emilia-Romagna ci aveva dato l'imprinting organizzativo. [...] Perché in una regione in cui esistono i Pooh [...], Lucio Dalla... non puoi andare a fare lo scalcacane [...] inoltre, quando tu vai in una festa dell'Unità o in un circolo, se sei attrezzato e hai gli strumenti tuoi, sai che la voce viene bene, ti si vede perché hai le luci, riesci a raggiungerla perché hai un

143 Intervista a Carla Artioli, 11 giugno 2024.

144 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

pulmino. Insomma, sei efficiente nel fare la tua proposta. Diciamo... traducemmo all'emiliana il nostro cantare. [...]<sup>145</sup>

Il Canzoniere delle Lame scelse di distinguersi dal circuito di musicisti del Nci, perché questo si dava delle regole di ingaggio che per i bolognesi «localmente» non valevano:

perché, secondo noi, loro avevano, diciamo così, dal punto di vista economico, una specie di listino. Ecco [...] dicevano: «tu come gruppo devi chiedere...», adesso sparo la cifra, perché io non mi ricordo le cifre... «100... 100.000 lire», ecco, per andare a fare un concerto, perché è giusto, meno di quei soldi lì non si va. Per noi era una... conoscendo il nostro territorio, era una cifra alta, noi ne chiedevamo 25.000, un quarto di quello che chiedevano gli altri, ed entrare nel Nuovo canzoniere significava adeguarsi a questa, a questa... diciamo così... questo *must* che c'era all'interno dei vari gruppi... e noi non eravamo d'accordo su questo, pur riconoscendo che Nuovo canzoniere era un movimento formidabile, delle persone bravissime alle quali noi facevamo riferimento, anche dal punto di vista musicale, però organizzativamente, non ci sentivamo in sintonia.<sup>146</sup>

Il risvolto economico della musica come “servizio sociale” e volontariato si distanziava nettamente da un processo di progressiva professionalizzazione che negli anni Settanta caratterizzava una buona fetta di intellettuali comunisti o di sinistra che si occupavano di musica. Oltre al Nuovo canzoniere italiano, infatti, gli Stormy Six, attraverso la Cooperativa l'Orchestra, animarono un dibattito significativo sulla qualità dell'ascolto e sui cachet e in proposito elaborarono un modello matematico per calcolare di volta in volta una retribuzione equa, che si basava su più fattori variabili e sul salario nazionale di un metalmeccanico (Tomatis 2019: 439-40).

“Cultura del dono” e musica come “servizio sociale” rappresentavano le leve della partecipazione dei due canzonieri emiliani alla causa dell'antifascismo, dell'internazionalismo, dell'antimperialismo e della democrazia. Il partito met-

---

<sup>145</sup> *Ibidem.*

<sup>146</sup> *Ibidem.*

teva a disposizione opportunità di ingaggio, offriva occasioni per gli spettacoli, rimborsava (a volte e con un po' di fatica) i viaggi e la loro partecipazione e, parallelamente, il progetto musicale dei canzonieri conservava ampi margini di spontaneità e di auto-organizzazione. Carioli racconta che la sede ufficiale del Canzoniere delle Lame era sì in via Zanardi 164, ma «la segreteria» era sua madre «che avendo il bar, praticamente era reperibile dalle 8 del mattino fino alle 10 di sera» e aveva a disposizione «la cartina dell'Italia sopra il telefono», con i prezzi e le loro diverse proposte di spettacolo.<sup>147</sup> Varini de Il Contemporaneo ha ricordato che allora «c'era il detto: aiutati che il Pci ti aiuta».<sup>148</sup> Dopo i primi incontri all'Arci, il collettivo di Modena vi sarebbe rimasto «nominalmente» legato,<sup>149</sup> riunendosi a casa di Varini per le prove del gruppo fino a quando, dopo essersi costituiti come associazione, riuscirono a farsi assegnare «una casa disabitata a Cibeno» nei pressi di Modena. Auto-organizzarono e autogestirono le loro sedi e gran parte delle loro attività, mescolando così impegno politico, produzione culturale e consumi privati e partecipando, in questo modo, a quell'onda di moltiplicazione di spazi di aggregazione e di politicizzazione delle culture giovanili italiane a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta (Carrera 1982; Capuzzo 2003).

Il Canzoniere delle Lame divenne in breve tempo «uno dei più strutturati dal punto di vista dell'organizzazione».<sup>150</sup> Nel 1969 ottenne il «“permesso di agibilità” per gruppo dilettantistico» «dal Ministero dello Spettacolo»<sup>151</sup> e molti dei tour che riuscirono a programmare come gruppo musicale, dipendevano soprattutto dalle capacità e dai contatti di Ginestri:

eravamo una macchina da guerra, nel senso che Gianfranco soprattutto aveva una capacità organizzativa che [...] arrivava dalle Alpi alle piramidi. Faceva una comunicazione, allora si usava il cartaceo solamente, no? Che mandava a tutte le federazioni d'Italia. Con le diverse tipologie di spettacolo che potevamo proporre, quindi: sulle donne, la resistenza, le canzoni del lavoro, le canzoni antimilitariste...

147 *Ibidem*.

148 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

149 Intervista a Alberto Meschiarì, 11 giugno 2024.

150 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

151 *Terzo statuto del Canzoniere delle Lame di Bologna, 18 gennaio 1969*, p. 1, 1.1.3., in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Statuti, Busta 1, “Statuti, verbali, contatti”.

erano tutti programmi diversi che noi avevamo messo in piedi con repertori diversi; [...] Noi ricevevamo richieste da tutta Italia. Tutta Italia significa che fuori dalla nostra regione ci potevamo andare solamente quando avevamo le ferie, però la comunicazione arrivava praticamente dappertutto; anche in Sardegna, per dirti, siamo stati a cantare.<sup>152</sup>

Il vincolo del Canzoniere delle Lame con il Pci fu più forte, rispetto a quello de *Il Contemporaneo*, ma non valido per tutti i componenti del collettivo musicale di Bologna e, soprattutto, non in tutte le fasi della loro storia. Carioli per anni fece «vita di sezione».<sup>153</sup> Ginestri era un “uomo del partito” e inoltre, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, nel 1968 entrò nella redazione della rivista dell’Arco-Uisp, poi dal 1970 nell’ufficio stampa dell’amministrazione provinciale di Bologna a guida comunista, in particolare presso «l’ufficio spettacolo».<sup>154</sup> I contatti tra Ginestri, Aldo D’Alfonso e Luigi Arbizzani, inoltre, sono documentati negli archivi. Racconta poi Carioli che «il fatto di far parte del Pci era praticamente, il bollino d’entrata» nel Canzoniere delle Lame; fino alla metà degli anni Settanta, afferma, «siamo stati strettissimi, poi dopo ci siamo sganciati».<sup>155</sup> Per il Canzoniere delle Lame l’appartenenza al Pci rappresentò, in alcune fasi, una discriminante dell’ingresso di nuovi membri e collaboratori nel gruppo; una questione che ai bolognesi si poneva molto più spesso che a *Il Contemporaneo*, meno soggetto all’avvicinarsi dei componenti. Ma le variabili del contesto, le fasi politiche e quelle delle mobilitazioni sociali e collettive che caratterizzarono il paese in questi anni ebbero una forte influenza sulla composizione interna del gruppo bolognese, e lo vediamo dai documenti. Possiamo osservare questo aspetto attraverso gli statuti e i verbali delle loro riunioni. In un verbale del febbraio del 1969 troviamo ad esempio riportato il desiderio del gruppo di riflettere per «trovare una collocazione politica al Cdl» al di là della dimensione «canora».<sup>156</sup> Ci troviamo in una fase “calda” di lotte collettive in scuole, uni-

152 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

153 *Ibidem*.

154 *Curriculum vitae di Gianfranco Ginestri*, cit.

155 Intervista a Janna Carioli, 21 marzo 2024.

156 *Appunti per una proposta: “una nuova dimensione del Canzoniere delle Lame”, febbraio 1969*, 1.2.1, in Archivio

versità e fabbriche di fine anni Sessanta, e inevitabilmente questo clima ebbe ricadute sul modo di vedersi e percepirsi: si dichiaravano un gruppo «culturale al servizio dei gruppi politici, cioè al servizio della lotta proletaria. Naturalmente», aggiungevano, «poi ognuno del Cdl può singolarmente, a titolo personale, fare parte attivamente di questi gruppi politici (Fgci, Pci, Potere operaio, movimento studentesco, ecc.) utilizzando quindi il materiale edito dal Cdl».<sup>157</sup> Diverso è il tono del verbale di una riunione del 1972, contenente la «bozza di proposta sulla ristrutturazione e sul piano di lavoro futuro del Canzoniere delle Lame»:

dopo cinque anni di attività e di esperienze, in un momento politico come quello attuale, politicamente pericoloso e teso come non mai, deve, entro il 1972, modificare le proprie strutture e i propri programmi, abbandonando definitivamente la superata confusa linea politica del vago “impegno sociale”, trasformandosi definitivamente in “canzoniere di propaganda e di milizia partitica” con obiettivi chiari, senza equivoci e senza tentennamenti politici piccolo-borghesi. Il Cdl, d’ora in poi, dovrà essere inteso come una vera e propria cellula “agit-prop”, al servizio del Pci, con tutto ciò che di conseguenza necessita:

- a) Appartenere e militare attivamente nelle file del Pci o della Fgci;
- b) Collegarsi con i responsabili “stampa e propaganda” della Federazione;
- c) Collegarsi con i circoli Fgci e con la sezione universitaria comunista;
- d) Adottare la linea politica del partito, nei testi delle canzoni, ecc.<sup>158</sup>

A questo verbale fece seguito la stesura di un nuovo statuto (ve ne furono altri quattro precedentemente: due nel 1968, poi uno nel 1969 e un altro nel 1970) in cui si definivano per la prima volta «gruppo politico-musicale di militanza comunista»<sup>159</sup> e composto da una nuova formazione «più organica e sicura»<sup>160</sup> di «militanti e simpatizzanti comunisti»:<sup>161</sup> Janna Carioli, Frida Forlani, Gianfran-

storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Verbali, Busta 1, “Statuti, verbali, contatti”.  
157 *Ibidem*.

158 *Bozza di proposta sulla ristrutturazione e sul piano di lavoro futuro del Canzoniere delle Lame*, 12 ottobre 1972, 1.2.3., in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Verbali, Busta 1, “Statuti, verbali, contatti”.

159 *Nuovo statuto del Canzoniere delle Lame di Bologna 1972*, 1.1.5, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Statuti, Busta 1, “Statuti, verbali, contatti”.

160 *Bozza di proposta sulla ristrutturazione e sul piano di lavoro futuro del Canzoniere delle Lame*, cit.

161 *Nuovo statuto del Canzoniere delle Lame di Bologna 1972*, cit.

co Ginestri, Massimo Baviera, Mauro Nanni, Pasquale Greco, Ivano Mengoli, Sebastiano Giuffrida. Alcuni dei componenti sarebbero cambiati nel tempo e le modalità di ammissione, dimissione e delle «espulsioni», mai avvenute ma previste, sarebbe sempre stata regolata dagli statuti. Nello statuto del 1972 comparve per la prima volta, quindi, una più chiara affermazione collettiva di appartenenza e, di conseguenza, modalità di comportamento e di ingaggio da rispettare:

Dato che il Cdl, quando viene invitato all'estero, viene considerato una delegazione culturale della Fgci (ufficiosamente), è necessario che i membri del Cdl siano consapevoli di ciò che significa essere "delegato": correttezza politica, impegno militante, responsabilità, onestà. Soprattutto quando il Cdl è in tournée nei paesi socialisti, è necessaria una ampia vigilanza contro eventuali provocazioni anticomuniste e antirivoluzionarie. [...]

Il Cdl intende collaborare col Pci e con tutte le organizzazioni in cui il Pci è presente (cioè Arci, Cgil, Anpi, Udi, Coop, ecc.). Per coerenza politica il Cdl presenta spettacoli alle Feste dell'Unità, ma non a Feste dell'Avanti (o altre). [...]

Il Cdl collabora solo con le case editrici indicate dalla Discoteca-Libreria Rinascita di Roma: direttore Fulvio Montobbio.<sup>162</sup>

Nello statuto del 1977 l'impianto generale qui sopra riportato rimase invariato, ma subì qualche significativa modifica descrivendo il Canzoniere «(ufficiosamente) una delegazione dei compagni del Pci» e non più della Fgci, probabilmente per questioni semplicemente anagrafiche. Pur privilegiando ancora le organizzazioni vicine al partito, il gruppo si aprì alla possibilità di partecipare a iniziative di altre organizzazioni con decisioni valutate «a maggioranza, di volta in volta».<sup>163</sup> Nel frattempo, tra il 1972 e il 1977, valsero alcune regole per le collaborazioni con un nucleo di amici e compagni "di riserva" ed esterni, in base alle occasioni, cioè per «i dischi, le tournée ecc.»,<sup>164</sup> a partire dalla necessità che «il nucleo fisso» dovesse essere «al massimo, composto da nove compagni (causa posti in pulmino)». Tra le "riserve" vi erano «Paolo Guerra/ voce e chitarra/ PCI

162 *Ibidem*.

163 *Quinto statuto del CDL*, 1.1.6., in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Statuti, Busta 1, "Statuti, verbali, contatti".

164 *Bozza di proposta sulla ristrutturazione e sul piano di lavoro futuro del Canzoniere delle Lame*, cit.

Modena», che nel frattempo aveva concluso l'esperienza del Gruppo 70 con Valenti e dato vita al Nuovo canzoniere Modenese,<sup>165</sup> poi «Mauro Felicori / Voce e chitarra / Suc [Sezione universitaria comunista della Fgci] Bologna» e futuro dirigente del Comune di Bologna – tra coloro che nel 1980 avrebbero ingaggiato i Clash per il noto concerto in piazza Maggiore –, «Patrizio Nocciolini / Chitarra e armonica / Indipendente», «Eugenia De Paolis / Voce / indipendente».<sup>166</sup> Gli esterni potevano diventare interni solo dopo alcuni mesi di collaborazione costante (sei nei primi statuti, nove negli ultimi) con il «gruppo-viaggiante».<sup>167</sup> Nell'ultimo statuto del gruppo dell'ottobre del 1979 si dimisero alcune delle definizioni scelte nelle precedenti stagioni musicali e politiche, ad esempio – tra le tante – scomparve “cellula agit-prop”; alcuni «membri effettivi» cambiarono, e anche la quantità di spazio dedicato a descrivere le regole diminuì drasticamente: il documento arrivò a essere di una sola facciata. Qui, inoltre, ribadirono la vicinanza al Pci, ma si dichiararono «gruppo Arci» di «interesse politico musicale» che dal 1978 aveva aderito «all'Arci Musica di Bologna».<sup>168</sup> Il Canzoniere delle Lame quindi si ricollocò nuovamente nella riorganizzazione interna dell'Arci di fine anni Settanta.

Nella ricostruzione delle due storie, Il Contemporaneo sembra mostrare margini più ampi di spontaneità, vista l'assenza di statuti e verbali dei loro incontri, e maggiore attenzione alla dimensione musicale e performativa delle proprie attività. Il Canzoniere delle Lame rappresenta davvero un unicum nel panorama dei canzonieri in Italia, soprattutto dal punto di vista della struttura interna e delle ambizioni politiche, così per come vennero elaborate e descritte nei documenti del gruppo. È probabile però che nella realtà delle relazioni tra i componenti del collettivo, tali regole stabilite fossero meno stringenti e che fossero, anche i

165 I componenti del Nuovo canzoniere modenese nel 1975 erano Valter Gozzi, Franco Benassi, Giorgio Sirotti e Emanuela Rossi, futura moglie di Guerra e sua socia cofondatrice della Agidi nel 1981.

166 *Bozza di proposta sulla ristrutturazione e sul piano di lavoro futuro del Canzoniere delle Lame*, cit.

167 *Sesto statuto del CDL, Bo / 26 aprile 1978*, 1.1.8., in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Statuti, Busta 1, “Statuti, verbali, contatti”.

168 *Nuovo statuto. Regolamento interno del “Canzoniere delle Lame” di Bologna*, approvato il 30 ottobre 1979, 1.1.9., in Archivio storico del Canzoniere delle Lame, Biblioteca Cesare Malservisi, Bologna, Statuti, Busta 1, “Statuti, verbali, contatti”.

bolognesi, un gruppo di amici con un'opportunità rara di dedicarsi alla musica e di girare il mondo con il sogno e l'obiettivo di cambiarlo.

### 4.3 *Voci di giovani militanti alle Feste dell'Unità*

Gianni Lodi dell'Archi di Modena nel 1968 tradusse nel dibattito provinciale dell'associazione alcune sollecitazioni contenute in un documento dalla compagnia Nuova scena, fondata lo stesso anno da Dario Fo, Franca Rame e dal gruppo Teatro d'Ottobre, che era alla ricerca di interlocutori e complici per la loro proposta. Il «progetto artistico» di Nuova scena ebbe molti punti di contatto con quello «teorizzato dall'Archi» negli stessi anni (Morgagni 2022: 104). La loro proposta invocava l'uso delle strutture associative esistenti del movimento operaio per la creazione di un circuito alternativo contro i teatri «di tipo feudale» e contro «le sovrastrutture» della cultura e dei «mezzi di espressione» «nelle mani», scrivevano, «della classe dominante»; poi lanciava finalità nuove del fare teatro, «per uscire dal vicolo chiuso in cui la società dei consumi» costringeva le «masse» e da forme del tempo libero che allora avrebbero definito “passivo”.<sup>169</sup> Il debutto di Nuova scena fu alla Casa del popolo di Sant'Egidio di Cesena il 25 ottobre 1968.

Tra le riflessioni critiche contenute nel documento ne troviamo una significativa, del quale anche il Pci non riusciva a fare a meno, soprattutto nel contesto delle *Feste dell'Unità*, ovvero «il fenomeno divistico come principale mezzo di richiamo del pubblico».<sup>170</sup> Ci troviamo nello stesso orizzonte di pensiero del Cantacronache, del movimento del folk revival e dei canzonieri, e Nuova scena offrì così una sua declinazione alla funzione politica dell'arte, in senso ampio, a partire dal teatro. Nanni Ricordi e Sandro Bajini accolsero il documento di Nuova scena tra le pagine di «Rinascita», interpretandolo come un invito a costruire un «circuito periferico» e poi ancorandolo alla fase politica,<sup>171</sup> in particolare a quella parabola ascendente del-

169 *Documento proposta della associazione "Nuova Scena"*, 1968, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, F509 Arci, busta 269, Commissione Stampa e Propaganda.

170 *Ibidem*.

171 Nanni Ricordi e Sandro Bajini, *Teatro politico e alternativa culturale*, «Rinascita», 25/39, 1968: 26.

la critica al consumismo, sempre più al centro del dibattito politico, grazie anche ai movimenti giovanili e studenteschi del 1968 e post-'68 (Balestracci 2024):

Forze giovani e politicamente coscienti si sono trovate concordi nel respingere globalmente, sia pure attraverso contraddizioni e sconfitte parziali, la politica culturale del sistema borghese capitalistico, in cui le scelte sono imposte paternalisticamente o, in caso di necessità, autoritariamente dal potere politico e dalla sue più o meno palesi filiazioni. Superando il momento puramente negativo, anche se storicamente necessario, della protesta e del rifiuto, il gruppo di Fo e del Teatro d'Ottobre intende verificare una proposta di reale alternativa culturale; tale alternativa è oggi limitata al teatro, poiché è la sfera d'attività di chi l'ha proposta, ma domani potrà estendersi anche al cinema e alla musica. [...] Si tende a creare [...] un collettivo di lavoro, nel quale gli intellettuali diventino realmente "organici" alla classe operaia e la classe operaia si trasformi in "intellettuale collettivo", anche oltre l'ipotesi gramsciana del partito.<sup>172</sup>

Nonostante l'esito dei rapporti con Fo e Rame – la rottura con l'Arci e il Pci, come abbiamo accennato, si sarebbe consumata l'anno successivo – il documento di Nuova scena lasciò il segno, in un terreno già fertile, andando a rivelare alcune nuove opportunità. In un verbale del 1969 di una delle tante riunioni del Canzoniere delle Lame compare una frase quasi profetica, sintomo delle capacità dei componenti del gruppo di captare e interpretare il nuovo che si stava muovendo nei corridoi del partito, sullo spazio che la canzone politica e il canto sociale avrebbero da lì in poi guadagnato:

in un clima di contestazione ai cantanti "da grana" sembra che alle feste dell'Unità di questa estate si darà più ascolto alle voci di quei giovani militanti che sottolineano il discorso di FO (meno Celentano e più cultura): quindi per il Cdl (se si preparerà bene) ci saranno prospettive di lavoro in questo senso.<sup>173</sup>

Da sempre le feste tentavano di conciliare clima gioioso, lotta e propaganda politica (Tonelli 2012: 81), ma ora la programmazione poteva trovare un'ampia

---

172 *Ibidem.*

173 *Appunti per una proposta: "una nuova dimensione del Canzoniere delle Lame", cit.*

e nuova offerta di musica dalla quale attingere, grazie al crescente movimento dei canzonieri, al folk revival, ai cantautori, alla sostanziale politicizzazione delle culture musicali e giovanili e del pop in Italia e poi, dopo il 1973, grazie ai gruppi della diaspora latinoamericana e della *Nueva canción chilena* (Gavagnin 2024). I tempi erano maturi per l'uso politico della musica e del loisir sempre più attraverso un solido repertorio musicale della sinistra (Tonelli 2012: xii). «L'intelligenza di migliaia di compagni», constatarono il Nuovo canzoniere italiano e la cooperativa L'Orchestra, nutriva concretamente le feste del «popolo comunista». <sup>174</sup> I giovani diventarono a mano a mano soggetti attivi e visibili nelle feste, anche se né i movimenti né le loro istanze avrebbero mai trovato ampi spazi, soprattutto dopo l'inasprimento dei rapporti con il Pci nel corso del decennio (Tonelli 2012: 93). Ma grazie agli interpreti del repertorio di sinistra così condiviso e apprezzato, era possibile per gli organizzatori rivolgersi a questo tipo di pubblico, rinnovare un equilibrio tra impegno e disimpegno delle feste e smussare, allo stesso tempo, l'«eterna diatriba fra liscio e rock» (Ivi: xiv). I divi della canzone popular italiana e il liscio non sarebbero mai scomparsi dalla programmazione, per accontentare un certo target di pubblico – di solito più adulto, a volte non iscritto al partito e simpatizzante – e diversi tipi di audience in base all'area geografica di svolgimento delle iniziative, ma sarebbero stati sempre più frequentemente affiancati da altro. Salta all'occhio, per esempio, quanto alla *Festa dell'Unità* di Modena del 1970, Orietta Berti con l'orchestra Folklore di Romagna e il duo Sergio Endrigo-Rosanna Fratello fossero sostanzialmente gli unici artisti mainstream, potremmo dire, in un programma dominato dai canzonieri, cori, cantastorie e cantautori “impegnati”: il coro 9 gennaio, il coro della Biblioteca di Nonantola, Francesco Guccini, il Gruppo 70, Franco Trincale, Gipo Farassino, il Canzoniere popolare veneto con Luisa Ronchini, Gualtiero Bertelli e Alberto D'Amico, il Collettivo universitario teatrale di Parma. <sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Centro di produzioni teatrali del Nuovo canzoniere italiano e della Cooperativa l'Orchestra di Milano, *La canzone politiche nelle Feste dell'Unità* (Tonelli 2012: 136).

<sup>175</sup> *25° Festival provinciale dell'Unità di Modena, 25 agosto-6 settembre 1970. Bozza di programma e proposte di lavoro per le sezioni del partito e dei circoli della Fgci*, a cura del Comitato del Festival, Modena 6 luglio 1970, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, fascicolo 1, busta 315, Commissione Stampa e Propaganda.

È interessante poi una lettera che Gian Carlo Pajetta spedì a Claudio Villa, curiosa anche per il tono con cui gli si rivolse, per invitarlo a esibirsi alla *Festa nazionale dell'Unità di Bari* del 1974. L'artista, prevalentemente caro a una generazione di italiani nata tra gli anni Venti e Trenta, richiedeva per le *Feste dell'Unità* un cachet che negli Settanta si aggirava intorno a 1.600.000 lire, mentre per l'occasione Pajetta gli chiese uno spettacolo a titolo gratuito, come servizio alla causa, lo stesso che tanti altri artisti meno noti e chi era impegnato negli stand e nelle cucine svolgeva sistematicamente (Tonelli 2012: xi):

Caro Villa,  
abbiamo bisogno ancora una volta di te. È un po' colpa tua perché, come hai visto a S. Giovanni, la gente è così contenta di sentirti che, anche se volessimo, ci sarebbe difficile rinunciare a richiedere la tua presenza e ci sarebbe difficile anche perché appare chiaro che è la presenza di un compagno che fa la sua parte, in mezzo a tanti compagni che fanno la loro.

Spero che come succede a me, che non so dire di no quando mi chiedono un comizio in più, anche tu non ci dirai di no questa volta.

Ti aspettiamo a Bari al Festival dell'Unità, il 30 giugno, dove canterai prima del comizio di chiusura del compagno Enrico Berlinguer.

Cordiali saluti,  
Giancarlo Pajetta<sup>176</sup>

Negli anni Settanta, i principali responsabili della programmazione delle feste e distributori di concerti per il partito furono alcune realtà e personalità: l'Associazione nazionale Amici dell'Unità, il Comitato nazionale delle *Feste dell'Unità*, Gruppo Stampa comunista, tutti e tre afferenti alla Sezione stampa e propaganda centrale del partito, gestiti da Loris Barbieri. Poi la cooperativa Cipiesse (Centro programmazione spettacoli), legata all'Arci-Uisp e molto attiva in Emilia-Romagna, che lavorava in supporto all'organizzazione delle federazioni locali, «festival della stampa democratica», «l'Unità – L'Avanti – Nuova Generazione – Noi

176 Lettera di Gian Carlo Pajetta a Claudio Villa, 5 giugno 1974, in Fondazione Gramsci Roma. Archivi di persone, Gian Carlo Pajetta, fascicolo 39 Festival Unità 1974, 25 ottobre 1973 - 20 giugno 1974, ss. 3 Feste dell'Unità (1972-1980), s. 4 Stampa e propaganda 1970-1990.

Donne», «fiere – settimane del tempo libero», «biblioteche, quartieri – soggiorni estivi». <sup>177</sup> Questa realtà fu interprete di una scelta, che si concretizzava negli anni Settanta, orientata al decentramento della programmazione della “cultura di massa”, dei festival e dei concerti del Pci, coordinando le proprie attività con quelle dell’Arci-Uisp. <sup>178</sup> Da Modena, uno dei referenti principali della Cipiessa in Emilia fu Paolo Guerra, anche se le sue capacità organizzative si estendevano oltre i confini della regione. Nel 1980 molti capoluoghi di regione italiani avrebbero avuto una propria cooperativa Cipiessa attiva, da Palermo, a Bari, da Ancona a Torino, eccetera. A queste si sommava l’ampio e sempre più strutturato circuito nazionale dell’Arci, che aveva notevolmente rafforzato la propria «capacità progettuale e operativa» in risposta ai grandi cambiamenti culturali del post-’68 (Morgagni 2022: 107). Come abbiamo visto nel caso del Canzoniere delle Lame, spesso gli stessi gruppi, artisti e canzonieri si occupavano di autopromozione, inviando brevi sinossi e schede tecniche agli organizzatori (gli archivi dell’Istituto storico di Modena, per esempio, sono ricchi di questi documenti). Dal principio degli anni Settanta in avanti, l’Associazione nazionale Amici dell’Unità, Cipiessa e Arci avrebbero iniziato a coordinare sempre più questo circuito, diffondendo su tutto il territorio nazionale bollettini, notiziari, opuscoli e lettere e suggerendo alle federazioni, associazioni e ai comitati organizzativi locali, le diverse tipologie e tematiche degli spettacoli disponibili, accompagnati da biografie e repertori degli artisti, suddivisi per genere musicale, dal folk, alla sinfonica al jazz “nostrano”, poi teatro, burattini e oltre. Gli artisti stranieri venivano intercettati attraverso canali eterogenei, non ancora pienamente individuati da questo lavoro di ricerca: i gruppi e artisti occidentali, probabilmente, tramite distribuzione privata, ma soprattutto tramite relazioni politiche e di solidarietà internazionalista; nel caso dei cori, orchestre e balletti dall’Urss, dal Vietnam, da Cuba e dalla Repubblica democratica tedesca, molto presenti nelle *Feste dell’Unità*, questi venivano direttamente proposti dai partiti comunisti dei paesi di provenienza e, in alcuni casi, erano gli

177 *Opuscolo Cipiessa Arci Uisp*, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, fascicolo Arci 1974, busta 541.

178 *Programma di lavoro del settore spettacoli dell’Associazione Nazionale Amici de l’Unità*, 23 gennaio 1976, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, fascicolo 5 Spettacoli 1976, busta 746, Commissione Stampa e Propaganda.

stessi dirigenti del Pci ad averli incontrati prima dell'invito in Italia attraverso i loro viaggi all'estero. Loris Barbieri aveva spesso questo incarico. Con i gruppi e gli artisti italiani vi erano accordi e affinità politiche e, anche se quest'ultima non fu sempre così solida, i palchi delle *Feste dell'Unità* e di altri luoghi dei comunisti rappresentavano per molti un'opportunità di spettacolo e di lavoro che non era facile disertare (Gundle 1995: 221). È probabile, inoltre, che gradualmente gli organizzatori locali delle feste avessero smesso via via di trattare sul prezzo delle performance dei gruppi e dei canzonieri, come nell'episodio riportato nei paragrafi precedenti da Janna Carioli, visto che i bollettini e notiziari degli anni Settanta riportano listini dei prezzi già stabiliti di tutti gli spettacoli, più eventuali richieste di vitto e alloggio. Ma la lettera di Pajetta a Villa ci potrebbe far pensare che questo aspetto sia stato sempre negoziato, indipendentemente dalla notorietà.

Negli anni Settanta il Pci lavorò intensamente per presentarsi come “partito della cultura”, per avvicinare le figure di spicco dello spettacolo e delle arti e per «coinvolgere il mondo della cultura in una battaglia di rinnovamento della società italiana» (Taviani 2021: 299-301), e si mostrò come la «forza in grado di dare direzioni precise su come si governa la cultura intesa in senso lato» (Tonelli 2012: 112). «Erano lontani i tempi delle aspre reazioni polemiche di Togliatti in persona nei confronti della pittura astratta o delle creazioni musicali di Arnold Schönberg e perfino di Dimitrij Šostakovič» (Taviani 2021: 290) e della «lotta per il contenuto di una nuova cultura»: il Pci stava transitando alla «lotta dei contenitori più democratici» (Barile 2022: 206-207). Nel 1975, il sindaco comunista di Bologna Renato Zangheri invitò il partito a cercare elementi di interesse non negli stili e nelle forme di espressione artistica, ma nell'aderenza ai «valori della propria battaglia politica e culturale» (Taviani 2021: 298; Barile 2022: 206-207). In questo contesto, le *Feste dell'Unità* degli anni Settanta, decennio in cui avrebbero raggiunto un inedito «gigantismo» (Tonelli 2012: 104), divennero la più grande forma di «autorappresentazione dell'identità comunista» (Ridolfi 2003: 551). Queste nuove prospettive ricaddero anche sull'approccio del Pci alla musica. Chi condusse la riflessione di più alto livello in questo ambito fu il già citato Luigi Pestalozza. Nei suoi rari ma

significativi interventi sulla stampa comunista a proposito di musica non eurocolta, cogliamo la misura di alcuni nuovi orientamenti, o potenziali orientamenti, interni al partito. Nel 1973 affermò che «l'industria della canzone» era ormai giunta al folk, «dimostrando di sapersene appropriare senza temere i contenuti, ancorché contestativi».<sup>179</sup> Il dirigente comunista coglieva un dibattito diffuso su più livelli tra i movimenti e la sinistra in Italia (Rossi 2018); ad esempio, l'anno precedente Alessandro Portelli aveva riflettuto in termini simili, anche se più allarmati, sulla minaccia dell'integrazione e depotenziamento del folk, «ambiguamente» valorizzato, da parte del capitale e dalle grandi etichette discografiche, in coincidenza con una «fase generale di attacco al movimento operaio e alle condizioni di vita complessive di quelle stesse classi non egemoni» (Portelli 2016: 389). A partire da queste criticità, Pestalozza rilanciò con una riflessione insolita per il Pci dell'epoca, suggerendo che non era più possibile «adagiarsi» sul folk, valeva la pena «confrontarsi con una realtà musicale più complicata di quella in cui» si era «imprigionato» questo genere; una chitarra elettrica poteva essere accolta finalmente in modo diverso e si poteva rinunciare, sosteneva, «all'altezzosa pretesa» che questo strumento venisse visto come il «frutto velenoso di un mondo urbano alienato senza appello a quello industriale del capitalismo». Il dirigente tradusse questi pensieri su «Rinascita» dopo aver assistito allo spettacolo *Fare musica* di Giovanna Marini, «volutamente composito, eterogeneo» e di «immediatezza comunicativa»; in sostanza, un «incontro insolito di mondi musicali finora lontani» in cui Pestalozza ritrovava una «concezione aperta del musicista popolare».<sup>180</sup> Queste inedite sfumature del concetto di «popolare» in ambito musicale – che flirtavano con il popular –, insieme a una programmazione rinnovata e all'ambizione di proporre le feste come «alternativa aggregativa e sociale» (Tonelli 2012: 112), contribuirono a sostenere grandi cambiamenti, in particolare quello che tra il 1972 e il 1976 è stato definito «l'apogeo delle feste dell'Unità», in un momento storico molto favorevole per il Pci (Fanelli 2017: 103). In questi anni, infatti, le *Feste dell'Unità* si moltiplicarono in tutta Italia e dimostrarono «maggiori aperture e fughe in avanti rispetto alla rigidità

179 Luigi Pestalozza, *Giovanna Marini: un genere diverso*, «Rinascita», 30/8, 23 febbraio 1973: 35.

180 *Ibidem*.

del partito, sia in termini di impostazione gerarchica che di elaborazione teorica» (Tonelli 2012: x, 104-110). I vertici dell'organizzazione delle feste iniziarono a vedere nella partecipazione di tanti «attori, cantanti, musicisti, operatori teatrali», oltre ai «numerossissimi cittadini di ogni classe ed età», una richiesta di maggiore coinvolgimento nella programmazione culturale, ma anche di «maggiore rapporto politico con il Partito», una ricerca di confronto sia con i «responsabili organizzativi del settore» sia con i «responsabili politici». <sup>181</sup> Le *Feste dell'Unità* stavano diventando, quindi, agli occhi dei comunisti delle «centrali del tempo libero» che offrivano alle «masse popolari» la possibilità di «arricchire e soddisfare la propria sete di conoscenza, di cultura e anche di musica». Con queste parole il «Gruppo di lavoro sul tempo libero» della Fgci nel 1975 avviò una riflessione sulla «attività qualificata svolta dai comunisti attorno ai centinaia di Festivals dell'Unità», che nel corso degli anni precedenti erano riusciti ad agevolare, scrivevano, un «incontro decisivo» tra «il musicista e le masse popolari» e ad accogliere «l'impegno di ricerca, di recupero e di rielaborazione del nostro folklore e della canzone popolare italiana». <sup>182</sup>

Le *Feste dell'Unità* riflettevano quindi i nuovi processi di crescita e diversificazione del consumo culturale. «È sul pubblico che ormai si sa di poter contare», scrisse Pestalozza,

sul suo sapere legare in un unico discorso culturale avvenimenti musicali diversi e lontani; un pubblico enorme, popolare, capace di essere presente al concerto nel quale si suona Beethoven e allo spettacolo di canti popolari, con la stessa curiosità e partecipazione, con la maturità di chi ha seppellito le false gerarchie di settori, di generi, e sa cogliere il senso, il livello, la funzione di quello che di volta in volta ascolta. Qui si crea un tessuto organico, di cultura, del Festival, anche per quanto riguarda la musica. [...] C'è nel Festival una forza culturale autonoma, della gente che lo riempie, che esprime un suo bisogno di liberazione intellettuale; ed è così che le serate musicali, sempre gremite com'è prevedibile, rientrano nel grande fatto politico [...]. <sup>183</sup>

181 *Programma di lavoro del settore spettacoli dell'Associazione Nazionale Amici de l'Unità*, 23 gennaio 1976, cit.

182 *Musica Insieme. La musica oggi: un momento decisivo per la formazione democratica e antifascista e per un diverso modo di vivere delle nuove generazioni*, a cura della Federazione giovanile comunista italiana, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, fascicolo 5 XX congresso Fgci 1975, busta 629.

183 Luigi Pestalozza, *Sinfonica e folk alla festa dell'Unità*, «Rinascita», 32/35, 1975: 35.

Molto più che nella Sezione cultura, la relazione del Pci con i linguaggi, pratiche e culture musicali popolari e popular si rinnovarono nelle iniziative della Sezione stampa e propaganda, in particolare nelle *Feste dell'Unità*, e poi nel circuito dell'Arci che, dalla metà degli anni Settanta, avrebbe assunto una «connotazione politica marcatamente comunista» e mostrato una forza autonoma capace di influenzare le «scelte di politica culturale del partito e non viceversa» (Fanelli 2014: 22, 24).

I diversi segmenti della musica a servizio della festa dei comunisti entrarono così a far parte delle politiche culturali del partito, nel solco di un dibattito interno che acquisiva un dato nuovo, come riportato dalla Sezione stampa e propaganda del Pci di Modena, ovvero che i festival stavano diventando sempre più un «fatto politico», un «momento di intervento politico», «specchio della politica, della proposta del Pci» e della sua «visione generale»; «un modo di intendere la vita civile, sociale» che voleva interpretare i «processi profondi nella società» e respingere «la separazione fra le due culture: colta e sottocultura». <sup>184</sup> Nel frattempo, si stavano affacciando diversi festival musicali organizzati dal Pci, Fgci e Arci, ad esempio al Palasport di Roma nel febbraio del 1975, o il *Festival nazionale dei giovani* di Ravenna del luglio 1976, entrambi molto partecipati e non privi di tensioni tra artisti e pubblico, e che mescolavano cantautori e musica d'avanguardia, «forme musicali modernissime alla musica colta» (Santoro 2013: 264). <sup>185</sup> Questi tentavano di declinare sul target giovanile i risultati che stavano ricavando dalle feste dell'Unità. Era fondamentale, infatti, «stabilire (o ristabilire) un maggiore rapporto con il mondo giovanile» (Taviani 2021: 299), in un contesto in cui i festival di musica e controcultura fiorivano in tutto il paese, per non rimanere esclusi da queste forme aggregative giovanili molto partecipate e saper affrontare la «questione giovanile» con strumenti efficaci e aggiornati. Inoltre, il felice incontro tra giovani, musica e politica, avvenuto nei festival organizzati dai partiti comunisti e dalle federazioni giovanili nell'Europa

184 *Appunti per il verbale della riunione della Sezione Stampa e propaganda del Pci di Modena*, in Archivio storico del Pci, Federazione di Modena, fascicolo Stampa e propaganda 1976, busta 740, pp. 1, 3a, 4a, 8°.

185 Si veda inoltre *Nove giorni insieme tra musica e politica*, «l'Unità», 11 luglio 1976.

dell'Est e dell'Ovest, rappresentava una precedente di successo. È difficile, infatti, che la nutrita delegazione italiana al *X° Festival mondiale della Gioventù e degli Studenti* di Berlino del 1973 fosse tornata in Italia senza un'idea.<sup>186</sup>

Lungo queste traiettorie i comunisti sembrarono realizzare «una nuova egemonia, sia pure parziale, precaria e per molti versi effimera negli anni dei maggiori successi della segreteria di Berlinguer»; sicuramente, contribuirono alla «istituzionalizzazione dei mutamenti culturali sprigionati dal 1968» (Ivi: 294, 300). Le *Feste dell'Unità* negli anni Settanta possono essere viste come laboratori in cui, puntando sul pubblico, i confini tra cultura alta e bassa e una visione elitaria della cultura sfumarono, mentre forme musicali e popular acquisivano una funzione sociale. Questi risultati si sarebbero riversati anche altrove, ad esempio, nelle politiche culturali delle città governate dal Pci, che videro come protagoniste nuove generazioni intellettuali di sinistra e giovani dirigenti del partito, eletti per la prima volta alle elezioni amministrative e regionali nel giugno del 1975, che con la musica e la cultura avevano un rapporto qualitativamente e quantitativamente diverso rispetto ai dirigenti più anziani (Tonelli 2012: 138; Capuzzo 2019; Gualtieri 2023). In questo contesto di rinnovamento, se una chitarra elettrica poteva non rappresentare più solo il «frutto velenoso» del capitalismo, come suggeriva Pestalozza, allora poteva non esserlo più neanche un disco.

## 5. Comunisti con i dischi degli altri

I Settanta sono gli anni in cui i nostri Canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo produssero dischi in modo continuativo, tra 45 e 33 giri. Essi rappresentavano, innanzitutto, un'attestazione di esistenza per il gruppo, gli esiti dei loro processi creativi, ma anche la testimonianza di un percorso di lotta e di partecipazione politica. Questi dischi assolvevano poi funzioni multiple, coerenti sia con gli obiettivi delle politiche culturali e di propaganda del Pci, sia con quelli dell'am-

<sup>186</sup> Si rimanda al saggio *I Canzonieri comunisti tra l'Emilia e l'Est: cantare per gli emigrati e per l'internazionalismo (1967-1980)* di prossima pubblicazione sulla rivista «Studi culturali» (2026).

pia costellazione della “discografia antagonista” prodotta dalle organizzazioni di sinistra tra gli anni Sessanta e Settanta (Fanelli e Tomatis 2021: 88). Erano in sostanza un mezzo di comunicazione politica, che contribuiva alla circolazione di un repertorio musicale di sinistra, ormai sempre più ampio e consolidato, e avevano lo scopo di fare controinformazione. Erano, inoltre, strumenti di pedagogia politica, destinati all’acculturazione dei militanti nei momenti e spazi privati e collettivi del tempo libero, attraverso storie minori o esemplari, passate e presenti, di lotta, antifascismo e di Resistenza, nazionale e internazionale, a favore di una coscienza critica e di una memoria condivisa. Nel contesto radicalmente mutato di movimenti in espansione nel post-’68, i dischi rappresentavano anche strumenti di moltiplicazione delle alleanze sociali attraverso una cultura musicale moderna e, a volte, forme partecipate e collettive di produzione musicale.

Un fatto interessante è quello che vede le “periferie” del Pci, nel nostro caso il Pci in Emilia, negli anni Settanta, occuparsi di finanziare attività musicali e culturali sempre meno ortodosse, compresi i dischi dei nostri cantonieri. L’esordio discografico del Canzoniere delle Lame fu un’autoproduzione, un Lp dal titolo «Canzoni popolari di protesta» (Canzoniere delle Lame 1970a). Esso è seguito da una intensa produzione di Ep e 45 giri, soprattutto tra il 1970 e il 1974, finanziati e distribuiti dalle organizzazioni locali della Fgci, Cgil, Arci, Arci-Uisp, Flm, Associazione Pionieri d’Italia, federazioni locali del Pci fino al consorzio Coop emiliano.<sup>187</sup> Il collettivo musicale di Bologna ricevette lungo tutta la sua storia un sostanzioso supporto per la produzione di dischi da parte del Pci tramite le sue articolazioni, e molto di più rispetto a Il Contemporaneo. Si tratta prevalentemente di dischi dedicati a ricorrenze del calendario civile comunista e antifascista, alle lotte sindacali e di fabbrica, a quelle delle donne operaie per il lavoro e il salario, alla solidarietà internazionalista; essi rappresentano prevalentemente la restituzione in formato registrato di recital, spettacoli e performance elaborate per occasioni pubbliche e politiche. Questa tipologia di dischi veniva venduta per autofinanziamento, sia del gruppo sia delle iniziative politiche, durante gli

187 Canzoniere delle Lame 1970b, 1972a, 1972b, 1973a, 1973b, 1973c, 1973d, 1974a, 1977a; Canzoniere delle Lame e Buttarelli 1972.

spettacoli, nel circuito delle *Feste dell'Unità*, nelle sezioni del partito, nei circoli Arci e tramite contrassegno da parte della Discoteca Rinascita. Tra questi compare un disco a cui Janna Carioli è particolarmente legata e che ricorre spesso nei suoi racconti, nelle interviste e anche nel recente film documentario *Gli anni che cantano* di Filippo Vendemmiati, dedicato al gruppo bolognese.<sup>188</sup> Si tratta dell'Ep prodotto dal Pci di Bologna nel 1970 in occasione di un viaggio del canzoniere in Calabria durante i feroci conflitti scoppiati tra Reggio Calabria e Catanzaro per la contesa sul titolo di capoluogo (Canzoniere delle Lame 1970b). Nel luglio del 1970, racconta Carioli,

ci arrivò un SOS da Reggio Calabria. Ci telefonò un funzionario della federazione del Pci di Bologna che era stato mandato in Calabria per “dare una mano” ai compagni di laggiù. «Dovete venire qua subito a fare concerti. I fascisti sono pieni di soldi e fanno dischi, manifesti, materiali di propaganda. Noi non abbiamo nulla, ci serve aiuto» [...] La situazione era pesantissima. [...] Ovunque ci chiedevano di scrivere una canzone che parlasse di loro, di quello che succedeva, delle lotte che stavano facendo. Ma con tutta la buona volontà a me quella canzone proprio non veniva (Carioli 2012: 57-58).

Dopo un tour di venti giorni per la regione, finalmente Carioli riuscì a scrivere *Reggio la rabbia esplode*, che venne inclusa nell'Ep, intitolato «Le mani a te padrone, io no, non te le bacio» insieme ad altri tre brani dedicati: *Bella Calabria*, *Chi non vuol chinare la testa è comunista*, *Alle “Sbarre” qua di Reggio*. Ne produssero mille copie e le spedirono in Calabria in supporto alla campagna del Pci per Reggio Calabria capoluogo. Come anni prima ai picchetti della Gardelli di Imola, Janna Carioli si comportò di nuovo come una moderna cantastorie, inventando canzoni che fungevano da cronaca dei fatti e da documenti narrati, aggiornando di conseguenza il repertorio dei canti sociali che si riversava nei dischi, mescolati a brani noti e riarrangiati o adattati dal gruppo. Lo stesso avvenne nel disco di canti sindacali «Le operaie della Raquel di Bologna», prodotto da Arci-Uisp nel 1974

---

188 Filippo Vendemmiati, *Gli anni che cantano*, Filandolarete, Open Group, Be Open con il sostegno di Emilia-Romagna Film Commission, 2020.

(Canzoniere delle Lame 1974a) in cui sono incisi solo due brani: *Tu, compagno*, molto noto, adattato da Sergio Liberovici su *La linea di condotta* di Bertolt Brecht e interpretato dal canzoniere bolognese, e *Noi siamo quelle della "Raquel"* scritto e cantato dalle operaie della fabbrica in sciopero insieme al Canzoniere delle Lame.

Nell'estate del 1973 in vista del X° *Festival mondiale della gioventù e degli studenti* a Berlino, il Canzoniere delle Lame pubblicò insieme al Canzoniere internazionale un album doppio dal titolo semplice e funzionale, quasi didascalico e aderente al lessico dell'internazionalismo comunista: «X Festival mondiale della gioventù, Berlino - Rdt - 28 luglio 5 agosto 1973. Per la solidarietà antimperialista per la pace e l'amicizia» (Canzoniere delle Lame e Canzoniere internazionale 1973). Era un mondo che i bolognesi già conoscevano, l'anno precedente avevano partecipato alla terza edizione del *Festival della canzone politica* di Berlino Est; ma l'evento del 1973, per importanza e per il tipo di investimento che il Pci e la Fgci vi fecero, richiedeva di essere celebrato in grande e decisero di farlo anche tramite un disco, come documento musicale. L'album, a cura della Fgci in collaborazione con l'Arci, contiene un Ep con quattro brani del Canzoniere delle Lame edito e stampato nel 1973 dalla Fgci e un 45 giri con due brani del Canzoniere Internazionale di Roma, edito e stampato nel 1971 dalla Cedi di Torino (Canzoniere internazionale 1971). Dello stesso disco esiste anche un'altra versione con il solo disco del Canzoniere delle Lame, prodotto qualche mese prima del disco doppio (Canzoniere delle Lame 1973a). Per l'occasione venne tradotta e adattata una selezione di brani, rappresentativa di alcuni grandi poli dell'immaginario e della solidarietà internazionalista comunista, ovvero Italia, Germania, Vietnam, Cuba, Unione Sovietica. Affiancando canti e canzoni dai diversi paesi tracciavano il panorama dell'appartenenza a una grande comunità musicale e politica e attraverso di essi rivendicavano una storia, un presente e un destino comune.

Tra il 1971 e il 1974 il Canzoniere delle Lame pubblicò anche diversi Lp: i primi omonimi ai recital *Canti contro* e *I canti della Baracca di piazza Maggiore* dai quali trassero i brani, entrambi prodotti dall'Arci e dedicati alle lotte sindaca-

li (Canzoniere delle Lame 1971a, 1971b). «Italia – Cile» (Canzoniere delle Lame 1974c) è una compilation di canzoni folk e politiche cilene arrangiate e interpretate dal Canzoniere e prodotto dal Comitato di Bologna Italia-Cile. Poi «16 canzoni antifasciste e antimperialiste dallo spettacolo “Tu compagno”» prodotto dalla Fgci di Bologna (Canzoniere delle Lame 1974b). Quest’ultimo, nel 1975, sarebbe poi stato ristampato e pubblicato dall’etichetta Dischi dello Zodiaco con il titolo «Il Canzoniere delle Lame di Bologna. Dal recital “Tu compagno”» (Canzoniere delle Lame 1975a) e raccoglie sul lato A una selezione di otto brani italiani tra filastrocche, ballate e canzoni, ricche di ritornelli in rima e slogan facilmente memorizzabili e dalla ottima resa corale: *Contessa* (Paolo Pietrangeli), *Chi non vuol chinare la testa, All’armi... siam digiuni (Al Cantagallo)* (scritta da un anonimo, probabilmente uno dei lavoratori dell’Autogrill protagonisti della canzone), *La rabbia esplode a Reggio Calabria*, il canto partigiano *Bandiera nera la vogliamo no, Se non li conoscete (i fascisti), Per i morti di Reggio Emilia* (entrambe di Fausto Amodei) e *Siamo sempre partigiani* (Patrizio Nocciolini, componente del Canzoniere delle Lame). È una collezione di brani rappresentativi di un momento storico e politico significativo per ogni comunista e antifascista, tra passato e presente. Sul lato B vi è una selezione di otto inni, canti, canzoni e marce antimperialiste, adattate e musicate dal Canzoniere delle Lame, che completa il panorama musicale del collettivo di Bologna e compone, anche qui, un orizzonte internazionalista riconosciuto da ogni militante comunista negli anni Sessanta e Settanta: *El canto del cuculi* (Eduardo Carrasco, dei cileni Quilapayún), l’inno della resistenza cilena a Pinochet *Venceremos* (Sergio Ortega e Claudio Iturra), *Yankee tornatevene a casa* (Giuliano Boffardi, Janna Carioli e Sebastiano Giuffrida), *Liberiamo il Sud Vietnam*, canto partigiano del Fronte di liberazione nazionale del Vietnam del Sud (Hynh Minh Sieng), *Al poeta compagno Vinh Long* (Patrizio Nocciolini), *Inno della Tricontinentale* composto in occasione della conferenza all’Avana del 1966, *Compagni avanti andiamo* della gioventù antifascista tedesca e *Tu compagno* di Sergio Liberovici. «16 canzoni», insieme a una loro partecipazione alla compilation «Canti rivoluzionari italiani»

pubblicata da Vedette (Aa.Vv. 1972) segnò la produzione dei primi dischi “seri”, come la definisce Carioli (Carioli 2012: 64). Negli anni successivi avrebbero ristampato alcuni primi Lp che avevano avuto una “funzione politica” e prodotto nuovi Ep e Lp con Dischi dello Zodiaco (ad esempio Canzoniere delle Lame 1977a). Quest’ultima era un’etichetta discografica molto prolifica, di ricerca e produzione, curata da Virgilio Savona per l’Editoriale Armando Sciascia; non era legata direttamente a nessuna organizzazione politica e non nascondeva la sua natura prevalentemente commerciale, nonostante la vocazione di sinistra. Può sembrare contraddittorio per una formazione musicale comunista, ma l’edizione con lo “Zodiaco” rappresentò per il Canzoniere delle Lame la prova importante di un passaggio più professionistico e di un riconoscimento oltre l’ambito del partito. Forse fu questa la modalità in cui, come afferma Carioli in un precedente paragrafo, a metà anni Settanta il collettivo musicale si sentì più «sganciato» dal Pci. Sicuramente, il ricco repertorio di musica di sinistra aveva ottenuto ormai una sua propria ampia fetta di mercato e di acquirenti, da non poter lasciare indifferenti gli imprenditori discografici che, come suggeriva Pestalozza, non temevano più i contenuti contestativi. L’editore musicale Armando Sciascia negli anni Settanta infatti dominava, insieme ai Dischi del Sole, il mercato della musica di sinistra, dai repertori tradizionali di ricerca etnomusicologica con l’etichetta Albatros, a quelli popolari politici e sociali dei Dischi dello Zodiaco, a Vedette, che aveva un catalogo più variegato e aperto anche alla popular music italiana e straniera.

Il frutto di una stretta collaborazione tra Canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo, forse l’unica dal punto di vista discografico, diede vita a «Generazione Vietnam» (Aa.Vv. 1975), un Lp prodotto da Edizioni Sciascia con il contributo della Regione Emilia Romagna, nella figura di Antonio Panieri, che include brani e interpretazioni dei due canzonieri emiliani e quelli di Joan Baez, Quilapayún, Oktoberklub, un coro partigiano dal Vietnam, Carlos Puebla, Francesca Solleville (Francia), Dzilda Mazikaite (Lituania - Urss), Norrköping Grupp (Svezia). Lo stile è equivalente alle precedenti compilation e mostra un respiro

internazionalista, ma la natura dell'operazione e delle energie messe in campo da soggetti diversi, anche istituzionali, fa di questo disco una sorta di “testamento” comune, visto che venne pubblicato nell'agosto del 1975 a pochi mesi della conclusione del conflitto in Vietnam. *La generazione del Vietnam* era l'appellativo con cui «Rinascita» chiamò i partecipanti del XVIII Congresso della Federazione giovanile comunista italiana tenutosi a Bologna nel 1966 (Rebora 2023: 56) e proprio Bologna e l'Emilia, rappresentavano negli anni Settanta uno dei crocevia ideali e sostanziali della solidarietà internazionalista (Tolomelli 2023). Come «16 canzoni», questo disco è l'esito di un percorso collettivo, musicale e politico ed è un “testamento” che racconta, rivendica e rilancia per il futuro una storia di appartenenza al movimento globale antimperialista, una comunanza di linguaggi, canzoni e pratiche di contestazione oltre i confini nazionali.

Il collettivo musicale di Modena-Carpi Il Contemporaneo, dopo l'esordio con «Zeitgenossen» pubblicato dall'etichetta tedesca Pläne, autoprodusse prevalentemente i propri dischi. Anche per questo, rispetto ai bolognesi, il numero di loro Ep e Lp è inferiore, ma non irrisorio. Ottenne un finanziamento del Pci solamente in due occasioni: per la musicassetta di letture e canzoni dal titolo «Resistenza» nel 1975 (Il Contemporaneo 1975), con la copertina dell'ex partigiano e pittore Gino Covilli, pubblicata in occasione del XXX Anniversario della Liberazione, «sotto gli auspici del Comitato Regionale Emilia-Romagna» (Meschiari 2003: 95); poi per il loro ultimo Lp «Emigrazione organizzazione» (Il Contemporaneo 1978) con l'intercessione del dirigente Giuliano Pajetta della Sezione emigrazione del partito. Nel 1972 autoprodusse un Lp «Il Contemporaneo» in doppia versione, “bianca” e “rossa” (Il Contemporaneo 1972), in cui il nome del gruppo veniva associato sul retro di copertina alla sigla Arci Modena, quindi è probabile che, oltre a indicare la direzione politica e culturale del disco, vi fosse un contributo, anche finanziario, alla sua realizzazione da parte dell'associazione. Il disco raccoglie alcuni brani dei loro *recitals*: *Con la lettera del prete* (Ivan Della Mea), *Le riforme del Centro Sinistra*, *Caterin Ceresa*, *Il vestito di Rossini* (Paolo Pietrangeli), *Julian Grimau*, *Llanto por la muerte del Comandante Che Guevara*, *I Can't Take*

*Care of My Family* (Jimmy Collier, Frederick Douglass Kirkpatrick), *L'esercito, España, Mai Duilio*. Tra il 1973 e il 1974 autoprodussero e pubblicarono quattro Ep tra i quali «Un grido contro il fascismo» e un album dedicato ai bambini con quattro brani *Cappuccetto Rosso, Filastrocca del pane, Girotondo per la libertà, Polka infantile* (Il Contemporaneo 1973a, 1974a; Gli altri due titoli sono Il Contemporaneo 1973b e 1973c). Anche il Canzoniere delle Lame nello stesso 1974 pubblicò un 45 giri dedicato ai ragazzi intitolato «Inno e Marcia dei Pionieri», prodotto dall'Associazione Pionieri d'Italia (I Pionieri delle Lame 1974).

«Canto ai popoli» (Il Contemporaneo 1974b), in tutta la produzione musicale de Il Contemporaneo, è il disco che il gruppo stesso ancora apprezza di più e dal punto di vista dell'«ispirazione», dicono, «il più bello». <sup>189</sup> Come per i bolognesi, il festival di Berlino e il golpe in Cile del 1973 lasciarono in loro un'impronta indelebile e, dopo aver lavorato per il *Festival della canzone politica* a Carpi, iniziarono a mettere sempre più sistematicamente «in repertorio canzoni dal mondo, cilene, in particolare, spagnole, irlandesi, tedesche». <sup>190</sup> «Canto ai popoli» «è un disco dedicato alla realtà internazionale», con testi scritti dal gruppo e tratti da poesie vietnamite, cilene, greche e musicati da Willer Varini; <sup>191</sup> è la restituzione di questo loro percorso musicale e politico e ha il titolo omonimo allo spettacolo portato in tour nello stesso anno. Sul retro della copertina, disegnata da Alberto Meschiari, scrissero:

Negli ultimi tre anni l'esperienza internazionalista ha acquisito un peso notevole della nostra attività. Ad un'ampia partecipazione alle battaglie per la pace e l'indipendenza del popolo del Vietnam, altri fattori si sono aggiunti, ad acuire la nostra sensibilità, non ultima l'amicizia che ci lega da anni a numerosi gruppi e cantanti di altri paesi. In questo senso enorme importanza riveste per noi il X Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti (Berlino – DDR 1973). Accanto al discorso della canzone popolare, che costituisce il nostro impegno attuale, rimane aperto quello della canzone come arma diretta, come mobilitazione costante. Le esperienze in questo senso sono numerose e possono offrire il materiale per nuove realizzazioni.

189 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

190 Intervista a Carla Artioli, 11 giugno 2024.

191 Intervista a Willer Varini, 11 giugno 2024.

Manifestazioni di massa, fabbriche occupate, fatti politici, manifestazioni musicali, emigrazione... Qui si inserisce anche la canzone internazionalista, di cui abbiamo voluto fermare alcuni momenti di nostra produzione in questo disco (Il Contemporaneo 1974b).

Per Il Contemporaneo nel 1975 si presentò all'orizzonte l'opportunità di incidere con una grande etichetta. Anche per loro si trattò di un'occasione di riconoscimento professionistico. Dopo un «incontro con le ex maestranze delle fonderie Riunite di Modena, dove negli anni Cinquanta ci fu un eccidio durante il governo Scelba [9 gennaio 1950]», il canzoniere decise di dedicarsi a un progetto di disco a partire da questa storia e dalle testimonianze che avevano ricavato dall'incontro. Con questo materiale incisero per la Fonit Cetra a Torino, ma la natura sperimentale e quasi azzardata dei pezzi – costruiti sui testi del sindacato, un po' retorici per l'epoca, e «che duravano dai 10 ai 15 minuti...» – fecero sì che il disco non venisse più pubblicato.<sup>192</sup> La qualità delle interpretazioni de Il Contemporaneo avevano a mano a mano raggiunto un livello alto, ma il repertorio era sempre quello conosciuto e condiviso, a volte standard, di canti politici e sociali. Fuori da questo repertorio era difficile, non solo per Il Contemporaneo, trovare accoglienza e incontrare i gusti del pubblico e delle etichette. Come aveva scritto Pestalozza, il genere folk si era in qualche modo imprigionato, anche per standardizzazione. Le variazioni più sostanziose in quel panorama musicale e sonoro, per esempio, erano state introdotte grazie all'influsso dei latinoamericani e all'impatto della *Nueva canción chilena*. Questa fu una porta d'ingresso per il rinnovo di ritmi e strumenti (Fanelli 2017: 95) ed ebbe oggettivamente la fortuna di conciliare il piacere dell'ascolto e del bello – un aspetto che non andava sottovalutato nonostante la militanza – con le priorità e i temi della lotta politica. Il Contemporaneo venne invitato, infatti, poco dopo quel disco insolito, da Leoncarlo Settimelli a esibirsi nel suo programma su Rai 1 *Dalle parti nostre*, in onda in prima serata da ottobre a dicembre del 1976, che si occupava di canzoni popolari e canti tradizionali. «Noi lo conoscevamo bene», racconta Meschiari,

---

192 *Ibidem.*

«ci propose lui [Settimelli]» e «non ebbe il coraggio di dirci “le vostre canzoni fanno schifo” allora ci disse “fate canzoni che si conoscono”»; con la Fonit Cetra, continua Meschiari, «abbiamo fatto un grande errore, ci siamo impiantati». <sup>193</sup> Il rilancio della loro produzione discografica avvenne con «Emigrazione organizzazione» (Il Contemporaneo 1978), un omaggio ai lavoratori emigrati dall'Italia incontrati nei «raid lungo la Brennero-Monaco-Ulm-Stoccarda-Francoforte», carichi di strumenti e di «libri, giornali, opuscoli», «lambrusco e tortellini», e a quelli che avevano incontrato nelle loro tappe dei tour nel Mezzogiorno: Carife, Sant'Angelo dei Lombardi, Grottaminarda, Giovinazzo, Lucera, Foggia, invitati dalle sezioni locali del Pci (Meschiari 2003: 132 e 135). È poi un disco omaggio alla loro storia, alla loro prevalente vocazione europea e conclude la prima parabola del canzoniere modenese. Per questo disco la mondina e cantante Bruna Magnanini, a settant'anni, entrò in sala di incisione per la prima volta insieme a Il Contemporaneo e a un gruppo di donne dell'Udi; finalmente qui trovò voce la ricerca dei canti della monda e della pavéra, portata avanti da Carla Artioli dai primi anni Settanta, ma che ancora non aveva avuto spazio tra la produzione discografica del gruppo. «Emigrazione organizzazione», diversamente dagli Lp che abbiamo menzionato fino ad ora, non è propriamente una compilation ma si avvicina di più a un concept album di testi e musiche originali, con il contributo di alcuni brani noti e riarrangiati, per soddisfare le attese. Un tentativo simile di uscire dal «solito mix di canzoni di protesta appiccate con lo scotch» (Carioli 2012: 109), lo si coglie nel disco «Il prezzo del mondo» del Canzoniere delle Lame (1975d) frutto di «un progetto canoro sul caro vita», commissionato dalla Coop. E un equivalente effetto straniante dell'esperienza de Il Contemporaneo con Fonit Cetra, l'ebbe il Canzoniere delle Lame con l'Lp «Per un discorso comune» (1977b). Il disco riflette «le tematiche e i sentimenti di quel periodo», non solo la grande “rottura” tra il governo della città di Bologna e i giovani del '77, ma, racconta Janna Carioli, anche quello che di lì a poco avrebbero chiamato “riflusso”:

---

193 Intervista ad Alberto Meschiari, 11 giugno 2024.

I testi, belli e pensati, li scrisse Massimo Baviera. Musiche e arrangiamenti vennero composti soprattutto da Lucio e Magnum. Incidemmo le canzoni e cominciammo a inserirle negli spettacoli. A dire la verità l'accoglienza non fu entusiasmante. Erano brani lontani dal nostro repertorio abituale e dalle aspettative di chi ci conosceva già. [...] Introdurre cose diverse era parecchio difficile. Senza contare che alle feste dell'Unità, luogo abituale delle nostre esibizioni, la concorrenza di rumori e confusione era tale da richiedere un repertorio di forte impatto acustico ed emotivo. Era, insomma, l'eterno braccio di ferro con gioco del tappo (*Ibidem*).

L'ultimo Lp dei bolognesi si intitola «Scarpe nuove eppur bisogna andare», pubblicato nel 1980 dall'etichetta Way Out, collana di Vedette che pubblicava principalmente ristampe di compilation e repertori politici e sociali (Canzoniere delle Lame 1980). Il disco raccoglie canzoni «sparse», che avevano portato in tour ma che non avevano mai trovato spazio in altri dischi, insieme a canzoni ormai «classiche» (come *Veniamo da lontano* di Bassignano e *Al compagno presidente Salvador Allende* di Amodei) per accontentare il pubblico affezionato. Tornarono pertanto a una compilation per rinforzare il loro immaginario di appartenenza, «per essere bene equipaggiati» e, come scrissero sul retro di copertina, perché «il vento soffia sempre» (*Ibidem*). Mentre i concerti e dischi de Il Contemporaneo si conclusero nel 1979, il vento avrebbe portato il Canzoniere delle Lame ancora per qualche anno tra le *Feste dell'Unità* e festival nell'Europa dell'Est; sono questi, infatti, i luoghi in cui il repertorio della sinistra italiana faceva ancora presa, tanto che tra il 1979 e il 1982 intrapresero molti tour tra i festival della canzone politica e altre manifestazioni oltrecortina. Di questi anni sono le compilation «Canzoniere delle Lame» per la ceca Supraphon nel 1979, in cui per errore in copertina compaiono i componenti de Il Contemporaneo, e «Bandiera rossa» per la tedesca dell'Est Amiga nel 1981, in cui vi si ritrova l'ormai tradizionale repertorio (Canzoniere delle Lame 1979a, 1981).

Le traiettorie dei componenti dei nostri canzonieri emiliani sarebbero state sempre più individuali, l'avventura collettiva si concluse alla soglia del 1980, con qualche saltuaria *reunion* negli anni successivi. Ad esempio, «Intaim» è un album del 2011 de Il Contemporaneo, con alcuni storici componenti del gruppo insie-

me ad altri musicisti, compreso il figlio di Carla Artioli e Willer Varini. Nel frattempo le strade si sarebbero allargate e diversificate, chi si è sposato e ha fatto figli, chi è diventato insegnante, chi ha fatto tutt'altro, chi ha scelto la strada della ricerca universitaria, chi si è trasferito a Cuba, chi ha fatto delle sue capacità organizzative acquisite nel collettivo un mestiere, chi ha scritto e scrive libri per bambini e lavora come autrice televisiva, chi ha vissuto la fine di questa grande festa di musica e di ideali lunga un decennio come un trauma e si è perso nella delusione degli anni Ottanta.

I dischi dei nostri canzonieri e del Pci sono fonti per la storia e sono archivi storici. In questo saggio ci hanno guidato tra le relazioni musicali e politiche, nazionali e transnazionali. Ci hanno poi mostrato i margini di una selezione e diffusione di repertori, brani, suoni e linguaggi all'interno delle culture di sinistra, in particolare quella comunista italiana. Ma in quanto fonti per la storia e archivi storici ci potrebbero dare ancora altre l'opportunità di approfondire lo studio dei suoni di questa lunga stagione politica, con il loro tessuto di ripetizioni, ricorrenze, anomalie e intensità, dei modi di cantare, di interpretare, di impostare la voce e infine, della presenza, comparsa e scomparsa di alcuni strumenti. Queste variabili sono tutte l'esito dell'incontro nei canzonieri di immaginari e panorami musicali diversi, protagonisti di un Novecento di proteste e di azione collettiva, dalle mondine ai cantastorie, dai folk singers agli *hootenanny* americani, dai *singegruppen* tedeschi alla canción cilena.

## 6. Conclusioni

Luigi Pestalozza nel 1979 scrisse che nel Pci «non si è affrontato abbastanza il grande tema della musica leggera, della sua riqualificazione, della sua dignità, della sua funzione che c'è ma deve riproporsi a partire dall'esame dei suoi legami con l'industria del disco, con la radio».<sup>194</sup> Come abbiamo visto, il Pci non investì

---

<sup>194</sup> Luigi Pestalozza, *La musica al Festival dell'Unità*, in *Seminario nazionale sulle feste dell'Unità*, 1979 (Tonelli 2012: 135).

per davvero in una propria impresa discografica, né mai affrontò approfonditamente la complessità intermediale della musica e del consumo di musica. Negli anni Sessanta l'avventura di Italia Canta sostanzialmente fallì e nonostante i primi accordi con Bosio, il Pci non volle salire neanche sul treno dei Dischi del Sole. In generale, la diffidenza verso il medium disco e la musica non “autenticamente” popolare, tradizionale, professionistica ed eurocolta continuò ad essere diffusa tra i dirigenti. Il dato che rimane, quindi, del rapporto tra Pci e discografia è che il partito preferì lasciare ad «altri organismi l'iniziativa di sperimentare», scegliendo di tollerare «più o meno benevolmente le attività non organiche dei propri dirigenti e militanti» e non esitando nel servirsi dei prodotti discografici di altre realtà culturali e politiche (Fanelli e Tomatis 2021: 90).

Nella varietà locale e regionale dell'Emilia-Romagna rispetto alla dimensione nazionale e romana del partito, vediamo le rigidità visibili nella linea culturale a livello nazionale sfumare. Il Pci attraverso le federazioni locali e le sue diverse articolazioni, sospinto dall'azione innovatrice dell'Archi, come abbiamo visto, sostenne in modi eterogenei e non strutturati la galassia dei canzonieri, della canzone politica e dei canti sociali, insieme alle ambizioni musicali e discografiche dei collettivi, riconoscendo loro molteplici funzioni culturali e politiche. All'interno di una visione apocalittica dell'uomo nella società di massa e nell'antica distinzione tra cultura “alta” e “bassa”, è vero, come lamentava Luigi Nono, che il partito fece un «uso strumentale e mercantile» dei canzonieri (Fanelli 2017: 97). Ma forse è una prospettiva riduttiva e con questo saggio abbiamo tentato di rivederla. Osservando, infatti, il ruolo di questi collettivi musicali all'interno delle politiche culturali e di quelle più innovative nel campo della propaganda del Pci emiliano romagnolo, riconosciamo un ventaglio di opzioni più ampio della mera strumentalizzazione: i canzonieri interpretarono e incarnarono tentativi di assorbire le influenze dei media e le forme dell'intrattenimento di massa (Gundle 1995: 130); furono parte di un lavoro sui “contenitori” più democratici e sulla conciliazione tra consumo di musica e politica; infine, si dedicarono alla diffusione di un'idea della musica come “servizio sociale”, grazie a un medium

moderno cioè il disco e all'efficacia di un repertorio condiviso di canzoni e canti di sinistra. I nostri Canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo furono protagonisti e non comparso in questo processo nel teatro musicale e politico dell'epoca e si ricavarono il loro spazio con proprie specificità nel movimento dei canzonieri e del folk revival italiano.

Grazie all'album «La donna nella tradizione popolare», pubblicato dall'etichetta Dischi dello Zodiaco,<sup>195</sup> sappiamo che il partito diede vita, almeno nella seconda metà degli anni Settanta, a un Gruppo di lavoro sulle tradizioni popolari della Direzione del Pci, responsabile della curatela di questo 33 giri. Del gruppo di lavoro non sono al momento disponibili ulteriori informazioni, ma per ora un dato rilevante è il fatto di essere stato pubblicato nel 1978, in un'epoca musicale in cui tale operazione discografica e di ricerca sulla canzone popolare e il folk revival avrebbe continuato ad avere successo prevalentemente tra chi frequentava le *Feste dell'Unità*, come suggerisce Carioli, e tra un pubblico più adulto, affezionato a certi slogan e riferimenti ideologici. Come mostra, infatti, anche l'epilogo dell'esperienza e delle attività del Canzoniere delle Lame e de Il Contemporaneo, che si interruppero tra il 1979 e il 1980, alla fine degli anni Settanta questo genere e questo tipo di produzione musicale entrò in crisi, parallelamente al declino delle organizzazioni della sinistra nel panorama dei movimenti e a quello elettorale del Pci. L'affermarsi di nuovi generi fece sbilanciare i gusti del pubblico verso i cantautori della “canzone italiana” degli anni Ottanta, il rock e sperimentazioni ibride, elettroniche e jazz, e soprattutto verso il punk e la new wave, che avrebbero dominato i gusti e i consumi musicali dei più giovani e rappresentato una nuova sfida per le politiche culturali e di propaganda del Pci, della Fgci e dell'Arci. Rispetto a questi nuovi generi e “musiche di consumo”, lo strumento teorico e interpretativo dei comunisti, con poche eccezioni, continuò a aderire prevalentemente alle analisi sulla popular music di Adorno e del Cantacronache di venti anni prima;<sup>196</sup> queste rappresentavano una solida certezza di fronte alla difficoltà di affrontare i radicali cambiamenti in corso che

195 *Gruppo di lavoro sulle tradizioni popolari della Direzione del Pci 1978.*

196 Si veda *Un sound chiamato desiderio*, «Rinascita», 35/28, 1978: 17-29.

si associavano, inevitabilmente, al dramma della rottura tra il Pci e i movimenti giovanili e studenteschi del 1977, da più parti nel partito visti come espressioni di forze anticomuniste. In questa fase politica i dirigenti del Pci a livello locale e nazionale abbandonarono la possibilità di scoprire una vicinanza di valori nelle nuove culture musicali di fine decennio, per constatare invece la profondità dello scarto culturale con le generazioni più giovani, con i loro bisogni materiali, i loro consumi e modelli di riferimento, agli antipodi rispetto alla politica dell'austerità di Berlinguer. Il ricambio generazionale della dirigenza, soprattutto locale, dopo le amministrative del 1975 non incise radicalmente sul rapporto del partito con la popular music, ma si affacciarono «nuove mentalità» sensibili a una nuova «etica del consumo» (Capuzzo 2014: 145-146; Cavazza 2014), che si sarebbero mostrate più chiaramente nel decennio successivo e che avrebbero avuto ricadute sul piano della ricerca di un nuovo dialogo con i giovani attraverso la musica, la “loro” musica. Le urgenze della “questione giovanile” della fine degli anni Settanta avrebbero infatti imposto un nuovo approccio pragmatico e politico alla musica «per un gusto che si trasforma»<sup>197</sup> e i comunisti, soprattutto attraverso la Fgci, l'Arci e il circuito delle *Feste dell'Unità*, avrebbero a mano a mano accolto e assecondato questi nuovi generi musicali. I grandi concerti di Patti Smith del 1979 e dei Clash tra Firenze e Bologna sono la prova del ritorno del rock in Italia e anche del tentativo del Pci di ricucire lo strappo con i giovani (Volpi 2022; Plastino 2023: 11; Masini 2026a). Inoltre, questi eventi, segnando simbolicamente una forte discontinuità di consumo di musica da parte delle nuove generazioni, mostrano anche il venir meno delle condizioni che garantivano l'esistenza dei canzonieri politici, con il graduale confinamento del repertorio della sinistra degli anni precedenti nello spazio della nostalgia.

---

197 Luigi Pestalozza, *Una politica per un gusto che si trasforma*, ivi: 19.

## BIBLIOGRAFIA

- Ajello, Nello (1979) *Intellettuali e PCI, 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari.
- Ajello, Nello (1997) *Il lungo addio, Intellettuali e Pci dal 1958 al 1991*, Laterza, Roma-Bari.
- Andreucci, Franco (2014) “Gian Carlo Pajetta”, *Dizionario biografico degli italiani*, 80: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giancarlo-pajetta\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giancarlo-pajetta_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 7 luglio 2025).
- Azzolini, Giulio (2021) *Culture marxiste e politiche culturali*, in Silvio Pons (a cura) *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, Viella, Roma: 251-268.
- Baldissara, Luca e Paolo Capuzzo (2023 a cura) *Il comunismo in una regione sola? Prospettive di storia del Pci in Emilia-Romagna*, il Mulino, Bologna.
- Balestracci, Fiammetta (2024) *Il Partito comunista italiano e Herbert Marcuse: il dialogo a distanza nell'anno degli studenti*, in Matteo Cavalleri e Francesco Cerrato (a cura) *La battaglia delle idee. Il Partito comunista italiano e la filosofia nel secondo dopoguerra*, Luca Sossella Editore, Bologna.
- Barile, Alessandro (2022) *Rossana Rossanda e il Pci. Dalla battaglia culturale alla sconfitta politica (1956-1966)*, Carocci, Roma.
- Barile, Alessandro (2023) “Le canzonette alla sbarra. Pci e nuova sinistra tra rock ‘n roll e Sanremo (1956-1964)”, *Diacronie. Studi di storia contemporanea*, 53: 51-72.
- Bassi, Giulia (2024) *Storia e storicismo nel pensiero comunista del dopoguerra: Una riflessione sul Togliatti di «Rinascita»*, in Matteo Cavalleri e Francesco Cerrato (a cura) *La battaglia delle idee. Il Partito comunista italiano e la filosofia nel secondo dopoguerra*, Luca Sossella Editore, Bologna.
- Bernieri, Claudio (2011) *Non sparate sul cantautore. Canzoni come pietre e musica sotto tiro*, Vololibero, Milano.

- Bellassai, Sandro (2004) *Politica culturale e cultura di massa*, in Alberto De Bernardi, Alberto Preti e Fiorenza Tarozzi (a cura) *Il Pci in Emilia-Romagna. Propaganda, sociabilità, identità, dalla ricostruzione al miracolo economico*, Clueb, Bologna: 95-118.
- Bosio, Gianni (1998) *L'Intellettuale rovesciato: interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione spontanee nel mondo popolare e proletario, gennaio 1963-agosto 1971*, Jaca Book, Milano
- Bourdieu, Pierre (2001) *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna.
- Campus, Leonardo (2015) *Non solo canzonette. L'Italia della Ricostruzione e del Miracolo attraverso il Festival di Sanremo*, Mondadori Education-Le Monnier, Milano.
- Capelli, Claudia (2022) *Tra partito e movimento: la Fgci degli anni Settanta in una città dell'Emilia rossa*, in *Modena e la stagione dei movimenti. Politica, lotta e militanza negli anni Settanta*, in Alberto Molinari (a cura), Editrice Socialmente, Modena: 191-212.
- Capuzzo, Paolo (2003 a cura) *Genere, generazioni, consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma.
- Capuzzo, Paolo (2006) *Culture del consumo*, il Mulino, Bologna.
- Capuzzo, Paolo (2014) “I partiti politici italiani di fronte alla società dei consumi”, *Mondo contemporaneo*, 3: 129-153.
- Capuzzo, Paolo (2019) *Identità e storia. La lunga ombra di Togliatti*, in Paolo Capuzzo (a cura), *Il Pci davanti alla sua storia. Dal massimo consenso all'inizio del declino*, Viella, Roma, 2019: 117-139.
- Carioli, Janna (2010) *Gli anni che cantano. Il Canzoniere delle Lame di Bologna*, Nota, Udine.
- Carrera, Alessandro (1982) “Questioni di cultura e musica giovanile”, *Quaderni Piacentini*, 7: 165-176.

- Carusi, Paolo e Manfredi Merluzzi (2021) *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella Popular music*, Pacini, Pisa.
- Catolfi, Antonio (2006) *Televisione e politica negli anni Sessanta*, Quattro Venti, Urbino, 2006.
- Cavazza, Stefano e Emanuela Scarpellini (2006) *Il secolo dei consumi. Dinamiche sociali nell'Europa del Novecento*, Carocci, Roma, 2006.
- Cavazza, Stefano (2014) *Consumi, società e politica in Italia (1980-2000)*, in Enrica Asquer, Emanuele Bernardi e Carlo Fiuman (a cura) *L'Italia contemporanea dagli anni Ottanta a oggi*, vol. II, Carocci, Roma: 211-226.
- Consiglio, Dario (2006) *Il PCI e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Unicopli, Milano.
- De Certeau, Michel (2005) *L'invenzione del quotidiano*, Ed. Lavoro, Roma.
- Dei, Fabio (2018) *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Il Mulino, Bologna.
- Della Mea, Ivan (2009), *Il penultimo comunista. Scritti sulla politica (1993-2009)*, a cura di Antonio Fanelli e Mariamargherita Scotti, numero monografico de *Il de Martino*, 19.
- De Luna, Giovanni (2004) *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Mondadori, Milano.
- De Maria, Carlo (2022 a cura) *Storia del PCI in Emilia-Romagna. Welfare, lavoro, cultura, autonomie (1945-1991)*, Bologna University Press, Bologna.
- Dessì, Simone e Giaime Pintor (1976 a cura) *La chitarra e il potere. Autori della canzone politica contemporanea*, Savelli, Roma, 1976.
- De Bernardi, Alberto, Alberto Preti e Fiorenza Tarozzi (2004 a cura) *Il Pci in Emilia-Romagna. Propaganda, sociabilità, identità dalla ricostruzione al miracolo economico*, CLUEB, Bologna.

- Dogliani, Patrizia (2021) *Le due nascite della Federazione giovanile comunista*, in Silvio Pons (a cura) *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, Viella, Roma: 209-228.
- Fabbri, Franco (2005) “I gruppi raccontano la storia”, *Storia e problemi contemporanei*, 39: 51-60.
- Fabbri, Franco (2009) *Canzone americana e canzone d'autore italiana*, in Mattia Errani, Chiara Malerba e Massimo Papini (a cura) *Canzone d'autore, canzone politica*, Affinità elettive, Ancona: 41-77.
- Fanelli, Antonio (2014) *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo ricreativo*, Donelli, Roma.
- Fanelli, Antonio (2017) *Contro canto. Le culture di protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma.
- Fanelli, Antonio e Jacopo Tomatis (2021) “I dischi del Pci”, *Il de Martino*, 32: 83-98.
- Ferrari, Chiara (2013) “Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica”, *Storicamente*, 9: 3-39.
- Fincardi, Marco (1997-1998 a cura) “Pionieri e Falchi Rossi. L'associazionismo infantile di Sinistra nell'Italia del dopoguerra. Dai gruppi reggiani alla rete nazionale”, *L'Almanacco. Rassegna di studi storici e di ricerche sulla società contemporanea*, 29-30: 97-152.
- Gavagnin, Stefano (2024) *Suonando il Cile e le Ande. L'esperienza di una generazione di italiani tra musica dell'altro e memoria di sé (1973-2023)*, NeoClassica, Roma.
- Geraci, Mauro (1997) *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, Il Trovatore, Roma.
- Gualtieri, Marco (2023) *L'estate romana (1977-1985). La città, la politica, l'effimero*, Pacini, Pisa.

- Guiso, Andrea (2021) *La guerra fredda culturale*, in Silvio Pons (a cura) *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, Viella, Roma: 287-306.
- Gundle, Stephen (1995) *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Giunti, Firenze.
- Hobsbawm, Eric (1994) *The Ages of Extremes. The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, Penguin Books, London.
- Jona, Emilio e Michele Straniero (1995) *Cantacronache. Un'avventura politico musicale degli anni Cinquanta*, DDT & Scriptorium, Torino.
- Kertzer, David I. (1981) *Comunisti e cattolici. La lotta religiosa e politica nell'Italia comunista*, Franco Angeli, Milano.
- Lanaro, Silvio (1992) *Storia dell'Italia Repubblicana*, Marsilio, Venezia.
- Lenzotti, Serena (2010) *“Bisogna fare, non solo dire”. L'Arca in provincia di Modena dal 1957 al 1997*, Edizioni Arte Stampa, Modena.
- Leydi, Roberto (1972 a cura) *Il folk music revival*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo.
- Liberovici, Sergio (1999), *Discografia torinese dopo “Cantacronache”: la D.N.G e la C.E.D.I.*, in *Almanacco Piemontese di vita e cultura*, Andrea Viglongo e C. Editori, Torino, pp. 107-110.
- Locatelli, Massimo e Elena Mosconi (2021 a cura), *Italian Pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano.
- Masini, Alessia (2026a) *Rock the City. Il Pci e le politiche giovanili a Bologna, 1977-1985*, in Paola Stelliferi, Chiara Colangelo e Marco Di Maggio (a cura), *I movimenti sociali nella trasformazione degli anni Ottanta*, Viella, Roma [in corso di pubblicazione].
- Masini, Alessia (2026b) *“I Canzonieri comunisti tra l'Emilia e l'Est: cantare per gli emigrati e per l'internazionalismo (1967-1980)”*, *Studi culturali* [in corso di pubblicazione].

- Meschiari, Alberto (2003) *Canzoniere Il Contemporaneo, 1967-1979. Vita e canzoni di un gruppo musicale modenese*, Edizioni Tassinari, Firenze.
- Meschiari, Alberto (2022) *23 dicembre 1973. A Reggio Emilia con Daniel Viglietti e gl'Inti Illimani*, Edizioni Tassinari, Firenze.
- Molinari, Alberto (2018) *La rivolta degli studenti*, in William Gambetta, Alberto Molinari e Federico Morgagni (a cura) *Il Sessantotto lungo la via Emilia. Il movimento studentesco in Emilia-Romagna (1967-1969)*, BraDypUS editore, Roma: 88-97.
- Morgagni, Federico (2022) *Costruire una cultura «democratica». Fra pratiche di governo e movimenti di base*, in Carlo De Maria (a cura) *Storia del PCI in Emilia-Romagna. Welfare, lavoro, cultura, autonomie (1945-1991)*, Bologna University Press, Bologna: 81-131.
- Pagliaro, Ivan (2014-2015) *Dai Beatles alla disco music. La popular music nella stampa comunista italiana, 1963-1979*, Tesi di laurea magistrale, Università di Pisa.
- Plastino, Goffredo (2023) *Rumore rosso. Patti Smith in Italia: rock e politica negli anni Settanta*, il Saggiatore, Milano.
- Pestalozza, Luigi (1987) *La musica in URSS: cronaca di un viaggio*, Unicopli, Milano.
- Pivato, Stefano e Amoreno Martellini (2017) *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Roma-Bari.
- Portelli, Alessandro (1993) *The Transatlantic Jeremiad. American Mass Culture, and Counterculture and Opposition Culture in Italy*, in Rob Kroes, Robert W. Rydell, D. F. J. Bosscher and John F. Sears (eds) *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*, VU University Press, Amsterdam.

- Portelli, Alessandro (2016) *Cultura di classe e industria culturale*, in Goffredo Plastino (a cura) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, il Saggiatore, Milano: 389-395. Originariamente (1974) “Cultura di classe e industria culturale”, *I Giorni cantati. Bollettino di informazione e ricerca sulla cultura operaia e contadina a cura del Circolo Gianni Bosio*, 5: 32-34.
- Rapini, Andrea (2000) “Per una storia del movimento studentesco: il caso bolognese”, *Annali dell'Istituto Gramsci Emilia-Romagna*, 2/3: 153-179.
- Rapini, Andrea (2005) *Antifascismo e cittadinanza. Giovani, identità e memorie nell'Italia repubblicana*, BUP, Bologna.
- Rebora, Tommaso (2023) “Opposizione alla guerra in Vietnam tra Italia e Stati Uniti e obiezione di coscienza. Genealogia di un immaginario antimilitarista”, *Acronia. Studi di storia dell'anarchismo e dei movimenti radicali*, 3: 54-74.
- Ridolfi, Maurizio (2003) *Feste della nazione e liturgie politiche*, in Fiamma Lussana e Giacomo Marramao (a cura) *Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta. Culture, nuovi soggetti, identità*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- Roccaforte, Massimo (2024 a cura) *Il canzoniere del proletariato. Le canzoni di Lotta Continua, i testi e le musiche*, Edizioni Interno4, Rimini.
- Rogante, Elisa (2021) *Un libro per ogni compagno. Il Pci «editore collettivo» (1944-1956)*, Pacini, Pisa.
- Rossi, Maria (2018) *Contro i “padroni della musica”. Dai Festival alternativi ai Festival autogestiti (1970-1977)*, Unicopli, Milano.
- Santangelo, Vincenzo (2009) *Le muse del popolo. Storia dell'Arco a Torino (1957-1967)*, Franco Angeli, Milano.
- Santoro, Lorenzo (2013) *Musica e politica nell'Italia unita. Dall'Illuminismo alla repubblica dei partiti*, Marsilio, Venezia.

- Straniero, Michele, Emilio Jona, Giorgio De Maria e Sergio Liberovici (1964), *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano.
- Taviani, Ermanno (2021) *Il Pci e la cultura italiana dal miracolo economico agli anni Ottanta*, in Silvio Pons (a cura) *Il comunismo italiano nella storia del Novecento*, Viella, Roma: 287-306.
- Tolomelli, Marica (2023) *Dal Cile alla Polonia: solidarietà internazionale e democrazia nella cultura politica del Pci tra anni Settanta e Ottanta*, in Luca Baldissara e Paolo Capuzzo (a cura) *Comunismo in una regione sola? Prospettive di storia del Pci in Emilia-Romagna*, il Mulino, Bologna.
- Tomatis, Jacopo (2017) “Apocalittici e popolare: gli intellettuali italiani e la canzone negli anni Cinquanta”, *Il Ponte*, 73/8-9: 120-126.
- Tomatis, Jacopo (2019) *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- Tomatis, Jacopo (2020 a cura), *Ivan Della Mea. E chi può affermare che un sam-pietrino non fa arte? Scritti sulla musica (1965-2009)*, numero monografico de *il de Martino* 30.
- Tomatis, Jacopo (2021), “I due Gramsci. Per una archeologia del “popolare” musicale in Italia”, *La Valle dell’Eden*, 37: 83-98.
- Tomatis, Jacopo (2024), *Bella Ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano.
- Tonelli, Anna (2012) *Falce e tortello. Storia politica e sociale delle Feste dell’Unità (1945-2011)*, Laterza, Roma-Bari.
- Vittoria, Albertina (2014) *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Carocci, Roma.

## DISCOGRAFIA

**Italia Canta**

Vladimir Maiakovski, *Manifesti di poesia 1 - Maiakovski*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/M/0003, 1958.

Cantafavole, *Cantafavole 1*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/F/0004, 1958a.

Cantafavole, *Cantafavole 2*, 45 rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/F/0005, 1958b.

Febo Conti, *Favole di Febo 1*, 45 rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/F/1001/1-2, 1959.

Fausto Amodei, *Per i morti di Reggio Emilia*, 45rpm flexi, Italia Canta, Sp 45/PLA-02, 1960.

Nazim Hikmet, *Manifesti di poesia 2 - Nazim Hikmet*, 33rpm 7", Italia Canta, Sp 33/M/0011, 1960.

Emilio Jona e Sergio Liberovici (a cura), *Canti di protesta del popolo italiano 1*, 33rpm 7", Italia Canta, Sp 33/R/0012, 1960a.

Emilio Jona e Sergio Liberovici (a cura), *Canti di protesta del popolo italiano 2*, 33rpm 7", Italia Canta, Sp 33/R/0013, 1960b.

Emilio Jona e Sergio Liberovici (a cura), *Canti di protesta del popolo italiano 2*, 33rpm 7", Italia Canta, Sp 33/R/0017, 1960c.

Giorgio Cingoli, Lionello Gennero e Sergio Liberovici (a cura), *Canti della rivoluzione cubana 1*, 33rpm 10", Italia Canta, Ep 45/CRA/0021, 1961.

Romano Ledda e Sergio Liberovici (a cura), *Canti del Congo indipendente*, 33rpm 10", Italia Canta, Mp 33/CRA/0024, 1961.

Aa.Vv., *Canti della guerra di Spagna 1936-1939*, 33rpm 10", Italia Canta, Mp 33/CRA/0025, 1961a.

Aa.Vv., *Canti della resistenza spagnola 1939/1961*, 33rpm 10", Italia Canta, Mp 33/CRA/0026, 1961b.

Cicciu Busacca, *Pintimentu d'un padre*, 33rpm 7", Italia Canta, SP 33/CN/0023, 1961a.

Cicciu Busacca, *Cinque canzoni a Rusidda*, 33rpm 7" flexi, Italia Canta, SP 33/PLA/03, 1961b.

Cantafavole, *Cantafavole 3*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/F/0033, 1962.

Edgardo Siroli, *Il grande processo. 28 maggio - 4 giugno 1928*, 33rpm, Italia Canta, Lp 33/D/0068, 1967.

Edgardo Siroli (a cura), *Storia del Partito Comunista Italiano*, 33rpm, Italia Canta, Lp/33/0080-0081, 1974.

Edgardo Siroli, *Resistenza*, 33rpm, Italia Canta, Lp 33/D/0085, 1975.

### **Cantacronache**

Cantacronache, *Cantacronache sperimentale*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep/45-C-S, 1958a.

Cantacronache, *Cantacronache 1*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/C/0001, 1958b.

Cantacronache, *Cantacronache 2*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/C/0002, 1958c.

Cantacronache, *Vienna VII Festival Mondiale della gioventù*, 33rpm 7", Italia Canta, Sp 33/C/0007, 1959a.

Cantacronache, *Cantacronache 3 Partigiano*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/C/0006, 1959b.

Cantacronache, *Cantacronache 4*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/C/0008, 1959c.

Cantacronache, *Cantacronache 5*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/C/0009, 1960a.

Cantacronache, *Cantacronache 6. 4 Canzoni di Fausto Amodei*, 45rpm Ep, Italia Canta, Ep 45/C/0016, 1960b.

### **Canzoniere delle Lame**

Canzoniere delle Lame, *Canzoni popolari di protesta*, 33rpm, Edizioni Lame, DR- CDL – 01, 1970a.

Canzoniere delle Lame, *Le mani a te padrone, io no, non te le bacio*, 45rpm Ep, Pci Bologna, CDL 02, 1970b.

Canzoniere delle Lame, *Canti contro*, 33rpm, Arci; DR-CDL-01, 1971a.

Canzoniere delle Lame, *I canti della Baracca di piazza Maggiore*, 33rpm, Arci, DR-CDL-01, 1971b.

Canzoniere delle Lame e Piero Buttarelli, *Per i morti di Reggio Emilia / Oltre il ponte*, 45rpm, Way Out, VVN33245, 1972.

Canzoniere delle Lame, *Sebben che siamo donne, paura non abbiamo*, 45rpm Ep, Udi, CDL 03, 1972a.

Canzoniere delle Lame, *La gioventù del mondo è a fianco del Vietnam*, 45rpm, Fgci Bologna, CDL 04, 1972b.

Canzoniere delle Lame e Canzoniere internazionale, *X festival mondiale della gioventù, Berlino – Rdt – 28 luglio 5 agosto 1973. Per la solidarietà antimperialista per la pace e l'amicizia*, Fgci-Roma e Cedi-Torino, CDL 05 e GNP 79033, 1973.

Canzoniere delle Lame, *X festival mondiale della gioventù, Berlino – Rdt – 28 luglio 5 agosto 1973. Per la solidarietà antimperialista per la pace e l'amicizia*, Fgci-Roma, CDL 05, 1973a.

- Canzoniere delle Lame, *Alla tenda dei metalmeccanici in Piazza Maggiore*, 45rpm  
Ep, Flm Bologna, CDL 06, 1973b.
- Canzoniere delle Lame, *E la lega crescerà*, 45rpm, Cgil Bologna, CDL 07, 1973c.
- Canzoniere delle Lame, *All'armi siam digiuni (La ballata del Cantagallo) / Se non  
li conoscete (i fascisti)*, 45rpm, Arci Bologna, CDL 08, 1973d.
- Canzoniere delle Lame, *2 Canti politici cileni (Venceremos / Suonata cilena)*,  
45rpm, Fgci Bologna, CDL 09, 1973e.
- Canzoniere delle Lame, *Le operaie della Raquel di Bologna*, 45rpm, Arci-Uisp,  
CDL 010, 1974a.
- Canzoniere delle Lame, *16 canzoni antifasciste e antimperialiste dallo spettacolo  
"Tu compagno"*, 33rpm, Fgci di Bologna, CDL 011, 1974b.
- Canzoniere delle Lame, *Italia-Cile*, 33rpm, Comitato Italia-Cile di Bologna,  
CDL 012, 1974c.
- I Pionieri delle Lame, *Inno e marcia dei Pionieri*, 45rpm, Associazione Pionieri  
d'Italia, API-01, 1974.
- Canzoniere delle Lame, *Il Canzoniere delle Lame di Bologna. Dal recital "Tu com-  
pagno"*, 33rpm, Dischi dello Zodiaco, VPA 8243, 1975a.
- Canzoniere delle Lame, *Meeting politico-musicale*, 33rpm, Way out, VDS 358,  
1975b.
- Aa.Vv., *Generazione Vietnam*, 33rpm, Dischi dello Zodiaco, VPA 8251, 1975.
- Canzoniere delle Lame, *I canti della baracca di Piazza Maggiore*, 33rpm, Dischi  
dello Zodiaco, VPA 8253, ristampa, 1975c.
- Paola Contavalli, *Oltre il ponte*, 33rpm, Dischi dello Zodiaco, VPA 8255, 1975.
- Canzoniere delle Lame, *Il prezzo del mondo*, 33rpm, Dischi dello Zodiaco, VPA  
8267, 1975d.

- Canzoniere delle Lame, *Gramsci e Togliatti non vi abbiám scordati*, 45rpm, Dischi dello Zodiaco, VVE 35529, 1977a.
- Canzoniere delle Lame, *Per un discorso comune*, 33rpm, Dischi dello Zodiaco, VPA 8377, 1977b.
- Canzoniere delle Lame, *Chants de lutte italiens*, 33rpm, Le Chant du Monde, HDLX 74651, 1977c.
- Canzoniere delle Lame, *Canzoniere delle Lame*, 33rpm, Supraphon, 111 42 574, 1979a.
- Canzoniere delle Lame, *Sokolov. Avanti popolo/Bella ciao*, 45rpm, Supraphon, 11 44 2259, 1979b.
- Canzoniere delle Lame, *Scarpe nuove eppur bisogna andare*, 33rpm, Way Out, VDS 9498, 1980.
- Canzoniere delle Lame, *Bandiera rossa*, 33rpm, Amiga, 8 45 216, 1981.

## **Il Contemporaneo**

- Il Contemporaneo, *Zeitgenossen*, 33rpm, Pläne, S 88 101, 1971.
- Il Contemporaneo, *Il Contemporaneo*, 33rpm, Cont. 2, 1972 [doppia versione con copertina bianca e rossa].
- Il Contemporaneo, *Un grido contro il fascismo*, 45rpm, Cont. 3, 1973a.
- Il Contemporaneo, *Argento e oro - Vietnam / Filastrocca governativa - Vinceremo*, 45rpm, Cont. 4, 1973b.
- Il Contemporaneo, *La badoglieide / Il vestito di Rossini - Con la lettera del prete / Llanto por la muerte del comandante Che Guevara*, 45rpm, Cont. 5, 1973c.
- Il Contemporaneo, *Cappuccetto Rosso / Filastrocca del pane - Girotondo per la libertà / Polka infantile*, 45rpm, Cont. 6, 1974a.

Il Contemporaneo, *Canto ai popoli*, 33 giri, Cont. 7, 1974b.

Il Contemporaneo, *Resistenza*, musicassetta, Pci, C 01, 1975.

Il Contemporaneo, *Emigrazione organizzazione*, 33rpm, Cont. 78 (Cont. 8), 1978.

Il Contemporaneo, *Intaim*, CD, 2010.

Il Contemporaneo, *Bella Ciao. Canzoni di lotta e libertà 1967-1979*, CD, 2020

### **Miscellanea**

Roberto Leydi (a cura), *Canti comunisti italiani*, 33rpm 7", I Dischi del Sole, DS 5, 1963a.

Roberto Leydi (a cura), *Canti comunisti italiani 2*, 33rpm 7", I Dischi del Sole, DS 12, 1963b.

Michele Straniero e Franco Lucchetta (a cura), *Storia dell'URSS attraverso le canzoni*, 33rpm, Dng, Glp Sc 84000, 1965.

Coro del circolo musicale "A. Toscanini" di Torino, *Avanti siam ribelli / Valsesia*, 45rpm, Dng, Gnp 79016, 1965a.

Coro del circolo musicale "A. Toscanini" di Torino, *Fischia il vento / O bella ciao*, 45 giri, Dng, Gnp 79017, 1965b.

Giovanna Marini, *Vi parlo dell'America*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS128/30 CL, 1966.

Fausto Amodei, *Cantacronache 6*, 45rpm, Cedi, Gep 80020, 1966 [ristampa di Cantacronache 1960b].

Eros Valenti, *Hei amico / Parlo al Marine*, 45rpm Ep, Fiom, Cgil, Arci Modena, 1967.

Giovanna Marini, *La vivazione*, 33rpm, Cedi GLP 81023, 1969.

Aa.Vv., *Сочи 69. III Международный Фестиваль Молодежной Политической Песни*, 33rpm, Мелодия, Д 026949-50, 1969.

Gruppo 70, *C'ero, ho visto e... ho lottato*, 33rpm, Arci Modena Gruppo 70, AM 70, 1970a.

Gruppo 70, *C'ero, ho visto e... ho lottato*, 33rpm 7", Arci Modena Gruppo 70, AM 70, 1970b.

Canzoniere internazionale, *Inno della gioventù / Filastrocca per l'Indocina*, Cedi, GNP 79033, 1971.

Aa.Vv., *Canti rivoluzionari italiani*, 33rpm, Vedette, VDS 250, 1972.

Aa.Vv., *Politische Lieder. Weltfestspiele der Jugend und Studenten Berlin 1973. Hauptstadt der DDR*, 33rpm, Eterna VEB Deutsche Schallplatten Berlin DDR, 815065, 1973 [ristampato nel 1975].

Gruppo di lavoro sulle tradizioni popolari della Direzione del Pci (a cura), *La donna nella tradizione popolare*, 33rpm, Dischi dello Zodiaco, ZD 4116, 1978.

## PODCAST

Volpi, Alessandro (2022) "1: Il ritorno dei grandi concerti", 1980. *Una lunga estate italiana*, Università di Pisa: <https://open.spotify.com/episode/6PuxFvUYx1CCk0PxFViSRY?si=4088daf75c994dd7> ((ultimo accesso: 27 gennaio 2025)).

# NELLE STRADE, NELLE PIAZZE, NELLE ASSEMBLEE, CON IL PROLETARIATO. I DISCHI DI LOTTA CONTINUA E DEL CIRCOLO OTTOBRE (1970-1976)

TOMMASO REBORA

## Introduzione

Come molti altri paesi nel mondo, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta l'Italia fu attraversata da profondi cambiamenti politici, culturali e sociali, che ebbero un importante momento di svolta con le mobilitazioni studentesche e operaie del 1968-69 (Flores e Gozzini 2018; Fink *et al.* 1998). A differenza di altri contesti, però, il Sessantotto italiano non rappresentò un punto di arrivo, ma fu soprattutto la fase iniziale di quella che diversi studiosi e testimoni hanno chiamato la «stagione dei movimenti», un'intensa fase di attivismo che durò fino ai primi anni Ottanta (Balestrini e Moroni 2008; Redazione di «Materiali per una nuova sinistra» 1988). In particolare, tra il 1968 e il 1970 videro la luce numerose organizzazioni radicali, in gran parte di orientamento marxista, che tentarono di imprimere una svolta rivoluzionaria alle lotte sociali che animavano il Paese e che egemonizzarono le riflessioni teoriche e le pratiche militanti della nuova sinistra (Francescangeli 2023; Giachetti 1998).

Lotta continua (Lc) fu la più grande, la più importante e la più conosciuta tra queste, al punto da essere considerata «il prodotto più nuovo e originale dell'esplosione del '68» (Bobbio 1988: 12). Nata nella città di Torino nel 1969, nel pieno degli scioperi e delle mobilitazioni operaie che ebbero luogo soprattutto negli stabilimenti automobilistici della Fiat, Lc si configurò come un'organizzazione radicale che univa studenti, operai, intellettuali e militanti politici di

varie estrazioni sociali (Francescangeli 2021: 79-96; Voli 2015: 25-34). Fu animata da un forte afflato rivoluzionario e dalla volontà di diventare un'alternativa radicale ai partiti ufficiali della sinistra, in particolare del Partito comunista italiano (Pci), considerato troppo istituzionale, moderato e burocratico. L'attività di Lotta continua fu caratterizzata da un'intensa militanza politica, praticata soprattutto all'interno delle fabbriche del Nord, nelle campagne del Sud, nelle università, nelle scuole, nei quartieri popolari (Viale 2022, 2024).

Dopo essere diventata un'organizzazione nazionale, nei primi mesi del 1970 Lotta continua pianificò il proprio radicamento sociale in tutta Italia, trasformandosi in breve tempo nella più influente organizzazione della sinistra rivoluzionaria. Il gruppo si dotò anche di diversi strumenti culturali, tra cui un giornale – che divenne quotidiano nel 1972 – e una casa editrice. A partire dall'autunno del 1970, Lc iniziò a stampare dischi in vinile in formato 45 giri, pubblicati ufficialmente come allegati del proprio giornale ma che rappresentavano, di fatto, un prodotto autonomo. Il primo disco stampato fu, in realtà, un Lp a 33 giri che non conteneva canzoni, ma le registrazioni del primo *Convegno nazionale di Lotta continua* tenutosi a Torino tra il 25 e il 26 luglio 1970, alla presenza di decine di delegati provenienti dalle fabbriche di tutta Italia. La copertina riproduceva una rielaborazione grafica in rosso e nero del Palazzetto dello sport nel quale si era tenuto l'incontro, gremito di persone, insieme all'immagine di un pugno chiuso contenente la scritta "Lotta continua", che sarebbe divenuto il simbolo dell'organizzazione. Sul retro, in carattere stampatello, era presente un'indicazione molto esplicita sulle modalità di fruizione del vinile: «Questo disco non va sentito in casa ma nelle strade, nelle piazze, nelle assemblee, con il proletariato» (Lotta continua 1970).<sup>198</sup>

Un'esortazione che avrebbe caratterizzato, negli anni a venire, l'intera produzione discografica di Lotta continua, riconoscibile per un uso esplicitamente militante del *medium* sonoro, volto a diffondere il più possibile le idee e le pratiche

---

198 Gli interventi presenti sulle due facciate del disco erano i seguenti: operaio alla Pirelli di Milano, pescatore di S. Benedetto del Tronto, proletario del quartiere Quarto Oggiaro di Milano, operaio alla Fiat sezione meccanica, braccianti di Melissa, operaio all'OM di Milano, disoccupato di Napoli-Bagnoli.

politiche dell'organizzazione. Tra il 1970 e il 1973 Lc pubblicò ventuno dischi, la maggior parte dei quali contenevano canzoni originali ispirate alle attività del gruppo e composte dal Canzoniere del proletariato. Successivamente, la produzione discografica fu affidata all'etichetta del Circolo ottobre (Co), la struttura di cui si dotò Lc a partire dal 1973 per promuovere la socialità e le attività culturali organizzate dai propri militanti. Dal 1974 al 1976 il Co produsse almeno sedici dischi a cura del proprio Canzoniere centrale, mentre alcuni circoli locali promossero l'incisione di 45 giri indipendenti dal catalogo principale. Anche in questo caso, le canzoni contenute nei dischi erano, in larga parte, ispirate e legate alla propaganda e all'attività politica della sinistra rivoluzionaria.

Il presente saggio esamina in maniera estensiva la produzione discografica e musicale di Lotta continua e del Circolo ottobre. Nonostante abbia conosciuto una discreta fortuna fino ai giorni nostri, essa non è mai stata oggetto di studi approfonditi ad eccezione di alcune ricostruzioni autobiografiche (Manconi 2012; Sannucci 2012) e di un recente volume che comprende la riproduzione anastatica di documenti dell'epoca, la trascrizione dei testi di alcune canzoni e la loro riproduzione su formato compact-disc (Roccaforte 2024). Questa ricerca mostra, innanzitutto, come i dischi abbiano profondamente influenzato il rapporto tra militanza politica, consumi musicali e attivismo giovanile nella prima metà degli anni Settanta. I dischi di Lc-Co rappresentano, al contempo, un elemento di continuità e di rottura rispetto alla produzione musicale incentrata sul "canto sociale" e di protesta di inizio anni Sessanta, ma anche un passaggio fondamentale per la formalizzazione del canone di quella che abbiamo definito "discografia antagonista". Infine, l'analisi di questa peculiare attività discografica permette di evidenziare le tensioni e le contraddizioni emerse tra l'iniziale progetto di proporre una canzone esplicitamente politica e le nuove tendenze della popular music, mostrando come i Circoli ottobre abbiano tentato di mediare tra l'ortodossia militante di Lc e le trasformazioni culturali del cosiddetto "proletariato giovanile", fino alla dissoluzione sia dei Circoli sia della stessa Lotta continua nel 1976. Per fare ciò, è necessario iniziare dall'esperienza del Canzoniere pisano.

## I dischi del Canzoniere pisano

Il gruppo musicale del Canzoniere pisano si formò nel maggio 1967 a Pisa, come espressione artistica del collettivo marxista Potere operaio. Quest'ultimo nasceva ad opera di intellettuali e studenti universitari critici con il Partito comunista e il Partito socialista italiano (Psi), vicini alle posizioni della rivista «Quaderni rossi» e del Partito socialista di unità proletaria (Psiup), tra cui si ricordano Adriano Sofri, Luciano Della Mea e Gian Mario Cazzaniga. Nel febbraio 1967 il gruppo iniziò a pubblicare il giornale «Il Potere operaio», seguendo una linea editoriale che dava grande risalto alla ripresa delle lotte nel comparto industriale e alle mobilitazioni contro la guerra in Vietnam. Il Potere operaio di Pisa cessò, infine, le proprie attività nel 1969, quando si scisse in varie fazioni contribuendo alla nascita di diverse organizzazioni rivoluzionarie, tra cui Lotta continua (Francescangeli 2023: 192-97; Lenzi 2012).

Il Canzoniere pisano fu fondato da un gruppo di giovani militanti di Potere operaio, interessati soprattutto a comporre “canzoni politiche” che fossero «lo specchio vivo e diretto dei contenuti di lotta, della condizione e dei bisogni della classe operaia» (Nissim 1974: 21), e per questo motivo può essere considerato, a buon diritto, il «primo canzoniere politico organico a un movimento della nuova sinistra» (Fanelli 2017: 90). I fondatori del gruppo furono Piero Nissim, lucchese di famiglia ebraica e antifascista, Pino Masi, nato in Sicilia ma trasferitosi a Pisa per gli studi, e Alfredo Bandelli, pisano di famiglia proletaria e comunista, unico operaio del gruppo. Insieme a loro si aggregarono presto Riccardo Bozzi – autore di molti testi del gruppo, il cantautore “goliardico” Piero Finà e le cantanti Lydia Nissim, Giovanna Silvestri e Charlotte Lantery (quest'ultima, cittadina statunitense, per evitare complicazioni burocratiche verrà “italianizzata” con il nome di Carla Lanteri). A partire dal 1967 il gruppo promosse un'intensa attività di spettacoli e concerti incentrati sulle mobilitazioni operaie – soprattutto in Toscana –, sulle lotte antimperialiste e sulla critica politica ai partiti della sinistra ufficiale.

Un momento di svolta avvenne grazie alla collaborazione con il Nuovo canzoniere italiano (Nci), il gruppo musicale nato a Milano nel 1962 intorno all'omonima rivista fondata da Gianni Bosio e Roberto Leydi che legò indissolubilmente la propria attività all'etichetta discografica I Dischi del Sole (Tomatis 2019: 265-82; Bermani 1976).<sup>199</sup> Il rocambolesco primo incontro con Bosio e il Nci è ricordato da Piero Nissim con queste parole:

Poi ci fu, appunto, questa svolta perché si andò a Roma con una 500 in cinque [...] e si parcheggiò a piazza Esedra. Lì si uscì per sgranchirsi da queste quasi sei ore [di viaggio], perché allora la 500 più che tanto non faceva... E non so chi cominciò a cantare come un canto liberatorio, che però nessuno conosceva, perché era un canto scritto da Ivan Della Mea. Noi là si conosceva... perché poi Ivan aveva un fratello attivista [del Potere operaio], Luciano... che noi si era imparata, ed era *Io so che un giorno*. C'è questo inizio così, quasi cantato a voce piena: «Viva la vita / pagata a rate / con la Seicento / la lavatrice» (Della Mea 1966). In quel mentre passa di lì un signore, anche abbastanza distinto, ben vestito, che ci dice: «Ma voi come la conoscete questa canzone?». E noi: «Eh, perché noi, Ivan Della Mea, il fratello Luciano, eccetera, eccetera». Lui ci dice: «Io sono il responsabile del Nuovo canzoniere italiano, Gianni Bosio, questo è il mio biglietto da visita, se mi venite a trovare a Milano parliamoci». Sicché, dopo un mese si va a Milano, magari ripassando alcuni pezzi, perché insomma era un'audizione. E lì si fece il primo spettacolo, all'Umanitaria di Milano. Si dormì tutti nel salotto di Franco Coggiola, nei sacchi a pelo.<sup>200</sup>

L'occasione, fortuita, dell'incontro con Bosio aprì così al Canzoniere pisano le porte del più importante e influente collettivo di canto sociale dell'epoca, decretando di fatto l'ingresso del gruppo nel Nci. Pur trattati con una certa circospezione («noi si era un po' gli estremisti della situazione», ricorda Nissim), i giovani militanti pisani partecipavano attivamente agli spettacoli e ai concerti del Nuovo canzoniere facendosi notare proprio per i propositi rivoluzionari e i contenuti radicali delle canzoni. Dal punto di vista musicale, si servivano spesso di moduli

199 L'etichetta I Dischi del Sole era nata a Milano nel 1960 nel contesto delle Edizioni Avanti!, la casa editrice del Psi guidata da Gianni Bosio dal 1953 al 1964 e poi resasi indipendente con il nome di Edizioni del Gallo. La casa discografica diventò un punto di riferimento per la musica di protesta in Italia, producendo oltre duecento dischi fino alla cessazione delle attività nel 1980.

200 Intervista dell'autore a Piero Nissim, Calci (Pi), 11 giugno 2024.

melodici ampiamente diffusi fra i cantastorie e nei repertori “popolari” da osteria, per esempio stornelli e ballate, già alla base del vecchio repertorio di “canti politici” che il Nci aveva contribuito a diffondere su disco (Tomatis 2023: 180). I testi, invece, trattavano tematiche di stretta attualità ispirati a eventi periodizzanti della storia recente (il luglio 1960, l’enciclica *Populorum progressio* di Paolo VI, i governi del centro-sinistra) o a specifiche vertenze sociali, come le lotte negli stabilimenti industriali in cui il Potere operaio pisano aveva i propri nuclei operativi.<sup>201</sup>

Così facendo, il Canzoniere pisano sposava implicitamente l’impostazione ideologica del Nci che, in continuità con esperienze politico-intellettuali nate nel decennio precedente, come quella del collettivo Cantacronache (Tomatis 2019: 265-77; Jona e Straniero 1996), predicava la necessità di smarcarsi dalla “musica di consumo” in favore di una caratterizzazione esplicitamente antagonista e pedagogica del “canto sociale” (Tomatis 2017). In questo senso, il gruppo contribuì anche a definire una sorta di modello per la canzone politica della sinistra rivoluzionaria, che avrebbe conosciuto un discreto successo agli inizi del decennio successivo caratterizzando anche il fenomeno del folk revival italiano. La codificazione della nuova canzone politica derivava, innanzitutto, dalla convinzione che a una musica e a una cultura “borghese” si contrapponesse una cultura e una musica “alternative”, estranee al circuito commerciale perché espressione di una cultura “popolare” di derivazione proletaria e contadina intrinsecamente avversa al sistema dei consumi (Tomatis 2016). Il suo recupero e il suo riutilizzo in chiave politica, pertanto, conservavano “di per sé” il germe di una pratica rivoluzionaria, rileggendo in questo modo l’eredità del pensiero gramsciano che vedeva nel folklore la vera espressione della cultura e del linguaggio delle classi subalterne (Masini 2023: iii-v). Tali suggestioni traevano forza soprattutto dalla fortuna degli studi demologici ed etnomusicologici del secondo dopoguerra dedicati alla tradizione folklorico-musicale italiana, che influenzarono e si intrecciarono con l’attività stessa di Cantacronache e del Nci (Fanelli 2023 e 2015; Giannattasio 2011).

201 In particolare, alla Olivetti di Massa, alla Saint Gobain di Pisa, all’Italsider di Piombino e alla Piaggio di Pontedera (Francescangeli 2023: 193).

L'idea che le “culture popolari” fossero «ontologicamente rivoluzionarie» (Fanelli 2017: 86) rappresentava in ogni caso una forzatura ideologica che, pur evidenziata da diversi studiosi, non impedì ai gruppi e ai canzonieri della nuova sinistra di teorizzare un duraturo dualismo che vedeva contrapposta “musica politica” e “musica normale” (Tomatis 2023). Un'opposizione, come vedremo, del tutto inefficace a spiegare la complessa diffusione e ricezione della popular music – non solo quella politica – tra i giovani partecipanti ai movimenti di contestazione degli anni Sessanta e Settanta (Fabbri 2019).

La vera specificità del Canzoniere pisano fu, dunque, quella di essere caratterizzato da «un repertorio di canzoni che [...] “nascono nella lotta e sono fatte per la lotta”» (Nissim 1974: 22). Si trattava principalmente di “canzoni d'uso”, dedicate a episodi specifici di attivismo politico-sindacale come scioperi, manifestazioni, assemblee e occupazioni narrati in presa diretta, spesso dal punto di vista di una persona coinvolta nei fatti. Secondo Luigi Manconi, futuro dirigente di Lotta continua, queste canzoni «rappresentano un fatto culturale innovativo proprio perché “la classe operaia”, finora generalmente descritta come categoria sociale, tanto più nelle canzoni del movimento operaio, assume una sua soggettività, articolata in biografie e vissuti» (Manconi 2012: 148).

Nel 1968, il giornalista e critico Pio Baldelli descrisse l'utilizzo delle canzoni da parte del Canzoniere pisano alla stregua di un vero e proprio strumento militante:

La lotta di classe si manifesta in vari modi: con l'azione armata, la non-collaborazione, il comizio, lo sciopero, l'occupazione della fabbrica, la guerriglia popolare urbana e nelle campagne, ma *comunica* anche con altri mezzi: la radio clandestina, i transistors, la fotografia, il ciclostile, il gesto teatrale, la pellicola cinematografica, la chitarra e le canzoni (Gruppo del Canzoniere pisano 1968).

La posizione di Baldelli, che negli anni successivi avrebbe elaborato un'articolata riflessione sulla necessità di sviluppare strumenti di comunicazione alternativa a quelli “di massa”,<sup>202</sup> era in continuità con gli intenti politico-culturali del

---

202 Baldelli perseguì i suoi intenti attraverso la scrittura di numerosi saggi dedicati alla “comunicazione di massa” (Baldelli 1968; 1972), ma anche prestando la sua firma come direttore responsabile di diversi giornali della nuova

Nci in materia di canto sociale e musica politica (Bermani 2008). Non a caso, la sua dichiarazione figurava tra le note di copertina del primo microsolco del Canzoniere pisano, «Canzoni per il Potere operaio», pubblicato con I Dischi del Sole (Gruppo del Canzoniere Pisano 1968).<sup>203</sup>

Il disco, un 33 giri da 7 pollici («quasi una piccola compilation», ricorda ancora Nissim), fu registrato a Milano in uno studio affittato abitualmente da Gianni Bosio per le attività dell'etichetta discografica, mentre la direzione artistica e di edizione fu affidata a Giovanna Marini. Cantante, musicista e compositrice da alcuni anni attiva nel Nci, Marini accompagnò anche musicalmente le registrazioni con la sua chitarra, come risulta dalle note del retro di copertina del disco, e inoltre firmò con il suo nome il deposito in Siae di almeno dieci canzoni composte e incise dal Canzoniere pisano.<sup>204</sup> Gli altri strumenti, così come le parti vocali, furono affidati a Charlotte Lantery, Piero Nissim e Pino Masi. Riccardo Bozzi e Masi firmarono anche i testi di tre delle cinque canzoni incise (*Mario della Piaggio, Sette anni fa, Gino della Pignone*), mentre Nissim era l'autore del pezzo dedicato al *Padrone Olivetti*. Le parole della canzone che chiude il disco, *Stornelli pisani*, risultano invece «scritte in collettivo dal Gruppo su aria popolare», e rappresentano una sorta di manifesto politico d'intenti del Canzoniere. A brevi strofe in rima che chiamano in causa politici e intellettuali italiani e stranieri accusati di non fare abbastanza per fermare la guerra e l'imperialismo (Nenni, Amendola, Feltrinelli, Sarte, Russell), il coro del gruppo pisano risponde con un ritornello carico di radicalismo massimalista: «E noi diciamo: a morte il padrone / Bandiera rossa, rivoluzione!».<sup>205</sup>

---

sinistra, tra cui «Lotta continua».

203 Il contratto discografico tra il *Gruppo del Canzoniere pisano* e le Edizioni del Gallo prevedeva l'incisione di cinque brani per un compenso di L. 20.000 ciascuno, e fu sottoscritto da Giuseppe Masi, Piero Nissim e Charlotte Lantery il 21 settembre 1968; Gruppo del Canzoniere pisano, in Archivio dell'Istituto Ernesto de Martino (d'ora in avanti AIEDM) Fondo Edizioni Avanti!-Del Gallo-Bella Ciao, Contratti con cantanti, materiale in fase di inventariazione.

204 *Lettera di Franco Coggiola a Giovanna Marini, 29 dicembre 1971*, in AIEDM Fondo Edizioni Avanti!-Del Gallo-Bella Ciao, Contratti con cantanti, materiale in fase di inventariazione. Le canzoni depositate a nome di Giovanna Marini erano: *Caccia alle streghe (La violenza), Sette anni fa, Gino della Pignone, 15 ottobre alla Saint-Gobain, Il Girasullo, Quella notte davanti alla Bussola, Telegrafo Nazione la stampa del padrone, Padrone Olivetti, Mario della Piaggio, Stornelli pisani*. Si trattava di una pratica comune nel Nci: Marini era una delle poche musiciste del gruppo iscritta alla Siae.

205 Per i testi del Canzoniere pisano e del Canzoniere del proletariato, quando non indicato diversamente, si fa riferimento al volume curato da Massimo Roccaforte (2024).

La volontà di promuovere dischi di canzoni politiche con tematiche sempre più prossime alle posizioni della nuova sinistra è evidente anche nel lancio della serie di 45 giri “Linea rossa”, sostenuta dai Dischi del Sole di Gianni Bosio. Nata in esplicita opposizione alla Linea verde ideata da Mogol per diffondere canzoni improntate su un generico solidarismo pacifista, alla quale si opponeva, a sua volta, la Linea gialla di Luigi Tenco e Gian Franco Reverberi in favore del “folk italiano” (Tomatis 2019: 318-27), la Linea rossa rivendicava il proprio rifiuto verso «tutto quello che sapeva di cosmopolitismo, dalla musica *beat* alla musica rock» (Bermani 1988-89: 376). Ponendosi su posizioni di aperto scontro con le forme comunicative della cultura giovanile ed esasperando il proprio impegno politico anche dal punto di vista artistico, la Linea rossa – che coinvolse diversi artisti provenienti dalle fila del Nci, da Rudi Assuntino a Giovanna Marini – sembrò in un certo senso riportare, in ambito musicale, la frattura sempre più profonda tra vecchia e nuova sinistra avvenuta nella seconda metà degli anni Sessanta.

Paradossalmente il Canzoniere pisano, il gruppo che più di tutti avrebbe potuto aderire alla Linea rossa – che si presentava, anche graficamente, con uno stile esplicito, colorato e d’impatto, concepito per un pubblico giovane e radicalizzato<sup>206</sup> – proseguì il proprio percorso con I Dischi del Sole. Nel 1969, infatti, venne dato alle stampe un nuovo 33 giri da 7 pollici dal titolo «Quella notte davanti alla Bussola», con la direzione artistica del cantautore veneziano Gualtiero Bertelli (Gruppo del Canzoniere pisano 1969). In questa occasione fu il gruppo stesso a prendere parola nelle note di copertina, rivendicando la propria adesione al Potere operaio e rimarcando la politicità delle proprie canzoni:

Non riteniamo necessaria una presentazione “politica” del disco: un manifesto, una scritta sui muri, un documentario, se inserito in un momento di lotta da cui trae la sua origine e di cui rappresenta uno dei tanti strumenti d’intervento, non ha bisogno di note esplicative.

---

206 I 45 giri della “Linea rossa” raramente presentavano informazioni oltre al nome degli autori e ai titoli delle canzoni presenti sulla copertina. Per I Dischi del Sole, al contrario, «l’aspetto grafico [...] è parte, e non secondaria, del prodotto stesso; è essa stessa messaggio e comunque può, e perciò deve, essere usata come tale, come veicolo di dati e informazioni integrativi a complemento, chiarimento, arricchimento del contenuto»; *Criteri di impostazione grafica dei Dischi del Sole*, Archivio Centro Ricerca Etnomusica e Oralità (d’ora in avanti ACREO), fondo Michele L. Straniero (MLS), sottoserie Dischi del Sole, fascicolo 1830.

Ancora una volta spiccava la dichiarazione d'intenti del Canzoniere, il quale rivendicava senza mezzi termini l'idea che la propria produzione artistica non poteva esistere se non in relazione e in funzione della militanza politica, all'interno della quale veniva concepita e da cui diventava inscindibile.

Il disco, cantato interamente da Piero Nissim e Alfredo Bandelli, ammiccava esplicitamente al movimento studentesco, che l'anno precedente si era imposto con irruenza sulla scena politica nazionale e internazionale. La canzone intitolata *Il GiraSullo*, per esempio, affronta il tema della riforma della scuola proposta dal Ministro dell'istruzione pubblica Fiorentino Sullo, rivelatasi uno dei principali detonatori della contestazione sessantottina. La *title-track* *Quella notte davanti alla Bussola*, posta come ultima traccia, era invece un dettagliato resoconto degli scontri scoppiati tra polizia e manifestanti il 31 dicembre 1968. Il movimento studentesco e il Potere operaio pisano, infatti, avevano indetto per la notte di Capodanno una protesta contro lo sfoggio di ricchezza ostentato dai clienti del locale notturno La Bussola, sito nel tratto di costa tra Viareggio e Forte dei Marmi. Nel corso della manifestazione, gli attivisti avevano lanciato pomodori e frutta marcia contro gli avventori della discoteca, mentre la polizia aveva risposto con violente cariche e colpi di arma da fuoco, ferendo numerose persone. L'episodio della Bussola, anche grazie alla grande diffusione della canzone scritta da Pino Masi, rappresenta uno degli eventi periodizzanti più noti del Sessantotto italiano (Balestrini e Moroni 2008: 263-272).

Anche in questo disco è poi presente una canzone d'uso dedicata alle lotte operaie, più precisamente alla Saint Gobain di Pisa, uno stabilimento specializzato nella produzione di vetri destinati all'edilizia. Il 15 ottobre 1968 uno sciopero bloccò la fabbrica, contro la decisione dell'azienda di mettere trecento operai e ottanta impiegati in cassa integrazione a zero ore. La decisione dei manifestanti di bloccare la vicina via Aurelia provocò un duro intervento delle forze dell'ordine, che sgomberarono il presidio ingaggiando pesanti scontri. La continuità tra questo episodio, narrato nella canzone *15 ottobre alla Saint Gobain*, e l'uscita del disco del Canzoniere pisano è reso ancora più esplicito da un curioso aneddoto raccontato da Piero Nissim:

A quel tempo c'era anche una grande lotta contro i licenziamenti alla Saint Gobain, e allora avevamo scritto [una canzone] e però si cantò quasi senza musica, fu una scelta o di Michele Straniero o di Gianni Bosio, quando la sentirono. Come a voce popolare, nel senso che io iniziavo come se la cantassi così e un altro rispondesse da un'altra parte della strada, allora c'ero io, poi Alfredo... [canta]: «Sono arrivati quasi in quattrocento...». Perché quella rientra ancora nel filone del narrare le storie operaie, insomma, quello lì. Questo disco mi ricordo che tardava a uscire, però questa lotta della Saint Gobain non poteva durare... poi finì anche male, ma insomma si voleva che uscisse il disco in un momento ancora vivace di questa lotta, e allora si andò a prendere il disco alla fabbrica. Però non avevano ancora completato la copertina... [...] Era sempre a Milano, infatti si vede che era interessante, perché lo facevano con la pressa, queste masse di materia nera che non so cos'era e poi veniva fuori il disco. C'era l'etichetta, per cui si sapeva qual era, per cui se ne prese un po' di copie per andare davanti alla fabbrica con un giradischi e un megafono a farla sentire agli operai. Poi, insomma, allora questo gruppo di Potere operaio aveva un bel seguito di avanguardie operaie dentro la fabbrica, sicché erano loro che poi gli facevano vedere il disco, lo pubblicizzavano.<sup>207</sup>

Ancora una volta, l'indissolubile legame tra militanza politica e attività del Canzoniere pisano emerge con forza, in questo caso collegandosi alla diffusione di un prodotto musicale. Qui il disco, pur rappresentando in tutto e per tutto un oggetto commerciale, viene sottratto alle normali dinamiche di distribuzione per essere restituito ai suoi legittimi ascoltatori – gli operai in sciopero – attraverso una sorta di “auto-esproprio” attuato dagli stessi autori.<sup>208</sup> Una dinamica che aiuta a comprendere la scarsa importanza attribuita all'oggetto-disco da parte dei militanti impegnati nella diffusione del canto sociale, ma che al contempo mostra la grande centralità che esso ricopriva nelle dinamiche di mobilitazione o, come vedremo più avanti, di propaganda.

A differenza del primo album, «Quella notte davanti alla Bussola» non presenta le attribuzioni relative agli autori delle canzoni nelle note di copertina.

<sup>207</sup> Intervista dell'autore a Piero Nissim, cit.

<sup>208</sup> Grazie a una corrispondenza tra Gianni Bosio e il Canzoniere pisano, sappiamo che in base al contratto sottoscritto con I Dischi del Sole il gruppo avrebbe ricevuto mille copie del disco, da ritirare a Milano e distribuire autonomamente. Cfr. *Lettera di Gianni Bosio al Gruppo Canzoniere pisano, 24 aprile 1969*, AIEDM Fondo Edizioni Avanti!-Del Gallo-Bella Ciao, Contratti con cantanti, materiale in fase di inventariazione.

Parole e musica sono «scritte in collettivo dal gruppo», come nel caso degli *Stornelli pisani*, ma in questo caso viene aggiunta la dicitura «Canta e suona il Gruppo del Canzoniere pisano».<sup>209</sup> Una precisa dichiarazione d'intenti, che avrebbe caratterizzato anche la produzione discografica successiva, segnata dall'adesione al progetto politico di Lotta continua.

## «Parole e musica del proletariato»

Nell'autunno del 1969 l'urgenza di rispondere ai primi attacchi repressivi contro il movimento studentesco, unita alla necessità di non disperdere le energie militanti liberatesi nel biennio precedente, culminato con le lotte dell'Autunno caldo, portò alla nascita delle organizzazioni nazionali della sinistra extraparlamentare, i cosiddetti gruppi (Giachetti 1998: 73-77). In particolare, è utile guardare alle esperienze aggregate intorno all'Assemblea operai-studenti di Torino, dove la maggior parte dei quadri del movimento studentesco erano approdati nel corso dell'anno nella convinzione che le lotte alla Fiat rappresentassero un'occasione unica per costruire la definitiva convergenza tra le diverse mobilitazioni (Pantaloni 2020: 52-81).

L'implosione dell'Assemblea, nel mese di settembre, portò alla formazione dei due principali gruppi di derivazione operaista della nuova sinistra, Lotta continua (Lc) e Potere operaio (Po). La prima, in particolare, nasceva dalla convergenza tra il Potere operaio pisano ed esponenti del movimento studentesco torinese, trentino e milanese, ma soprattutto grazie all'incontro diretto con i giovani operai meridionali della Fiat Mirafiori, protagonisti delle lotte spontanee del 1969. Per questo motivo, il gruppo si configurò non solo come espressione organizzata di una nuova avanguardia politica, ma come un tentativo di dare

---

209 Anche in questo caso, il contratto sottoscritto con le Edizioni del Gallo prevedeva un compenso di L. 20.000 per le prime tre canzoni dell'album, mentre *Quella notte davanti alla Bussola* veniva valutata L. 40.000, probabilmente per la notorietà assunta dai fatti di cui trattava o forse per il fatto di essere diventata, a suo modo, una sorta di hit del movimento studentesco ancora prima della sua incisione. A ogni modo, come per il disco precedente, i diritti di produzione, riproduzione e vendita erano di esclusiva pertinenza dell'editore per i venti anni successivi alla firma del contratto, avvenuta il 24 aprile 1969.

voce a una composizione di classe in profonda trasformazione, quella dei giovani lavoratori – in larga parte immigrati – impiegati in mansioni dequalificate, che rifiutavano l’etica del lavoro e si riconoscevano piuttosto nel rifiuto delle gerarchie, nell’egualitarismo e nell’antiautoritarismo di derivazione sessantottina (Francescangeli 2023: 241-54; Bobbio 1988: 38-52).

L’esigenza organizzativa da cui nasceva Lc era dunque quella di trovare un referente politico per le mobilitazioni in atto da quasi un decennio. Il gruppo non si dotò subito di una piattaforma politica organica, ma si definì attraverso la pratica dell’azione diretta e dall’urgenza di “stare dentro le lotte”. L’inchiesta operaia, il rifiuto del compromesso sindacale, la critica frontale al Pci e alla sinistra, la centralità della comunicazione politica – in particolare attraverso il giornale «Lotta continua», che da bollettino di fabbrica divenne prima settimanale e poi quotidiano nazionale nel 1972 – costituirono i tratti fondanti della sua identità. Inizialmente, Lc rifiutò il modello di partito tradizionale, optando per una struttura fortemente movimentista, che faceva dell’intervento diretto nei luoghi del conflitto sociale – fabbriche, scuole, università, quartieri, carceri, caserme – il proprio baricentro politico-organizzativo (Petricola 2002). I dirigenti del gruppo, infatti, respinsero tanto il modello leninista quanto le forme del centralismo democratico di derivazione sovietica e “piccista”, puntando su una struttura organizzativa aperta, basata su commissioni, collettivi e coordinamenti locali.

Insieme a questo impegno politico e organizzativo, Lotta continua sviluppò un’intensa attività culturale finalizzata a rafforzare il proprio apparato comunicativo: oltre al giornale, pubblicò libri, film, manifesti, volantini, e, soprattutto, dischi in una misura ineguagliata dagli altri gruppi della sinistra extraparlamentare. Tra il 1970 e il 1973 fece incidere almeno venti vinili, di cui due Lp a 33 giri e i restanti in formato 45 giri, molti dei quali ristampati successivamente dal Circolo ottobre. Come abbiamo visto, il primo disco pubblicato dal gruppo (Lotta continua 1970) conteneva gli interventi di alcuni operai durante il primo *Convegno nazionale di Lotta continua*, del luglio 1970. Secondo Luigi Bobbio, uno dei dirigenti dell’organizzazione, il Convegno più che espletare una funzione politica servì soprattutto dal punto di vista aggregativo, permettendo ai militan-

ti di conoscersi, confrontarsi e «identificarsi su un terreno politico ed emotivo comune» (Bobbio 1988: 79). Un ruolo importante in questo processo fu svolto anche dal canto collettivo di alcune canzoni inedite, che erano tuttavia già entrate a far parte del patrimonio condiviso del movimento:

Nel Palazzetto dello Sport, addobbato di striscioni e bandiere, i discorsi sono frequentemente intervallati dagli slogan e dal canto della *Ballata della Fiat*, dell'*Ora del fucile*, della *Violenza* o di *Lotta continua*, le nuove canzoni inventate da Masi, Nissim e Bandelli (il Canzoniere del proletariato), che sono già diventate strumento di riconoscimento e di identificazione dei “compagni di Lotta continua” (Bobbio 1988: 79).

Il Canzoniere del proletariato rappresentava la naturale evoluzione del Canzoniere pisano, dopo che i suoi componenti avevano deciso di aderire al progetto politico di Lotta continua. I principali animatori del gruppo erano Pino Masi, Alfredo Bandelli e, in una posizione più decentrata, Piero Nissim, che tra il 1972 e il 1973 si trasferì a Palermo per seguire le attività del Teatro operaio. Le prime canzoni originali furono incise sopra un 45 giri non numerato e non datato, ma presumibilmente del 1971 (Canzoniere del proletariato 1971a). Il disco contiene le canzoni *Compagno Saltarelli noi ti vendicheremo*, *Lotta continua* e *L'ora del fucile*. La prima è dedicata a Saverio Saltarelli, studente dell'Università Statale di Milano ucciso dalla polizia il 12 dicembre 1970 durante una manifestazione in ricordo della strage di piazza Fontana, mentre le altre due rappresentano una sorta di “manifesto cantato” del progetto politico e ideologico di Lc. Esemplicativo il testo di quello che diventerà il vero e proprio inno dell'organizzazione, *Lotta continua*, scritto e interpretato da Pino Masi:

Siamo operai, compagni, braccianti  
 e gente dei quartieri  
 siamo studenti, pastori sardi,  
 divisi fino a ieri.  
 Lotta! Lotta di lunga durata,  
 lotta di popolo armata:  
 lotta continua sarà!

L'ampio spettro di soggetti sociali a cui il gruppo extraparlamentare intendeva rivolgersi, qui riassunto dai versi di Masi, è indicativo del bacino d'utenza a cui potevano arrivare i dischi del Canzoniere, pensati come un oggetto di propaganda più fruibile e meno complesso dei documenti a stampa.

L'uso dello strumento discografico per fini politici è evidente nel secondo 45 giri non numerato<sup>210</sup> attribuibile a Lotta continua, sul quale compariva la dicitura «parole e musica del proletariato» (Canzoniere del proletariato 1971b), una dichiarazione d'intenti che riprendeva le modalità di composizione collettiva del Canzoniere pisano, qui riproposte in una chiave militante ancora più esplicita. Tra le prime canzoni registrate risalta quella dedicata all'anarchico Giuseppe "Pino" Pinelli, che il 15 dicembre 1969 era morto dopo essere precipitato da una finestra della Questura di Milano, dove si trovava perché accusato ingiustamente dell'attentato neofascista alla Banca dell'agricoltura del 12 dicembre precedente (Dondi 2021; Cederna 2009). Il caso di Pinelli diventò esemplificativo di quello che, per la sinistra rivoluzionaria, era un clima repressivo sempre più opprimente, per di più aggravato da una recrudescenza dell'attività fascista. Lotta continua si incaricò di redigere una controinchiesta sulla morte di Pinelli, *La strage di Stato* (Aa.Vv. 1971), dedicandosi inoltre alla campagna per scagionare Pietro Valpreda, il secondo militante anarchico accusato di terrorismo insieme a Pinelli.

*La ballata di Pinelli*, adattata da Pino Masi insieme al cantante lirico Joe Fallisi,<sup>211</sup> accusava il questore Marcello Guida e il commissario Luigi Calabresi per la morte di Pinelli, ma soprattutto riprendeva i toni e i temi della campagna

210 In alcune ristampe il disco è invece segnato con il numero di catalogo LC 1.

211 Entrambi gli autori sostengono di essersi basati sui versi cantati da alcuni militanti anarchici amici di Pinelli e frequentatori del Circolo Ponte della Ghisolfa, che a loro volta avevano imparato la canzone dai compagni del circolo Gaetano Bresci di Mantova. Questi ultimi (Giancorrado Barozzi, Dado Mora, Flavio Lazzarini e Ugo Zavanella) avrebbero composto i versi la sera del 21 dicembre 1969, il giorno dopo i funerali di Pinelli, sulla melodia de *Il feroce monarchico Bava*. La versione interpretata da Joe Fallisi – lievemente differente da quella di Masi – fu incisa all'interno di un 45 giri curato dal Circolo anarchico Pinelli di Milano (Fallisi 1970). Sul lato B era presente un'altra canzone di Fallisi, *Il blues della squallida città*, mentre la copertina presentava un disegno di Paolo Baratella nel quale una figura di spalle scrive sul muro la frase «Calabresi assassino». Le note di copertina contenevano l'indicazione: «Questa canzone può essere eseguita, riprodotta o adattata da tutti coloro che non sono recuperatori, "progressisti" e falsi nemici del Sistema», mentre l'etichetta del disco presentava la scritta «Parole e musica del proletariato». Santo Catanuto e Franco Schirone, autori di un volume sulla canzone anarchica in Italia, sostengono che il disco avrebbe dovuto essere pubblicato da Lotta continua, ma che lo stesso Fallisi si rifiutò di avere il logo dell'organizzazione in copertina, decidendo così di autoprodurre il vinile (Catanuto e Schirone 2001: 273-74).

promossa da Lotta continua. Le altre due canzoni presenti nel disco (*La ballata della Fiat e La violenza*)<sup>212</sup> furono invece composte e cantate da Alfredo Bandelli, riprendendo i temi portanti della contestazione studentesca e delle mobilitazioni operaie degli anni precedenti. Questa profonda interconnessione tra la produzione musicale del Canzoniere del proletariato e l'attività politica di Lc avrebbe caratterizzato tutta la discografia del gruppo negli anni a venire. I dischi costituivano, infatti, un'estensione del terreno di lotta, un mezzo di agitazione e di autorappresentazione che coniugava propaganda, immaginario e militanza politica. Così come gli slogan, i giornali e i manifesti, anche le canzoni – prima cantate in pubblico e poi incise – diventavano strumenti per dare voce alle nuove soggettività rivoluzionarie. Secondo una testimonianza di Masi, il secondo disco di Lc vendette trentamila copie al costo di mille lire l'una, un risultato decisamente cospicuo considerando l'autoproduzione del vinile e la sua distribuzione tramite i soli canali militanti (Monti 2024: 376).

Se pensiamo che Lotta continua, il più esteso e radicato tra i movimenti rivoluzionari dell'epoca, arrivò a contare 152 sedi nel 1972 e un media compresa tra i 15 e i 20 mila aderenti (senza contare i simpatizzanti) (Francescangeli 2023: 312-13), si intuisce al contempo quale potesse essere l'impatto di un prodotto come un disco autoprodotta, presumibilmente divulgato attraverso circuiti non ufficiali.<sup>213</sup> Nonostante siano numeri risibili, soprattutto se paragonati al mercato discografico commerciale, bisogna pensare che lo scambio informale, il passaparola e soprattutto gli spettacoli, i concerti e i cortei contribuivano a una diffusione senza uguali dei dischi e delle canzoni. Come ha sostenuto Umberto Fiori, all'epoca militante nel Movimento studentesco (Ms) di Milano, da un lato «molte di queste canzoni erano incapaci di ricreare su disco il loro contesto», ma allo stesso

---

212 Tra il 1970 e il 1971, alcuni militanti di Lc entrarono in contatto con il gruppo radicale *Arbeitsache* ("Questione operaia") di Monaco, nella Germania federale. Il collettivo tedesco, di ispirazione operaista, si interessò anche al repertorio musicale del Canzoniere del proletariato, e nel 1972 incise una propria versione tradotta del brano *La violenza* nell'album «Wir Befreien Uns Selber - Kampflieder» ("Ci liberiamo da soli"), per l'etichetta indipendente *Trikont* (*Arbeitsache München* 1972). Negli anni successivi, *Trikont* distribuì diversi dischi di Lotta continua e del Circolo ottobre, provvedendo anche ad allegare al libretto la traduzione dei testi delle canzoni in lingua tedesca.

213 Solitamente i dischi venivano stampati con la dicitura «Supplemento al n. x di Lotta continua», che ne garantiva la libera distribuzione, anche se è alquanto improbabile che venissero materialmente allegati alle copie del giornale (che a sua volta aveva una diffusione quasi esclusivamente militante).

tempo «le versioni registrate risultavano pallidissime rispetto all'uso popolare che delle canzoni si faceva in piazza, nei concerti» (Fabbri e Fiori 2018: 73).

In un pamphlet ciclostilato del marzo 1971, dedicato al proprio repertorio musicale, il Canzoniere del proletariato scriveva:

Pensiamo che questo tipo di attività non vada considerato qualche cosa di superfluo, ma invece un momento necessario per esprimere quello che la grande massa degli sfruttati fa e sente [...] Il trovarsi a cantare insieme, magari intorno a un bicchiere di vino, può essere un momento molto più importante di quanto molti compagni pensino; è un modo di sentirsi uniti in quei pochi momenti che il lavoro e le preoccupazioni quotidiane ci lasciano liberi.<sup>214</sup>

In questo modo, è possibile analizzare i dischi di Lotta continua come una sorta di cronaca in diretta delle attività del gruppo e, allo stesso tempo, come un'estensione della sua progettualità politica. Il disco assumeva la stessa valenza di un volantino o di un comunicato politico, con la differenza che le canzoni potevano essere riprodotte in diversi contesti contemporaneamente, da chiunque lo volesse. Questa convinzione era molto diffusa negli ambienti del canto sociale e della canzone politica e di protesta: la stessa etichetta dei Dischi del Sole rivendicava la maggiore “democraticità” del disco rispetto al libro, dal momento che i dischi erano «in grado di parlare a tutti» (Tomatis 2024: 62), al contrario della carta stampata. Allo stesso modo, gli autori del Canzoniere del proletariato invitavano i propri ascoltatori a rifiutare la cultura che i padroni «ci impongono con i loro mezzi di comunicazione di massa» per dedicarsi invece all'ascolto di quelle canzoni «nelle quali si parla delle lotte e della condizione del proletariato».<sup>215</sup>

I dischi di Lotta continua non nascevano per diventare beni di consumo – nonostante, di fatto, lo fossero – ma dovevano rappresentare una sorta di “megafono” delle lotte e della “vera” cultura proletaria, opposta sia alla cultura di massa mediata dalla società dei consumi sia alla cultura “alta”, elitaria e borghese. Il disco era un modo semplice e immediato di diffondere un immaginario

---

214 *Canzoniere del proletariato*, supplemento a «Lotta continua», 3/5, 1971.

215 *Ibidem*.

rivoluzionario che fosse, al contempo, un'indicazione politica e organizzativa per i militanti, mentre le canzoni venivano incise affinché diventassero patrimonio condiviso di tutti coloro che la nuova sinistra definiva "proletari". Per questo motivo, i primi dischi di Lotta continua non risultavano protetti dal diritto d'autore e non riportavano il nome di cantanti e musicisti: quelle «parole e musica del proletariato» erano frutto di una precisa indicazione politica, oltre che di un processo creativo che coinvolgeva direttamente lo stesso nucleo dirigente di Lc, come ricordato da Luigi Manconi (2012: 145-49).

La produzione discografica di Lotta continua tra il 1971 e il 1973 si caratterizzò, quindi, per un utilizzo militante e propagandistico della canzone di protesta. In particolare, diversi vinili riprendevano gli slogan e le iniziative del gruppo, seguendone di fatto l'agenda politica. È il caso del 45 giri *Proletari in divisa* (Canzoniere del proletariato 1971c), dedicato alle mobilitazioni contro l'esercito sostenute da un collettivo di soldati di leva legati a Lc (Gressani *et al.* 2022). Il disco contiene quattro canzoni, tra cui una filastrocca antimilitarista risalente alla Prima guerra mondiale, *E anche al mi marito*, raccolta oralmente dal Canzoniere pisano nel 1966 (Vettori 1974: 367) e incisa dal Collettivo teatrale di Parma per I Dischi del Sole (1970), insieme a *Questa prigioniera è scura*, che sarebbe diventato l'inno dei Proletari in divisa (Pid). Molto curioso è poi un disco prodotto in due versioni (il primo contiene 4 canzoni, il secondo 3), dedicato alla migrazione operaia, un altro ambito nel quale Lotta continua aveva deciso di investire politicamente nei primi anni Settanta (Rebora 2025). La copertina, che riproduce la fotografia di un uomo carico di valigie, riporta lo slogan «Siamo tutti terroni, facciamo emigrare i padroni», mentre il vinile si apre con *L'internazionale proletaria*, un riadattamento dell'*Internazionale* socialista in stile extraparlamentare (Canzoniere del proletariato 1971d).

Ancora più emblematico è *Prendiamoci la città*, il cui titolo riprende lo slogan con cui Lotta continua aveva dato vita a una campagna di mobilitazione contro il carovita e l'emergenza abitativa nei quartieri popolari (Canzoniere del proletaria-

riato 1971f).<sup>216</sup> In questo caso, la canzone che dava il titolo al 45 giri riassumeva in maniera abbastanza letterale il programma politico promosso da Lc:

Se occupa le case chi non ce le ha  
 unisce tutta la città.  
 Si lotta nei quartieri per non pagare i fitti,  
 difendere le case dagli sfratti.  
 Si lotta e si vive in maniera comunista,  
 non c'è posto per il fascista.  
 La giustizia proletaria ricomincia a funzionare  
 con il processo popolare.<sup>217</sup>

Dello stesso tenore è anche *Il popolo si fa giustizia da sé* (Canzoniere del proletariato 1971e), un disco che trasmette il «clima dell'«estremismo gradualistico»» (Bobbio 1988: 89) che caratterizzò Lotta continua tra il 1971 e il 1972. Oltre alla canzone *Berlinguer*, che attacca frontalmente il Pci, si trova la canzone d'uso *Trenta luglio alla Ignis* sugli scontri tra operai e fascisti nell'omonima fabbrica di elettrodomestici in provincia di Trento. Vi è poi *Liberare tutti*, che ancora una volta riprende un fortunato slogan della sinistra rivoluzionaria, in questo caso dedicato alla liberazione dei detenuti (politici e non) dagli istituti di detenzione.<sup>218</sup>

Nel 1972 è invece la campagna *No al Fanfascismo* a caratterizzare la militanza del gruppo, che vi dedicò anche un disco omonimo (Canzoniere del proletariato 1971g). Si trattava di una serrata campagna antifascista contro il politico democristiano Amintore Fanfani, individuato come il responsabile del progressivo irrigidimento autoritario delle istituzioni democratiche (Bobbio 1988: 98-100). La caricatura grottesca di Fanfani presente sulla copertina – in camicia nera e intento

216 Cfr. *Prendiamoci la città. Linea e programma della linea di massa*, documento preparatorio del Convegno regionale lombardo di Lotta continua, Milano, 3-4 luglio 1971.

217 La canzone, interpretata da Pino Masi, riprendeva gli accordi di *The Universal Soldier*, della cantante folk statunitense Buffy Sainte-Marie. Non era la prima volta: il caso più noto è infatti quello de *Lora del fucile*, che operava una sorta di ribaltamento concettuale della ballata contro la guerra *Eve of Destruction* del cantautore americano Barry McGuire, pur mantenendo inalterata la linea melodica. Entrambi gli esempi mostrano come il Canzoniere del proletariato non si ponesse problemi di tipo ideologico nell'appropriarsi di elementi della «cultura di massa» per reinterpretarli a uso del progetto politico di Lc.

218 È significativo segnalare che il libro *Liberare tutti. I dannati della terra* (Lotta continua 1972b), pubblicato per promuovere il progetto anticarcerario di Lc, avesse in esergo la dicitura «Questo è un libro scritto dal proletariato», sulla falsariga di quanto dichiarato dal Canzoniere nei suoi dischi.

a fare il saluto romano, già utilizzata per presentare la campagna sul giornale<sup>219</sup> – unita a un tono piuttosto duro (soprattutto nella canzone presente sul lato B, *Scade la ferma*), sembra quasi indicare l’apertura della riflessione che avrebbe portato allo sdoganamento della violenza politica come un legittimo metodo di azione negli ambienti di Lotta continua (Salmoni 2022; Panvini 2009: 134-138).

Molti studi hanno evidenziato come le riviste e i giornali della sinistra radicale abbiano, sin dal principio, esaltato il ricorso alla violenza come «uno strumento moralmente e politicamente lecito» (Armani 2012: 253; Donato 2014), ma è soprattutto attraverso i dischi e le canzoni che si intuisce come tale retorica abbia potuto essere riprodotta e, in un certo senso, normalizzata da migliaia di militanti. Ciò non implica, di riflesso, una consequenzialità diretta tra pratica del canto sociale ed esercizio della violenza politica. Si tratta, semmai, di una prospettiva utile per comprendere il senso di collettività proprio della militanza in Lotta continua, in grado di creare uno spazio di comunità inteso «come spazio politico ma soprattutto come spazio ideale all’interno del quale si formano visioni del mondo e identità» (Voli 2015: 19). Se, infatti, diverse testimonianze riportano la pratica comune, durante le manifestazioni, di intonare le strofe de *La violenza* con una cadenza sempre più accelerata e bellicosa, è Gad Lerner a ricordare come, nonostante la durezza di alcuni testi, il Canzoniere di Lotta continua si distinguesse in positivo dalla «liturgia tetra e un po’ lugubre del movimento operaio di stampo marxista-leninista» (Cazzullo 2015: 151).

I primi dischi di Lotta continua furono quindi caratterizzati da quelle che Piero Nissim ha definito “canzoni della lotta dura”, destinate a diventare «soprattutto una bandiera, uno strumento importante per comunicare obiettivi ed esperienze di lotta, per acquistare maggiore consapevolezza della propria forza e della propria unità» (Nissim 1974: 60). Emblematico, in questo senso, il disco *Le canzoni della lotta armata in Irlanda*, nel quale Pino Masi interpreta alcune ballate del movimento repubblicano irlandese, tradotte per l’occasione in italiano (Canzoniere del proletariato 1972b). Anche in questo caso, il disco ricalcava l’agenda politica

---

219 *No al fanfascismo*, «Lotta continua», 3/15, 1971: 1.

di Lotta continua, che nel 1972 iniziò ad approfondire la “questione irlandese” entrando in contatto con alcuni militanti dell’Irish Republican Army (Ira) e diffondendo l’idea che esistesse un “Vietnam in Europa” (Lotta continua 1972a). Altrettanto curioso è il disco dedicato alla Rivoluzione bolscevica, che contiene le canzoni *Quando verrà Lenin, Via! Via la borghesia e Viva Lenin* (Canzoniere del proletariato 1972a). Sulla copertina campeggia l’immagine in stile futurista del rivoluzionario russo che indica la direzione a un gruppo di militanti armati e la nota: «Le canzoni di questo disco ci fanno comunicare con l’impeto rivoluzionario di una grande stagione del comunismo mondiale». Un’implicita ammissione del ruolo di “avanguardia” assunto da Lc a partire dal 1972, nonostante le forti retrosie ad accettare la dottrina leninista presenti nell’organizzazione, a differenza di altri gruppi extraparlamentari (Bobbio 1988: 118).

Infine, trovano spazio anche esperimenti dal taglio più cantautorale, slegati dalle urgenze della militanza e aperti a interpreti diversi dal Canzoniere del proletariato. Il primo a prestarsi fu il cantautore milanese del Nci Ivan Della Mea, che acconsentì alla pubblicazione di due canzoni edite (probabilmente registrate durante un concerto) per un disco a tema antifascista (Della Mea 1972).<sup>220</sup> La copertina presenta una rielaborazione grafica dell’impiccagione di Mussolini e altri gerarchi fascisti in piazzale Loreto, a Milano, ma al loro posto i condannati a morte espongono un cartello con i nomi di Almirante, Fanfani, Pirelli e Agnelli. Vi è poi il complesso musicale Come Yu Kung rimosse le montagne (1972), che incise un disco contenente due canzoni composte da Claudio Bernieri: *La ballata di piazza Fontana* e *La strage è di Stato e uccide ancora: Feltrinelli*, quest’ultima dedicata alla morte del noto editore antifascista, il 14 marzo 1972 (Grandi 2022). Il gruppo avrebbe poi adottato il nome abbreviato di Yu Kung, diventando uno dei più apprezzati esponenti del folk italiano nella seconda metà degli anni Settanta.<sup>221</sup>

220 La canzone sul lato A, *Il fazzoletto del partigiano*, era in realtà conosciuta con il titolo di *Nove maggio* ed era presente nell’album «La mia vita ormai» (Della Mea 1965). Il lato B, con la canzone *Sent un po’, Gioan, te se ricordet?*, proveniva invece dal disco «Io so che un giorno» (Della Mea 1966).

221 Si vedano i dischi «Pietre della mia gente» (Yu Kung 1975) e «In piazza» (Yu Kung 1977).

Contribuiscono a questa fase anche Piero Nissim e Alfredo Bandelli. Il primo con un 45 giri dedicato a Franco Serantini (Canzoniere del proletariato 1973a), un giovane anarchico di Pisa pestato a morte dalla polizia il 5 maggio 1972 durante una manifestazione indetta da Lotta continua per impedire lo svolgimento di un comizio fascista (Battini 2022). Un episodio che, nella copertina del disco, veniva posto in continuità con la morte di Pinelli e rendeva conto del pesante clima venutosi a creare in occasione delle elezioni politiche del 1972 con l'adozione dello slogan «i fascisti non devono parlare!», riassunto nella canzone *Non ci provate* (sul lato B):

Non ci provate, camicie nere,  
via dalla piazza, via dal quartiere!  
Lasciate stare, non ci provate  
camicie nere, no, voi non parlate!

Insieme a Bandelli, Nissim è anche l'autore dell'ultimo disco stampato da Lotta continua in qualità di "etichetta" (Canzoniere del proletariato 1973b). Sul lato A è incisa *Non piangere oi bella*, una struggente ballata dedicata ai lavoratori italiani emigrati in Nord Europa, descritti come «i deportati della borghesia». Lo stesso Bandelli, dopo avere lavorato come carrellista alla stazione ferroviaria di Pisa centrale, era emigrato in Germania e in Svizzera per poi fare ritorno in Italia: incise nuovamente la canzone con il titolo *Partono gli emigranti* nel suo disco d'esordio «Fabbrica galera piazza» (Bandelli 1974). Sul lato B si trova invece *Cantiere navale*, che risale alla permanenza di Nissim a Palermo, dove si era trasferito nel 1972 per coadiuvare le attività culturali di Lotta continua. Secondo il musicista, la canzone era stata composta dal giornalista del quotidiano «l'Ora» Salvo Licata, e intendeva denunciare lo sfruttamento lavorativo in ambito portuale (da qui il ritornello «Cantiere navale / galera legale»). Entrambe le canzoni facevano parte del repertorio dello spettacolo *Lavoro o no vogliamo campare*, concepito dal gruppo del Teatro operaio. L'organizzazione di spettacoli teatrali e musicali, insieme alla produzione di dischi a essi ispirati, fu una delle attività principali del Circolo ottobre, che in breve tempo rilevò e rilanciò l'attività culturale di Lc.

## I dischi del Circolo ottobre

Verso la metà del 1972, Lotta continua decise di dotarsi di uno strumento organizzativo che rafforzasse la propria proposta culturale slegandola dalla diretta dipendenza dell'attività politica. Nelle intenzioni del gruppo, i Circoli Ottobre avrebbero dovuto diffondersi localmente in tutta Italia, mantenendo allo stesso tempo un legame con la dirigenza dell'organizzazione. La direzione delle attività fu delegata al Centro di coordinamento con sede a Roma in via Mameli 51, guidato prima da Carlo Alberto Bianchi e, dall'inizio del 1973, da Sergio Martin. Quest'ultimo, trevigiano di origine ma veneziano d'adozione, era già stato fondatore del Circolo ottobre di Mestre e, prima ancora, aveva collaborato alle attività del circolo La Comune di Dario Fo e Franca Rame (Capriolo 2023: 84-85; Martin 2017: 56). In breve tempo, i Circoli si diffusero localmente su tutto il territorio nazionale, diventando il principale canale di propaganda e di finanziamento per l'attività politica di Lc e proponendo una «pratica culturale di massa» che metteva «la politica al primo posto».<sup>222</sup> Ciò significava, nel concreto, sviluppare attività ricreative legate alle istanze della sinistra rivoluzionaria ma che, al contempo, coinvolgessero attivamente i soggetti sociali a cui essa intendeva comunicare, principalmente i «giovani proletari».<sup>223</sup>

A differenza delle Commissioni istituite da Lc verso la fine del 1972, che si rivolgevano ai propri militanti in un'ottica organizzativa interna, i Co dovevano invece proiettarsi all'esterno rafforzando tutti gli strumenti di comunicazione utilizzati fino a quel momento e portandoli «direttamente tra le masse».<sup>224</sup> L'attività dei Circoli era dedicata soprattutto all'organizzazione di concerti, spettacoli musicali e teatrali, oltre che alla proiezione di film e documentari e alla distribuzione di grafiche, manifesti e fotografie di taglio militante. La gestione del Centro di coordinamento era così suddivisa: Piero Nissim come referente del Teatro

222 *Per una pratica culturale di massa*, «Circolo ottobre - Bollettino», 2-3, 1973-1974.

223 *A proposito dell'intervento sui giovani*, «Circolo ottobre - Bollettino», 1, 1975: 6.

224 *Per una pratica culturale di massa*, cit.

operaio (con Dolores David e Antonio Giordano) e dei cantonieri (con Enzo Del Re e Corrado Sannucci), Sandro Zanon al settore cinema, Giaime Pintor per le riviste e Marco Lombardo Radice a fare «quello che serviva» (Giordano 2021: 145). Parallelamente, il Co instaurò una fruttuosa collaborazione con diverse riviste giovanili tra cui «Il pane e le rose», «Vedo rosso», «Stampa alternativa» e «Uh!», a cui si affiancava la rivista di critica cinematografica «Ombre rosse», diretta da Goffredo Fofi.

Paradossalmente, i dischi non figurano quasi mai tra gli “strumenti espressivi” elencati nei bollettini e nelle fanzine del Circolo ottobre, nonostante la loro produzione fosse tutt’altro che secondaria. Al contrario, nei periodici del Co non mancava quasi mai la pubblicizzazione di singoli vinili, che potevano essere richiesti espressamente dai Circoli locali presso la “Diffusione” del giornale «Lotta continua», con sede in via Dandolo 10 a Roma.<sup>225</sup> La nascita dell’etichetta “I dischi del Circolo ottobre” risale infatti al 1974 (Lotta continua interrompe la produzione discografica l’anno prima), ma nell’anno e mezzo che intercorre tra la nascita dei circoli e la stampa dei primi vinili l’attenzione si concentrò soprattutto sul radicamento delle attività territoriali. In questo periodo, furono comunque pubblicati due 45 giri senza numero di catalogo ma con la dicitura «Le canzoni di lotta continua», illustrati con una vignetta dell’operaio Gasparazzo intento a suonare la chitarra.<sup>226</sup> Il primo contiene i singoli *Siamo un milione / Fiore rosso e fucile* (Canzoniere del proletariato 1973c) ed è dedicato alla Resistenza italiana. Il secondo, invece, contiene due canzoni di Alfredo Bandelli, *Il Cile è già un altro Vietnam* e *In tutto il mondo uniamoci* (Canzoniere del proletariato 1973d),<sup>227</sup> e fu venduto come sottoscrizione della campagna “Armi al Mir”, che prevedeva l’invio di denaro al movimento di resistenza cileno contrario alla dittatura militare del generale Augusto Pinochet.<sup>228</sup>

225 Si veda la penultima pagina di «Circolo ottobre - Bollettino», n. 2-3, 1973-1974.

226 “Gasparazzo” era un fumetto satirico disegnato dal vignettista Roberto Zamarin, ospitato sulle pagine di «Lotta continua» a partire dal 1972. Zamarin morì prematuramente in un incidente automobilistico nel dicembre dello stesso anno, dopo avere pubblicato un volume sulle vignette di Gasparazzo con il sostegno del Circolo ottobre (Zamarin 1972).

227 La canzone sul lato A fu registrata nuovamente da Bandelli con il titolo *Morto Allende* nel disco «Fabbrica galera piazza» (1974).

228 *Quanto costa la vita di un fascista? Quanto costa la vita di uno sfruttato? Sottoscriviamo per dare armi al MIR cileno,*

La nascita stessa del Circolo ottobre è, però, strettamente interconnessa con la produzione di un disco. È infatti il primo «Bollettino» dell'organizzazione a ricordare come i Co nascessero «per motivi di carattere prevalentemente tecnico-finanziario (connessi con il lancio del film “12 dicembre”».<sup>229</sup> Nel 1972, infatti, Lotta continua finanziò la produzione di un lungometraggio co-sceneggiato da Pier Paolo Pasolini e diretto da Giovanni Bonfanti insieme allo stesso Pasolini, che trattava le conseguenze politiche dell'attentato di piazza Fontana del 1969.<sup>230</sup> Per motivi legati alla distribuzione della pellicola – e forse anche per farla risultare meno connotata dal punto di vista politico – Lc si appoggiò al Circolo ottobre, con cui decise di produrre anche la colonna sonora del film.

Il disco «12 dicembre» (Masi 1972) è un Lp e, così come il film omonimo, ha un taglio da “documentario militante”: contiene, cioè, diverse canzoni del Canzoniere del proletariato interpretate da Pino Masi, a cui si alternano interviste a operai, studenti, ex partigiani e disoccupati registrate durante alcune manifestazioni di protesta tra il 1970 e il 1971.<sup>231</sup> Sulla copertina, disegnata con uno stile psichedelico e “hippy” da Enzo Baldoni, un collage di immagini mostrava tutti i protagonisti del caso Pinelli, ma – per la prima volta – anche una fotografia di Masi intento a suonare una chitarra.<sup>232</sup>

L'utilizzo del disco, unito alla proiezione del film, è indicativo degli intenti culturali e propagandistici dei Circoli ottobre. Attraverso due prodotti di consumo facilmente fruibili, veniva infatti veicolata una sorta di contro-narrazione degli eventi politici più importanti degli ultimi anni, facilitandone la comprensione e la riproducibilità per un pubblico ampio ed eterogeneo. Nel novembre del 1973, però, gli stessi militanti iniziarono a interrogarsi sulla direzione da dare alle “attività produttive” del Co. Al di là dei suggerimenti tecnico-organizzativi provenienti dal Centro di coordinamento e dalle indicazioni della dirigenza di

«Lotta continua», 2/217, 1973.

229 *Esperienza dei C.O. fino ad oggi*, «Circolo ottobre - Bollettino», 1, 1975: 1.

230 *12 dicembre*, regia di Giovanni Bonfanti e Pier Paolo Pasolini, 1972.

231 Il disco non presenta ancora l'indicazione del Circolo ottobre come etichetta, anche se la distribuzione tedesca del disco ad opera di Trikont riporta il numero di catalogo CO LP 01, probabilmente frutto di una ristampa successiva.

232 Pino Masi incise successivamente alcune delle canzoni registrate con il Canzoniere pisano e del proletariato nel disco «Compagno sembra ieri» (Masi 1977).

Lc, che invitava ad attenersi totalmente alla «linea politica dell'organizzazione», sembrava mancare una progettualità esplicita per coloro che svolgevano le attività «a livello di massa»,<sup>233</sup> per esempio con la distribuzione dei dischi. In particolare, iniziò a incrinarsi la convinzione che l'attività politica di Lotta continua dovesse sovrapporsi completamente all'attività culturale del Circolo ottobre.

A essere messa in discussione non era tanto la pratica militante o l'intervento diretto nei contesti sociali, quanto l'idealizzazione di questi ultimi: il lavoro politico davanti alle fabbriche, per esempio, rischiava di fare perdere contatto con persone in grado di «utilizzare capacità e conoscenze specifiche»<sup>234</sup> in ambito culturale. Un aspetto che risultava evidente proprio nell'attività del Canzoniere del proletariato:

I compagni che facevano le canzoni erano militanti politici che vivevano direttamente le esperienze di lotta, che poi, per capacità loro, trasformavano e riproponevano attraverso le canzoni. Chi anche in quel settore svolgeva un lavoro slegato da queste realtà – per es. quelli che facevano solo ricerca delle tradizioni e del canto popolare, i topi non di biblioteca ma di registratore – venivano criticati, non considerati. E giustamente. Ma se era giusto allora non lo è più oggi e le conseguenze le vediamo nella nostra produzione attuale di canzoni, nella sua penuria e nei suoi contenuti. Oggi è necessario per noi fare anche ricerca della musica popolare (e utilizzare le ricerche altrui), ritrovarne i legami con la storia proletaria; è necessario insomma farsi un retroterra solido, è necessario recuperare, per integrarlo al patrimonio acquistato dalla pratica, tutto un patrimonio che il proletariato ha prodotto e che alcuni intellettuali hanno, sia pur travisandolo, elaborato e riproposto [...]. E questo lavoro va fatto non perché ci darà la possibilità di accedere alla “musica popolare” come a un mondo astratto, al di fuori della storia; ma perché conoscere a fondo il modo in cui il proletariato si è espresso in precedenti epoche storiche, ci può aiutare nel nostro lavoro, in questa fase precisa dello scontro di classe, anche se la sua caratteristica saliente è l'alienazione crescente, la perdita di ogni radice culturale, piuttosto che la continuità con una tradizione locale.<sup>235</sup>

233 *Esperienza dei C.O. fino ad oggi*, cit.

234 *Sulla produzione culturale*, «Circolo ottobre - Bollettino», 1, 1975: 8.

235 Ivi: 8-9.

Questa dichiarazione, in un certo senso, metteva in discussione non solo la produzione musicale e discografica di Lotta continua negli anni precedenti, ma la stessa intuizione teorica che aveva portato l'organizzazione a diventare la più grande e la più influente della sinistra rivoluzionaria: il rifiuto quasi totale dei dogmi della sinistra "ufficiale". Inoltre, poneva molti degli interrogativi che avrebbero accompagnato l'attività dei Circoli ottobre fino al loro scioglimento, nel 1976. A colpire è soprattutto la divisione tra cultura "intellettuale" e cultura "proletaria", un binomio che apparentemente riprende la contrapposizione tra cultura dominante, cultura subalterna e cultura di massa del decennio precedente, ma in realtà strizza l'occhio alle posizioni del Nci, secondo cui la cultura subalterna, ovvero la "vera" cultura popolare, era antagonista tanto alla cultura dominante quanto a quella di massa. Si tratta di una posizione che era stata in qualche modo assorbita e accettata dal Pci, almeno in ambito musicale – nonostante gli intenti del partito fossero, soprattutto, quelli di rompere la dicotomia tra musica "colta" e musica "popolare"<sup>236</sup> – ma che era stata generalmente rifiutata dalla nuova sinistra, secondo cui la cultura era inevitabilmente corrotta, borghese, neutrale e accondiscendente nei confronti del potere.<sup>237</sup> La posizione dei Circoli ottobre è dunque significativa perché, da un lato, sdogana e accetta l'idea stessa di cultura, riconoscendo la sinistra rivoluzionaria come produttrice e divulgatrice di una "cultura popolare" attraverso la propria produzione musicale; dall'altro, avvicina Lc alla riflessione teorica della sinistra ufficiale e favorisce il processo di amalgamazione di una generica cultura musicale "di sinistra" che, sebbene non rilevabile come fenomeno esistente "di per sé", può essere individuata «nel quadro di un'ampia circolazione intermediale» (Fanelli e Tomatis 2021: 85) come quella che caratterizzò la diffusione della discografia antagonista.

A ogni modo, secondo i Circoli ottobre la cultura doveva esprimersi sempre su un piano rivoluzionario di lotta e di contestazione attraverso gli strumenti della

236 Si veda in particolare il paragrafo 4 del saggio di Alessia Masini in questo volume.

237 Si prenda come esempio il testo della canzone *Prendiamoci la città* del Canzoniere del proletariato, che recita: «La scuola dei padroni non funziona più / ma solo come base rossa / la cultura dei borghesi non ci frega più, / l'abbiamo messa nella fossa».

propaganda, dell'agitazione e della controinformazione.<sup>238</sup> Si inserisce probabilmente in questa dinamica la volontà di fondare una propria etichetta indipendente per la produzione di dischi in vinile. Una dinamica che, di fatto, rispondeva alle richieste sempre più impellenti da parte della base dei Co per la «creazione di un sistema di distribuzione alternativo»<sup>239</sup> dei prodotti musicali. Il problema era sentito in modo particolare nei confronti dei concerti di musica pop (categoria che comprendeva la musica “giovane” come il folk, il rock e il jazz),<sup>240</sup> che secondo i militanti erano gestiti da un ristretto gruppo di discografici e speculatori indicati come «i padroni della musica» (Stampa alternativa 1974a). Le diffuse proteste contro il caro-biglietti innescarono un'intensa mobilitazione tra il 1971 e il 1973, che prevedeva autoriduzioni e scontri con la polizia per accedere agli spettacoli gratuitamente, ribattezzata con lo slogan “Riprendiamoci la musica” (Stampa Alternativa 1974b). Una rubrica omonima veniva pubblicata sul giornale «Vedo rosso» con il sottotitolo “controgiornale dei concerti”:

Alle case discografiche i 33 giri costano 700 lire e il prezzo nei negozi è di 4.000; per le cassette il costo è 400 e il prezzo di vendita 3.500-4.000. I due o tre impresari più grossi dei concerti guadagnano decine di milioni ogni volta che fanno venire un grosso complesso o cantante pop straniero. Noi però non siamo disposti più a tollerare che pochi fascisti e riccastri diventino sempre più ricchi e potenti sulla nostra pelle, sfruttando i prodotti della nostra intelligenza e fantasia e la musica che rappresenta la nostra rabbia, voglia di vivere e di essere felici. [...] Contemporaneamente lavoriamo per il circuito alternativo: cassette e dischi a prezzo di costo e concerti liberati in ogni parte d'Italia.<sup>241</sup>

Quando nel 1974 i Circoli ottobre iniziarono a produrre vinili in formato 45 e 33 giri, ereditando di fatto il progetto discografico di Lotta continua, resero esplicito che lo scopo nel creare una propria produzione musicale autonoma

238 Circolo ottobre di Mantova, *Ipotesi su una concezione rivoluzionaria della cultura*, in *Sulla questione della cultura*, s.d., Archivio privato Antonio Giordano - Salerno (d'ora in avanti APAG). L'autore desidera ringraziare sentitamente Antonio e Flavio Giordano per la disponibilità e l'aiuto fornito in occasione della consultazione della documentazione.

239 *Produrre la propria musica*, «Il pane e le rose», 1/1, 1973: 14.

240 Giaime Pintor, *Sulla musica pop*, «Ombre rosse», nuova serie, 8, 1974: 46-56.

241 *Riprendiamoci la musica. Controgiornale dei concerti*, «Vedo rosso», 1/5, 1973.

era quello di «dare fastidio alle case discografiche».<sup>242</sup> Insieme, vi erano altri tre obiettivi minimi, da raggiungere il prima possibile: organizzare concerti “liberi”, il cui fine non fosse il profitto ma l’aggregazione; puntare su «prezzi bassissimi, organizzazione puntuale ed efficiente, frequenza non episodica»;<sup>243</sup> eliminare la distinzione tra produttore e consumatore di arte, ovvero abolire la figura dell’artista. Per quanto riguarda il contenimento dei prezzi, sappiamo che un Lp a 33 giri veniva venduto alle sedi locali del Co al prezzo di mille lire e rivenduto a duemila, all’incirca la metà del prezzo di mercato.<sup>244</sup> La ricaduta pratica di questi propositi è stata descritta efficacemente da Sergio Martin nel suo libro autobiografico:

Non siamo mai riusciti a fare una nostra radio, collaboravamo con radio città futura e editavamo e diffondevamo tanti dischi a partire da quelli di Lotta Continua con i testi del Canzoniere del Proletariato, [...] quelli di Enzo Del Re, rigorosamente 33 giri e mono (cioè non stereo perché secondo lui i proletari non avevano gli apparecchi!), e quelli di Pino Masi e inoltre avevamo diversi Canzonieri sparsi per l’Italia, Pisa, Viareggio, Napoli, Salerno, Cosenza, Genova, il Victor Jara di Firenze animato da Davide [sic] Riondino e Daniele Trambusti, il Circolo Ottobre di Mantova [...]. Con un compagno di stampa alternativa duplicavamo le cassette e non solo quelle dei nostri autori (Martin 2017: 68).

Nei suoi due anni di attività, l’etichetta del Circolo ottobre produsse almeno sedici dischi, di cui tre Lp. La stragrande maggioranza dei 45 giri erano ristampe dei dischi di Lotta continua (dieci in totale),<sup>245</sup> che in alcuni casi presentavano versioni lievemente diverse o riarrangiate delle stesse canzoni.<sup>246</sup> L’obiettivo, in questo caso, sembrava essere quello di valorizzare un patrimonio musicale ormai largamente condiviso, che identificava l’attività politica di Lc anche al di

242 *Sulla Musica*, «Circolo ottobre - Bollettino», 4, 1974: 9.

243 *Ibidem*.

244 *Circoli ottobre. Supplemento ad uso interno del Bollettino n. 2-3*, Archivio Istituto Gramsci - Torino (d’ora in avanti AIGT).

245 Si tratta dei dischi del Canzoniere del proletariato (1974a, 1974b, 1974c, 1974d, 1974e, 1974f, 1974g, 1974h, 19874i) e del disco di Ivan Della Mea (1974).

246 Un caso peculiare è il disco che contiene sul lato A *La ballata di Franco Serantini*, mentre il lato B – a differenza della versione di Lc – presenta un’altra canzone dedicata all’anarchico pisano, *Quello che mai potranno fermare*, di Pino Masi. Come per altri esempi citati, anche in questo caso la melodia è ripresa dal brano *I Dreamed I Saw Joe Hill Last Night* di Alfred Hayes e Earl Robinson (Canzoniere del proletariato 1974f).

là delle contingenze (non si trattava più di “dischi d’uso”, essendo quasi sempre riferiti a episodi del passato) e in un certo senso storicizzava la tradizione del canto sociale. L’unico 45 giri inedito del Circolo ottobre che ricalcava il modello di Lotta continua, ossia quello di un oggetto “al servizio delle lotte”, è *No alla DC* (Circolo ottobre 1974). Il disco faceva parte di un ampio apparato di iniziative culturali promosse dai Circoli ottobre per incentivare il voto contrario al referendum abrogativo – promosso dalla Democrazia cristiana – sulla legge che garantiva il diritto al divorzio.<sup>247</sup> Nonostante la stretta attualità del tema, al suo interno sono presenti tre canzoni riferibili ai primi anni del dopoguerra: *Vi ricordate quel diciotto aprile* (sulla sconfitta del Fronte popolare nel 1948), *Olè olè olè con De Gasperi non se magna* e *La Lega (Sebben che siamo donne)*.

Gli altri due 45 giri originali includono, invece, canzoni provenienti dagli spettacoli del Teatro operaio. Quest’ultimo era nato nel 1973 a Palermo su iniziativa di Piero Nissim, con l’idea di promuovere una sorta di rappresentazione teatrale in musica. Gli spettacoli coinvolgevano sia attori e musicisti di professione sia persone comuni, preferibilmente di estrazione operaia, aggregate nei luoghi in cui lo spettacolo andava in scena, soprattutto nelle regioni del Sud Italia. La messa in scena, inoltre, si serviva di svariati strumenti di comunicazione in contemporanea: diapositive, striscioni, brevi filmati, interventi, burattini e giochi di piazza.<sup>248</sup> L’obiettivo finale era quello di creare uno «spettacolo politico in cui la spaccatura fra spettacolo come divertimento e comizio come intervento politico ufficializzato tende a chiudersi fino a sparire».<sup>249</sup> Il legame tra Teatro operaio e Sud Italia è evidente nelle canzoni tratte dallo spettacolo *La caduta dell’impero democristiano*, in particolare quelle interpretate in lingua napoletana dal cantante Biagio Daniele e contenute nel disco *S’addafà, s’addafà, s’addafà / Scetateve cumpagn’* (Daniele 1975).

247 Oltre al disco, i Circoli ottobre avevano prodotto una mostra fotografica (diffusa in cento copie), un audiovisivo di 30’ pensato per la proiezione pubblica nelle piazze e nelle scuole, un film da 35’ intitolato *Tiè Fanfani, referendum votiamo No!*, uno spettacolo del Teatro operaio dal titolo *Processo alla Dc*, insieme a diversi altri spettacoli musicali promossi dai Canzonieri locali; *I Circoli ottobre presentano: Tiè Fanfani referendum voterò No! Un film di Lotta continua*, ciclostilato autoprodotta, 1974, in APAG.

248 *Il Teatro operaio nasce nell’estate del ’73 a Palermo*, «Teatro operaio - Bollettino», 1/1, 1975.

249 *Teatro operaio*, «Circolo ottobre - Bollettino», 2-3, 1973-74.

Dallo stesso spettacolo sono tratte anche la *Canzone per Tonino Micciché*, dedicata al militante di Lotta continua ucciso da una guardia privata a Torino, e *Roma, San Basilio*, sulle occupazioni abitative nella capitale (Del Re 1975a). Entrambe erano state scritte e interpretate da Enzo Del Re, uno dei più originali esponenti del canto sociale degli anni Settanta, noto soprattutto per l'utilizzo di strumenti musicali atipici (la sedia come percussione). Oltre a coordinare il Canzoniere centrale del Circolo ottobre e a collaborare al Teatro operaio insieme a Piero Nissim, Del Re fu anche un prolifico autore di canzoni politiche, come quelle contenute nell'lp *Il banditore* (1975b), che pur non essendo direttamente riconducibile all'etichetta del Circolo ottobre veniva pubblicizzato sui bollettini e venduto presso le sedi.

Agli spettacoli del Teatro operaio si affiancavano, poi, gli spettacoli musicali dei canzonieri che facevano riferimento alle sedi locali dei Co,<sup>250</sup> oltre agli spettacoli di gruppi già affermati come il Nuovo canzoniere italiano.<sup>251</sup> I primi furono, alla fine del 1973, gli *Spettacoli per il Cile* a sostegno alla resistenza antigolpista, a cui presero parte tutti i responsabili del Canzoniere centrale ma, per la prima volta, anche «compagni con repertori “non prettamente politici”»<sup>252</sup> come il gruppo di rock progressivo Area, il pianista jazz Giorgio Gaslini e il cantautore Claudio Lolli. Gli spettacoli furono accolti positivamente, come un primo tentativo riuscito di «uscire un po' da questa specie di circolo chiuso, da questo ghetto della politica intesa nel senso di dircela e ripetercela fra noi».<sup>253</sup> Soprattutto, fecero emergere le tensioni crescenti tra i “vecchi” militanti sostenitori della canzone politica e i più giovani ascoltatori del pop. Una volta concluso l'evento, la domanda che si facevano gli organizzatori era all'incirca questa: i compagni vengono agli spettacoli perché sono interessati al Cile o vengono soltanto per

250 Alla metà del 1975 risultavano attivi canzonieri nelle città di Mestre, Mantova, Firenze, Siena, Salerno, La Spezia, oltre a un Canzoniere friulano. Vi era poi la possibilità di contattare singoli cantanti per mettere in scena alcuni spettacoli musicali, tra cui Gualtiero Bertelli, Ivan Della Mea e Paolo Ciarchi, Enzo Del Re, Gianluigi Tartauil, Pino Masi e Piero Nissim. Cfr. *Compagni o gruppi disponibili a girare con spettacoli di canzoni*, «Circolo ottobre - Bollettino», 2-3, 1973-74; Canzonieri del Circolo ottobre, «Cominciamo a far le prove», 1, 1975.

251 Secondo Cesare Bermanni (1997: 154), negli anni Settanta il Nci teneva una media di circa cinquecento spettacoli all'anno. Il Circolo ottobre organizzò circa il 30% di questi nel periodo compreso tra il 1973 e il 1977.

252 *Gli spettacoli per il Cile: un bilancio positivo*, «Circolo ottobre - Bollettino», 2-3, 1973-74.

253 *Ibidem*.

ascoltare i gruppi musicali (e, di conseguenza, la questione cilena passa in secondo piano)?

La stessa ambiguità è percepibile nella composizione dei canzonieri locali dei Circoli ottobre.<sup>254</sup> Per esempio, il *Canzoniere proletario* realizzato dal Co di Mantova nel dicembre 1972 era descritto come un «pretesto» per operare «un recupero di canti dalla generica area popolare»<sup>255</sup> e sottrarli al consumo intellettuale-borghese, evidenziandone i contenuti radicali e classisti. Il canzoniere comprendeva alcuni canti della tradizione socialista e comunista insieme al canto sociale di fine anni Sessanta, dal Nci al Canzoniere del proletariato. Nella stessa direzione si muoveva il Canzoniere di Salerno, fondato da Antonio Giordano nel 1974, che intendeva «riproporre la canzone politica come strumento di lotta e di comunicazione di classe».<sup>256</sup> Rientra in questa tendenza di “recupero” della canzone popolare anche il disco del cantastorie siciliano Pino Veneziano, *Lu patruni è suvecchiu* (“Il padrone è di troppo”), curato da Piero Nissim nel 1974 (Veneziano 1974). Registrato al Folk Studio di Roma, l’Lp rappresenta l’unico vinile di un singolo artista prodotto dall’etichetta dei Co, collocandosi piuttosto agilmente nello spazio culturale (e commerciale) apertosi in quegli stessi anni per il folk italiano (Tomatis 2019: 427-33). Si tratta di un disco decisamente più curato rispetto agli altri prodotti dal Co, anche dal punto di vista grafico: la copertina, infatti, era stata disegnata dal pittore Tono Zancanaro e presenta alcuni versi del poeta Ignazio Buttitta, a cui è affidata anche la presentazione del disco nelle note interne.

In occasione del *Convegno nazionale dei Circoli ottobre*, previsto per il dicembre 1975, fu nuovamente il Co di Mantova a prendere parola sul tema dei canzonieri, formulando una durissima accusa contro «il mito della cultura popolare».<sup>257</sup> Il canzoniere mantovano aveva infatti deciso di privilegiare una

254 Secondo le direttive del Canzoniere centrale, tutti i canzonieri locali avrebbero dovuto contribuire alla creazione di un Archivio sonoro presso il Centro di coordinamento. Per fare ciò, ogni sede avrebbe provveduto a inviare a Roma su audiocassetta tutte le registrazioni effettuate dai canzonieri durante le occasioni pubbliche. Purtroppo, non è stato possibile verificare la presenza di tale archivio; *Ai compagni dei canzonieri*, in *Ibidem*.

255 *Un canzoniere come pretesto*, in Circolo culturale ottobre di Mantova (a cura) *Canzoniere proletario*, 1972: III, in Archivio storico del Canzoniere delle Lame - Bologna (d’ora in avanti ASCL), busta 23.

256 *Canzoniere del proletariato. Canti di lotta del Canzoniere di Salerno*, in APAG.

257 *Contro il mito della cultura popolare*, in *Circolo ottobre di Mantova - Documenti per il convegno nazionale*, in APAG.

«produzione di musica a noi congeniale, che [...] sente gli influssi della attuale musica, quella maggiormente seguita dal proletariato giovanile, piuttosto che rapportarci con gli schemi della tradizione popolare a noi nota».<sup>258</sup> Una posizione simile era stata espressa dal Collettivo “Victor Jara”, un gruppo musicale che faceva riferimento al Circolo ottobre di Firenze. Il nome del collettivo, formatosi nel 1974, rappresentava un omaggio nei confronti del cantautore cileno Victor Jara, ucciso durante il golpe militare del 1973 dopo atroci torture.<sup>259</sup> Intervistati per la rivista del Circolo ottobre «Cominciamo a far le prove», i componenti del gruppo esplicitarono la necessità di superare le crescenti differenze di gusti musicali negli ambienti della sinistra rivoluzionaria:

Non si può insomma dire che la cultura proletaria debba essere per forza quella delle canzoni di lotta, o quella dei canti contadini, o quella della musica alternativa. Il problema è di far comunicare tra sé settori di proletariato che si esprimono in modo diverso perché appunto sono diversi.<sup>260</sup>

Un tentativo di sintesi di queste riflessioni è presente nell’Lp «Collettivo “Victor Jara” di Firenze» (1974), pubblicato per l’etichetta del Circolo ottobre. Il disco, infatti, ha un taglio di stampo cantautorale, con canzoni che non risparmiano elementi di critica nei confronti del Pci, della sinistra rivoluzionaria e della musica “d’autore” (si ascolti la canzone satirica *7 colombe bianche (su una 600)*, probabilmente indirizzata a Francesco De Gregori, pur mantenendo una forte attenzione nei confronti di tematiche più esplicitamente militanti (*Brescia ’74*, *Per Giovanni Marini*, *Le Murate*, *Mi piaci Fanfani*). Esplicita, in questo senso, la dichiarazione di intenti del Collettivo, che nelle note di copertina rivendica «la volontà di usare la cultura come arma nella lotta di classe».

Un’impostazione simile è presente anche nel terzo e ultimo Lp prodotto dall’etichetta, curato dal Circolo ottobre “Oreste Lazzari” di Viareggio<sup>261</sup> e inti-

258 *Bilancio critico del Canzoniere mantovano*, in *Ibidem*.

259 Del collettivo facevano parte i fratelli David e Chiara Riondino, Daniele Trambusti, Gaia Gualtieri, Massimo Agus, Massimo Fagioli, Sandro Fani e Silvano Panichi.

260 *Contro informazione e spettacolo: il collettivo Victor Jara*, «Cominciamo a far le prove», 2, 1975.

261 Oreste Lazzari (1910-1970) fu un artista e militante politico versiliese, noto per il suo impegno come maestro costruttore di carri allegorici durante il *Carnevale di Viareggio*. La sua opera più nota è il carro intitolato “Arriva Mao”,

tolato «Il turismo serve a tutti... i padroni» (1974). Pur mantenendo un'impostazione di chiara matrice politica, il disco presenta dei tratti di novità soprattutto a partire dal tema affrontato, una critica radicale al turismo di massa e alle pratiche speculative a esso collegate. Le note di copertina, a questo proposito, recitano: «Anche il turismo, come la fabbrica e la scuola è un'arma che il padrone utilizza per sfruttarci, un'arma che solo la lotta di classe può distruggere». Si tratta, inoltre, del primo vinile curato direttamente da una sede locale per l'etichetta del Co, anche se non fu davvero l'unica iniziativa discografica nata in questo senso.

Esistono infatti almeno due dischi prodotti in maniera indipendente, uno dal Circolo ottobre di Bergamo e uno dal Circolo ottobre di Mestre. Il primo è stato inciso dal duo musicale Roberto e Bell, su cui non abbiamo informazioni dettagliate, e presenta due canzoni in lingua spagnola dedicate alla rivoluzione cubana, *Hasta siempre Comandante* e *Cuba si yanquis no*, con l'indicazione Circoli ottobre (al plurale) come etichetta e senza data (Roberto e Bell s.d.). Il secondo disco ha invece una storia più complessa, legata all'attivismo dei militanti veneziani del Co nei Proletari in divisa. Il 45 giri contiene infatti la canzone *Il lagunare*, composta nel 1975 da Gigio Brunello mentre si trovava al servizio di leva obbligatoria, e descrive in termini ironici e canzonatori l'attività del corpo militare d'élite dei Lagunari.<sup>262</sup> Sul lato B è presente un'altra canzone scritta da Brunello, *Per la morte di Augusto*, in questo caso dedicata al compagno di naja Guglielmo Augusto, morto di tetano a causa di una banale ferita che si era procurato durante un turno di guardia. Il disco, con il titolo in lingua veneziana «No ghe xe ostreghe né coloneli!» (Proletari in divisa VE 1976), fu stampato dal Circolo ottobre di Mestre e diffuso in mille copie nelle caserme della zona.

---

costruito insieme a Giovanni Lazzarini, che rappresenta un grande gatto rosso intento a graffiare e mordere una bandiera degli Stati Uniti. Il carro vinse il primo premio nella categoria "Carri grandi" al Carnevale del 1970, pochi giorni dopo la morte improvvisa dello stesso Lazzarini.

262 Secondo lo stesso Brunello, la canzone fu registrata nello studio di Ermanno Velludo in Rio Marin, a Venezia, durante una libera uscita. Insieme a lui c'erano Massimo Busetto alla chitarra e Gianni Vianello al contrabbasso, ambedue compagni di naja presso la caserma "Matter" di Mestre (Brunello 2022: 13). Il testo della canzone fu pubblicato su «Ombre rosse» nel 1975: *Canzone del lagunare*, «Ombre rosse», nuova serie, 11-12, 1975: 168-9.

## La musica del proletariato giovanile

Tra il 1974 e il 1976 i Circoli ottobre si dedicarono in maniera sempre più intensiva all'organizzazione di concerti e spettacoli dal vivo, soprattutto grazie al proprio coordinatore nazionale Sergio Martin. Furono coinvolti diversi cantautori che si stavano affermando come i più apprezzati esponenti della musica giovanile, come Fabrizio De André, Antonello Venditti e Francesco De Gregori, che fece addirittura una tournée per finanziare Lotta continua e i Circoli ottobre (Martin 2017: 84-85; Tomatis 2019: 498-500). Un importante momento di aggregazione politica e musicale fu, per esempio, la due giorni di concerti intitolata *Alceste è con noi*, organizzata a Reggio Emilia il 12 e 13 luglio 1975 dai Circoli ottobre di tutta Italia. L'evento era dedicato ad Alceste Campanile, militante di Lc e responsabile del Co di Reggio Emilia, assassinato in circostanze misteriose il 12 giugno precedente da militanti neofascisti.<sup>263</sup> All'iniziativa parteciparono sia esponenti del canto sociale e di protesta sia rappresentanti della "canzone nuova", come De André, De Gregori, Claudio Rocchi, Canzoniere del Lazio, Enzo del Re, Angelo (ovvero, Pierangelo) Bertoli, Gualtiero Bertelli, Gaetano Liguori e il Collettivo "Victor Jara". Migliaia di persone, in gran parte militanti politici, giunsero in città per l'occasione, nonostante il periodo fosse «segnato da molte contraddizioni e lacerazioni» (Manconi 2012: 253) interne alla sinistra rivoluzionaria.

Curiosamente, lo stesso Alceste Campanile aveva tracciato, in uno scritto pubblicato postumo su «Ombre rosse», un'articolata riflessione sulla "condizione giovanile", in cui suggeriva diversi spunti per l'attività politica e ricreativa dei Circoli ottobre. In merito alla musica, definita un mezzo di comunicazione «al pari di qualsiasi altra forma artistica», Campanile esprimeva le stesse criticità e incertezze che avrebbero caratterizzato la riflessione della sinistra radicale negli anni a venire. Queste riguardavano, soprattutto, il timore che le nuove tendenze musicali in voga tra i giovani non fossero utili alla causa politica perché sogget-

263 *Alceste*, Ivi: 55-58.

te a un «uso consumistico» legato allo sfruttamento commerciale di cantanti e gruppi. Secondo Campanile:

Tutto ciò scava un abisso incolmabile tra qualsiasi contenuto o realtà che possa essere diffusa in forma musicale, e il prodotto finito, cioè quello che raggiunge l'ascoltatore attraverso i normali mezzi di distribuzione: dischi, concerti, pop, spettacoli, ecc. Non appena un autore o una corrente musicale, sia pure nata da esigenze collettive o per lo meno espressione di problemi reali, dimostra di incontrare i favori di un dato pubblico automaticamente comincia, con o senza il consenso degli esecutori, l'opera di alienazione e di mercificazione.<sup>264</sup>

Verso la metà del decennio, infatti, si aprì un dibattito circa la possibilità di organizzare raduni musicali autogestiti, differenti sia dalla gestione commerciale e lucrativa dei festival pop sia dalle esperienze contro-culturali promosse da gruppi come la rivista «Re Nudo», che secondo i militanti di Lc e dei Co mancavano di rimarcare la natura politica dell'aggregazione giovanile.<sup>265</sup> Tenendo fede all'idea secondo cui la politica doveva essere messa «al primo posto» anche durante le attività ricreative, i Circoli ottobre inaugurarono una riflessione che avrebbe portato alla nascita di quelle che, in un primo momento, venivano chiamate *Feste proletarie*, le cui finalità sono riassumibili nello slogan: «La rivoluzione non è una festa, ma senza rivoluzione non c'è festa».<sup>266</sup> Le feste avrebbero dovuto rappresentare «un momento di socializzazione e di politicizzazione» in grado di coinvolgere il più possibile i giovani proletari in «un momento [...] di liberazione creativa e cosciente».<sup>267</sup>

Al contempo, si aprirono anche le prime fratture con Lc, che fino a quel momento aveva considerato il Circolo ottobre principalmente come una struttura finalizzata all'autofinanziamento o, tutt'al più, come un'estensione culturale dell'organizzazione.<sup>268</sup> Nel 1975 i bollettini e le fanzine del Co iniziarono a

264 Alceste Campanile, *Appunti per un intervento sulla condizione giovanile*, Ivi: 64.

265 *I pop-festival made in Italy*, «Vedo rosso», 1/3, 1973; *A proposito di pop festival*, «Circolo ottobre - Bollettino», 2-3, 1973-74.

266 *Proposta di discussione sul problema dei Circoli ottobre*, Archivio Centro studi Piero Gobetti (d'ora in avanti ACPG), Fondo Emilio Cavalleris, n.c.

267 *Le feste proletarie*, «Cominciamo a far le prove», 1, 1975.

268 *Editoriale*, in *Ibidem*.

esplicitare una profonda difficoltà dovuta all'indecisione tra voler essere un'organizzazione «aperta, di massa e autonoma» oppure diventare «a tutti gli effetti una commissione di Lotta continua»,<sup>269</sup> che nel frattempo si era strutturata nella forma di un vero e proprio partito (Bobbio 1988: 148-151; Cazzullo 2015: 227). L'idea che Lc in un certo senso sfruttasse le attività dei Circoli per mere questioni legate al proprio finanziamento indispettiva i militanti, e iniziò a essere notata anche all'esterno. Nel 1974, il collettivo *Stampa alternativa* sostenne che Lotta continua e i Circoli ottobre fossero ormai compromessi con il circuito commerciale dei concerti, avendo accettato «una pratica di subordinazione ad alcuni industrialotti trafficoni» (*Stampa alternativa* 1974a: 19-20).

Qualcosa iniziava a incrinarsi anche nel rapporto tra musica e organizzazioni politiche. Secondo Piero Nissim risale al 1974 la crisi della canzone politica, che non riuscì più a uscire dai propri modelli preimpostati e si ritrovò schiacciata dalle necessità dei gruppi rivoluzionari. Per il musicista pisano (1974: 82), le scadenze organizzative e le imposizioni militanti facevano sì che venissero pubblicati «prodotti spesso brutti e inefficaci». Una crisi riscontrabile soprattutto nel disorientamento dei militanti più giovani, che non riuscivano a trovare un punto d'incontro tra la “vecchia” canzone politica d'impronta sessantottina e le nuove tendenze pop e cantautoriali.<sup>270</sup> Secondo Simone Dessì (alias di Luigi Manconi) e Giaime Pintor la canzone politica era stata fondamentale in un'epoca di transizione, fungendo da «ponte fra una cultura musicale contadina del passato e una cultura musicale proletaria del futuro (Dessì e Pintor 1976: 14), mentre dal punto di vista discografico andava ormai esaurendosi quella «tappa intermedia di una vita della musica in cui “popolare” voleva dire emittente prima che “popular” volesse dire destinatario» (Portelli 2022: 198). Il problema rimaneva, semmai, quello di trovare, un punto d'incontro efficace per tenere insieme le nuove tendenze giovanili, «una sintesi tra sentimenti quotidiani, cultura musicale e milizia politica».<sup>271</sup>

---

269 *Ibidem.*

270 *Le radici di Guccini, «Il pane e le rose», 2/8, 1974: 19-20.*

271 Simone Dessì, *La chitarra, il potere e altre cose, «Ombre rosse», nuova serie, 7, 1974: 77.*

I Circoli ottobre furono tra i primi a rilevare il cambiamento che stava coinvolgendo i giovani militanti della sinistra radicale in termini di consumi e costumi culturali. Ciò avvenne principalmente grazie alla collaborazione con alcune riviste giovanili alternative, in particolare «Il pane e le rose» e «Vedo rosso». La prima uscì come allegato dei «Quaderni piacentini» tra il 1973 e il 1976, redatta soprattutto da studenti e studentesse delle scuole superiori di Milano e orientata a contenuti «per soli giovani» interessati alla contestazione, alla controcultura, alla musica e alla politica, anche se in forma meno dogmatica e ideologica rispetto ai gruppi extraparlamentari.<sup>272</sup> Allo stesso modo funzionava «Vedo rosso», che nasceva sempre nel 1973 negli istituti superiori di Torino ma sembrava rivolgersi maggiormente a un pubblico maschile rispetto al suo corrispettivo milanese, diretto dalla militante del Co Lidia Ravera.<sup>273</sup> Nelle pagine di queste riviste è possibile cogliere soprattutto la mutata percezione nei confronti del consumo culturale avvenuto verso la metà degli anni Settanta in quella che la studiosa Cecilia Brioni ha definito *fragmented youth* (Brioni 2022: 161-83). Questa “gioventù frammentata”, largamente sensibile al richiamo della politica e ormai alfabetizzata al mercato dei beni di consumo, pur ponendosi in continuità con la postura ideologica della nuova sinistra non ne condivideva più molti degli atteggiamenti dogmatici, preferendo dedicare buona parte del proprio tempo libero ad attività ricreative e culturali.

Secondo «Il pane e le rose», se un tempo i giovani interessati alla politica dovevano essere prima di tutto “colti e intellettuali”, era poi arrivato il Sessantotto a spiegare che «per fare cultura bisogna, anzitutto, fare politica».<sup>274</sup> Il problema, però, si presentava nell’attualità, una volta elaborata e archiviata la parentesi sessantottina. Cosa si intendeva per “fare politica” a metà degli anni Settanta? La retorica operaista sulla “centralità della fabbrica” era ancora attuale per un/a giovane militante interessato/a ad approfondire i temi della sessualità e a condividere l’ascolto di musica pop/rock/jazz in lingua inglese con i propri compagni?

272. *Per soli giovani*, «Il pane e le rose», 1/4, 1973: 2.

273. Lidia Ravera, «Il pane e le rose». *Racconto di un'esperienza*, «Ombre rosse», nuova serie, 5, 1974: 59-68.

274. *La cultura senza Kappa*, «Il pane e le rose», 1/5, 1973: 2.

Sì e no. Di sicuro non aveva più niente a che vedere con quell'attivismo «vagamente sclerotico» che caratterizzava «la militanza come separazione dai diversi, cioè dai non militanti, cioè, in ultima analisi, dalle masse». <sup>275</sup> Piuttosto, di quell'esperienza restava condivisibile il metodo e una certa postura, quell'idea di stare «all'interno delle lotte» non solo per indirizzarle, ma per farsi guidare da esse e costruire, così, una cultura antagonista al loro interno. Le lotte, però, erano diverse da contesto a contesto, ed erano tutte vevoli della stessa attenzione, che si trattasse di uno sciopero scolastico, di una occupazione abitativa, di un'autoriduzione a un concerto o di un picchetto in fabbrica:

Che cosa vuol dire tutto ciò? Vuol dire che la nostra cultura, quella vera, sarà tale nella misura in cui la terremo legata alla nostra realtà, alle nostre lotte. E nella misura in cui sarà un fatto globale, collettivo, nostro e di tutti i compagni contemporaneamente. <sup>276</sup>

Declinata in ambito musicale, questa posizione si complicava ulteriormente, soprattutto se raffrontata alle indicazioni fornite dai Co in merito al recupero della tradizione popolare da adattare ai nuovi conflitti di classe. Il problema non erano tanto le «vecchie ballate popolari»: quelle, scriveva un anonimo studente nel maggio 1973, le «sentivamo – le sentiamo – ancora nostre». <sup>277</sup> Il problema si presentava, semmai, con il fatto che quelle canzoni erano percepite, per l'appunto, come «vecchie», non più in sintonia con le nuove tendenze della popular music che in questa fase generarono un intenso quanto inaspettato «innamoramento senza educazione sentimentale» (Fabbri 2019: 145) in migliaia di persone. L'obiettivo diventava, piuttosto, quello di fare della buona musica senza perdere il contatto con le masse, come sostenuto da Furio di Castri, bassista del gruppo Dedalus intervistato da «Vedo rosso» nel 1973:

Secondo me quello che fa Pino Masi non è che non sia ben fatto, ma sta in uno spazio diverso. Ha un messaggio rivoluzionario, e lo dice nelle parole. Serve per cantare insieme, magari serve per molti operai o comunque per gente che non ha interesse

<sup>275</sup> *Il pane e le rose*, «Cominciamo a far le prove», 2, s.d.

<sup>276</sup> *La cultura senza Kappa*, cit.

<sup>277</sup> *Musica-rabbia-ribellione*, «Il pane e le rose», 1/3, 1973: 11.

particolare per la musica: lì quello che conta sono le parole, la musica è abbastanza indifferente. Inoltre c'è un'altra considerazione da fare; non crediamo tanto che il lato popolare della musica si basi sul prendere forme che erano del popolo una volta; il dialetto milanese, la canzone con strofetta e ritornello. In realtà queste sono forme che o sono morte di morte naturale, o di esse si è impadronita l'industria culturale del capitalismo, ed è difficile tornare a farle essere veramente popolari.<sup>278</sup>

Questo dibattito si inserisce nel tortuoso percorso che, alla metà degli anni Settanta, portò all'accettazione del «pop come cultura» (Tomatis 2019: 467-73), seppur in una dimensione ideologizzata e fervida di polemiche, come era tipico del dibattito culturale dell'epoca, soprattutto a sinistra. Nonostante lo sdoganamento dei nuovi generi musicali, in primo luogo della canzone d'autore, nella riflessione della sinistra rivoluzionaria non era infatti raro imbattersi in attacchi più o meno velati contro la «moda del testo significativo, impegnato, che racconta una storia».<sup>279</sup> Un modo implicito per ricordare, anche ai cantanti più «impegnati», di non «montarsi la testa» lasciandosi trascinare «nel grosso giro commerciale».<sup>280</sup>

Una riflessione simile accompagnò l'attività del Circolo ottobre fino alla definitiva chiusura del Centro di coordinamento. L'ambiguità e l'indecisione tra accettare i nuovi gusti giovanili in termini di musica pop o mantenersi fedeli alla «vecchia» tradizione del canto sociale – già ravvivata dall'attività dei canzonieri e del Teatro operaio – rimase una tensione irrisolta.<sup>281</sup> Si trattava, in un certo senso, di una caratteristica intrinseca alla progettualità stessa del Circolo ottobre, percepibile sin dall'inizio della sua attività. Non a caso, sulla copertina del «Bollettino» n. 2-3 campeggiava un'illustrazione che mostrava un disorientato operaio Fiat intento a suonare un tamburo di latta seguito da un complesso musicale composto da chitarra, tamburello e batteria recante la scritta: «Jazz Pop Rock Band». In estrema sintesi, le due anime della musica di protesta intente a contendersi l'egemonia culturale del proletariato.

278 *Uno sguardo dal ponte sul rock-jazz*, «Vedo rosso», 1/5, 1973.

279 *Da rabagliati a Baglioni*, «Il pane e le rose», 2/9, 1974: 17-9.

280 *Le radici di Guccini*, cit.

281 Il dibattito non si esaurì nemmeno dopo la dissoluzione di Lc e dei Co. Si veda per esempio l'articolo di Alessandro Tamburini, *Quale musica compagni?*, «Lotta continua», 6/212, 1977, p. 9.

La scelta di rendersi autonomi dalla direzione organizzativa di Lotta continua, almeno formalmente, provocò infine un ampio dibattito sulla fisionomia che avrebbero dovuto assumere i Circoli ottobre. In uno dei documenti preparatori in vista del primo Convegno nazionale, che si sarebbe tenuto tra il 6 e l'8 dicembre 1975 presso la sede di Casalbrancato a Roma, il tema della produzione culturale risulta ancora centrale. Il problema era sempre lo stesso: tentare di conciliare l'orientamento politico con la direzione artistica. Se il primo tema veniva, in ogni caso, ancora delegato alla responsabilità di Lotta continua, il secondo si mostrava in tutta la sua fragilità, soprattutto se rapportato alla canzone politica:

Il secondo aspetto – più di nostra esclusiva competenza – è quello della linea che abbiamo chiamato culturale, cioè di come certi strumenti di intervento debbono fare i conti con la forma estetica in cui si presentano e mediano la linea politica, mantenendo intatta la correttezza di fondo. È sempre possibile conciliare queste due esigenze? Intanto diciamo che sono ambedue importanti: nel “prodotto finito” devono infatti convogliare e trovare spazio entrambe, per il semplice motivo, banalizzando, che non possiamo permetterci di dire cose scorrette in una canzone, e che di una canzone “in linea” ma brutta come canzone non sappiamo che farcene, perché non sarebbe né ascoltata né di conseguenza utilizzata.<sup>282</sup>

La risposta a queste domande non avvenne sul terreno del confronto politico. Il *Convegno dei Circoli ottobre* non sembrò portare a una soluzione organizzativa definitiva, e molto probabilmente nel processo pesò la scarsa partecipazione dei circoli locali alla discussione e il progressivo defilamento del Centro di coordinamento, indicato come «latitante»<sup>283</sup> da tempo. Il definitivo scioglimento di quest'ultimo avvenne poco tempo dopo, il 4 agosto 1976, anticipando solo di qualche mese il processo che avrebbe portato alla dissoluzione dell'organizzazione nazionale Lotta continua (Pantaloni 2019).

---

282 *Proposta di discussione sul problema dei Circoli ottobre*, cit.

283 *Circolo ottobre di Mantova - Documenti per il convegno nazionale*, cit.

## Conclusioni: Eros e Thanatos

Io ho due modi di ascoltare, voglio dire: i concerti e i dischi. Cioè, intendo dire, che se vado ai concerti o sento musica con altri compagni, la musica è un modo di stare insieme, che non è fare conversazione (Lombardo Radice, Ravera 2013: 35).

Queste ambiguità emersero anche in seguito a due importanti festival musicali, in parte organizzati e promossi dai Circoli ottobre. Il primo fu il *Festival di Licola*, svoltosi in provincia di Napoli dal 18 al 21 settembre 1975, al quale parteciparono migliaia di giovani militanti che iniziavano a esprimere una certa insofferenza per la rigidità militante e il moralismo dei gruppi rivoluzionari.<sup>284</sup> Il successo dell'iniziativa – indetta congiuntamente da Lotta continua, Avanguardia operaia, PdUP, Movimento studentesco, Partito radicale, Stampa alternativa, Circoli La Comune, Circoli ottobre e Circoli di unità proletaria – mostrò, forse per la prima volta in maniera esplicita, la sovrapposizione tra proletariato giovanile e cultura *underground* (Echaurren e Salaris 1999). Ciononostante, permise anche a migliaia di giovani di affrontare una prima riconciliazione tra «personale e politico, soggetto desiderante e comunità in lotta, impulso alla soddisfazione dei propri bisogni e coinvolgimento in un progetto di liberazione collettiva» (Rossi 2018: 98).

Questo sentimento emerse in maniera ancora più evidente l'anno successivo, nel 1976, durante il *Festival del proletariato giovanile* tenutosi al Parco Lambro di Milano, durante il quale le contestazioni, gli scontri e le incomprensioni tra i partecipanti e i gruppi della nuova sinistra risultarono però insanabili (Balestrini e Moroni 2008: 519-23). All'interno di questi festival si manifestò soprattutto quella che Manconi e Pintor definirono una «crescente tendenza alla non integrazione».<sup>285</sup> Questa tendenza veniva identificata nella diffusione di comportamenti legati alla controcultura *underground* – come l'uso di sostanze psichedeliche o la sessualità libera e disinibita – che esulavano dalla rigida morale marxista

284 *Sotto la polvere, l'erba. Cronaca di Licola*, «Muzak», 6, 1975: 9-11.

285 *Il problema dei giovani*, «Cominciamo a far le prove», 2, s.d.

dei gruppi rivoluzionari, ma ormai rappresentavano abitudini diffuse e condivise all'interno dei movimenti giovanili di sinistra.

La scarsa attenzione e l'incomprensione nei confronti di questi fenomeni si riverberò anche sui Circoli ottobre. Secondo lo storico Luigi Bobbio, ex militante di Lotta continua, l'organizzazione culturale dei Circoli «aveva finito per ricalcare vecchi modelli piuttosto che legarsi alla nuova controcultura giovanile» (Bobbio 1988: 159), e questo li aveva allontanati dalla possibilità di ricoprire un ruolo centrale nell'ambito musicale e ricreativo della nuova sinistra. La strategia iniziata da Lotta continua e proseguita con i Circoli ottobre mostrava così i suoi limiti: la canzone di protesta era in crisi, e i dischi che proponevano solo canzoni che aderivano strettamente alla linea politica delle organizzazioni rivoluzionarie non erano più apprezzati. Questa dicotomia appare evidente se confrontiamo la copertina dei dischi prodotti da Lc e Co con il disco che contiene le registrazioni del festival del Parco Lambro: nel primo caso troviamo riferimenti molto didascalici a specifici contesti di lotta politica, mentre nel secondo una copertina dal taglio surrealista e situazionista, insieme a un Lp che contiene i live dei gruppi musicali più in voga del momento tra il pubblico giovanile (Aa.Vv. 1976).

Questa doppia tensione fu esplicitata da Lidia Ravera nel marzo 1974, quando dichiarò che nel movimento rivoluzionario italiano si stava producendo «una specie di divisione del mondo in Eros e Thanatos, dove Thanatos milita e Eros fuma, ama, si appassiona e canta».<sup>286</sup> Un'opposizione netta tra due modelli di intendere l'approccio alla politica, alla cultura e alle attività ricreative, tra cui l'ascolto musicale, che sarebbe diventato ancora più evidente con la ripresa dei grandi concerti di gruppi pop e rock internazionali a partire dal 1980 (Volpi 2023). Il medesimo sentimento fu descritto dalla stessa Ravera insieme a Marco Lombardo Radice nel seminale romanzo *Porci con le ali*, pubblicato per le edizioni Savelli nel 1976, che descrive la vita sessualmente disinibita e politicamente confusa di due adolescenti vicini agli ambienti della sinistra radicale.<sup>287</sup>

<sup>286</sup> Ravera, «*Il pane e le rose*», cit.: 62.

<sup>287</sup> Il libro, stampato in millecinquecento copie, ne vendette cinquecentomila (Cazzullo 2015: 153).

Come abbiamo visto, si trattava di una separazione in grado di ricomporsi in determinati contesti, come durante le feste del proletariato giovanile, ma che lasciava aperti diversi interrogativi nei confronti di coloro che cercavano di ridefinire «il rapporto fra musica (e più in generale, cultura) e politica».<sup>288</sup> Il caso di Lotta continua e dei Circoli ottobre è molto significativo in questo senso, poiché rappresenta il tentativo più riuscito da parte di un'organizzazione della sinistra rivoluzionaria italiana di conciliare la militanza politica con la propaganda culturale, almeno per un certo periodo. Anche in questo caso, l'ostacolo si rivelò insormontabile di fronte alla domanda intorno alla quale, ancora nel 1975, dibattevano Giovanna Marini e Paolo Pietrangeli, esponenti di spicco del Nci: «come si fa a capire quando la musica è politica? Quando tutti la possono cantare o riprodurre o quando parla di rivoluzione?».<sup>289</sup>

In conclusione, si può sostenere che la discografia di Lotta continua e dei Circoli ottobre fu senz'altro rappresentativa delle mobilitazioni e delle istanze di una parte della sinistra rivoluzionaria nei primi anni Settanta, oltre a essere di gran lunga la più corposa e la più longeva tra quelle prodotte nello stesso periodo e a rappresentare ancora oggi un importante patrimonio musicale per la tradizione del canto sociale e di protesta.<sup>290</sup> Allo stesso tempo, essa contribuì a rafforzare la tradizione della canzone politica in Italia, sottraendola agli ambienti intellettuali della sinistra ufficiale e amplificandone i tratti più radicali. L'idea di mettere la politica al centro della produzione discografica fu innovativa e aiutò la diffusione delle idee della sinistra rivoluzionaria, ma con il tempo si rivelò controproducente. Dopo i festival musicali giovanili di metà anni Settanta, diventò infatti chiaro che le persone volevano ascoltare la musica più rispondente al proprio gusto personale (il rock, il jazz e il cantautorato) e non soltanto quella che veniva proposta dalla propria organizzazione politica di riferimento (Carrera 2014). L'esaurimento del progetto culturale e ricreativo dei Circoli ottobre fu spia di un fenomeno più ampio, che coinvolse la quasi totalità dei gruppi organizzati della

288 Franco Fabbri, *Circuiti alternativi. Qualche riflessione teorica*, «Gong», 2, 1975: 45.

289 *Musica e politica. Una marcia per banda armata*, «Muzak», 8, 1975: 15-18.

290 Si veda il saggio di Lorenzo Urbano in questo volume.

sinistra rivoluzionaria. Lotta continua, non a caso, si dissolse nel 1976, lasciando spazio a forme di militanza più fluide e meno legate all'ortodossia marxista (Capriolo 2024). Con la fine dei gruppi, anche il progetto di una “discografia antagonista”, al cui centro figurava la canzone politica, perse slancio in favore di nuove culture musicali e aprendo definitivamente la strada al mercato delle case discografiche (Fanelli 2017: 135-143).

## BIBLIOGRAFIA

- Aa.Vv. (1970) *La strage di Stato. Controinchiesta*, La nuova sinistra/Samonà e Savelli, Roma.
- Armani, Barbara (2012) *La retorica della violenza nella stampa della sinistra radicale (1967-77)*, in Simone Neri Serneri (a cura) *Verso la lotta armata. La politica della violenza nella sinistra radicale degli anni Settanta*, il Mulino, Bologna: 231-263.
- Baldelli, Pio (1968) *Politica culturale e comunicazioni di massa*, Nistri-Lischi, Pisa.
- Baldelli, Pio (1972) *Informazione e controinformazione*, Mazzotta, Milano.
- Balestrini, Nanni e Primo Moroni (2008) *L'orda d'oro: 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano.
- Battini, Michele «*Andai perché ci si crede*». *Il testamento dell'anarchico Serantini*, Sellerio, Palermo.
- Bermani, Cesare (1976) "Per una storia del Nci", *Il Nuovo Canzoniere Italiano*, 3/3: 1-12.
- Bermani, Cesare (1988-89) "Il Nuovo Canzoniere Italiano. Vent'anni della «nostra» storia", *Annali della Fondazione "Luigi Micheletti"*, 4: 349-408.
- Bermani, Cesare (1997) *Una storia cantata. 1962-1997. Trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*, Istituto De Martino e Jaca Book, Milano.
- Bermani, Cesare (2008) *Il Nuovo canzoniere italiano, il canto sociale e il "movimento"*, in Nanni Balestrini e Primo Moroni, *L'orda d'oro: 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano: 82-100.
- Bobbio, Luigi (1988) *Storia di Lotta continua*, Feltrinelli, Milano.

- Brioni, Cecilia (2022) *Fashioning Italian youth. Young people's identity and style in Italian popular culture, 1958–75*, Manchester University Press, Manchester.
- Brunello, Gigio (2022) *Quando in caserma ci apparve John Wayne. Canzoni, ciclostilati, scioperi del rancio, lettere ai giornali e minuti di silenzio*, auto-produzione.
- Capriolo, Andrea (2023) *Manifestazioni artistiche nei centri sociali autogestiti della Milano tra anni Settanta e Ottanta. Dai Circoli del proletariato giovanile al movimento punk*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine.
- Capriolo, Andrea (2024) *Non c'è rivoluzione senza libidine. Dai circoli del proletariato giovanile ai centri sociali*, DeriveApprodi, Roma.
- Carrera, Alessandro (2014) *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta*, Odoja, Bologna (ed. or. 1980).
- Catanuto, Santo e Franco Schirone (2001) *Il canto anarchico in Italia nell'ottocento e nel novecento*, Edizioni Zero in condotta, Milano.
- Cazzullo, Aldo (2015) *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978: storia di Lotta continua*, Mondadori, Milano.
- Cederna, Camilla (2009) *Pinelli. Una finestra sulla strage*, il Saggiatore, Milano.
- Dessi, Simone e Giaime Pintor (1976 a cura) *La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea*, Savelli, Roma.
- Donato, Gabriele (2014) *La lotta è armata. Sinistra rivoluzionaria e violenza politica in Italia (1969-1972)*, DeriveApprodi, Roma.
- Dondi, Mirco (2021) *12 dicembre 1969*, Laterza, Roma-Bari.
- Echaurren, Pablo e Claudia Salaris (1999) *Controcultura in Italia. 1967-1977. Viaggio nell'underground*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Fabbri, Franco (2019) “La musica è nostra? Il dibattito sulla musica ‘dei giovani’ intorno al 1968”, *Controculture italiane (Quaderni della Rassegna)*, 162: 141-149.
- Fabbri, Franco e Umberto Fiori (2018) “Il Sessantotto e la canzone: un tabù”, *Musica/Realtà*, 115: 71-87.
- Fanelli, Antonio (2015) “Il canto sociale come ‘folklore contemporaneo’ tra demologia, operaismo e storia orale”, *Lares*, 81/2-3: 291-316.
- Fanelli, Antonio (2017) *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma.
- Fanelli, Antonio (2023) “Pedro e le fragole: note antropologiche sulla popular music”, *Il de Martino*, 36: 35-44.
- Fanelli, Antonio e Jacopo Tomatis (2021) “I dischi del Pci”, *Il de Martino*, 32: 83-98.
- Fink, Carole, Philipp Gassert e Detlef Junker (1998 eds.) *1968: The World Transformed*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Flores, Marcello e Giovanni Gozzini (2018) *1968: un anno spartiacque*, il Mulino, Bologna.
- Francescangeli, Eros (2023) «Un mondo meglio di così». *La sinistra rivoluzionaria in Italia (1943-1978)*, Viella, Roma.
- Francescangeli, Eros (2021) *Primavera tiepida, estate torrida e autunno caldo. I conflitti sociali del 1969 e la nascita di Potere operaio e Lotta continua*, in Marie Thirion, Elisa Santalena e Christophe Mileschi (a cura), *Contratto o rivoluzione! L'Autunno caldo tra operaismo e storiografia*, Accademia University Press, Torino: 79-96.
- Giachetti, Diego (1998) *Oltre il Sessantotto. Prima, durante e dopo il movimento*, BFS edizioni, Pisa.

- Giannattasio, Francesco (2011) “Etnomusicologia, musica popolare e folk revival in Italia: il futuro non è più quello di una volta”, *AAA TAC: Acoustical, Art and Artifacts: Technology, Aesthetics, Communication*, 8: 65-88.
- Giordano, Flavio (2021) *Sognando la rivoluzione. Lotta Continua e la stagione dei movimenti. Gli anni Settanta nella provincia meridionale*, Edizioni dell’Ippogrifo, Sarno.
- Grandi, Aldo (2022) *Gli ultimi giorni di Giangiacomo Feltrinelli*, Chiarelettere, Milano.
- Gressani, Deborah, Giorgio Sacchetti e Sergio Sinigaglia (2022) *S’avanza uno strano soldato: il movimento per la democratizzazione delle Forze armate (1970-1977)*, DeriveApprodi, Roma.
- Jona, Emilio e Michele L. Straniero (1996) *Cantacronache. Un’avventura politico musicale degli anni Cinquanta*, Scriptorium, Torino.
- Lenzi, Antonio (2012) “Contributo allo studio di Lotta continua: nuovi documenti dell’esperienza pisana”, *Ricerche di storia politica*, 15/2: 189-200.
- Lotta continua (1972a) *Irlanda: un Vietnam in Europa*, Edizioni di Lotta continua, Milano.
- Lotta continua (1972b) *Liberare tutti. I dannati della terra*, Edizioni Lotta continua, Roma.
- Lombardo Radice, Marco e Lidia Ravera (2013) *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti*, Bompiani, Milano, versione epub (ed. or. 1976).
- Manconi, Luigi (2012) *La musica è leggera. Racconto su mezzo secolo di canzoni*, il Saggiatore, Milano, versione epub.
- Martin, Sergio (2017) *Di mestiere faccio l’organizzatore. Storia vera di un ragazzo che pensava di fare la rivoluzione*, autoproduzione.

- Masini, Alessia (2023) “Introduzione. Popular music e storia: media consumi e politica dagli anni Cinquanta agli anni Novanta”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 53/1: II-X.
- Monti, Alessandro (2024) *Caleidoscopio Folk. Nuove forme e colori della musica popolare*, Arcana, Roma, versione epub.
- Nissim, Piero (1974 a cura) *Canti della lotta dura. Dal luglio '60 alla strage di Brescia, la sinistra rivoluzionaria attraverso le sue canzoni*, Savelli, Roma.
- Pantaloni, Alberto (2020) *1969. L'assemblea operai studenti. Una storia dell'autunno caldo*, DeriveApprodi, Roma.
- Pantaloni, Alberto (2019) *La dissoluzione di Lotta continua e il movimento del '77*, DeriveApprodi, Roma.
- Panvini, Guido (2009) *Ordine nero, guerriglia rossa. La violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Einaudi, Torino.
- Petricola, Elena (2002) *I diritti degli esclusi nelle lotte degli anni Settanta. Lotta Continua*, Edizioni Associate, Roma.
- Portelli, Alessandro (2022) “Il disco e la voce. A partire dall'articolo di Fanelli e Tomatis”, *Il de Martino*, 33: 195-202.
- Rebora, Tommaso (2025) “«L'operaio di Danzica con quello di Detroit». La sinistra rivoluzionaria tra internazionalismo, migrazione e crisi globale (1970-1975)”, *Passato e presente*, 43/126: 46-70.
- Roccaforte, Massimo (2024 a cura) *Il Canzoniere del proletariato. Le canzoni di Lotta continua, i testi e le musiche*, con 2 Cd allegati, Interno4, Rimini.
- Rossi, Maria (2018) *Contro i “padroni della musica”. Dai festival alternativi ai festival autogestiti (1970-1977)*, Edizioni Unicopli, Milano.
- Salmoni, Fabrizio (2022) *I senza nome. Il servizio d'ordine e la questione della “forza” in Lotta continua*, DeriveApprodi, Roma.

- Sannucci, Corrado (2012) *Lotta continua. Gli uomini dopo*, Fuorionda, Arezzo.
- Redazione di «Materiali per una nuova sinistra» (1988 a cura) *Il sessantotto. La stagione dei movimenti (1960-1979)*, Edizioni associate, Roma.
- Stampa alternativa (1974a) *I padroni della musica*, La nuova sinistra/Savelli, Roma.
- Stampa alternativa (1974b) *Riprendiamoci la musica*, La nuova sinistra/Savelli, Roma.
- Tomatis, Jacopo (2016) *La 'nuova canzone' e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali fra anni Sessanta e Settanta*, in Goffredo Plastino (a cura) *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, il Saggiatore, Milano: 1059-1082.
- Tomatis, Jacopo (2017) “Apocalittici e popolare: gli intellettuali italiani e la canzone negli anni cinquanta”, *Il Ponte*, 73/8-9: 120-26.
- Tomatis, Jacopo (2019) *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- Tomatis, Jacopo (2023) *Musica politica e musica “normale”. Pratiche, ideologie ed estetiche della canzone del Sessantotto*, in *Sessantotto. Dall'immaginazione al potere*, Biblion Edizioni, Milano: 153-93.
- Tomatis, Jacopo (2024) *Bella ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano.
- Vettori, Giuseppe (1974) *Canzoni italiane di protesta. 1794/1974. Dalla Rivoluzione Francese alla repressione cilena*, Newton Compton Editori, Roma.
- Viale, Guido (2022) *Niente da dimenticare. Verità e menzogne su Lotta continua*, Interno4 Edizioni, Rimini.
- Viale, Guido (2024) *Prendiamoci la città e altri scritti. Storia di un percorso politico*, Interno4 Edizioni, Rimini.

Voli, Stefania (2015) *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*, Firenze University Press, Firenze.

Volpi, Alessandro, “L'anno della svolta: la politica, i concerti, i festival nel 1980”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 53/1: 74-94.

## DISCOGRAFIA

### Canzoniere pisano

Gruppo del Canzoniere Pisano, *Canzoni per il potere operaio*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 67, 1968.

Gruppo del Canzoniere Pisano, *Quella notte davanti alla Bussola*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 69, 1969.

### Lotta continua

Lotta continua, *Lotta continua*, 33rpm, Lotta continua, LP 1, 1970.

Canzoniere del proletariato, *Compagno Saltarelli noi ti vendicheremo / Lotta continua / Lora del fucile*, 45rpm, Lotta continua, 1971a.

Canzoniere del proletariato, *Ballata di Pinelli / La violenza / La ballata della Fiat*, 45rpm, Lotta continua, LC 1, 1971b.

Canzoniere del proletariato, *Proletari in divisa*, 45rpm, Lotta continua, LC 2, 1971c.

Canzoniere del proletariato, *L'internazionale proletaria*, 45rpm, Lotta continua, LC 3/LC 4, 1971d.

Canzoniere del proletariato, *Il popolo si fa giustizia da sé*, 45rpm, Lotta continua, LC 5, 1971e.

- Canzoniere del proletariato, *Prendiamoci la città*, 45rpm, Lotta continua, LC 6, 1971f.
- Canzoniere del proletariato, *No al Fanfascismo*, 45rpm, Lotta continua, LC 7, 1971g.
- Canzoniere del proletariato, *Quando verrà Lenin / Via! Via la borghesia / Viva Lenin*, 45rpm, Lotta continua, LC 8, 1972a.
- Canzoniere del proletariato, *Le canzoni della lotta armata in Irlanda*, 45rpm, Lotta continua, LC 9, 1972b.
- Ivan Della Mea, *Il fazzoletto del partigiano / Sent un po', Gioan, te se ricordet?*, 45rpm, Lotta continua, LC 10, 1972.
- Come Yu Kung rimosse le montagne, *Ballata di piazza Fontana / La strage è di stato e uccide ancora: Feltrinelli*, 45rpm, Lotta continua, LC 11, 1972.
- Canzoniere del proletariato, *La ballata di Franco Serantini / Non ci provate*, 45rpm, Lotta continua, LC 14, 1973a.
- Canzoniere del proletariato, *Non piangere oi bella / Cantiere navale*, 45rpm, Lotta continua, LC 15, 1973b.
- Canzoniere del proletariato, *Siamo un milione / Fiore rosso e fucile*, 45rpm, Lotta continua, 1, 1973c.
- Canzoniere del proletariato, *Il Cile è già un altro Vietnam / In tutto il mondo uniamoci*, 45rpm, Lotta continua, 2, 1973d.

### **Circolo ottobre**

- Pino Masi, *12 Dicembre (dalla colonna sonora del film)*, 33rpm, Circolo ottobre, LC/LP 01 / CO LP 01, 1972.
- Circolo ottobre "Oreste Lazzari" di Viareggio, *Il turismo serve a tutti... i padroni*, 33rpm, Circolo ottobre, CO LP 02, 1974.

- Collettivo “Victor Jara” di Firenze, *Collettivo “Victor Jara” di Firenze*, 33rpm, Circolo ottobre, CO LP 03, 1974.
- Pino Veneziano, *Lu patruni è suvecchiu*, 33rpm, Circolo ottobre, CO LP 04, 1974.
- Canzoniere del proletariato, *La violenza / La ballata della Fiat*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 01, 1974a.
- Canzoniere del proletariato, *Compagno Saltarelli noi ti vendicheremo / Lotta continua / L'ora del fucile*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 02, 1974b.
- Canzoniere del proletariato, *Liberare tutti / Trenta luglio*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 03, 1974c.
- Canzoniere del proletariato, *Quando verrà Lenin / Via! Via la borghesia / Viva Lenin*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 05, 1974d.
- Canzoniere del proletariato, *Le canzoni della lotta armata in Irlanda*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 06, 1974e.
- Canzoniere del proletariato, *La ballata di Franco Serantini / Quello che mai potranno fermare*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 07, 1974f.
- Canzoniere del proletariato, *Non piangere oi bella / Cantiere navale*, 45 rpm, Circolo ottobre, CO SP 08, 1974g.
- Ivan Della Mea, *Il fazzoletto del partigiano / Sent un po', Gioan, te se ricordet?*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 10, 1974.
- Canzoniere del proletariato, *E anco al mi marito tocca andare / Da quando son partito militare*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 11, 1974h.
- Canzoniere del proletariato, *La ballata di Pinelli / Non ci provate*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 12, 1974i.
- Circolo ottobre, *No alla DC*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 13, 1974.
- Biagio Daniele, *S'addafà, s'addafà, s'addafà / Scetateve cumpagn'*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 14, 1975.

Enzo Del Re, *Canzone per Tonino Miccichè / Roma, San Basilio*, 45rpm, Circolo ottobre, CO SP 15, 1975a.

Proletari in divisa VE, *No ghe xe ostreghe né coloneli!*, 45rpm, Circolo ottobre di Mestre, 1976.

Roberto e Bell, *Hasta siempre Comandante / Cuba si yanquis no*, 33rpm 7", Circoli ottobre, C.O.B. 001, s.d.

### **Miscellanea**

Ivan Della Mea, *La mia vita ormai*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 43, 1965.

Ivan Della Mea, *Io so che un giorno*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 122/24, 1966.

Collettivo teatrale di Parma, *Le canzoni de La grande paura. Settembre 1920. L'occupazione delle fabbriche*, I Dischi del Sole, 33rpm, DS 1000/2, 1970.

Joe Fallisi, *La ballata del Pinelli / Il blues della squallida città*, 45rpm, Circolo "Giuseppe Pinelli", 1970.

Arbeitersache München, *Wir Befreien Uns Selbst*, 33rpm, Trikont, 1972.

Alfredo Bandelli, *Fabbrica galera piazza*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS 1039/41, 1974.

Enzo Del Re, *Il banditore*, 33rpm, CP 002, 1975b.

Yu Kung, *Pietre della mia gente*, 33rpm, L'Orchestra, OLP 10002, 1975.

AA.Vv., *Parco Lambro. Registrazione dal vivo della VI Festa del proletariato giovanile*, 33rpm, Laboratorio, LB/LP 201, 1976.

Pino Masi, *Compagno sembra ieri*, 33rpm, I Dischi del Sole, DS1075/77, 1977.

Yu Kung, *In piazza*, 33rpm, Dischi dello Zodiaco, VPA 8370, 1977.

## LA LINEA NERA. LEO VALERIANO, IL CABARET DI DESTRA E I PRIMI DISCHI DEI NEOFASCISTI ITALIANI

JACOPO TOMATIS

### Introduzione. La musica dell'altra parte

Negli ultimi anni gli studi, sulla popular music hanno rivolto una crescente attenzione alle “musiche di destra” (Dunkel e Schiller 2024; Caiani e Padoan 2023; Teitelbaum 2021; Thomas 2020), e anche in Italia è emerso un interesse per la produzione musicale antagonista legata al movimento neofascista soprattutto degli anni Settanta, raccolta dagli stessi protagonisti di quella stagione sotto l’etichetta di “musica alternativa” (Guerrieri 2020; Tonietto 2021; Carusi 2022). Si tratta di una tendenza, una moda accademica forse, almeno in parte spiegabile in relazione al recente sviluppo – o ritorno – di forme di populismo di destra in buona parte del mondo occidentale. Dunque, da leggersi tanto come attenzione alla realtà contingente, quanto come forma di risposta a essa, una “reazione contro la reazione” da parte di studiose e studiosi che di norma si riconoscono in un comune orientamento progressista e di sinistra. In Italia, soprattutto negli ultimi anni, il dibattito sulla “cultura di destra” e sul (presunto) tentativo di imporre un’egemonia culturale alternativa a quella della sinistra ha spesso occupato le pagine dei giornali. Dal passato remoto della destra di governo, e dal passato privato di alcuni degli intellettuali e degli studiosi di riferimento, è spesso emerso lo spettro della “musica alternativa” come eredità misconosciuta, da valorizzare e riscoprire.

Da un lato, dunque, occuparsi di musica di destra dentro l’accademia di oggi significa spesso occuparsi della “musica dell’altra parte”, e riconoscerlo è un aspetto cruciale di autoriflessione. Studiose e studiosi si stanno di fatto dedicando a un “altro da sé”, con tutto ciò che questo comporta a livello metodologico, ma a un “altro” con cui è difficile identificarsi – o con cui non si vuole farlo, o non si

può. Allo stesso tempo, l'interesse “da sinistra” per un'esperienza tutto sommato marginale quale fu la musica alternativa è *in primis* una conseguenza dalla crescente rivendicazione, negli ultimi decenni, del valore di quell'esperienza da parte di studiose e studiosi di destra (Di Giorgi e Ferrario 2010; Gennaccari *et al.* 2013; Lanna e Rossi 2003), e del grande lavoro di sistematizzazione portato avanti a partire dal 1997 dal principale archivio dedicato, gestito dall'associazione culturale Lorien.<sup>1</sup> La ricerca scientifica – e la musicologia non fa eccezione – è una forma di legittimazione, conferisce capitale simbolico e ha conseguenze sulla visibilità e sullo statuto degli oggetti di studio, modificandone la percezione. La storiografia della musica di destra, che sia fatta da destra o da sinistra, occupa uno spazio inevitabilmente politico, ora di revisionismo, ora di accreditamento. Ciò che sta ai margini è spinto verso il centro, e la sua sola presenza – scomoda, non prevista, difficilmente razionalizzabile con le categorie interpretative dominanti – costringe a ripensare quanto sta intorno.

## Controcultura

La musica di destra è musica “dell'altra parte” anche perché, per ragioni storiche e culturali, la musica pop è stata spesso interpretata come “di sinistra” in modi spesso contraddittori, talvolta più per una forma di coincidenza cronologica e socioculturale che non per fondate ragioni politiche. Come è stato notato in rapporto alla popular music internazionale, «l'emergere in parallelo, durante gli anni Sessanta, degli stili moderni della musica pop, rock e soul e dei nuovi movimenti controculturali e di sinistra» si è spesso tramutato in una «identificazione della popular music in generale, e della “musica di protesta” in particolare, con valori politici e aspirazioni che sono ampiamente associati con la sinistra».<sup>2</sup>

1 L'archivio storico della musica alternativa gestito dall'Associazione culturale Lorien (d'ora in poi Lorien) è in parte consultabile online ([www.aclorien.it/archivioalternativa](http://www.aclorien.it/archivioalternativa)). Sono grato a Claudio Volante, fra i fondatori e oggi principale animatore del sito e dell'archivio, per il prezioso supporto offerto a questa ricerca.

2 Nadav Appel e Fiorenzo Palermo, Call for paper per il volume *Listening to the Rising Right: Populist Rebels, Fascist Countercultures, and the Global Sounds of Right Wing Music*, «Iaspm UK», 2024; <https://iaspm.org.uk/listening-to-the-rising-right-populist-rebels-fascist-countercultures-and-the-global-sounds-of-right-wing-music/>. Le traduzioni dall'inglese sono dell'autore. Tutti i link citati hanno come ultimo accesso il 15 gennaio 2026.

Il caso italiano e la complessità delle letture politiche della musica pop negli anni Sessanta e Settanta mostrano come tale identificazione abbia preso negli anni forme molto diverse (Tomatis 2019). Basta pensare al caso della ricezione della musica americana nel nostro Paese, un processo in cui gli Stati Uniti si trovano a interpretare alternativamente il ruolo del nemico, espressione incarnata della cultura dominante e della musica imposta dal Capitale, e quello di motore della controcultura (Love 2019).

In ogni caso, il ricchissimo dibattito intellettuale sulla musica politica interno alla galassia della sinistra italiana, pur sfaccettato e non sintetizzabile in una posizione univoca, identifica come antagonista non una “musica di destra” (che di fatto, a leggere quel dibattito, non esiste) ma la “musica di consumo”, in una lunga sopravvivenza delle tesi di Adorno sulla popular music che percorre più o meno carsicamente tutta la stagione dei movimenti. Il discrimine estetico e insieme politico non è la distinzione fra una musica di sinistra e una di destra, ma fra una “vera” musica popolare e una “falsa”: la prima è quella prodotta dal popolo per il popolo, musica *della* massa o di cui la massa si deve riappropriare, dotata di un intrinseco valore politico antagonista; la seconda è musica *di* massa, oppio imposto dal Capitale (Tomatis 2021). Il nemico, insomma, non è la musica alternativa dei neofascisti, che non risulta pervenuta, ma – a seconda del momento storico e del lessico adottato – la “musica leggera”, la “canzonetta”, la “musica gastronomica”, la “musica commerciale”. È lì casomai che si annidano, nascosti e mascherati, il fascismo e la reazione.

L'apparire di musiche controculturali e antagoniste di destra (quando non direttamente neofasciste) durante gli anni Sessanta e Settanta può dunque sembrare un controsenso, proprio perché è difficile farle rientrare nelle narrazioni con cui è stata (ed è ancora) concepita la musica pop di quei decenni. Da un lato, come può una musica antisistema e anticommerciale essere di destra? Dall'altro, alla canzone politica (di sinistra) non serve una controparte di destra per definire i propri confini e le proprie ambizioni: suo bersaglio è il mercato, il mainstream, la cultura dominante. Al contrario, per il suo ruolo periferico nel dibattito e per

ragioni cronologiche, la musica di destra deve riflettersi in quella di sinistra, e lo stesso dibattito sulla musica alternativa prende a prestito, adattandole alle proprie necessità, le categorie, le strategie e il lessico dell'altra fazione.

## Marginalità

L'interesse da sinistra per la storia della musica alternativa, oltre che con la difficoltà a collocarla sulla mappa del dibattito politico sulla popular music, si deve confrontare anche con l'egemonia di quel campo da parte degli stessi attori che hanno contribuito alla sua definizione, e che esercitano un sostanziale controllo sulle fonti. Come detto, la storia e la memoria della musica alternativa sono state portate avanti e riscoperte da appassionati o da studiosi che si riconoscono ideologicamente in quella vicenda culturale e che spesso vi hanno partecipato attivamente.<sup>3</sup> Si tratta di un problema metodologico che investe anche la ricostruzione delle vicende interne alla storia della musica di sinistra, che almeno fino ad anni recenti sono state prese in carico quasi esclusivamente dagli stessi protagonisti (Tomatis 2024: 13). In entrambi i casi, lo storico si deve confrontare con i paradossi di una narrazione "ufficiale" di vicende che si sono svolte spesso in forma semiclandestina o quantomeno di informalità, i cui protagonisti hanno però prodotto e producono, in parallelo al corso degli eventi o a posteriori, una grande quantità di discorsi volti a legittimare e conferire valore alla propria attività, spesso romanticizzandola o idealizzandola, anche in rapporto al loro passato politico e sentimentale.

La questione della (innegabile) marginalità della musica di destra va affrontata a partire da qui. La narrazione dominante, nella produzione critica e memorialistica interna alla galassia neo o post-fascista, tende ad amplificare la portata della musica alternativa descrivendola iperbolicamente come «il più complesso, duraturo e macroscopico esempio di cultura sommersa che l'Italia

---

3 Fra gli esempi: Marco Tarchi, politologo e professore emerito all'Università di Firenze, fra i principali ideologi della nuova destra, fu tra gli animatori dell'esperienza dei Campi Hobbit e della rivista «La voce della fogna»; Guido Giraudò, dirigente del Fuan, componente degli Amici del vento, è uno dei fondatori dell'associazione culturale Lorien.

abbia mai riscontrato nel corso della sua storia» (Di Giorgi e Ferrario 2010: 39).<sup>4</sup> È una narrazione autoindulgente (e, in fondo, vittimistica) le cui radici sono facilmente identificabile già nel dibattito degli anni Settanta, e in filigrana nel testo di molte canzoni. La causa di questa forzata esistenza underground è identificata inevitabilmente nel «quasi totale dominio da parte della Sinistra dell'industria culturale in generale e musicale in particolare» (*Ibidem*). Questa credenza è la pietra angolare delle narrazioni della musica alternativa, e si ritrova anche in molti discorsi sulla cultura di destra prodotti a partire dagli anni della Seconda repubblica.

Da un lato, è vero che la musica di destra è stata poco o nulla considerata nelle storie della popular music italiana, anche quelle focalizzate sul repertorio politico, che sono sempre state portate avanti da studiosi di sinistra. Dall'altro, la produzione di musica alternativa negli anni Sessanta e Settanta non è in alcun modo paragonabile in termini quantitativi (né, in fondo, nei suoi esiti qualitativi) a quella della musica di sinistra. A fronte di una schedatura di circa 1800 produzioni discografiche di etichette politiche, direttamente controllate da partiti o movimento o ideologicamente vicine a essi fra il 1958 e i primi anni Ottanta, la discografia di ispirazione neofascista o di destra (inclusendo i monarchici) è limitata a non più di un'ottantina titoli, in buona parte audio-cassette autoprodotte e circolate informalmente grazie alle reti della militanza a partire dalla seconda metà degli anni Settanta.<sup>5</sup> Nessun partito o movimento politico di destra ha utilizzato il disco come strumento di propaganda, se non occasionalmente; nessuna etichetta di destra ha avuto una continuità produttiva significativa. Questa marginalità non è spiegabile unicamente come conseguenza dell'egemonia culturale della sinistra, ma riguarda anche lo spazio che la cultura di destra riservava alla popular music e più in generale ai prodotti della cultura pop: uno spazio marginale nella stessa marginalità dell'area neofascista, animato da gruppi di intellettuali eretici (negli anni Sessanta) o da frange del movimen-

<sup>4</sup> La citazione, che si ritrova qui e là su internet, è attribuita a Guido Giraud.

<sup>5</sup> Si rimanda alla schedatura completata nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Atlante della discografia antagonista. Italia 1958-1980*, disponibile su [https://wiki.acusteme.org/it/acusteme\\_data\\_model/case\\_studies/isterosalpingografia](https://wiki.acusteme.org/it/acusteme_data_model/case_studies/isterosalpingografia).

to giovanile (nella seconda metà degli anni Settanta). In entrambi i casi, quella musicale è un'attività portata avanti da minoranze spesso non allineate con il principale partito dell'area, il Movimento sociale italiano (Msi).

Allo stesso tempo, la rivendicazione dell'esistenza sommersa della musica alternativa e della sua marginalità è anche una strategia di autenticazione, volta a conferire un valore estetico, oltre che politico, a quella produzione. Si tratta di un meccanismo che, lungi dall'essere esclusivo della destra, è tipico delle ideologie della popular music in Italia a partire soprattutto dalla seconda metà degli anni Sessanta, come forma di distinzione, nel senso che al termine dà la sociologia di Bourdieu. Se la nostra cultura «antepone l'innovazione alla tradizione, la creazione alla riproduzione, l'espressione personale alle abitudini correnti» (Cook 2005: 16), il non riconoscimento da parte del mercato e l'essere «impopolari» (Fiori 1985) sono una sanzione di valore nel «mondo economico alla rovescia» dell'arte (Bourdieu 2022). La «a-commercialità» (Di Giorgi e Ferrario 2010: 39) della musica alternativa ne garantisce l'autenticità, e dunque una forma di riconoscimento di valore nonostante gli evidenti limiti tecnici e stilistici della sua produzione, che sono riconosciuti pressoché unanimemente dai suoi stessi protagonisti. La sua esistenza sommersa e l'ostracismo che avrebbe subito (o subirebbe) amplifica questa narrazione in chiave romantica. Come ben sintetizza, fra i molti esempi possibili, il sito web della Compagnia dell'anello, fra le principali band della musica alternativa.

Si cantava nelle sedi assediate, nei pochi cortei strappati all'autorizzazione della Polizia e in quelli spontanei, durante i volantinaggi e prima dei duri contrasti con gli avversari. Forse inconsapevolmente, ma ripetendo di fatto il rito antico dei militi di ogni tempo che nel canto trovavano il momento di unificazione, nella vittoria come nelle avversità (Di Giorgi e Ferrario 2010: 42).

La musica alternativa si racconta e si costruisce, dunque, come una creatura pura, genuina. Prodotto di un entusiasmo esterno e programmaticamente antagonista al sistema di mercato, esattamente come quella della parte opposta, essa è però *tre volte autentica*: perché è ostracizzata e marginalizzata sia dal mercato,

sia dalla musica di sinistra (ovvero dal “mainstream” della musica politica); ma anche perché è ignorata dalla stessa cultura di destra.

## Identità

La costruzione in questi termini di una “musica di destra” come genere a sé stante, dotato di una sua ideologia e di una sua estetica, deve dunque essere il punto di partenza di ogni ricerca sul tema. Nella produzione nostalgica o memorialistica la coerenza interna della musica alternativa è data per assodata, e lo stesso vale per il suo canone, fatto di nomi – Massimino, La compagnia dell’anello, Leo Valeriano, Gli amici del vento, Fabrizio Marzi... – che poco o nulla dicono a quanti sono esterni a quegli ambienti, ma che vengono tramandati e tesaurizzati come beni preziosi da quanti vi si sentono affini politicamente o generazionalmente.

Tanto la coerenza interna della “musica di destra” quanto il suo canone, in realtà, devono essere indagati nel loro divenire storico, e non assunti come punto di partenza. Ad esempio, Di Giorgi e Ferrario (2010: 39) identificano fra gli elementi fondamentali della produzione di destra «la coerenza ideale dei contenuti delle canzoni» e la sua «durata nel tempo», due caratteristiche funzionali a supportare una narrazione organica e «teleologica» (Hamm 2005) del fenomeno, anche con evidenti fini politici. Da un lato, le canzoni di musica alternativa vengono descritte e interpretate come un corpus uniforme e coerente, e basta un ascolto approfondito per rendersi conto che non è così. Dall’altro, esse vengono descritte come canzoni che si allontanerebbero «dai canoni classici delle canzoni di tradizione popolare o di protesta, che fanno riferimento a momenti o eventi sociali particolari», perché a differenza di queste «le canzoni alternative si sono continuamente riprodotte con forme e stili sempre nuovi» (Di Giorgi e Ferrario 2010: 42) – e anche questa lettura può essere facilmente contraddetta, dal momento che le canzoni di destra non appaiono significativamente diverse da quelle di sinistra, né a livello di stile né degli eventi o dei

contesti a cui si riferiscono (fatto salvo, ovviamente, l'opposto contesto politico). La loro dimensione alternativa e sommersa è dunque valutata su tempi lunghi, nel segno di una continuità ideologica e ideale che arriverebbe fino al contemporaneo. La musica alternativa si legittima allora anche come radice di fermenti musicali e culturali ancora in atto, la base di una cultura e una musica di destra. Non mancano le menzioni in tal senso, ad esempio, nell'autobiografia di Giorgia Meloni (2022).

Lo studio della “musica di destra”, dunque, deve partire dalla problematizzazione della sua costruzione in quanto genere musicale, inteso come insieme di fatti musicali regolati da convenzioni (Fabbri 2021), che vengono codificate da parte di una comunità che è insieme «di dissenso», ovvero che emerge attraverso atti di resistenza contro una collettività esistente, e «di discendenza», ovvero che si identifica in una tradizione che agisce nel tempo (Kaufman Shelemay 2011). Questo processo di costruzione di identità deve essere osservato, nel suo sviluppo diacronico, non solo (o non tanto) come prodotto genuino del protagonismo giovanile di gruppi politici marginalizzati, ma in rapporto al più ampio contesto della popular music nazionale e internazionale in cui le pratiche musicali (soprattutto) giovanili assumono un significato identitario.

## Una periodizzazione

L'arco temporale affrontato dal PRIN 2022 *Atlante della discografia antagonista*, nell'ambito del quale si colloca questa ricerca, va dagli anni del boom economico ai primi anni Ottanta. Il termine *post quem* scelto è, in qualche modo, obbligato: solo a partire dai tardi anni Cinquanta (e dal 1958 in particolare) si assiste in Italia alla popolarizzazione del microsolco in vinile, che modifica nel profondo le pratiche musicali e il rapporto con la musica degli italiani e delle italiane. Lo sviluppo di una discografia antagonista al mercato, che usa consapevolmente il disco come strumento di dissenso e controinformazione, è contemporaneo alla stessa diffusione di massa del nuovo medium. Dal 1958 avvia la sua

produzione l'etichetta Italia Canta, legata al Pci e animata, in questi primi anni, dal gruppo torinese del Cantacronache. Poco dopo, nel 1962, debuttano sul mercato i Dischi del Sole, per due decenni la principale label discografica attiva sul fronte del folk revival e della canzone politica. A partire da questi anni, e fino alla fine dei Settanta, una massiccia produzione di dischi è collegabile direttamente o indirettamente ai partiti e ai movimenti della sinistra, che danno vita a etichette più o meno effimere, o che le supportano ideologicamente e/o economicamente. La quasi totalità di queste imprese culturali, ufficiali o informali che siano, cessa le pubblicazioni intorno al 1980, in concomitanza con la crisi dei gruppi politici sorti sull'onda del lungo Sessantotto.

La storia della discografia di sinistra si sviluppa in un obbligato rapporto con gli spazi del mercato ufficiale. Tale rapporto assume varie sfumature – dall'aperto antagonismo ai tentativi di egemonia – ed è continuamente rinegoziato con lo stesso mercato, che nel corso del ventennio dei movimenti incorpora o sfrutta strategie e prodotti alternativi, quando non apertamente antagonisti. È in rapporto a queste due storie – quella della discografia commerciale e quella della discografia di sinistra antagonista al mercato – e ai continui intrecci fra le due che va contestualizzata la vicenda della musica di destra.

Osservando l'incidenza per anno di dischi riconducibili, per la produzione o la distribuzione, a soggetti direttamente o ideologicamente collegati a movimenti e partiti di destra è facile identificare due fasi nettamente distinte fra loro. La prima, dal 1966 alla fine del decennio, si sviluppa intorno alla figura di Leo Valeriano e al cosiddetto "cabaret di destra". La seconda si avvia invece fra la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, in concomitanza con i fermenti della nuova destra.

Questo saggio si concentra sulla prima fase, meno significativa dal punto di vista quantitativo e meno celebrata nelle narrazioni da destra, che tendono a interpretarla – ancora, in senso teleologico – come semplice preparazione allo sviluppo di una "vera" musica alternativa negli anni Settanta.

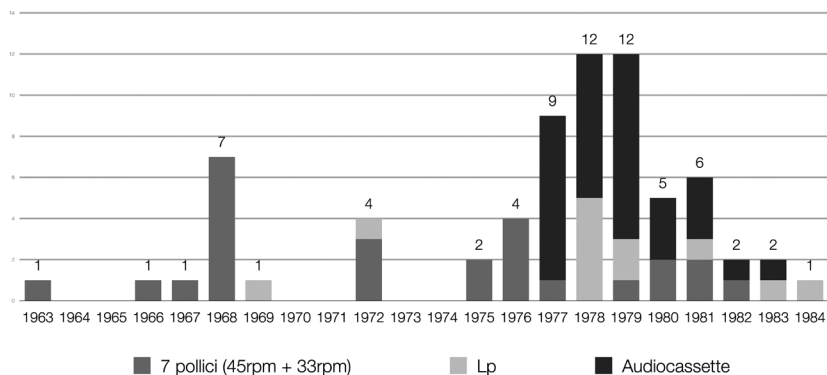


Fig. 1: La produzione per anno di dischi da parte di soggetti riconducibili direttamente alla destra, includendo i monarchici (fonte: PRIN 2022 *Atlante della discografia antagonista*).

## Il cabaret di destra

### Il cabaret e i dischi

Negli anni del miracolo economico, in parallelo alla diffusione di massa del disco, si assiste in Italia allo sviluppo di una «una via italiana al cabaret», anche grazie all'abolizione nel 1962 della legge sulla censura teatrale. Umberto Eco (1963: 29), in un pionieristico saggio su *Sipario* dedicato alla «canzone nuova», notava come in Italia «il cabaret non [avesse] mai attecchito, o almeno non [fosse] mai diventato un elemento di costume stabile», soprattutto se paragonato alla Francia o alla Germania. «Il costume italiano è, in fondo, ancora borbonico: il cabaret vive parlando male dell'autorità e l'autorità in Italia non si tocca». Allo stesso tempo, Eco non può non rilevare le eccezioni alla regola, e riconoscere che negli ultimi anni qualcosa si sta muovendo anche in Italia, soprattutto grazie al Cantacronache, a cantanti come Ornella Vanoni, Laura Betti ed Enzo Jannacci,

o agli spettacoli che a Milano si tengono al nuovo Teatro Gerolamo, alcuni dei quali con la regia di Filippo Crivelli, che nello stesso numero della rivista firma delle «Note di un creatore di Cabaret» (Crivelli 1963). Negli stessi anni apre a Milano anche l'Intra's Derby Club: inizialmente animato dal jazzista Enrico Intra, diventerà poi semplicemente noto come Derby Club, e ospiterà il debutto di una generazione di musicisti e cabarettisti (Enzo Jannacci, Cochi e Renato, i Gufi). Come è ovvio, Eco e Crivelli hanno in mente un cabaret colto che canta contro il potere, sul modello tedesco, in un'epoca in cui lo spettacolo di intrattenimento italiano per il pubblico borghese, nella transizione dal caffè-concerto al varietà, era da tempo «privo di qualsiasi rimando intellettuale», ed era piuttosto un «luogo di divertimento anche "peccaminoso", [...] dove mettersi in mostra come un tempo nei foyer dei teatri» (Jona 2014). Il nuovo cabaret, al contrario, deve essere un cabaret di sinistra.

È facile mettere in relazione questi fermenti con la discografia. La moda del cabaret o di spettacoli teatrali affini a quel gusto procede in parallelo alla produzione di dischi da parte di etichette come Ricordi a Milano (che lancia Ornella Vanoni ed Enzo Jannacci) e RCA a Roma (con i primi dischi di Maria Monti e Gianni Meccia, fra gli altri), ma anche dei più politici dei Dischi del Sole. L'etichetta di Gianni Bosio e Roberto Leydi, che documenta anche gli spettacoli del Nci, nel 1964 apre persino una collana di *Cabaret all'italiana* curata da Filippo Crivelli. L'espansione di un pubblico urbano, borghese e istruito si accompagna alla crescita della domanda per dischi "diversi" da quelli della nascente musica giovanile, secondo un processo di distinzione che negli anni precedenti era già stato tipico dell'emergere del folk revival negli Stati Uniti. A sua volta, la produzione di dischi contribuisce ad affermare il nuovo modello di canzone anche al di fuori degli ambienti più "radical chic" in cui la moda del cabaret si va consolidando.

Da destra, i nuovi fermenti musicali e le possibilità legate al boom del microscolto non vengono particolarmente recepiti, se si escludono alcuni progetti editoriali finalizzati a rimettere in circolazione le vecchie canzoni del regime

fascista, perlopiù presentate come documenti storici all'interno di collane più articolate.<sup>6</sup> Pesano diversi fattori: oltre a un certo scetticismo verso gli strumenti della “cultura di massa”, che agisce anche a sinistra, le difficoltà economiche e legate alla censura sono spesso insormontabili per i gruppi di destra. Stampare un disco è un'operazione costosa, che – a differenza della produzione di libri e riviste – necessita di una struttura industriale e di capitali, e che si espone inevitabilmente al rischio di sequestri e denunce.

Una significativa eccezione è rappresentata da un disco pubblicato dalla rivista «Il borghese» nel 1963.<sup>7</sup> «Il “Fanfaniero”», attacco satirico all'allora presidente del consiglio Amintore Fanfani, contiene sul lato A una parodia della *Bella Gigogin* con testo firmato da Gianna Preda (*Cantata del “Regime”*), e sul lato B un'imitazione del leader Dc da parte del comico Mario Di Gilio. Preda, caporedattrice della rivista e fra le sue firme di punta, era stata ausiliaria della Repubblica sociale italiana ed era all'epoca una delle più note giornaliste d'inchiesta italiane. Si tratta, di fatto, un disco *novelty* che prosegue con altre armi la battaglia politica e satirica del «Borghese», e che non prelude a uno sistematico o consapevole del disco come strumento di lotta politica. La stessa anomalia dell'uso del disco è rilevata ironicamente nell'apertura del monologo comico.

Uomini, donne, amici della programmazione. È per me motivo di compiacimento potermi rivolgere a voi attraverso un disco, questo strumento del progresso tecnico fino ad oggi monopolizzato da futili canzoni.

Per quanto sia un *unicum*, questo disco costituisce – per i soggetti coinvolti e per il contesto in cui viene prodotto – il primo abbozzo di un progetto più strutturato di “cabaret di destra”, ovvero il primo Bagaglino.

---

6 Ad esempio, la rivista con flexi disc allegato «Storia e canzoni», pubblicata a partire dal 1960 e che associa vecchie incisioni di inni fascisti a canti militari politicamente più neutri.

7 «Il borghese», «per qualità, continuità e diffusione, il più importante prodotto politico-editoriale realizzato, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, nell'area di centro-destra», era stato fondato nel 1950 da Leo Longanesi, e dal 1957 era diretto da Mario Tedeschi, «già volontario della X Mas» e «aderente ai Fasci di Azione rivoluzionaria» (Bozzi Sentieri 2007: 60).

## Il Bagaglino

Il Bagaglino apre al pubblico nell'autunno del 1965, in vicolo della Campanella a Roma, non lontano da piazza Navona e da Castel Sant'Angelo. La distanza insieme geografica e ideologica dagli ambienti progressisti milanesi si manifesta in un modello di intrattenimento diverso, su cui esercita un'influenza anche il ricordo del cabaret futurista, esplicitata dall'evocazione di Anton Giulio Bragaglia nel nome del locale (che avrebbe dovuto chiamarsi *Bragaglino*, e che cambiò nome per la contrarietà degli eredi del regista; Lanna e Rossi 2003: 49). L'idea di un locale di intrattenimento leggero per un pubblico borghese, ma con contenuti di destra, si deve a un gruppo di intellettuali. Sono tutti giornalisti, spesso con ruoli importanti in testate legate al mondo conservatore o neofascista (Lanna e Rossi 2003: 48-49). Pierfrancesco Pingitore è redattore capo dello «Specchio», Raffaello «Lello» Della Bona è al «Secolo d'Italia», ed entrambi sono stati dirigenti del Fuan, il Fronte universitario d'azione nazionale fondato nel 1950. Luciano Cirri è a capo della redazione romana del «Borghese», dove lavora anche Gianna Preda. Mario Castellacci è in Rai ma collabora a diverse testate. Piero Palumbo anche scrive per «Lo Specchio», e ha diretto nei primi Cinquanta il giornale satirico «Asso di spade», erede del più noto «Asso di bastoni».<sup>8</sup> Sono tutti nati fra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta: non hanno dunque vissuto l'epoca fascista da adulti, ma si sono affacciati alla politica nell'immediato dopoguerra. Unica (rilevante) eccezione è Castellacci, del 1924, che ha avuto il tempo di arruolarsi fra i repubblicani e di comporre la canzone più famosa, *Le donne non ci vogliono più bene*. A questi si aggiunge poco dopo Gianfranco Finaldi, anche lui giornalista dello «Specchio», che viene «cooptato nel gruppo per la sua capacità organizzativa» (Lanna e Rossi 2003: 49). Nel 1949 Finaldi era stato fra i primi responsabili del Fronte giovanile del Msi, e nel 1964 aveva fondato insieme a Enrico De Boccad l'Istituto Alberto Pollio di studi

<sup>8</sup> *Addio Palumbo, fondatore del Bragaglino*, «Il Tempo», 18 luglio 2010; testo disponibile al sito <https://www.ilitempo.it/cultura-spettacoli/2010/07/16/news/addio-palumbo-fondatore-del-bragaglino-745723/>.

storici e militari (Ignazi 1989: 112). Nel maggio 1965, pochi mesi prima della nascita del Bagaglino, l'Istituto aveva organizzato all'hotel Parco dei Principi di Roma il *Convegno sulla guerra rivoluzionaria*, riconosciuto come momento decisivo nello sviluppo della strategia della tensione. Questo dato, in apparenza aneddotico, documenta in realtà la prossimità fra gli animatori del Bagaglino e le frange più rivoluzionarie della galassia neofascista.

Lo spettacolo che apre la programmazione del Bagaglino, nel mese di novembre 1965, è intitolato *I tabù*, interpreti gli attori e cantanti Oreste Lionello, Pino Caruso, Claudia Caminito, Gabriella Gazzolo e Leo Valeriano, che diventerà di lì a poco il principale cantautore del cabaret di destra. Al cast si aggiungerà, poco dopo, la sua voce più famosa: Gabriella Ferri. «I tabù erano quelli della politica, della scienza, dell'arte, della mondanità», ha spiegato Pingitore (2020: 14).

I temi principali toccati dallo spettacolo sono nel segno di un qualunque o di un populismo che non appaiono necessariamente o esplicitamente di segno neofascista.<sup>9</sup> A posteriori, ancora Pingitore (*Ivi*: 13) ha parlato di cabaret «anarchico di destra», rivendicando l'indipendenza totale del locale da ogni orientamento politico. Una lettura, quest'ultima, che non appare facilmente condivisibile: ad esempio, «canzone-manifesto» del primissimo Bagaglino è *Bella miao*, parodia di *Bella ciao* che proprio nel 1965 era diventata un successo nazionale (Tomatis 2024). Veniva «cantata da tutta la compagnia: un vero e proprio biglietto da visita» (Lanna e Rossi 2003: 49). In altri brani emergono invece posizioni anticomuniste e nostalgiche, nel segno di un «vecchio romanticismo anarco-fascistoide» (Pingitore 2020: 21) opportunamente mascherato sia per sfuggire sia alla censura, sia – è facile immaginare – per ragioni di opportunità.

Emblematico di questa strategia è il 45 giri «Le canzoni del Bagaglino» (Ferri e Caruso 1968), una delle poche documentazioni su disco del repertorio di questi anni. Contiene due brani scritti da Pingitore con le musiche del compositore residente del locale, Dimitri Gribanovski. Sul lato A *Addio Ché* [sic], affidato a

9 Un testo di quello spettacolo: «Corruzione è bandiera / che ogni tanto ti porta in galera / ma succede più spesso / che ti apra le vie del successo / Se ogni ladro va dentro / Non c'è traffico al centro / e se poi va all'inferno / non resta nessuno / per fare un governo» (Pingitore 2020: 15).

Gabriella Ferri, offre un racconto romantico della morte di Ernesto Che Guevara, avvenuta l'anno precedente.

Addio Ché, la gente come te  
non muore  
nel suo letto  
non crepa di vecchiaia.

Addio Ché, sei morto  
nella valle  
e non vedrai morire  
la tua rivoluzione.

Sul lato B, invece, *Il mercenario di Lucera* è parte del repertorio di Pino Caruso, che lo interpreta con piglio attoriale, oscillando fra un tono ironico (quando intona «venivo da Lucera...») e un'enfasi adatta al tema.

Son morto nel Katanga  
venivo da Lucera  
avevo quarant'anni  
e la fedina nera.

Di me la gente dice  
ch'ero coi mercenari  
soltanto per bottino  
soltanto per denari.

Ma ora che sono steso  
guardate nel mio sacco  
c'è solo una bottiglia  
e un'oncia di tabacco.

Invano cercherete  
soldi nel tascapane  
li ho spesi proprio tutti  
insieme alle puttane.

Viva la morte mia  
viva la gioventù.

Il brano prosegue paragonando la vita romantica del mercenario a quella a cui sarebbe stato destinato se fosse rimasto a Lucera, con «la moglie grassa, le rate e la 600, mutua, televisore, salotto e doppiamento». Al netto di un riferimento alle Nazioni unite («ma l’Onu se ne frega perché son mercenario»), il testo non è direttamente riconducibile a battaglie politiche di destra. Tuttavia, nel contesto del Bagaglino è praticamente ovvio interpretare il protagonista come un reduce della Repubblica, come fa supporre quel «fedina nera» all’inizio – che sembra peraltro mascherare «camicia nera» (a livello semantico, avrebbe molto più senso: la fedina è “sporca”, non “nera”; anche la scelta di “Lucera” è probabilmente fatta in funzione della rima). La presentazione in copertina di Mario Castellacci (Ferri e Caruso 1968) conferma l’impressione.

Ché Guevara e il Mercenario: un accoppiamento che a prima vista disorienterà e scontenterà parecchia gente. Coloro che ragionano sui binari delle frasi fatte, appoggiandosi alle stampelle dei luoghi comuni, non hanno mancato né mancheranno di appiccicare, su queste due nostre canzoni, etichette categoriche: comunista il Ché, fascista il Mercenario. Eppure, guarda caso, i due testi sono stati scritti da un medesimo autore, che rifiuta, come tutti noi del Bagaglino, di identificare le proprie convinzioni con una qualsiasi delle ideologie esistenti.

Se dunque Che Guevara viene celebrato come personaggio eroico, indipendentemente dalla sua posizione politica, l’inserimento del brano nel disco è funzionale sia a *épater les bourgeois* tanto a destra quanto a sinistra, in pieno stile Bagaglino, sia (forse) a rendere accettabile il disco stesso al pubblico e alla censura. Quest’ultima strategia era utilizzata dall’etichetta dell’estrema destra francese Serp, di proprietà di Jean-Marie Le Pen, che pubblicava contenuti in apparenza di sinistra per bilanciare una produzione altrimenti a rischio censura (Thomas 2020). D’altro canto, nel 1968 Che Guevara era già un mito anche per i giovani di destra (Lanna e Rossi 2003: 88-89), e non deve stupire la sua presenza in questo contesto. La romanticizzazione del reduce di Salò si colloca invece in un filone fertile della cultura di destra italiana del dopoguerra, che guardava alla Rsi come proprio momento fondativo, «quasi a contrapporre il momento eroico di un

fascismo combattente alla prosaicità» del ventennio. Come sostiene Germinario (2005: 19-20), «[p]arte significativa della vicenda storica del neofascismo italiano può essere letta» proprio «come una mitologizzazione della Repubblica sociale». Le canzoni non fanno eccezione: come vedremo, anche il debutto discografico di Leo Valeriano (1966) avviene nel segno di una rivalutazione dei “vinti”.

«Le canzoni del Bagaglino» è di fatto l'unico disco prodotto direttamente con una propria etichetta dal locale romano, che negli stessi anni pubblica invece numerosi libretti con i testi degli spettacoli. Le ragioni di questa scarsità non sono note: riguardano probabilmente anche le opportunità economiche e politiche di un progetto che, in questa fase, è radicato soprattutto negli ambienti della buona borghesia romana. Il progetto del Bagaglino esploderà definitivamente nel 1972 con lo spostamento nella nuova e più prestigiosa sede del Salone Margherita, nei pressi di Piazza di Spagna. Dal 1979 il vecchio modello del cabaret sfuma nella commedia musicale. A quel punto, molti dei suoi protagonisti sono diventati famosi al cinema o in televisione, e pubblicano dischi con etichette di primo piano. Alcuni dei fondatori e autori storici, e *in primis* Pingitore, hanno da tempo abbandonato il giornalismo per dedicarsi al cinema, alla tv e al musical.<sup>10</sup> Il “nuovo” Bagaglino produce anche alcuni Lp in collaborazione con l'etichetta romana Cinevox, che negli anni Sessanta aveva già pubblicato alcuni dischi di Pat Starke (1968). Sotto la sigla «La Cinevox in diretta dal Bagaglino» si trovano ad esempio album di Pino Caruso (1977) e Pippo Franco (1977). Ma in questa seconda parte della sua storia, di gran lunga la più nota, il Bagaglino si è allontanato dal modello originale del “cabaret di destra” e dalla satira antisistema, contribuendo a formare uno stile di intrattenimento che diviene, semplicemente, quello del varietà delle tv private.

Altre canzoni del repertorio del primo Bagaglino, comunque, sopravvivono oralmente senza essere mai incise. È il caso di *I ragazzi di Budapest*, o semplicemente *Budapest*, scritta dalla coppia Pingitore-Gribanovski per Pino Caruso nel 1966, in occasione del decennale dell'invasione dell'Ungheria.

---

10 Fra i maggiori successi di Castellacci e Palumbo ci sarà, ad esempio, nel 1981, il musical *Forza venite gente*.

Compagni di Buda avanti!  
Avanti compagni di Pest!  
Studenti, soldati, braccianti  
Il sole non sorge più all'Est.  
(Pingitore 2020: 21)

In una versione con testo diverso, che sostituisce «compagni» con «ragazzi» ed elimina (o modifica) una strofa in cui pure si fa riferimento a un «compagno» (che all'occorrenza diventa «camerata»), la canzone entrerà poi nel repertorio dei gruppi giovanili neofascisti. Sarà incisa per la prima volta nel 1981 dai Messaggeri del sole (Messaggeri del sole 1981).

Avanti ragazzi di Buda  
avanti ragazzi di Pest  
studenti soldati operai  
il sole non sorge più ad est.  
(Gennaccari *et al.* 2013: 422)

## Leo Valeriano

### Da Ariccia al Bagaglino

Leo Valeriano (vero cognome Di Giannantonio) nasce a Roma nel 1938. È dunque più giovane degli ideatori del Bagaglino, e appartiene a quella generazione di italiani la cui formazione musicale e sentimentale durante gli anni dell'adolescenza, nel periodo che precede il miracolo economico, ha già potuto fondarsi sui modelli americani e sulle prime apparizioni del rock'n'roll: è coetaneo di Adriano Celentano e di Luigi Tenco, di un anno più vecchio di Giorgio Gaber, di due anni più vecchio di Mina e di Fabrizio De Andrè. A differenza di questi, approda al mondo dello spettacolo più tardi, dopo aver svolto diversi

lavori e dopo aver vissuto per un certo periodo in Germania, dove si impiega come grafico pubblicitario.

Secondo quanto raccontato dallo stesso Valeriano nella sua autobiografia (Valeriano 2014), una delle poche fonti per ricostruire la sua storia, il primo contatto con l'industria musicale arriva quando alla metà degli anni Sessanta (nel 1964 o 1965) partecipa al *Festival degli sconosciuti* di Ariccia, manifestazione promossa dal cantante Teddy Reno che in quegli anni era stata il trampolino di lancio di diversi futuri divi della canzone (*Ivi*: 16). Il brano che presenta, a tema emigrazione, è intitolato *La valigia*; sarà poi pubblicato su 45 giri più avanti, con il titolo *La canzone della terra perduta* (Valeriano 1968c). In seguito a quell'apparizione avvia una collaborazione con lo stesso Reno, che lo include negli «spettacolini promozionali che portava in giro per la provincia romana», dove si esibisce con la sua «pesantissima chitarra elettrica con annesso amplificatore» (*Ivi*: 16, 18). Sarebbe stato proprio Teddy Reno a metterlo in contatto con Piero Palumbo nel 1965, che per il progetto del Bagaglino stava cercando «qualche cantante che esegua canzoni un po' strane» (*Ivi*: 19). Palumbo lo coinvolge in una serata di prova presso la casa di Lello Della Bona. Il racconto del disagio di Valeriano di fronte a un «chiacchiericcio di cui riuscivo a capire solo vagamente i significati» (*Ivi*: 20) mostra non poche somiglianze con quello della prima esibizione di Ivan Della Mea a casa di Roberto Leydi, preludio al suo ingresso nel Nuovo canzoniere italiano (Bermani 1997: 56): è il «disagio “di classe”» (Tomatis 2020: 15) di un giovane musicista impegnato ma non ancora pienamente politicizzato, e privo degli strumenti culturali per confrontarsi alla pari con intellettuali più anziani e più colti di lui («Parlavano di Cabaret. Confesso che ignoravo completamente cosa fosse e che per un attimo pensai che si potesse trattare di uno di quei vassoi su cui, nelle nostre case di periferia, si serviva la pasticceria; Valeriano 2014: 20).

Il “provino” convince il gruppo, e Valeriano viene affidato a Castellacci che – forte della sua esperienza come autore – ha il compito di rifinire alcune sue canzoni e in particolare *Un ragazzo*. Proprio a quella canzone, che Valeriano esegue chitarra e voce nel suo debutto al Bagaglino, è affidato una specie di intermezzo del primo spettacolo del locale, il già citato *I tabù*. Pur in maniera obliqua, la

canzone – forse anche grazie alla mano di Castellacci – affronta il tema dei reduci della Rsi. Nei ricordi di Valeriano, il brano ottiene ottimi riscontri, e rimane in programma sera dopo sera.

Hanno preso un ragazzo l'hanno fatto soldato  
 gli hanno dato un fucile e non è più tornato.  
 Hanno tolto a un ragazzo quel che aveva trovato,  
 gli hanno detto non vale, e non è più tornato.  
 Hanno detto a un ragazzo: era tutto sbagliato,  
 il nemico era un altro, e non è più tornato.  
 [...]  
 Hanno detto a un ragazzo: se tu avessi aspettato  
 un morire più giusto te lo avremmo insegnato.  
 Hanno detto a un ragazzo: avevamo scherzato,  
 ora siamo diversi, il passato è passato.

A livello testuale, musicale e performativo in *Un ragazzo* sembra agire soprattutto il modello dei primi cantautori Ricordi, all'epoca già in leggero declino. Lo si nota da diversi indizi. Ad esempio da come, nella prima incisione del 1966,<sup>11</sup> Valeriano chiude le “o”, assecondando una moda tipica dei tardi anni Cinquanta, un po' alla Umberto Bindi o alla Fabrizio De André. Il giro armonico, che sviluppa un classico “giro di do”, pure guarda ai primi cantautori e agli urlatori, in particolare a Gino Paoli (Tomatis 2019: 182). È un'impressione rafforzata, nelle successive incisioni, dal tema di apertura, fischiato o affidato al vibrafono a seconda della versione, che sembra citare esplicitamente quello de *La gatta*. Vale la pena ricordare che gli stessi Cantacronache, nella loro ambizione di emulare le “canzonette”, si erano serviti del giro di do, quasi un'epitome dei brani “giovani” di quegli anni (ad esempio in *Partigiano sconosciuto*; *Ivi*: 247).

Fra i primi cantautori, tuttavia, sembra però essere Luigi Tenco l'ispirazione principale di Leo Valeriano: difficile non riconoscere in *Un ragazzo* l'eco di *Ragazzo mio*, uscita due anni prima. Lo stile con cui si accompagna su disco (o

---

11 Ci sono tre incisioni di *Un ragazzo*: Valeriano 1966; 1968a; 1969.

è accompagnato: non è chiaro se sia lui a suonare), con accordi di sapore jazz, e la scelta della chitarra classica suonata con le dita e non con il plettro, guardano però un modello più vecchio, coerente con le aspettative legate al cabaret: quello dei “cantanti-chitarristi” anni Cinquanta (Tomatis 2019: 149), ad esempio Roberto Murolo, o degli *chansonnier* francesi. Valeriano dunque, al suo debutto, appare leggermente fuori moda rispetto a quanto sta avvenendo intorno a lui nella musica giovanile, e conferma che il target del Bagaglino è piuttosto adulto e borghese.

## Un cantautore di destra torna da Berlino

Per il Natale del 1965 Valeriano ritorna a Berlino grazie alla collaborazione dell’Associazione per l’Amicizia Italo-Germanica, fondata tre anni prima da Gino Ragno. Ragno, giornalista e animatore culturale, politicamente vicino a Pino Rauti e a Ordine nuovo e con agganci nel Sifar (il servizio segreto militare), era stato anche lui fra i relatori del *Convegno sulla guerra rivoluzionaria* pochi mesi prima (Giannuli e Rosati 2017: 12). Nella capitale tedesca, all’epoca divisa dal muro, Valeriano esegue la sua nuova canzone *Berlin*, commissionatagli da Cirri e inserita nel secondo spettacolo del Bagaglino, *Il fantastorie*.

A Nord e a Sud si parla  
 di qua e di là si discute,  
 Berlino dal muro di fango  
 ha solo canzoni di morte.  
*Berlin oh mein Berlin, Berlin.*  
 cantava nel sole ogni ragazzo  
 che è morto per te.  
 E mentre il mondo invoca la pace  
 sulle tue strade muore ogni giorno  
 la libertà.  
 Fate parlare la Friederichstrasse,  
 fate parlare Brandeburger Tor,  
 racconteranno di Seidel,

racconteranno di Fechter  
e vi diranno le pene  
della mia bella città.

Per l'occasione suona «su una specie di trespolo» al Check point Charlie (Valeriano 2014: 34). Una foto, poi utilizzata come copertina dei primi 45 giri (Valeriano 1966; 1967), ce lo mostra in piedi su quella che sembra essere una torretta di osservazione, mentre canta di fronte al filo spinato, a tracolla una chitarra (probabilmente classica) con applicata sulla tavola la scritta «Valeriano» in caratteri tipografici. L'iconografia è quella, insomma, del cantante folk. Un altro scatto diffuso dai giornali lo ritrae invece mentre porge omaggio alla croce che ricorda la morte di Peter Fechter, ucciso nel 1961 mentre cercava di passare il muro e citato nella canzone. Il brano viene anche eseguito in tedesco per una radio, e registrato (Valeriano 2014: 37).

L'episodio, pensato come forma di azione dimostrativa, garantisce a Valeriano una prima visibilità sulla stampa di destra, che narra l'impresa berlinese con dovizia di particolari<sup>12</sup> e con le consuete variazioni che accompagnano la genesi di ogni mito fondativo. Alcuni, ad esempio, collocano la performance nella notte di Natale (la foto, è bene notare, è presa di giorno); altri, l'ultimo giorno dell'anno; altri ancora in un più anonimo 13 dicembre. In alcuni resoconti, Valeriano sfida direttamente i *vopos* avanzando chitarra in pugno. Un esempio:

Il 31 dicembre del 1965 un cantautore italiano Leo Valeriano si recò dinanzi al muro della vergogna, presso un posto di frontiera, laddove, qualche mese prima, i “vopos” avevano lasciato morire dissanguato Peter Fechter colpevole di voler lasciare l'inferno rosso per vivere in un mondo dove almeno esiste un minimo, di libertà. Era quasi sera ed il giovane cantante italiano, accompagnato da alcuni amici, cominciò a cantare canzoni di nostalgia e d'amore, prima in italiano, poi in francese ed in tedesco. Ad un tratto, mentre i comunisti gli puntano i binocoli e qualcuno

12 *Un cantautore sul muro di Berlino*, «Italia Germania», maggio 1966, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032903/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=204>; Nato Martinori, *Una canzone per i vopos*, testata sconosciuta, 14 aprile 1966, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032906/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=255>; *Leo Valeriano: un giovane cantautore*, «Nuovo ordine», 1966, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032923/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=218>.

di essi mette a fuoco la macchina fotografica munita di teleobiettivo per riprendere lo strano menestrello, Leo Valeriano si avvicina ancora di più al filo spinato, si ferma con dentro agli occhi una luce di fuoco, e quasi picchiando sulle corde della chitarra intona a voce altissima una canzone che parla di libertà e di speranza. È come una sfida, il cantautore grida cantando che lì su quel muro insanguinato non può finire e non finirà la libertà, e, ancora, che solo quando esso potrà essere abbattuto il mondo potrà ritrovare la strada della pace.

Sì, è come una sfida lanciata da un giovane biondo armato di chitarra uno che è arrivato a Berlino da Roma non per guadagnare una manciata di soldi in un night ma per una rivolta dello spirito, per l'affermazione di ideali comuni a tutti gli uomini liberi. Leo Valeriano canta ed avanza verso i vopos, gli amici gli gridano di tornare indietro, i tedeschi che hanno seguito la scena applaudono commossi, alcune donne piangono benedecendo quel ragazzo italiano. I comunisti ascoltano interdetti quella ballata, poi ne comprendono appieno il significato e puntano i mitra forse solo per intimidire il menestrello. Leo Valeriano prosegue, cantando, verso la Zimmestrasse, va verso la croce che ricorda il sacrificio di Fechter, s'inginocchia bacia le zolle di quella terra insanguinata.<sup>13</sup>

Tornato in Italia, nel giugno del 1966 Valeriano incontra la moglie di Harry Seidel, Rotraut. Seidel, un campione di ciclismo – anche lui menzionato in *Berlin* – arrestato mentre cercava di passare il muro e processato pubblicamente, era diventato un simbolo della dissidenza contro i sovietici. I giornali riportano della commozione della donna all'ascolto della canzone, e ne approfittano per rilanciare il racconto della performance di Valeriano al Check point Charlie.<sup>14</sup> Nel febbraio 1967 il cantautore si guadagna qualche altra menzione quando viene accolto sul palco del Teatro Olimpico di Roma durante un recital dell'attrice tedesca Gisela May, celebre interprete brechtiana. Nell'occasione, di fronte a un pubblico perlopiù composto da comunisti, esegue a tradimento la canzone *Gisela*, non dedicata alla sua ospite ma a giovane donna uccisa dai vopos, mentre «Gino Rago dal loggione lanciava a manciate volantini inneggianti alla libertà» (Valeriano 2014: 47).

13 Marcello Zanfagna, *Gente e fatti. Una voce italiana sul muro di Berlino*, «Roma», 11 luglio 1966, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032918/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=239>.

14 *Centoventiquattro le vittime accertate dei 'Vopos'*, «Il Resto del Carlino», 4 giugno 1966, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032916/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=195>.

Valeriano, dunque, oltre a esibirsi negli spettacoli del Bagaglino, si presta a operazioni di provocazione pilotate da destra, e comincia a costruirsi una piccola fama al di fuori del circuito del cabaret. I tempi sono maturi per il debutto discografico. Il primo 45 giri, l'unico prodotto nel periodo di attività con il gruppo di Pingitore, contiene l'accoppiata *Un ragazzo / Berlin* (Valeriano 1966). Viene pubblicato dalla misteriosa etichetta Tim-Tom Records, della quale non risultano altre produzioni. La presenza delle lettere BG nel numero di catalogo fa supporre che si tratti di un'emanazione diretta del locale romano, come conferma anche la copertina che riporta «Bagaglino» sopra la foto del musicista a Berlino. Si tratta di un prodotto pensato *in primis* per essere venduto agli spettacoli, senza una reale distribuzione nei negozi. Tuttavia, una nota sul bollettino «Corrispondenza europea»,<sup>15</sup> legato a Pino Rauti e all'area di Ordine nuovo, invita a «Richiedere copie del disco presso la redazione». La sede di «Corrispondenza europea» indicata nell'annuncio (via degli Scipioni 268a, Roma) corrisponde a quella del Centro studi Ordine nuovo e del Centro librario edizioni Europa. Dopo la chiusura di Ordine nuovo nel 1965, proprio dal 1966 «il gruppo di riferimento della rivista tenta un rilancio politico attraverso il periodico “Noi Europa”» (Bozzi Sentieri 2007: 83), che porta avanti la linea di un anticomunismo insieme reazionario e rivoluzionario non esente da posizioni razziste e tradizionaliste, e che attaccando il «regime dei partiti» (*Ivi*: 122-123) si propone come opposizione al Msi. All'incirca nello stesso passaggio nascono anche le Edizioni Europa: nel 1966 risulta pubblicato già un volume (Generali 1966), e nell'alletta del libro vengono annunciati in lavorazione altri titoli, non usciti, fra cui *Dove sei uomo bianco?* di Pino Rauti e *Le armi segrete* dell'ex ufficiale delle SS Otto Skorzeny (noto soprattutto per essere l'artefice della rocambolesca liberazione di Mussolini dal Gran Sasso nel 1943). L'attività delle edizioni si formalizzerà poi dai primi anni Settanta, quando si imporranno come la principale casa editrice della destra italiana. Cambieranno poi ragione sociale in Lede (Libreria editrice Europa). Attraverso le Edizioni, dopo il rientro di Rauti nel Msi nel 1969, «gli ex ordinovisti interni

15 Pubblicità, «Corrispondenza europea», 30 maggio 1966, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926035341/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=188>.

al partito diffondono il mito di una rivoluzione europea che superi lo stantio nazionalismo mussoliniano e rincorra le visioni tradizionali evocate da Evola, divise tra un passato premoderno e le nostalgie del Nuovo Ordine Europeo sconfitto nella Seconda guerra mondiale» (Ceccherini 2022: 97).

Seguendo il racconto di Valeriano (2014: 39), non sempre lineare e con alcune incongruenze, e incrociandolo con alcune fonti a stampa,<sup>16</sup> all'incirca a questa altezza storica si situerebbe anche la firma di un contratto con la Rca. La Rca italiana, dagli anni Cinquanta una delle principali etichette impegnate sul fronte della musica giovanile, si stava in quel momento collocando sul nuovo segmento di mercato del folk-beat, ad esempio cercando di rilanciare la carriera di Luigi Tenco (Tomatis 2019: 336).

Il primo disco avrebbe dovuto contenere *Berlin e La canzone della terra perduta (La valigia)*. Purtroppo, come produzione, venni affidato a un musicista della Rca, che era anche comunista convinto e militante, il M° Cini il quale realizzò una versione di *Berlin* con un arrangiamento assurdo che ricordava il *Tannhäuser*. Va da sé che il disco non uscì mai (Valeriano 2014: 39).

Ruggero Cini, fra gli arrangiatori residenti in Rca, è in quegli anni collaboratore proprio di Tenco, per il quale cura *Ciao amore ciao*, il brano che il cantautore porta a Sanremo nel 1967. In una delle rare interviste dell'epoca, Valeriano afferma di aver deciso di rinunciare a un «contratto ottimo» proprio come reazione alla morte del collega durante quel Festival.<sup>17</sup> Il rapporto con la Rca sarebbe stato anche garantito dal ruolo della moglie di Cirri, Giovanna Tentori Montalto, all'epoca «energica dirigente» della casa discografica (Valeriano 2014: 45). I contorni di queste collaborazioni e di questi rapporti contrattuali, tuttavia, rimangono da chiarire. Nessun disco a nome Valeriano uscirà mai per la label romana.

Grazie ai primi dischi e alla (pur limitata) esposizione mediatica legata al suo viaggio berlinese, fin dal 1966-67 Valeriano comincia a essere riconosciuto come

16 *Non vuole diventare ricco e famoso*, «Il Corriere mercantile», 8 febbraio 1967, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032858/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=192>.

17 *Ibidem*.

«un cantautore che, nel sinistro mondo dei canzonai italiani, non esita – coraggiosamente – a definirsi di destra», uno di quei «giovani della destra» diversi dai loro coetanei «provos o beat», che «diventano» piuttosto «uomini-eroi» (*Nuovo ordine* 1966), o ancora un «menestrello di destra», un «impegnato a destra».<sup>18</sup> Siamo in un momento in cui la figura del cantautore sta attraversando una fase di transizione, politicizzandosi e definendosi in crescente opposizione a quel mercato che aveva contribuito alla sua prima affermazione all'inizio del decennio. Nel gennaio del 1967 la tragica morte di Luigi Tenco fornisce ai giovani italiani le risorse simboliche per ripensare la popular music all'interno del campo culturale (Santoro 2010). La canzone è diventata una cosa seria, e i cantautori – per essere considerati tali, e dunque per essere “autenticati” – devono mostrarsi indipendenti dalle pressioni della “musica di consumo”. Il legame di Valeriano con Tenco sembra essere, soprattutto in questa fase, più che una semplice ispirazione stilistica. Dice lui stesso nell'intervista già citata, rilasciata poco dopo la morte del collega:

Luigi era un cantautore sincero un appassionato sognatore ed io lo ammiravo molto. Le sue canzoni non contengono messaggi ideologici, descrivono fatti di vita vissuta. Non ho mai voluto divenire celebre, ma la tragica fine di Tenco mi ha tolto del tutto il desiderio del denaro e della fama.<sup>19</sup>

Negli stessi mesi, Valeriano è descritto (ovviamente da destra) come «uno dei pochissimi cantanti che non si sono appeccorinati al dio “denaro”», che non si sono inginocchiati davanti alla dea “carriera”»; un «giovane, che combatte la nostra stessa battaglia, che crede nei nostri stessi ideali e che, come noi, per quegli ideali ha sofferto e rinunciato a una vita facile, troppo facile». Vita reale e personaggio pubblico si fondono: la Gisela della canzone diventa in alcuni articoli un vecchio amore di Valeriano, assassinata nel 1961 mentre cercava di attraversare «quel muro che la divideva dal suo “lui”». <sup>20</sup> Insomma, l'ideologia del

18 Emilio Carbone, *Il menestrello di destra*, «Noi Europa», 1967, in Lorient; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032901/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=216>.

19 *Non vuole diventare ricco e famoso*, cit.

20 Gaetano Basili, *Leo Valeriano ha cantato sul “muro” per tutti gli uomini liberi*, «Il Secolo d'Italia», 3 febbraio

cantautore – sincero, genuino, da cui ci si aspetta che canti il suo vissuto – viene applicata, senza sostanziali variazioni, anche dai giovani neofascisti. Valeriano è tornato da Berlino come il primo cantautore di destra.

## Dal Bagaglino al Giardino dei supplizi

Dopo un anno di attività con il Bagaglino, nel settembre del 1966 il contratto di Valeriano non viene rinnovato perché – sempre secondo il suo racconto (Valeriano 2014: 40) – gli autori volevano scrivere direttamente le canzoni da inserire negli spettacoli. Intanto però ha cominciato a esibirsi anche altrove, soprattutto a Roma. Fra la fine dell'anno e l'inizio del 1967 fonda a Trastevere un nuovo cabaret, Il cormorano. Con lui c'è Pippo Franco, che aveva esordito nel cabaret Setteperotto di Maurizio Costanzo e che poco dopo viene ingaggiato proprio dal Bagaglino (Lanna e Rossi 2003: 51). L'esperienza del locale però fallisce, e Valeriano riprende il suo lavoro di grafico pubblicitario.

Nel 1967 viene pubblicato un secondo 45 giri con due canzoni, *Il coraggio di dire di no* e *Brancos e pretos* (Valeriano 1967). Questa volta esce su etichetta Europa, legata alle neonate edizioni, con numero di catalogo NR 0102 (dunque, primo di un'ipotetica serie, che non continuerà). *Il coraggio di dire di no*, accompagnata dal solo pianoforte (suonato da Pino Roccon, già pianista nel primo cast del Bagaglino e poi del Giardino dei supplizi), sembra evocare ancora Tenco, ad esempio *E se ci diranno* (del 1966).

È una favola nata così  
e che oggi di moda non va...  
una favola controcorrente,  
che un giorno sbagliato ho scritto per me.

Il coraggio di dire di no  
alla gente che dice di sì  
il coraggio di saper lasciare gli idoli buoni per la società

---

1967, in Lorien, <https://web.archive.org/web/20180926032855/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=410>.

il coraggio di dire di no  
 ad un mondo che tutto ti dà  
 il coraggio di essere soli in mezzo alla massa tranquilla dei sì [...]

Il breve testo sul retro della copertina, ugualmente, sembra inserire la canzone in un filone di brani giovanili genericamente antisistema tipico del folk-beat di quegli anni.

In un mondo standardizzato, dove l'illusione del benessere è perfetta, è difficile seguire i propri ideali, anche perché ciò comporta la rinuncia delle proprie comodità.

È però interessante che l'espressione «Il coraggio di dire di no» compaia, l'anno successivo, nella campagna di Ordine nuovo per la scheda bianca alle elezioni: «*Il coraggio di dire di no* [corsivo in originale], rivelato da una prima esplosione di schede bianche può diventare contagioso. Può essere l'atto di accusa che accelera la crisi di questa camorra politica, indegna della nostra gente e della nostra autentica civiltà», scrive Rutilio Sermonti (1968) sulle pagine della rivista «Noi Europa». <sup>21</sup> Non è chiaro se ci sia un effettivo legame tra la canzone e l'operazione del gruppo di Rauti, che ha Junio Valerio Borghese come volto pubblico (Ignazi 1989: 133; Conti 2023: 95). Italo Bocchino (2011: 63), classe 1967, ha ricordato che durante la sua giovinezza la canzone di Valeriano era ancora usata «come slogan»: essa, dunque, sopravvive negli ambienti del Msi. Il lato B, *Branços e pretos*, tratteggia invece un quadretto implicitamente razzista, ambientato in una colonia portoghese in cui sono i neri (*pretos*) a compiere un eccidio. Come spiegano le note di copertina,

«Bianchi e neri sono tutti uguali» – dicono i portoghesi, con una frase che ci trova perfettamente concordi: il razzismo, infatti, è ugualmente condannabile sia che venga da bianchi, sia che venga da neri.

Intanto Valeriano si è riavvicinato a Luciano Cirri, che nel frattempo ha lasciato il Bagaglino, nella ricostruzione di Pingitore (2020: 23) perché «non

<sup>21</sup> Rutilio Sermonti, *Ribellati al partitismo – Vota scheda bianca!*, «Noi Europa», n. 2, maggio 1968; citato in Bozzi Sentieri 2007: 124.

eravamo più di destra, ma anarchici soltanto». Cirri sta fondando insieme a Gianna Preda un nuovo cabaret pensato per fare concorrenza ai suoi ex colleghi, Il Giardino dei supplizi (il nome è tratto dalla storica rubrica del «Borghese» creata da Longanesi). Nel cast ci sono anche Oreste Lionello, Pat Starke, Anna Mazzamauro e Gianfranco Funari. Secondo il ricordo del cantautore (Valeriano 2014: 59), presso il nuovo locale era comune avvenissero «le riunioni di Avanguardia nazionale», l'organizzazione neofascista diretta da Stefano Delle Chiaie. Dal 1968 Valeriano entra in pianta stabile nella compagnia, ma già alla fine del 1967 canta la sua nuova canzone *Budapest* come conclusione delle serate. Il brano, di oltre sei minuti, riprende la stessa formula di *Berlin*, accusando il «borghese d'occidente» di aver sacrificato la capitale magiara sull'altare di una pace fasulla, e vale al suo autore anche un premio da parte dell'Associazione scrittori ungheresi.<sup>22</sup>

Sto sul monte e guardo giù  
dove stava una città  
sulle torri delle chiese  
strilla forte il gallo rosso.  
rosso è il cielo dalle fiamme  
rosse le strade di sangue  
rossi sono i carri armati  
sta bruciando Budapest.

In una delle sezioni recitate (che sostiene di aver tratto da versi «di autore ignoto, che avevo avuto da un profugo ungherese; Valeriano 2014: 48), Valeriano chiarisce ulteriormente la sua posizione «europeista», compatibile con quella della destra spiritualista rautiana.

Accuso! E non accuso te orda enorme d'Asia, te orso brutale di Mosca che non riuscisti ad essere europeo e non accuso te, canaglia vile, che hai voluto la nuova invasione dei tartari per salvare così la tua esistenza. Ma accuso te occidente, che non hai ascoltato il nostro ultimo grido di aiuto. ti accuso, occidente che hai pre-

---

22. *Premiato il cantautore*, «Momento sera», 18 febbraio 1969, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032844/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=222>.

ferito l'Asia lontana al popolo di Santo Stefano. Occidente, non hai guadagnato tempo... soltanto una mezz'ora! E poi sulle rovine di Parigi, di Londra, di New York marceranno i carri armati del nostro tiranno. Ricorda, allora tutto sarà compiuto, anche la maledizione del magiaro da te abbandonato! Ricorda occidente, ricorda!

A differenza del Bagaglio, nella fase iniziale della sua storia Il Giardino dei supplizi cerca di avviare un progetto discografico più strutturato. Nel 1968 nasce l'etichetta Egs - Edizioni Giardino dei supplizi, affidata da Cirri allo stesso Valeriano (2014: 56). Il primo titolo, un 33 giri 7 pollici registrato dal vivo, è «Leo Valeriano al giardino dei supplizi»: sul lato A la nuova *Budapest*, sul lato B l'accoppiata *Un ragazzo / Berlin* (Valeriano 1968a). Fra il 1968 e l'inizio del 1969 escono altri cinque dischi per l'etichetta, tutti a 45 giri. Tre sono di Valeriano: *La ballata dell'illusione / Generazione 2000* (Valeriano 1968b); *La canzone della terra perduta / Banzai* (Valeriano 1968c); *Quando ero bambino / Piccola Danka* (Valeriano 1968c). Due invece sono firmati dalla cantante Pat Starke, con testi di Luciano Cirri e musica di Carlo Lanzi: *Ebreo errante, no / Ninna nanna a Francesca* (Starke 1968a); *Occidente Goodbye / Quando cambia la luna* (Starke 1968b).<sup>23</sup> L'impressione all'ascolto è che la nuova etichetta cerchi sistematicamente di intercettare temi controversi e provocatori anche per la sensibilità della cultura di destra dell'epoca. *Ebreo errante, no* è per esempio un brano filoisraeliano, con una musica che evoca alla lontana suggestioni quasi klezmer. Pat Starke la canta con il suo forte accento americano.

Ebreo errante, no  
ora basta di fuggire  
hai avuto il tuo fucile  
è il tuo turno di sparare.

*Generazione 2000*, su testo di Gianna Preda, è un brano contro l'omologazione giovanile che riprende, nell'accompagnamento di pianoforte, il celebre riff tipico di molti brani nel filone beat e psichedelico di quegli anni, il cosiddetto "trucco del mignolo" (alla chitarra, suonando un re maggiore in prima posizione,

23 Starke nello stesso anno pubblica anche un singolo per l'etichetta romana Cinevox (Starke 1968c).

si può facilmente passare a sol abbassando il quarto dito, e alzando l'anulare, eseguire un passaggio *fa# - mi - fa# - sol - fa# - mi - fa#*; Salvatore 2024: 121). In Italia, viene popolarizzato da brani a forte connotazione giovanilistica come *Che colpa abbiamo noi* dei Rokes e *Ragazzo triste* di Patty Pravo, entrambi del 1966. Il testo del brano di Preda è però decisamente più schierato.

Dateci una Patria da non tradire  
 miti e religioni da non bestemmiare  
 odii sacrosanti da alimentare  
 e motivi buoni anche per morire.

*La ballata dell'illusione (M... come illusione)*, che apparteneva già al repertorio del Cormorano (Valeriano 2014: 42), è invece una dedica a Mussolini, al quale allude la "M" nel sottotitolo», presentato quasi come un novello Cristo.

Quelli che hanno vissuto nella sua gloria  
 e sotto la sua stella hanno camminato  
 quelli che gli hanno detto «Tu sei la storia!»  
 sono gli stessi che poi lo hanno tradito.  
 La domenica delle palme buttano le vesti sotto le sue scarpe [...]

Penzola lì nel vuoto quel crocifisso  
 appeso per i piedi alla sua sorte  
 di amare invano e d'essere odiato tanto  
 chi potrà mai vantarsi della sua morte?

La stessa logica revisionista si ritrova nell'orientaleggiante *Banzai*, che esalta la figura del kamikaze e denuncia la bomba atomica americana, mentre *Piccola Danka* (scritta da Cirri e Lanzi) allude all'invasione della Cecoslovacchia in toni melodrammatici, aggiungendo Praga alla geografia delle capitali cantate da Valeriano.

Una bambina chiamata Danka  
 che non sapeva del nuovo corso  
 muore d'agosto uccisa a Praga.

## Il primo album

Il catalogo delle Edizioni Giardino dei supplizi è completo già fra la fine del 1968 e l'inizio del 1969. Il primo *long playing* di Valeriano (1969), intitolato semplicemente con il suo cognome d'arte, esce di nuovo per le Edizioni Europa. Secondo il cantautore, il disco «fu pubblicato direttamente da un imprenditore, Costanzi, il quale si era innamorato della mia canzone *Porta Metronia*», e la distribuzione sarebbe affidata alla Carosello (Valeriano 2014: 39). In realtà, dietro la sigla Euphon che compare sull'etichetta e sul disco c'è ancora l'organizzazione legata a Rauti. A differenza dei dischi precedenti, tuttavia, si ha qui l'impressione di un prodotto curato, a partire dal *package* su cartoncino rigido lucido, a doppia anta, con i testi delle canzoni riportati all'interno.

È una sensazione confermata dall'ascolto. Dal punto di vista musicale, l'album si differenzia da tutte le incisioni precedenti per la cura nella produzione e negli arrangiamenti, affidati a un'orchestra diretta da Amedeo Tommasi, jazzista molto impegnato nella produzione di *library music* e collaboratore negli stessi anni della Rca. La registrazione sembrerebbe fatta in uno studio professionale, al punto che – basandosi sul sound – si potrebbe ipotizzare che i nastri (o parte di essi) provengano proprio da sessioni svolte negli studi della label romana. In effetti, soprattutto in alcuni brani – *Un ragazzo*, *Se dai retta alla gente* – Valeriano sembra aggiornare il suo stile per adeguarlo a quello del folk-beat coevo, sebbene in un contesto più orchestrale. *Se dai retta alla gente* ad esempio riprende ancora, trasposto su una specie di clavicembalo, il “trucco del mignolo” che già caratterizzava *Generazione 2000*.

A livello vocale, Valeriano abbandona il birignao alla moda dei tardi Cinquanta per una dizione più chiara, spesso impostata e attoriale, molto diversa da quella della coeva canzone politica di sinistra. Se nell'ambito del folk italiano a cavallo fra anni Sessanta e anni Settanta si sta affermando una vocalità “sporca”, istintiva (Tomatis 2024: 135), ripresa anche dai cantautori della seconda generazione attraverso la mediazione di Dylan, Valeriano va invece nella direzione di un maggiore controllo

sul suo strumento vocale. L'intonazione è precisa, e il cantautore si sposta spesso nell'estensione superiore del suo registro arrivando a toccare note molto acute senza però passare al falsetto – un elemento che pure lo distanzia dalla maggior parte dei colleghi di questi anni. Anche il vibrato, molto profondo e controllato, è poco comune nei cantautori della seconda generazione, e richiama ancora il primo Tenco, e ancora di più Sergio Endrigo o Bruno Lauzi. Come è ovvio, le scelte vocali vanno interpretate nella compresenza di elementi fisiologici, idiosincratici e culturali. Certo è che Valeriano, rispetto a quello che sta succedendo intorno a lui nella canzone politica, sceglie qui di andare alla ricerca di una “bella voce”, anche nei brani in cui sembra ammiccare di più alla moda del folk. Non c'è nel suo stile la ricerca di una voce “autentica”, ma piuttosto di una voce che aggiorna il modello degli attori-cantanti alla Modugno, del cabaret e della prima generazione dei cantautori.

La tracklist di «Valeriano» ripropone in nuove versioni alcuni brani già incisi negli anni precedenti, più alcuni non ancora editi. Se si escludono i pezzi già noti (*Berlin*, *Budapest*, *Un ragazzo*), buona parte del disco è composta da quadretti di taglio esistenzialista non particolarmente impegnati: *Porta Metronia*, *Lucania* e *Il sole del Sud* sono bozzetti un po' oleografici in cui si ritrova, ancora, qualcosa del Tenco di brani come *La mia valle* o *In qualche parte del mondo*. Sulla stessa linea è anche *La mia città*, un omaggio a Roma e al Bagaglino («in un buio cabaret / ci puoi trovare me che canto una canzone»), mentre *Incontro* e *Cielo viola* sono canzoni d'amore. In altri episodi riappare invece l'invito generico e (apparentemente) apolitico al pensiero indipendente, ancora alla maniera di Tenco e del folk-beat: *Se dai retta alla gente*, tenchiana fin dal titolo, è scritta in una seconda persona “motivazionale” come alcuni brani del cantautore (Fiori 2007), ad esempio la già citata *Ragazzo mio*. Si sentono anche echi di *Ognuno è libero*: il «Non ci siamo mai sognati di convincere gli altri» di Tenco diventa «Senza badare a quello che fanno gli altri»; e di *Se ci diranno*: «E se ci diranno che nel mondo la gente...» diventa «E se diranno: “ma chi te lo fa fare” ...».

Se tu dai retta alla gente  
ti troverai nelle mani

un poco meno ci niente,  
cosa gl'importa di te....

Ama la tua tristezza e il tuo orgoglio  
d'essere solo ad essere come sei.  
cammina per la strada senza guardar nessuno  
senza badare a quello che fanno gli altri.

E se diranno: «Ma chi te lo fa fare  
a scegliere la strada meno tranquilla»  
non starli a sentire ma va dove ti pare  
senza badare a quello che fanno gli altri.

Alla maniera dei cantautori, Valeriano non manca neanche di citare i poeti francesi, nello specifico il Baudelaire di *L'invitation au voyage*, fra i riferimenti di Fabrizio De Andrè in questi anni.

Ama la tua terra senza vergogna  
canta il paese che più ti rassomiglia:  
i soli inumiditi di quegl'inquieti cieli  
senza sentire ciò che dice la gente.

Anche le «Undici domande a Leo Valeriano» ospitate nella quarta di copertina concorrono a delineare un musicista non schierato. Le risposte – non particolarmente, originali, a dire il vero – sarebbero facilmente applicabili a qualunque cantautore del periodo, di qualunque colore politico. Tutti gli indizi, insomma, sembrano suggerire che «Valeriano» sia stato concepito per ambire a una distribuzione più ampia, oltre le cerchie delle associazioni giovanili fasciste e del cabaret di destra.

D. Lei viene solitamente considerato un cantante impegnato. Ritiene giusta questa definizione?

R. No. O almeno non in senso assoluto. Io cerco di evolvermi per trovare me stesso, affrontando diversi modi di espressione. Perciò, a seconda dei momenti sono impegnato, sorridente, leggero, arrabbiato, ecc.

[...]

D. Perché canta?

R. Perché mi diverte... perchè amo il mondo. Quando compongo, quando scrivo lo faccio per me; ma quando canto, canto per gli altri.

D. Qual è la cosa che ama di più, in assoluto?

R. La libertà.

## Una linea nera?

È a questo punto necessario provare a collocare la produzione di Leo Valeriano in rapporto, da un lato, alle tendenze della popular music nazionale della seconda metà dei Sessanta e, dall'altro, alla massiccia politicizzazione di un'ampia fascia di giovani negli anni che precedono il Sessantotto, che a sua volta influenza profondamente la produzione di nuova musica e le strategie del mercato. In realtà, l'anomala figura di Valeriano – per quanto marginale essa sia nel dibattito, e in fondo unica – costringe almeno a problematizzare l'idea del cantautore come artista impegnato di sinistra che si consolida proprio intorno fra il 1967 e i primi Settanta.

Intorno al 1966 – anno del suo debutto discografico – le canzoni di protesta fanno la loro apparizione nella classifica italiana. Nel mainstream nazionale impazza, alimentato dalla rivista giovanile «Big», il dibattito sulle diverse “linee” della canzone (Tomatis 2019: 319). Mogol, paroliere di tendenze conservatrici, ben inserito nelle dinamiche economiche dell'industria musicale, promuove una “Linea verde” chiamata a superare la *«pars destruens»* della denuncia e della protesta, esaltando i valori della fratellanza non violenta e di un solidarismo pacifista.<sup>24</sup> La proposta, evidentemente pretestuosa, mira a incanalare le istanze della canzone di protesta in un'ideologia collettiva e sociale in linea con i principi cattolici, che erano già ben riconoscibili nei testi di buona parte del beat italiano di quegli anni. Alla Linea verde si oppone quasi subito una “Linea gialla”, che ha in Luigi Tenco uno dei suoi campioni e che avanza una lettura più politica

---

24 Sergio Modugno, *La linea verde*, «Big», 2/42, 19 ottobre 1966: 8-11.

dell'impegno in musica, pur agendo all'interno del sistema di mercato. Completa il quadro la "Linea rossa" del Nuovo canzoniere italiano, che attraverso I Dischi del Sole lancia una collana dedicata proprio alle nuove canzoni di protesta, programmaticamente dirette ed esplicite nel testo ma confezionate per aderire a un gusto più giovane. Per concomitanza cronologica e affinità tematica e stilistica, è ovvio interpretare le canzoni di Valeriano come parte di questa fase di generale politicizzazione della popular music italiana.

Da un lato, senza conoscerne il contesto di diffusione e composizione, molte di esse potrebbero essere facilmente inserite nella Linea verde o addirittura in quella gialla. *La valigia*, con cui Valeriano aveva debuttato al *Festival degli sconosciuti*, è ad esempio un brano sull'emigrazione non troppo dissimile da *Ciao amore ciao* di Tenco o *Il treno che viene dal Sud* di Endrigo, entrambe del 1967. Viene anche citata nella raccolta *Canti dell'emigrazione* a cura di Virgilio Savona e Michele Straniero (1976),<sup>25</sup> e poi inclusa nell'album *Le canzoni degli emigranti 2*, a cura dello stesso Savona (1971), pubblicato dai Dischi dello Zodiaco. *Piccola Danka*, per quanto melodrammatica nel tono, racconta l'invasione della Cecoslovacchia da parte dei sovietici in modo non dissimile da *Primavera di Praga* di Francesco Guccini (non a caso, un cantautore molto amato dalla destra degli anni Settanta), che esce un paio di anni dopo. Una delle rare apparizioni di Valeriano sulla stampa musicale mainstream ce lo mostra insieme a Gianfranco Funari a una «commemorazione di Jan Palach, con testi e canzoni di protesta e della libertà», nel corso dell'occupazione della facoltà di Legge della "Sapienza" nel 1969.<sup>26</sup>

Effettivamente, a sinistra sembra esserci una certa confusione sul posizionamento di Valeriano. Intorno al 1966-67 viene addirittura accolto al Folkstudio di Roma, tempio della canzone impegnata, all'epoca gestito dall'americano Harold Bradley (Valeriano 2014: 42). Nel 1972 compare in un elenco preliminare di cantautori da invitare per la prima edizione del Premio Tenco nella categoria «Nomi meno noti» (Tomatis 2019: 370). È forse la sua poca fama al di fuori degli

25 Nell'edizione a stampa il brano è solo citato (Savona e Straniero 1976: 271), mentre nel lavoro preparatorio al libro era presente un estratto del testo e un commento degli autori; CREO, Torino, Fondo Straniero 1676.

26 *Chi, dove, come, perché*, «Ciao 2001», 19 febbraio 1969: 57.

ambienti del cabaret romano a non rendere troppo problematica la sua inclusione in contesti di sinistra, ma è altrettanto evidente che alcuni dei suoi temi e delle sue battaglie sono generazionali e prescindono da una posizione politica chiara. Lo stesso Valeriano (2014: 30), prima dell'incontro con Cirri, che lo accultura a una destra tradizionalista ed europeista con la quale sente un'evidente affinità, ammette che «ignora[va] di poter avere simpatie per filosofie di destra». L'idea di una prossimità tra le posizioni più eretiche della destra e la sinistra, del resto, attraversa anche a posteriori la riflessione di Pingitore (2020: 22) sul Bagaglino («Se invece che anarchici di destra, ci fossimo proclamati di sinistra, le nostre canzoni, e non solo quelle, avrebbero avuto ben altra eco e ben altra considerazione») e più in generale quella su molte correnti della destra rivoluzionaria ed evoliana di quegli anni, a partire da quella di Pino Rauti per arrivare fino a personaggi come il «nazimaoista» Franco Freda. Alla prima fase del Sessantotto partecipano anche studenti di destra, in un passaggio cruciale che lo storico Marco Tarchi (1995: 56-57) ha descritto come il «punto di svolta nella storia del neofascismo» italiano. Inizialmente sembra prevalere nella protesta un'unità generazionale prima che politica: «i giovani missini non solo hanno “piena agibilità” ma partecipano attivamente anche alle occupazioni» (Ignazi 1989: 131; Baldoni 1986; Rao 2006: 121-133), e a Roma il Fuan partecipa agli scontri con la polizia a Valle Giulia, il 1° marzo 1968. La fine di questa fase della rivolta è identificata dagli storici negli scontri della Sapienza di appena due settimane dopo, il 16 marzo, quando un gruppo di missini guidati fra gli altri da Giorgio Almirante e Giulio Caradonna si scontra con gli studenti che occupano la facoltà di Lettere (Conti 2023: 92), fra i quali sono presenti anche gruppi di destra, alcuni dei quali – come Lotta di popolo, guidato da Stefano Delle Chiaie (Ignazi 1989: 132; Rao 2006: 130) – sono schierati apertamente con il Movimento studentesco. Nelle elezioni del 1968, quelle in cui Ordine nuovo invita a votare scheda bianca, il Msi ottiene il suo peggiore risultato dopo quello del 1948. Negli anni successivi il Movimento sociale rafforzerà però la sua immagine di partito d'ordine, e recupererà consensi anche lasciando ai margini i gruppi giovanili.

Dunque, ci sono pochi dubbi che Valeriano sintetizzi anche una quarta linea della canzone italiana, una “linea nera” che si rivolge ai giovani missini e ai simpatizzanti dell’area. Secondo il cantautore (Valeriano 2014: 33), la decisione di pubblicare un primo singolo nel 1966 era dovuta non solo al buon successo che quelle canzoni stavano riscontrando al Bagaglino, ma anche all’interesse da parte della nuova destra giovanile per le canzoni politiche, sul modello di quanto stava avvenendo a sinistra. Nel 1967 l’organizzazione Europa Civiltà, fondata da Loris Facchinetti, figlia del Movimento integralista europeo, si dota di un repertorio di nuove composizioni, «ballat[e]» che «in massima parte rifletteva[no] situazioni esistenziali o di lotta, ma vissute dal di dentro», e in cui in cui si scorgeva, per stessa ammissione di uno dei protagonisti, «l’influenza di De Andrè e Guccini» (Pino Tosca, citato in Gennaccari *et al.* 2013: 56). Europa Civiltà, tuttavia, non lascia tracce registrate, al contrario di Valeriano. I suoi dischi, sebbene privi di distribuzione ufficiale, arrivano ai militanti attraverso la mediazione delle organizzazioni giovanili e del partito. Sul bollettino del Msi di Torino «Il dardo», ad esempio, ne troviamo traccia in una pubblicità dell’ottobre 1968, che propone in vendita «Le canzoni della nostra protesta». <sup>27</sup> I dischi disponibili presso la sede torinese, al prezzo di 1500 lire la coppia, sono i primi due pubblicati dal Giardino dei supplizi (Valeriano 1968a, 1968b). Nello stesso anno *Generazione 2000*, inclusa nel secondo, è descritta «come l’inno di quegli studenti precursori – anche se in ben altro senso – della contestazione, che da sempre hanno frontalmente combattuto il sistema nelle file della Giovane Italia e del Fuan». <sup>28</sup> La vicinanza di Valeriano con quell’area è confermata da due articoli su «Noi Europa», <sup>29</sup> in cui l’autore mostra di conoscere Valeriano perché «fu più volte a Genova al Circolo “Il Quadrato”» per «un recital applauditissimo dai goliardi del Fuan, amanti come l’antico camerata Villon – Villon il maledetto – di belle canzoni, belle donne, buon vino e il gusto della mischia». <sup>30</sup> È interessante ancora, nella confusione fra destra e sinistra che

27 *Le canzoni della nostra protesta*, «Il dardo», 10 ottobre 1968: 1, in Lorien.

28 Emilio Carbone, *Con Leo Valeriano (ricordando)*, «Noi Europa», 1968, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032846/https://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=256>.

29 *Ibidem*; Emilio Carbone, *Il menestrello di destra*, cit.

30 Emilio Carbone, *Con Leo Valeriano (ricordando)*, cit.

emerge da questa mappa delle linee e dei cantautori, chiudere il cerchio notando come nello stesso 1968 un altro genovese – Fabrizio De Andrè – stia contribuendo non poco ad alimentare la fama di François Villon: *La ballata degli impiccati* esce proprio in quell'anno, nel secondo Lp del cantautore «Tutti morimmo a stento». Valeriano, più o meno esplicito che sia nei suoi testi, risponde in primo luogo a un desiderio dei giovani militanti di destra: avere un cantautore, un vero cantautore, che non solo canti delle loro passioni, ma che aderisca anche alla loro parte.

### «Pino Rauti non è persona da interessarsi di cose frivole»: Valeriano e il Msi

Nel 1970 Valeriano è spesso a Napoli, dove collabora all'apertura di un nuovo cabaret, La porta infame, che «divenne una specie di succursale del Giardino dei Supplizi» (Valeriano 2014: 75). L'esperienza si chiude nel 1975. Nei primi anni Settanta si situano anche le sue uniche apparizioni televisive, nel programma *Ti piace la mia faccia?* di Marcello Marchesi.<sup>31</sup> Nel cast, insieme a lui, ci sono fra gli altri Emi Eco (sorella di Umberto), Antonella Bottazzi, Tony Santagata, Raf Luca e Piero Parodi. In quell'occasione, firma anche un contratto editoriale con Curci, che pubblica uno spartito con alcuni suoi brani.<sup>32</sup>

Intanto, la sua politicizzazione sembra farsi più esplicita, forse anche come conseguenza delle vicende interne al Msi. Nel 1969 Giorgio Almirante è eletto segretario. Pur allineato con la maggioranza del congresso, il fondatore del Movimento «rappresenta, agli occhi dei militanti, l'anima irriducibile e antisistemica» del partito, e «costituisce il punto di riferimento privilegiato per le frange dissidenti» (Ignazi 1980: 135). Effettivamente, pochi mesi dopo la sua elezione, rientrano Rauti e parte degli scissionisti di Ordine nuovo, usciti dal Msi nel 1956. Anche i gruppi giovanili vengono riorganizzati. Dal 1972 il partito si rilancia sotto la nuova sigla Movimento sociale italiano - Destra nazionale.

31 Fabio Castello, *Ti piace la mia faccia?*, «Tv Radiocorriere», 4–10 ottobre 1971: 32-33; *Leo Valeriano cavernicolo del 2000*, «Il telegrafo», 1971, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032842/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=198>.

32 *Le canzoni di Leo Valeriano*, Edizioni Curci, Milano, 1971.

Nel 1971 per la prima volta il nome di Valeriano viene associato direttamente al Msi, ed è la prima volta che il partito si serve ufficialmente di dischi di canzoni per fini di propaganda. Sul retro di copertina di una ristampa del 7 pollici «Leo Valeriano al Giardino dei supplizi» (Valeriano 1968a) compare la scritta «Giulio Caradonna invita ad ascoltare». L'anno seguente esce un nuovo 45 giri, su etichetta Euphond: rispetto alla sigla che aveva prodotto il primo Lp «Valeriano» si aggiunge una “d” alla fine, ma si tratta sempre delle Edizioni Europa (Valeriano 1972a). Il numero di catalogo (EN 1707) riprende la numerazione dei singoli del Giardino dei supplizi, che si erano fermati a 1706, suggerendo il legame tra le due realtà e una certa dose di autoproduzione nell'iniziativa, confermata anche dalle registrazioni non particolarmente curate. Il disco esce in due versioni, una delle quali prodotta per le elezioni politiche del 7 maggio 1972 in sostegno alla candidatura di Pino Rauti, con in copertina a grandi lettere «Rauti al parlamento» (pochi mesi prima, il leader di Ordine nuovo era stato incarcerato con l'accusa di essere coinvolto nella strage di piazza Fontana). Sul lato B viene ripresa *Ballata dell'illusione*, il brano mussoliniano di qualche anno prima, ora arrangiata con una chitarra acustica a 12 corde dal sapore folk. Sul lato A compare invece *Bella bambina*, scritta da Valeriano come inno per i Volontari nazionali, il servizio d'ordine del Msi (che, fra l'altro, era stato protagonista degli scontri alla “Sapienza” di Roma nel 1968, quando aveva cercato di porre fine all'occupazione studentesca), su richiesta diretta del loro capo Alberto Rossi (Gennaccaro *et al.* 2013: 68). Si tratta di una marcetta allegra cantata con piglio da stornellatore, ed è difficile non trovarci l'eco delle canzonette dell'epoca fascista. Il testo sembra rileggere il *tòpos* del fiore sulla tomba, comune in molte ballate epico-liriche (e che è al centro di *Bella ciao*) ma in una direzione da innodia fascista, con la sua tipica celebrazione della pulsione di morte. Il tono cameratesco e sguaiato è ben sintetizzato da quel «porca puttana» gridato a gran voce nell'ultima strofa, una vera rarità nella canzone italiana.

Bella bambina,  
 se senti entrare dentro la finestra questa canzone  
 dischiudi gli occhi e lasciati baciare da tutti i sogni

degli anni della verde primavera,  
e prima di sera la terra il nostro sangue bagnerà.

[...]

Ma domattina

tu metti un fiore sopra alla mia tomba, con un sorriso  
poi chiudi gli occhi e lasciati baciare dal sole caldo  
degli anni della nostra primavera  
prima di sera la terra intorno a te rinverdirà.

Col sole racchiuso dentro agli occhi,  
con la faccia impunita in mezzo al vento,  
col sangue che mi brucia nella pelle,  
senza una paura, porca puttana,  
a viso aperto contro la viltà.

Nello stesso 1972 escono altri due 45 giri concepiti a fini elettorali, con altrettanti inni. Il primo, di cui esistono versioni «per Michele Marchio alla Camera» e «per Mario Tedeschi al senato» (Gennaccari *et al.* 2013: 66) contiene quello della Destra nazionale, *L'ultima frontiera*, scritto da Gianna Preda e cantato in due versioni dal Coro dei Cantori moderni di Alessandrini e da Franco Cremonini (1972). Il secondo, quello del Fronte della gioventù, è invece scritto e interpretato da Lillo Gregori (1972).

Il rapporto fra Valeriano e l'area rautiana sembra consolidarsi con l'uscita del secondo (e ultimo) Lp del cantautore, «Tempo da lupi», ancora per Euphond. Secondo Walter Pancini, è lo stesso Rauti a tenere «a battesimo la presentazione del disco [...] con una conferenza sul teatro-cabaret», confermando l'inedito interesse del Movimento sociale per la canzone e la sua “serietà” – perché, avrebbe commentato qualcuno, «Pino Rauti non è persona da interessarsi di cose “frivole”»,<sup>33</sup> Pancini – che ha collaborato alla scrittura di alcuni testi del disco, e che con lo pseudonimo di Walter Jeder sarà di lì a poco fra i principali protagonisti della musica alternativa – nella sua recensione su «Candido» offre una delle rare riflessioni “da destra” sulle potenzialità del disco come strumento di propaganda.

33 Walter Pancini, *L'Italia s'è destra*, «Candido», 29 luglio 1972, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032839/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=46>.

I comunisti che da tempo hanno capito la terribile forza che la canzone può esprimere per la penetrazione delle idee, per la guerra delle parole della quale si ritengono maestri, si sono impegnati in modo massiccio (anche se con scarso successo) nella produzione di spettacoli e dischi creando addirittura delle organizzazioni fonografiche come quella dei Dischi del Sole. E la Destra? Fino ad oggi è stata praticamente a guardare relegando il disco e in genere lo spettacolo in un ruolo comprimario ed occasionale. [...] Noi diciamo: qualcosa si muove anche in questa direzione. Ed era tempo (*Ibidem*).

Rispetto a «Valeriano», «Tempo da lupi» è caratterizzato da una certa varietà stilistica, fra il recupero di vecchi brani in nuove versioni e alcuni inediti, e sembra voler ricreare il flusso di un recital di cabaret. Pur nell'eterogeneità del risultato, una costante è l'assenza di quella "bella voce" che aveva caratterizzato la prima prova del cantautore. Al contrario, si ricerca qui una vocalità spesso sporca, a volte sguaiata, molto più in linea con la canzone politica di sinistra del periodo (nella *title track*, ad esempio, sembra quasi di sentire l'Ivan Della Mea più arrabbiato). Fra le nuove composizioni spicca *Terra nera*, dedicata ad Antonio Annarumma. Il poliziotto, morto a Milano durante una manifestazione nei giorni che precedono la strage di piazza Fontana, non viene mai nominato, ma è evocato attraverso le sue origini irpine.

Mi hanno detto che domani partirò  
 mi hanno dato una consegna da eseguire,  
 mi hanno dato una divisa  
 mi hanno detto: sei un soldato,  
 mi hanno detto: sei la legge  
 ed ora vai.

Con gli occhi dell'Irpinia  
 sotto il cielo di Milano,  
 c'è una Madonnina che sorride da lontano  
 nel sole della città.

Le ciminiere, i grattacieli, le strade grigie:  
 come è grande questa città!  
 Sguardi di sasso, picchetti armati, la morte corre nella nebbia della città.  
 [...]

Un fiore dell'Irpinia sotto il cielo di Milano  
disteso sull'asfalto della strada grigio fumo  
nel buio della città.

La successiva *Un soldato* è invece una versione ironica e cinica della *Guerra di Piero* di De Andrè, e sembra fare la parodia delle canzoni pacifiste dei tardi anni Sessanta nello stile di *Mettete dei fiori nei vostri cannoni*. Il soldato del titolo, partito sorridente e con una rosa nella canna del fucile, incontra il nemico che lo ammazza, perché «un nemico non sorride».

Dentro la canna, la canna,  
la canna del fucile  
ha messo una rosa,  
una rosa dei suoi campi  
che gli ha regalato  
l'amica del suo cuore.  
ed è così che è partito!  
[...]  
Poi quando il nemico, il nemico,  
il nemico è arrivato  
gli è andato incontro  
con la rosa appassita,  
la ranocchia, dei ricordi,  
e negli occhi un sorriso.  
Ed è così che c'è restato!

Caro amico, caro amico,  
hai raggiunto il paradiso  
ché nessuno t'ha insegnato  
che un nemico non sorride [...].

Il legame di Valeriano con gli ambienti del Msi gli attira anche per la prima volta l'interesse di un grande rotocalco. «Panorama» lo presenta, con toni scandalistici e qualche licenza creativa – ad esempio, quando la sua tendenza al vestirsi di nero, tipica del cabaret, viene letta come prova di appartenenza politica – come «il nuovo cantante ufficiale della Destra nazionale».

Quando compare in pubblico indossa immancabilmente, estate e inverno, pantaloni attillati e maglietta lucida, a collo alto, di un bel nero brillante («lo vesto solo di quel colore, per me il nero è uno stato d'animo»). La sua canzone più richiesta è dedicata a un uomo che fu appeso a testa in giù in piazzale Loreto e ogni volta fa scattare in piedi gli spettatori al grido di «Duce, duce». Leo Giannattasio [sic] (in arte Leo Valeriano), 35 anni, piccolo di statura, aggressivo, faccia mobilissima, è il nuovo cantante ufficiale della Destra nazionale.

Da sei mesi è presente con le sue canzoni a ogni convegno, a ogni manifestazione dei gruppetti («È uno degli uomini su cui puntiamo per la nostra grande offensiva culturale», dice trionfalmente Luciano Buonocore, 26 anni, varie denunce per aggressione, direttore della rivista «Lotta europea», palestra della borghesia nera milanese), Leo Valeriano ha conquistato anche il cuore dei dirigenti del Movimento sociale, in un primo tempo un po' diffidenti verso le sue ballate in stile folksinger. [...] «Mi sento proiettato verso l'alto, verso l'infinito. Mi sento in dovere di difendere l'Occidente dalla catastrofe rossa».<sup>34</sup>

Valeriano reagisce all'articolo con due interventi pubblici,<sup>35</sup> smentendo il suo legame diretto con il Msi-Dn ma rivendicando il suo posizionamento politico euro-peista e citando come suoi numi tutelari Drieu La Rochelle, Codreanu e Mussolini.

Io non sono il cantante ufficiale dei vari gruppetti, come lei dice, ma molto più semplicemente un uomo che ha voluto trasformare in canzoni, in ballate, in monologhi il rumore delle raffiche di mitra serrate dai russi sulla gente di Budapest, di Praga, di Berlino e il canto di libertà gridato da una Europa moribonda affogata dall'indifferenza della gente che crede o fa finta di credere di non sapere dove finisce l'illusione della rossa primavera. [...]

E poi perché attribuirmi frasi pazzе come «Mi sento proiettato verso l'alto, verso l'infinito... mi sento in dovere di difendere l'occidente dalla catastrofe rossa». No, invece mi sento attratto verso il basso, verso questa terra che io chiamo Patria e che amo con tutta la forza dei miei anni bruciati da un sogno impossibile che mi ha tenuto

34 Chiara Valentini, *Canta che ti fascio*, «Panorama», 9 novembre 1972, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032834/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/presreviewart.php?id=224>.

35 Leo Valeriano, *La porta infame*, «Roma», 16 novembre 1972, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032826/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/presreviewart.php?id=241>; Leo Valeriano, *Panorama rosso*, «Il borghese», 20 novembre 1972, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032837/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/presreviewart.php?id=175>. Un altro commento all'articolo di «Panorama» è in G.D.B., *Panorama con voce nera*, «Roma», 16 novembre 1972, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032828/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/presreviewart.php?id=240>.

compagnia, nei momenti più aspri della mia vita. E poi perché dover difendere un Occidente che ha già deciso di suicidarsi in un rogo collettivo di genti e di nazioni. Non abbiamo saputo essere uniti in un unico ideale che abbracciasse tutta la nostra terra, dalla Scandinavia al mare Mediterraneo, ma forse sapremo essere uniti in unico enorme atto di idiozia che ci asservirà per sempre al mondo sovietico. La mia rabbia si placherà solo quando i carri armati russi schiacteranno le rovine del Colosseo e tartari ubriachi bivaccheranno al fuoco degli ultimi incendi in Piazza del Duomo a Milano. Quel giorno avrò vicino le anime di La Rochelle, di Codreanu e anche di quello di cui neanche lei, Chiara Valentini, ha avuto il coraggio di pronunciare il nome (Valeriano 1972c).

## Verso la musica alternativa

Dopo il 1972 la produzione discografica di Leo Valeriano cessa. Fra quell'anno e il 1973 il cantautore ritorna al Giardino dei supplizi in nuovi spettacoli, al fianco fra gli altri di Franco Bracardi.<sup>36</sup> A giudicare dalle recensioni, sembra però dedicarsi di più a monologhi e a sezioni recitate (ad esempio, un quadro tratto da *Arcipelago Gulag* di Aleksandr Solženicyn per lo spettacolo *Austeria n. 1* di Luciano Cirri<sup>37</sup>). L'esperimento di un suo cabaret, *L'ideota*, si conclude tra il 1977 e il 1978, ma a questo punto Valeriano sembra ormai da tempo lontano dai nuovi centri della canzone di destra, e dalla destra stessa. Fra le varie attività della sua vita successiva c'è quella di doppiatore: è stato, fra l'altro, la voce italiana del Gatto Silvestro (Lanna e Rossi 2003: 50).<sup>38</sup> Riprenderà a suonare le canzoni del suo vecchio repertorio solo negli anni Novanta, in particolare dal 1993-94, nel contesto della Seconda repubblica e di una nuova stagione della destra italiana. Nel 1995 esce un'audiocassetta insieme a Paolo Marzano (Valeriano 1995) con alcuni inediti e nuove versioni dei vecchi brani. La prima edizione della sua auto-

36 Carlo Cozzi, Condizionatissimi dai persuasori poco occulti, «Il secolo d'Italia», 14 febbraio 1973, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032823/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=411>.

37 Leo Valeriano interpreta "L'arresto", «Il secolo d'Italia», 13 marzo 1974, in Lorien; testo disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20180926032815/http://www.aclorien.it/archivioalternativa/pressreviewart.php?id=412>.

38 Un profilo di Leo Valeriano doppiatore è in: Antonio Genna, Il mondo dei doppiatori - la pagina di Leo Valeriano, 2001; <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/voci/vocilval.htm>.

biografia, *C'era una volta il cabaret*, con due musicassette allegare, viene pubblicata l'anno successivo per Settimo Sigillo, nuova incarnazione di Lede – Libreria Europa (Valeriano 1996). Per l'occasione, Valeriano inanella una discreta serie di concerti fra Roma, Genova, Londra e l'Australia (Marchi 1997: 327).

È più in generale la produzione di dischi di destra a fermarsi dopo il 1972, senza aver mai veramente preso slancio. Solo dal 1975-76, e poi più decisamente dopo il primo Campo Hobbit del 1977, si avvia nei contesti neofascisti una produzione sistematica di canzoni. Ne è protagonista una nuova «generazione di militanti privi d'una memoria storica del fascismo, portati a condividere bisogni di natura più immediatamente esistenziale che non politica» (Chiarini 1991: 596). Sono ragazzi e ragazze più giovani di Valeriano di almeno una decina d'anni, che si sono formati alla politica nello scontro spesso violento con i coetanei di sinistra – con i quali però condividono gli stessi riferimenti nella *popular culture*, a partire dalla canzone d'autore e dal rock – e che necessitano di nuove canzoni in cui identificarsi. Le troveranno nella nascente galassia di cantautori e gruppi di musica alternativa. Per tutti questi, Valeriano rappresenta una sorta di padre spirituale, un padre che però «ha lasciato la famiglia prima della nascita dei figli» (Gennaccari *et al.* 2013: 6).

A posteriori, Walter Jeder – in uno scritto inedito del 1977 (Di Giorgi e Ferrario 2010: 157) liquida l'esperienza di Valeriano come incompleta, una

formula ancora troppo elitaria, chiusa nelle catacombe *à la page* degli addetti ai lavori: i politici, i giornalisti, certa borghesia romana. Si è andati oltre con tentativi minimi di produzione discografica, malamente distribuita, senza essere capaci di uscire dall'episodica, stimolante e sfortunata, decisa sempre dalla consueta povertà dei mezzi. Bisognava fare i conti con la cronica modestia economica e organizzativa, un'incapacità di tenere livelli professionali che troppo spesso diventava l'alibi per non fare niente in modo più serio. In questo tunnel, fra slanci e incomprensioni, è nato ed è tramontato, per parlarci chiaro, il progetto musicale che fu centrato sul nome di Leo Valeriano, si è edulcorato il Bagaglino, si è spento lo sforzo creativo mentre chiudevano i battenti dei circoli.

È però proprio a partire da qui che anche a destra «si comincia a riflettere sull'importanza della musica e della cultura come strumento di comunicazione anche politica, come mezzo per ridefinire la propria identità e riaffermarla al passo con i tempi» (Di Giorgi e Ferrario 2010: 36).

Eccentrico, non allineato, marginale, Valeriano sopravvive nella memoria e nelle pratiche musicali dei giovani neofascisti soprattutto perché, a differenza di altri, ha lasciato traccia della sua attività nei dischi. Nella seconda metà degli anni Settanta la musica alternativa emerge in strettissimo rapporto con la liberalizzazione della radiofonia e l'avvio delle trasmissioni delle prime radio libere di destra (Radio University a Milano, Radio Alternativa a Roma...). Queste stazioni, animate da giovani militanti, non hanno un coordinamento organico e centralizzato ma si «scambiavano idee, programmi, cassette e dischi» (*Ivi*: 44). Per i primi anni, in attesa che nuovi musicisti si mettano a incidere i propri brani nelle camerette e nelle sedi del partito, gli unici disponibili sono proprio quelli di Valeriano. Le Edizioni Europa, pienamente attive lungo il decennio, ne rinfocolano la memoria con varie ristampe (Valeriano 1977a; 1977b), e gli stessi militanti li copiano e riconfezionano su musicassetta, il medium di elezione di questa generazione di militanti-musicisti. È così che un corpus di canzoni limitato e marginale si costruisce, a posteriori, un ruolo centrale nel nuovo canone della musica di destra: i palinsesti devono essere riempiti, e c'è solo Leo Valeriano.

## Post scriptum. Due affioramenti dal profondo (nero)

Il maestro Pier Francesco Pingitore, fondatore del Bagaglio, aveva scritto dopo l'invasione dei carri armati sovietici in Ungheria una canzone che, da noi, hanno cantato intere generazioni. *Avanti ragazzi di Buda*, si intitola. Quando nel 2019 il primo ministro ungherese Viktor Orbán è stato ospite ad Atreju, nel suo discorso, ha ringraziato l'Italia e ha detto: «Fu scritta da italiani la canzone più bella sulla rivoluzione ungherese del 1956, che comincia dicendo "Avanti ragazzi di Buda...". È stato un attimo. La platea ha preso a cantare, prima piano, poi sempre più forte, in piedi. «Avanti ragazzi di Buda / avanti ragazzi di Pest / studenti, braccianti, operai / il sole non sorge più ad est...» Migliaia di persone in sala, e tutti ricordavano

da dove venivano. In oltre vent'anni di Atreju, credo che quello sia stato in assoluto il momento più emozionante (Meloni 2022).

...35 gol in 42 presenze, nonostante i tanti campioni che ha avuto l'Italia, rimangono il record che Gigi Riva porta in paradiso. Ma in paradiso porta anche la sua capacità di dire no. Perché è facile dire sì. C'era una canzone, l'autore si chiamava Leo Valeriano, che diceva «il coraggio di dire di no». Erano gli anni in cui era facile dire sì...<sup>39</sup>

Che cosa è rimasto, negli anni Venti del nuovo secolo, della periferica vicenda del cabaret di destra e di Leo Valeriano? Due affioramenti, fra i molti possibili, possono forse aiutare a dare una risposta. Il primo è un ricordo di Giorgia Meloni, dalla sua autobiografia *Io sono Giorgia*. Il secondo è il passaggio di un discorso del presidente del Senato Ignazio La Russa in occasione della morte di Gigi Riva. Riva, icona del Cagliari degli anni Sessanta e Settanta, è rimasto fedele alla sua maglia senza cedere alle lusinghe del mercato: ha avuto «il coraggio di dire di no», ha fatto la scelta più difficile in un momento in cui altre erano le scelte più facili.

Meloni e La Russa appartengono a due diverse generazioni e provengono da contesti diversi. La prima, romana classe 1977, ha costruito la sua credibilità politica con una lunga militanza nelle organizzazioni giovanili del Msi e poi in Alleanza nazionale a partire dagli anni Novanta. Il secondo, siciliano trapiantato a Milano, di trent'anni più anziano, nel 1971 è già responsabile del Fronte della gioventù del capoluogo lombardo, e pochi anni dopo anima le trasmissioni di Radio University. Per entrambi, in modo diverso, Valeriano e il cabaret di destra rappresentano un pezzo del loro passato di militanti, un elemento identitario che è prova di autenticità, di un legame con la propria storia (con tutto ciò che di problematico questa storia porta con sé) e con la propria base.

Anche loro, in fondo, si raccontano come quelli che hanno saputo fare la scelta più difficile mentre tutti gli altri intorno prendevano la strada più semplice; come quelli che erano marginali e periferici – e dunque “autentici” – anche ora che marginali e periferici non lo sono più.

39 Senato, *La Russa cita il cantante post fascista Leo Valeriano per ricordare Gigi Riva*, «la Repubblica», 24 gennaio 2024, video; disponibile al sito [https://www.repubblica.it/politica/2024/01/24/video/senato\\_la\\_russa\\_cita\\_il\\_cantante\\_post\\_fascista\\_leo\\_valeriano\\_per\\_ricordare\\_gigi\\_riva-422472262/](https://www.repubblica.it/politica/2024/01/24/video/senato_la_russa_cita_il_cantante_post_fascista_leo_valeriano_per_ricordare_gigi_riva-422472262/).

## BIBLIOGRAFIA

- Baldoni, Adalberto (1986) *Noi rivoluzionari*, Settimo Sigillo, Roma.
- Bermani, Cesare (1997) *Una storia cantata, 1962–1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano*, Jaca Book, Milano.
- Bocchino, Italo (2011) *Una storia di destra*, Longanesi, Milano.
- Bourdieu, Pierre (2022) *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano.
- Bozzi Sentieri, Mario (2007) *Dal neofascismo alla nuova destra. Le riviste 1944–1994*, Nuove idee, Roma.
- Caiani, Manuela e Enrico Padoan (2023) *Populism and (Pop) Music*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Carusi, Paolo (2022) “The Mindset of Extreme Right-wing Youth in Neofascist Songs from the Late Seventies”, *Journal of Modern Italian Studies*, 27/4: 581–599.
- Ceccherini, Alessio (2022) *La ragnatela nera. L'eversione di destra e la strage dell'Italianicus (1973-1975)*, tesi di dottorato, Università degli studi di Urbino “Carlo Bo”, a.a. 2021/22.
- Chiarini, Roberto (1991) “La destra italiana. Il paradosso di un'identità illegittima”, *Italia contemporanea*, 185: 581–600.
- Conti, Davide (2023) *Fascisti contro la democrazia. Almirante e Rauti alle radici della destra italiana 1946-1976*, Einaudi, Torino.
- Cook, Nicholas (2005) *Musica. Una breve introduzione*, Edt, Torino.
- Crivelli, Filippo (1963) “Note di un creatore di cabaret”, *Sipario*, a. 18, n. 212, dicembre: 41, 80.

- Di Giorgi, Cristina e Ippolito Edmondo Ferrario (2010) *Il nostro canto libero. Il neofascismo e la musica alternativa: lotta politica e conflitto generazionale negli anni di piombo*, Castelvecchi Editore, Roma.
- Dunkel, Mario e Melanie Schiller (2024 a cura) *Popular Music and the Rise of Populism in Europe*, Routledge, Londra.
- Eco, Umberto (1963) “La canzone nuova”, *Sipario*, a. 18, n. 212, dicembre: 29–31.
- Fabbri, Franco (2021) “Come nascono, cambiano, muoiono i generi? Convenzioni, comunità e processi diacronici”, in *Il tempo di una canzone. Saggi sulla popular music*, Jaca Book, Milano: 91–106.
- Fiori, Umberto (1985) “Popular music: teoria, pratica e valore”, in Franco Fabbri (a cura di) *What is popular music?*, Quaderni di M/R 8, Unicopli, Milano: 92–103.
- Fiori, Umberto (2007) “Tenco e la seconda persona. Il linguaggio”, in Enrico De Angelis, Enrico Deregibus e Sergio Secondiano Sacchi (a cura) *Il mio posto nel mondo. Luigi Tenco, cantautore. Ricordi, appunti, frammenti*, BUR, Milano: 203–208.
- Generali, Enzo (1966) *Congo sporco affare*, Edizioni Europa, Roma.
- Gennaccari, Federico, Claudio Volante e Guido Giraudo (2013) *Voci contro vento. Storia e canzoni della musica alternativa 1965-1983*, Fergen, Roma.
- Germinario, Francesco (2005) *Da Salò al governo. Immaginario e cultura politica della destra italiana*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Giannuli, Aldo e Elia Rosati (2017) *Storia di Ordine nuovo. La più pericolosa organizzazione neo-fascista degli anni Settanta*, Mimesis, Milano-Udine.
- Guerrieri, Loredana (2020) “Un fascio di note. La musica alternativa di destra in Italia”, *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 50, n. 5.

- Hamm, Charles (1995) “Modernist Narratives and Popular Music”, in *Putting Popular Music in Its Place*, Cambridge University Press, Cambridge: 1–40.
- Ignazi, Piero (1989) *Il polo escluso. Profilo del Movimento Sociale Italiano*, il Mulino, Bologna.
- Jona, Alberto (2014) “Lo spettacolo d’intrattenimento in Italia dal caffè-concerto all’avanspettacolo”, in Umberto Eco (a cura di), *Storia della civiltà europea. Il Novecento. Musica*, Treccani, Roma; testo disponibile al sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/lo-spettacolo-d-intrattenimento-in-italia-dal-caffe-concerto-all-avanspettacolo\\_\(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lo-spettacolo-d-intrattenimento-in-italia-dal-caffe-concerto-all-avanspettacolo_(Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco)/) (ultimo accesso: 15 gennaio 2026).
- Kaufman Shelemay, Kay (2011) “Musical Communities: Rethinking the Collective in Music”, *Journal of the American Musicological Society*, 64/2: 349–390.
- Lanna, Luciano e Filippo Rossi (2003) *Fascisti immaginari. Tutto quello che c'è da sapere sulla destra*, Vallecchi, Firenze.
- Love, Rachel E. (2019) “Talking Italian Blues: Roberto Leydi, Giovanna Marini and American Influence in the Italian Folk Revival, 1954–1966”, *Popular Music*, 38/2: 317–334.
- Marchi, Valerio (1997) *Nazi-Rock. Pop music e destra radicale*, Castelvecchi, Roma.
- Pingitore, Pier Francesco (2020) *Memorie dal Bagaglino. Diario intimo di un cabaret*, Masciulli Edizioni, Catignano (Pe).
- Rao, Nicola (2006), *La fiamma e la celtica. Sessant'anni di neofascismo da Salò ai centri sociali di destra*, Sperling & Kupfer, Milano.
- Salvatore, Gianfranco (2024) *L'alchimia del verso cantato: arte e linguaggio della canzone moderna*, Mimesis, Milano-Udine.
- Santoro, Marco (2010) *Effetto Tenco. Genealogia della canzone d'autore*, il Mulino, Bologna.

- Savona, Virgilio e Michele Straniero (1976) *Canti dell'emigrazione*, Garzanti, Milano.
- Tarchi, Marco (1995) *Esuli in patria. I fascisti nell'Italia repubblicana*, Ugo Guanda Editore, Parma.
- Teitelbaum, Benjamin R. (2021) "The Study of Far-Right Music", *Music Research Annual*, 2: 1–20.
- Thomas, Jonathan (2020) *La propagande par le disque: Jean-Marie Le Pen, éditeur phonographique*, Éditions EHESS, Paris.
- Tomatis, Jacopo (2020) "La chitarra e il potere, il blues e il rock'n'roll. Ivan Della Mea e la popular music", in *E chi può affermare che un sampietrino non fa arte? Scritti sulla musica (1965-2009)*, a cura di Jacopo Tomatis, numero monografico de *il de Martino*, 30: 9–42.
- Tomatis, Jacopo (2021) "I due Gramsci. Per un'archeologia del popolare musicale in Italia", *La Valle dell'Eden*, 37: 84–98.
- Tomatis, Jacopo (2024) *Bella ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco*, il Saggiatore, Milano.
- Tonietto, Nicola (2021) "I giovani neofascisti e la pop music. Un'analisi della rivista 'La voce della fogna'", in Paolo Carusi e Manfredi Merluzzi (a cura), *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, Pacini, Pisa: 106–120.
- Valeriano, Leo (1996) *C'era una volta il cabaret. Ovvero: un disco da leggere*, Settimo Sigillo, Roma.
- Valeriano, Leo (2014) *C'era una volta il Cabaret. Seconda edizione a cura dell'autore*, Associazione Culturale Aurora Mediterranea.

## DISCOGRAFIA

**Leo Valeriano**

Leo Valeriano, *Un ragazzo / Berlin*, 45rpm, Tim-Tom Records, BG 0501, 1966.

Leo Valeriano, *Branços e pretos / Il coraggio di dire no*, 45rpm, Europa NR 0102, 1967.

Leo Valeriano, *Al giardino dei supplizi*, 33rpm 7 pollici, Edizioni Giardino dei Supplizi, L 1701, 1968a.

Leo Valeriano, *La ballata dell'illusione / Generazione 2000*, 45rpm, Edizioni Giardino dei Supplizi, N 1703, 1968b.

Leo Valeriano, *La canzone della terra perduta / Banzai*, 45rpm, Edizioni Giardino dei Supplizi, N 1704, 1968c.

Leo Valeriano, *Quando ero bambino / Piccola Danka*, 45rpm, Edizioni Giardino dei Supplizi, N 1706, 1968d [o 1969].

Leo Valeriano, *Valeriano*, 33rpm, Euphon LPU 3001, 1969.

Leo Valeriano, *Bella bambina / La ballata dell'illusione*, 45rpm, Euphond EN 1707, 1972a.

Leo Valeriano, *Tempo da lupi*, Lp, Euphond, L 3002, 1972b.

Leo Valeriano, *Mezz'ora con Leo Valeriano 1*, audiocassetta, Edizioni Europa, 1977a.

Leo Valeriano, *Mezz'ora con Leo Valeriano 2*, audiocassetta, Edizioni Europa, 1977b.

Leo Valeriano, (con Paolo Marzano), *Noi uomini*, audiocassetta, Setticlavio, PS 9501, 1995.

### **Cabaret di destra**

Mario Di Gilio e Gianna Preda, «Il Fanfaniero» (*Cantata del regime / Fanfani spiegato al popolo*), 45rpm EP, Edizioni Il Borghese, 1963.

Pat Starke, *Ebreo errante, no / Ninna nanna a Francesca*, 45rpm, Edizioni Giardino dei Supplizi, N 1702, 1968a.

Pat Starke, *Occidente Goodbye / Quando cambia la luna*, 45rpm, Edizioni Giardino dei Supplizi, N 1705, 1968b.

Pat Starke, *Vecchio amore / Ragazzo americano*, 45rpm, Cinevox, SC 1061, 1968c.

Gabriella Ferri e Pino Caruso, *Le canzoni del Bagaglino*, 45rpm, 2F8K W 15849, 1968.

### **Miscellanea**

Virgilio Savona (a cura), *Le canzoni degli emigranti 2*, cantano Antonio, Giorgio e Daniela, Lp, I Dischi dello Zodiaco, Vpa 8122, 1971.

Coro dei Cantori moderni di Alessandroni, Franco Cremonini, *L'ultima frontiera. Inno della destra nazionale*, 45rpm, Msi - Destra nazionale 721, 1972.

Lillo Gregori, *La nostra canzone / Motivazioni*, 45rpm, Fronte della gioventù, 1972.

Messaggeri del sole, *Solaria*, audiocassetta, autoproduzione, 1981.

Pino Caruso, *La Cinevox in diretta dal Bagaglino. Pino Caruso al cabaret*, Lp, Cinevox, SC 33.31, Serie Cabaret n. 1, 1977.

Pippo Franco, *La Cinevox in diretta dal Bagaglino. Pippo Franco al cabaret*, Lp, Cinevox, SC 33.32, Serie Cabaret n. 2, 1977.

## LA RIVOLUZIONE, SI CANTA. COMUNITÀ E PARTECIPAZIONE TRA CANTO POPOLARE E DISCOGRAFIA ANTAGONISTA

LORENZO URBANO

6 aprile 2024. Arrivai alla stazione ferroviaria di Piadena verso metà mattina, dopo aver cambiato quattro treni. Ero partito poco dopo l'alba, con un'idea molto vaga della mia destinazione. Sapevo soltanto che a quella stazione avrei dovuto trovare qualcuno, un tale Dario,<sup>1</sup> che mi avrebbe portato a Torre de' Picenardi, presso il circolo che ospitava il primo giorno della festa di primavera che, ogni anno, la Lega di cultura di Piadena organizza.

Non sapevo molto di questo Dario, soltanto che abitava in Francia, che era un percussionista, che era accompagnato da un piccolo gruppo di avventori toscani della festa. E che non utilizzava le più diffuse applicazioni di messaggistica istantanea: per accordarci su di un punto di ritrovo ci siamo scambiati delle e-mail. Per questo motivo, non vedendo nessuno ad attendermi fuori dalla stazione di Piadena, iniziai immediatamente a preoccuparmi. Provai a chiamarlo, ma senza successo. Il navigatore prevedeva quasi due ore di tragitto a piedi. Mi preparai a incamminarmi.

«Ciao! Mi ha appena detto Elena che ti aspettano al bar sulla via principale». Un SMS ricevuto da Dario. «Ti portano loro fino alla festa». Non avevo idea di chi fosse Elena, né «loro», ma era comunque un miglioramento rispetto a fare tutto il percorso a piedi. Mi daresti il numero di Elena, risposi. Nessun segno di vita.

Non fu necessario, fortunatamente. Mentre passeggiavo sotto uno dei portici della via principale, mi sentii chiamare. «Sei mica Lorenzo?». Risposi affermativamente. Erano tre le persone che mi aspettavano: Elena, Ines, Luigi.

---

<sup>1</sup> Tranne dove esplicitato, i nomi di persona sono pseudonimi.

«Sei qui per il convegno, immagino», mi chiese subito Ines. A Dario avevo brevemente parlato della ricerca, del perché avevo deciso di partecipare alla festa di primavera. Forse, quando aveva chiesto a Elena di venirmi a prendere alla stazione, Dario mi aveva introdotto come un ricercatore. No, non soltanto, risposi. Il primo giorno, sabato, erano previsti alcuni incontri dedicati al tema della pace, con interventi di studiosi, attivisti di collettivi e movimenti sociali. Il giorno dopo, la vera e propria festa a casa del Micio, personaggio chiave della Lega di cultura e centro di aggregazione di questa comunità. Avevo ottenuto un invito per partecipare alla festa, che era la cosa che trovavo più interessante, ma in quel momento non mi ero sentito di ammetterlo. Sì, sono qui per il convegno, ma non soltanto, vorrei partecipare anche alla festa, avevo risposto. «Noi no», aveva ribattuto Ines, scambiandosi uno sguardo d'intesa con gli altri due. Evidentemente, qualcosa mi sfuggiva. «Però andiamo, dai. Anche se ne faremmo volentieri a meno». Una risata generale, e poi tutti in macchina.

Giunto a Torre de' Picenardi, incontrai finalmente Dario, insieme a Stefano Arrighetti, presidente dell'Istituto Ernesto de Martino e la prima persona che avevo contattato per arrivare fino a Piadena. Mi fermai a parlare un po' con il primo, che sapevo essere come me alla sua prima partecipazione. Mi raccontò di aver scoperto della festa in Francia, dove abitava già da diversi anni. «Principalmente, suono in un gruppo che fa musica tradizionale greca. Nello specifico, della regione della Tracia», mi disse, premurandosi di indicarmela su di una mappa. «Ma ho amici che fanno parte di cori di canto popolare, sono stati loro a parlarmi della festa. Dovrebbero arrivare anche loro a breve» terminò, guardandosi intorno.

Effettivamente, arrivarono poco più tardi, gli amici francesi di Dario, un uomo e una donna. Ci sedemmo a tavola per pranzo, nel cortile del circolo che ospitava il primo giorno della festa. Prima ancora che iniziassero a servire, l'uomo tirò fuori un raccoglitore molto spesso e si mise a sfogliarlo. Dario, seduto dal lato opposto, si sporse per vedere meglio. Feci lo stesso anch'io, ma ero troppo distante per riuscire a leggere cosa fosse scritto su quei fogli. Dopo una manciata di secondi, i tre si trovarono d'accordo su una pagina e misero il

raccoglitore al centro del tavolo. Dario tirò fuori un tamburello dallo zaino e cominciarono tutti a cantare. Non riuscivo a capire precisamente cosa stessero cantando – riconoscevo soltanto che era in francese. Poco dopo, un minuto, non di più, dietro le mie spalle sentii che qualcun altro si era unito al coro. Nel giro di un paio di minuti, una dozzina di persone stava cantando, metà delle quali in piedi intorno al nostro tavolo.

Andò avanti così per una buona parte del pranzo. Tra un boccone e l'altro, i due francesi sceglievano un'altra pagina dal loro raccoglitore e iniziavano a cantare. Canti in francese, ma anche in italiano, in spagnolo, in catalano, in sardo. Regolarmente, qualche istante dopo che avevano cominciato a cantare, altri avventori si univano, a volte dai loro tavoli, a volte avvicinandosi al nostro. Rapidamente, mi resi conto che non eravamo l'unico centro di aggregazione: tra un canto e l'altro, tra una portata e l'altra, sentivo persone cantare, vedevo tavoli con gruppetti in piedi, intorno a qualcuno con un foglio, un quaderno, in alcuni casi anche uno strumento musicale. Come per il nostro tavolo, i repertori erano molto vari – per quanto riguarda temi, stili, lingue – ma sempre condivisi. In nessun caso vidi qualcuno iniziare a cantare senza che qualcun altro lo seguisse. Era divenuto abbastanza chiaro il perché delle parole di Ines quella mattina, perché «non siamo qui per il convegno».

Verso la metà del pranzo, mi alzai per guardarmi intorno, per andare a osservare qualche altro tavolo. Poco dietro di me, erano seduti i tre che mi avevano accompagnato fino al circolo. «Antropologo!», mi fece cenno Ines, invitandomi a sedermi al loro tavolo. «Lo sapete che lui è un antropologo?», disse, rivolgendosi ad altre due persone che ancora non avevo conosciuto. Uno dei due si presentò, Giampaolo, stringendomi la mano. E, prima che potessi sedermi, «Perché non vai a prendere un'altra bottiglia di vino?», mi chiese, indicandomi il banco delle bevande. «Io ci sono già andato troppe volte», precisò, gettando uno sguardo alle bottiglie vuote che erano sul tavolo, «ormai mi riconoscono». Tornato indietro con due bottiglie di vino, di nuovo venni apostrofato da Giampaolo: «Ora che le hai portate, devi anche aprirle, sederti e bere con noi».

Rimasi a quel tavolo per il resto del pranzo. E per il resto del pranzo continuarono ad aprirsi, spontaneamente, momenti di canto, qua e là. Dario e i suoi amici francesi continuarono a essere tra i più attivi. Anche Giampaolo, Ines, Elena e Luigi erano chiaramente lì per cantare. Ma, forse, con un senso, un obiettivo diverso rispetto a quello che pensavo di aver intuito per gli altri partecipanti che avevo ascoltato fino a quel momento. Ogni volta che i francesi cominciarono a cantare, vedevo Giampaolo che sospirava, a metà tra la disapprovazione e il fastidio. «Quando sento gli altri cantare, mi sento un po' meglio con me stesso», sussurrò tra i denti. Spesso, «rispondevano» ai canti altrui con i propri. E, ogni volta, sembravano scegliere brani con un più spiccato contenuto «politico». Ne riconobbi qualcuna. *O Gorizia. L'Internazionale*. Anche queste cantate vedevano una certa partecipazione da parte dei presenti, ma né più né meno delle altre. Mentre Giampaolo e gli altri cantavano, riuscii rapidamente ad appuntarmi un'osservazione che si sarebbe dimostrata rilevante già poco più tardi nella stessa giornata.

Che confine c'è tra il popolare e il politico? C'è un confine? Per quello che sono riuscito a capire fino a questo momento, Dario è qui perché canta e suona musica “folk” in senso stretto, musica “popolare”. Il fatto che abbia precisato la regione della Grecia da cui proviene la musica che suona il suo gruppo suggerisce che la località sia l'aspetto caratterizzante che conta di più. Non ho avuto, da Giampaolo, Ines e gli altri l'impressione che questo stesso aspetto sia rilevante per loro. Se da un lato il “popolare” sembra declinato in opposizione a “commerciale”, o “mainstream”, dall'altro invece sembra declinato in opposizione a “egemonico”, come sinonimo di *working class*. La differenza è potenzialmente molto sottile, ma credo che comunque sia presente.<sup>2</sup>

Il canto continuò a essere l'attività condivisa anche alla fine del pranzo. Finché le persone rimasero sedute ai tavoli, sembrò esserci sempre spazio per un altro brano, per un altro momento canoro. O, piuttosto, finché non si alzò il Micio a segnare il passaggio alla fase successiva della giornata. «Ora c'è il conve-

---

2 Diario di campo, 6/04/2024.

gno», sentenziò, «quindi, tutti dentro e non voglio sentir più cantare». E diede l'esempio, abbandonando il cortile ed entrando nella sala del circolo che avrebbe ospitato gli incontri del pomeriggio.

Mi alzai per seguirlo. «Quindi vai al convegno?», mi chiese Ines. Annuii. «Noi non sappiamo ancora che faremo», continuò. «In caso, puoi farti accompagnare da loro a casa del Micio», indicando altre due persone che erano sedute al nostro tavolo. «Mi sa che noi ci andiamo subito. Così ci rimettiamo a cantare».

## Una comunità «marginale»

Prima di entrare, mi fermai qualche minuto a parlare con Stefano Arrighetti. Prima di quel giorno, ci eravamo soltanto sentiti al telefono. «E così sei tu l'antropologo», mi disse. Mi chiese il motivo della mia presenza. «Non ti si era mai visto da queste parti», commentò. Confermai, parlando brevemente del progetto a cui stavo lavorando. E provai anche a spiegare il motivo della mia presenza – non fu particolarmente complicato, perché Stefano aveva un'idea abbastanza chiara di cosa fossero l'antropologia e la ricerca etnografica. «Non sarai fuori luogo qui», aggiunse con una punta di ironia, «perché a me piace pensare Piadena come un *raduno di tribù sparse*», enfatizzando quest'ultima descrizione. Cominciò a indicarmi i diversi gruppi che avevano preso parte alla giornata. «La festa attira gente da tutta Italia e anche oltre», disse, «realtà che troppo spesso sono separate, isolate, in diminuzione. Ma noi cerchiamo di riunirci quando possiamo».

Sarà utile offrire un sintetico inquadramento del contesto della festa e, soprattutto, della Lega di cultura. Nata dall'esperienza della Biblioteca popolare e del Gruppo Padano di Piadena, la Lega fu fondata nel 1967 da Gianfranco Azzali, il "Micio", e da Giuseppe Morandi. Sia Azzali che Morandi avevano preso parte alle ricerche effettuate dalla Biblioteca popolare, in linea con la prospettiva dell'intellettuale «rovesciato» che animava il lavoro di Gianni Bosio in quegli stessi anni (Bosio 1998). Morandi aveva anche fatto parte del Gruppo Padano,

con il quale aveva raccolto e documentato istanze di canto sociale e popolare in continuità con l'esperienza del Nuovo canzoniere italiano. Dalla Biblioteca e dal Gruppo Padano Morandi e Azzali si sarebbero staccati nel 1967, rivendicando la necessità di accompagnare al momento della ricerca quello della militanza: non è sufficiente documentare la cultura dei ceti popolari, bisogna anche prendere parte alle loro lotte per l'emancipazione (Rebecchi 2014).

La Lega si costituisce come una «università popolare» di ispirazione bosiana, realizzando inchieste sulle condizioni del ceto popolare padano, raccogliendo testimonianze e canti, organizzando eventi e momenti collettivi, sempre con l'obiettivo di fare una politica culturale «rovesciata», superando quella separazione tra intellettuali e «popolo» proprio nel segno di Gianni Bosio (Fanelli 2015). Tra questi momenti collettivi, probabilmente il più noto è proprio la *Festa di primavera*, organizzata ogni anno verso la fine di marzo e che continua a mettere in scena la sintesi dei diversi fronti su cui la Lega è stata impegnata. Ogni anno, la Festa dedica spazio a iniziative culturali, come mostre fotografiche o proiezioni di documentari; e al dibattito politico, tenendo insieme temi di ampio respiro con istanze di lotta legata allo specifico territorio padano, in particolare lotte legate al lavoro. Questi momenti sono quelli in cui, ancora oggi, l'azione di politica culturale che la Lega svolge si presenta nel suo modo più esplicito, riflessivo, strutturato. Il convegno cui partecipai nel 2024 aveva come tema la «formazione per la pace», ed era stato preceduto da una serie di canti e letture sullo stesso tema, da parte del gruppo I Giorni Cantati. Mi era risultata sin da subito molto evidente l'importanza che il Micio, e con lui gli altri organizzatori della Festa, attribuivano a questo momento di dibattito pubblico, che sancisce la continuità con il lavoro di «università popolare» che la Lega ha sempre svolto.

Tuttavia, non tutti i partecipanti la pensavano nello stesso modo. Ines, Giampaolo, Elena, Luigi, Dario e gli altri con cui avevo pranzato non sembravano lì per il convegno – e, infatti, abbandonarono il circolo poco dopo. «Noi siamo qui per cantare», mi aveva detto Ines. L'altro cuore della Festa è ciò che accade nella

casa della famiglia Azzali, dove il Micio ospita un lungo momento di convivialità e di canto. La cena di sabato e il pranzo della domenica sono accompagnati da altri interventi ed esibizioni musicali; tuttavia, quello che maggiormente caratterizza questi momenti di condivisione è quello stesso canto spontaneo che avevo visto al circolo di Torre de' Picenardi. In ogni momento, il piazzale di fronte alla casa del Micio e il bosco circostante sono punteggiati da cori, persone che suonano, persone che passano da una zona all'altra, cercando qualcuno che canta. Se la prima parte della Festa rappresenta la politica culturale della Lega, la seconda parte ne evidenzia la dimensione di condivisione, di *communitas* (Turner 2003). Ed è la parte che continua ad attirare persone e gruppi da tutta Italia ed Europa. Dario aveva deciso di partecipare alla Festa perché frequentava un coro parigino che già vi aveva preso parte in precedenza. Sabato sera, a casa del Micio, conobbi altre persone che venivano da varie parti d'Europa. Un coro dalla Bretagna. Una coppia di provenzali. Una donna catalana. Un uomo portoghese che aveva frequentato la Festa anni addietro con un coro di Lisbona, e che aveva deciso quell'anno di partecipare da solo. Persone forse meno legate alle istanze di lotta che la Lega di cultura porta avanti da decenni, ma sicuramente alla ricerca di uno spazio in cui il canto popolare e sociale possa esprimersi liberamente e in comunità.

La Lega di cultura di Piadena è senza dubbio la più riuscita istanza dell'obiettivo di Bosio di «disseminare le campagne della pianura padana di leghe di resistenza culturale» (Fanelli 2017: 52) – probabilmente l'unica realmente riuscita e duratura, non soltanto con un impatto evidente sul contesto locale, del quale continua a testimoniare le condizioni e sostenere le lotte, ma anche con una capacità di attrazione e coesione di scala ben più ampia. La Lega si sforza di essere contemporaneamente situata e internazionale, di mettere in connessione spazi di dibattito politico legati al territorio padano con discorsi di più ampia scala; similmente per il canto popolare, dove una tradizione di canto più strettamente “politico”, legato alla storia della Resistenza e poi del Partito comunista, si intreccia in modo inestricabile con un filone più vicino al fenomeno del folk revival (Dei 2018). Una “università popolare” che una

volta all'anno diventa un festival, la cui sopravvivenza dopo quasi sessant'anni evidenzia tanto la capacità del Micio di tenere insieme un gruppo composito di musicisti, intellettuali, militanti, quanto la solidità dei legami comunitari, politici, affettivi che lo legano alle altre persone che fanno parte di tale gruppo.

L'impressione iniziale che ebbi alla Festa del 2024 era effettivamente non distante da questa rappresentazione della Lega come un soggetto ancora vitale, attivo, un centro attorno al quale gravita una comunità che si riconosce come tale, che si pensa come organica e coerente al proprio interno. Sin dal primo giorno, a Torre de' Picenardi, il pubblico della Festa mi era sembrato contemporaneamente composito e compatto, le divisioni interne facilmente compensate dalla scelta del giusto canto da proporre ai partecipanti. A casa del Micio la forza gravitazionale della Festa appariva ancora più evidente, perché evidenti erano le differenti anime che la attraversavano e allo stesso tempo la loro capacità – la loro volontà – di condividere uno stesso spazio.

Non era necessariamente questa la percezione di chi frequentava Piadena da diversi anni. La sera di sabato, a casa del Micio, mi ritrovai nuovamente allo stesso tavolo del gruppo toscano con cui avevo pranzato. Ancora una volta, mi venne chiesto di spiegare il senso del progetto di ricerca. Tra una spiegazione e l'altra, riuscii a capire che anche alcuni di loro erano abbastanza "nuovi" – non soltanto Dario, ma anche Elena e Luigi. Quest'ultimo specificò, «io vengo dal mondo del canto popolare, non ero mai stato a Piadena prima di quest'anno», rintracciando una qualche distinzione tra il suo contesto di provenienza e quello in cui era approdato che, in quel momento, non riuscivo a percepire. Ines e Giampaolo, invece, avevano partecipato già a numerose edizioni della Festa. Da quanto tempo venite, chiesi loro. Si guardarono, ed Ines rispose «mah, forse una decina d'anni. Forse di più. Ma non veniamo soltanto a Piadena soltanto per la Festa, veniamo anche in altri momenti dell'anno». Alla mia domanda sulle trasformazioni che la Festa aveva attraversato (e, con lei, quello che rimane della Lega), risposero mestamente. «La maggior parte delle persone che viene, che si prende la briga di organizzare tutto – in modo assolutamente volontario, va detto – lo fa per il

Micio. Siamo tutti legati a lui. Non so cosa potrebbe succedere alla Festa quando lui non ci sarà più. Siamo già perdendo dei pezzi».

Il racconto restituitomi da Ines e Giampaolo (e, più tardi, confermatomi da altri avventori della Festa) non era di una realtà vitale e resistente, ma di una realtà in esaurimento. O meglio, di una realtà vitale e resistente *nonostante* il suo progressivo esaurimento. In parte per l'invecchiamento o la scomparsa delle persone che l'avevano animata in precedenza, in parte per le trasformazioni politiche e sociali del territorio su cui insiste. La Lega continua a farsi portatrice di istanze di lotta, continua a testimoniare gli sforzi emancipatori dei soggetti più deboli, più marginali, più sfruttati. Ma, a detta delle persone che prendono parte a queste iniziative, lo fa con il serbatoio permanentemente in riserva, ogni afflusso di energie immediatamente speso per cercare di mantenere in piedi ciò che è rimasto.

Ripensai alle «tribù sparse» di cui aveva parlato Stefano. L'espressione, utilizzata senza dubbio con obiettivo ironico, testimoniava però un sentimento condiviso tra gli avventori di lungo corso. I gruppi che partecipano alla Festa sono sparsi, isolati, legati a territori e contesti diversi; ma sono anche *tribù*, si identificano con caratteristiche "arcaizzanti", connesse a una cultura politica che esiste in modo soltanto residuale, che fa riferimento a soggetti e reti ormai dissipatesi nelle trasformazioni che l'Italia ha attraversato dagli anni Settanta a oggi. Il «raduno di tribù sparse» è un contesto di rivendicata marginalità – un contesto in cui la marginalità è dimensione essenziale per definire quel "noi" che continua ad accomunare chi partecipa alla Festa di Piadena.

Avrei sentito altre volte Stefano porre l'accento sulla dimensione marginale di Piadena e di contesti simili. Soltanto poco più di un mese più tardi, introducendo una festa del Primo Maggio nel cuore della Toscana, iniziò con queste parole: «Benvenuti, compagni, al margine». Qualche settimana più tardi, gli chiesi esplicitamente di parlarmi di cosa fosse, per lui, il margine.

Allora... Io credo che nonostante... guarda che... il Micio e io siamo abbastanza... va bene anche usare il termine... "statici" in certe convinzioni. [...] Però c'è un aspetto che... che forse ci viene riconosciuto [...] è quello della inclusione. Cioè, fatto sal-

vo quelli che stanno da un'altra parte, cioè fatto salvo loro, noi dobbiamo stare tutti insieme. E... Uno me l'ha... Uno me l'ha... Un ex compagno di autonomia operaia me l'ha detto papale papale il primo maggio era... il ventesimo primo maggio che frequentava ma quest'anno me l'ha proprio detto, «la differenza sta tutta lì Stefano perché te sei riuscito... te... insomma... a fare di questo posto un luogo inclusivo. Per cui guarda... Li conosci tutti, c'è tutto l'arco della sinistra fiorentina nel corso degli ultimi quarant'anni. Da noi che siamo da autonomia operaia... Lui che è ancora un militante del Pd. Eppure siamo qui. E... E si viene tutti gli anni», mi fa. Per cui insomma [...] le tribù disperse però... Trovano in quella dimensione un... un posto che li accoglie. [...] Se tu vedi poi Fosdinovo,<sup>3</sup> o Piadena, un'altra apparentemente dimensione ma... Anche lì è la... è la stessa cosa insomma... cioè... Hai questa sensazione di... di... che ci sono persone che si ritrovano nonostante storie politiche differenti, nonostante anche età differenti... E... e credo davvero che su questo la cosa che conta è i rapporti personali che tu hai creato con le persone.<sup>4</sup>

La marginalità è riconosciuta come un limite delle esperienze come quella di Piadena – un limite che in primo luogo è legato alla “staticità” ideologica di persone come Stefano, ancora fortemente influenzate dalla cultura politica che le ha formate, degli anni Settanta e Ottanta. Attaccamento a un mondo (sociale, culturale, politico) che forse non esiste più ma del quale continuiamo a riconoscere l'importanza e, nella maggior parte dei casi, la bontà. In parte, tale marginalità è funzione dello sforzo di tenere quel mondo in vita, attraverso il mantenimento delle relazioni che uniscono i suoi protagonisti. In parte, tuttavia, la marginalità è anche riaffermata come strumento essenziale per la costruzione di un altro “noi”. Un “noi” che in primo luogo racchiude tutti gli esclusi, tutti quelli che non «stanno da un'altra parte» – una collocazione sicuramente politica ma anche sociale. Il margine è ciò che non è centro, ma è anche ciò che racchiude il centro, che lo tiene insieme.

Qualsiasi cosa, qualsiasi oggetto, anche questo terreno, ha bisogno del margine. Questo tavolo, fallo senza margine se ti riesce. Il margine è questo. [...] Fai una

3 Il riferimento è agli Archivi della Resistenza di Fosdinovo, comune in provincia di Massa-Carrara, un'associazione che svolge lavoro di ricerca e divulgazione, in particolare nel campo della storia orale. I membri dell'associazione frequentano anche altri contesti simili in Toscana, nonché la festa di Piadena.

4 Intervista, giugno 2024.

retta all'infinito, ma te lo sai, esiste solo in teoria. Il... per cui il margine è questo. [...] Il margine fa parte comunque dell'oggetto in questo caso, il margine fa parte della società italiana. Il margine fa parte di queste nostre sicure case d'occidente. Il margine fa parte di questo nostro mondo così com'è ora. C'è anche il margine. E... diciamo che ai margini ci sono quelli che sono gli esclusi.<sup>5</sup>

Se la marginalità è uno dei motivi per cui, nella prospettiva di chi lo abita, il mondo di Piadena è in esaurimento, è allo stesso tempo uno dei motivi per cui è ancora in grado di sopravvivere. La marginalità è ciò che consente a questi contesti di essere «inclusivi»: se ciò che li caratterizza, nel XXI secolo, non è primariamente una posizione ideologica, un contenuto politico univoco, ma una posizione *antagonista* – nel senso laclausiano di non riconducibile o sussumibile a un blocco egemonico (Laclau 2014) – è proprio tale posizione che permette a questi contesti di poter ricondurre al proprio interno, di includere nel “noi”, una pluralità di soggetti politici che possono non condividere istanze individuali, ma si trovano all'interno di uno stesso orizzonte.

Possiamo considerare quello che ruota attorno a Piadena come un *mondo morale locale*, uno spazio che media tra il personale, l'individuale, la scala micro, e il sociale, il politico, la scala macro. Questi spazi «micromorali» sono «particolari, intersoggettivi e costitutivi del flusso dell'esperienza vissuta» (Kleinman 1994: 173), e contribuiscono in maniera significativa a sottodeterminare non soltanto le modalità di relazione tra i soggetti che li abitano, ma anche le poste in gioco al loro interno. La natura «morale» di tali mondi è la loro caratteristica determinante – nella relazione, nella condivisione della dimensione micro, essi sono infatti in grado di conferire senso all'azione dei soggetti, a produrre rappresentazioni ed esperienze della realtà sociale orientate verso insiemi (sempre incompleti e a volte contraddittori) di valori.

In questa prospettiva, la doppia declinazione di marginalità riferita da Stefano è il punto nodale di questo mondo, elemento distintivo sul piano del posizionamento politico e sociale che agisce contemporaneamente come il nord della

---

5 Ibidem.

bussola morale dei soggetti che lo abitano. Questa marginalità «identitaria» diventa una caratteristica che permette di costruire rapporti di «equivalenza» (Laclau 2005) tra i soggetti che abitano contesti come quello di Piadena. Equivalenza proprio tra i contesti – la Lega, ma anche, ad esempio, l'Istituto Ernesto de Martino, almeno nella sua componente di politica culturale (più che in quella di ricerca). Equivalenza anche tra i soggetti che transitano tali contesti, che egualmente sono presentati come articolazioni del medesimo mondo morale. La banda di Bozzolo che ogni anno si esibisce alla Festa, i piccoli cori che arrivano da ogni parte d'Italia e d'Europa, i rappresentanti sindacali che raccontano di lotte in fabbrica, gli attivisti che testimoniano le condizioni nella Striscia di Gaza, i gruppi che raccolgono e ripropongono canti popolari, partecipano tutti allo stesso mondo morale, ne sono influenzati e allo stesso tempo contribuiscono a ridefinirne i confini.

La marginalità agisce dunque come un *significante vuoto* (Laclau 1996), un concetto che può essere riempito di diversi significati e che può produrre aggregazione anche senza avere un contenuto definito in maniera univoca. Tuttavia, questa stessa caratteristica ha anche un'altra funzione nel contesto di Piadena. Il fatto che l'esperienza della Lega (e della Festa) sia sopravvissuta come residuale rispetto a un mondo culturale e morale che si sta esaurendo è tratto fondamentale per garantirne l'*autenticità*. Valerio, membro di un coro piemontese che ho conosciuto alla Festa nel 2025, ha sottolineato proprio quest'ultimo aspetto come quello che distingue Piadena da altri contesti simili.

Questa festa è fatta di *persone vere*, forse è l'ultima che è rimasta *vera*... queste sono realtà che vanno a morire, che anno dopo anno sono sempre più piccole, con persone più vecchie, senza ricambio generazionale. Però mi sembra anche una delle poche realtà che è rimasta davvero autentica... qui ci sono le persone che fanno queste cose da anni, da decenni. E anche chi è arrivato dopo sa cosa stiamo facendo e perché. Da altre parti... io sono andato a tante altre feste come questa, ma non è la stessa cosa. A volte mi sembra che le persone lì stiano *giocando*, che lo facciano tanto per farlo.<sup>6</sup>

---

6 Intervista, marzo 2025.

Il problema dell'autenticità attraversa molta della letteratura antropologica, in particolare quella che riguarda il folklore, le tradizioni popolari, il patrimonio. Non ho modo, in questa sede, di restituire in maniera esaustiva questo dibattito (cfr., ad esempio, Dei 2018; Fanelli 2018). Ciò che voglio qui notare è tuttavia l'importanza che questo concetto ha per la comunità che gravita attorno a Piadena. La percezione di essere "autentici", di rappresentare in modo ancora compiuto il mondo morale di riferimento, è complementare alla rappresentazione della marginalità come identitaria – esse si sostengono e si alimentano vicendevolmente. Piadena è "autentica" perché esiste una continuità negli spazi, nei contesti, nelle ideologie. È "autentica" perché i soggetti coinvolti sono sempre gli stessi, perché i nuclei di aggregazione sono situati lungo la medesima rete relazionale. Ma Piadena è "autentica" anche per il modo in cui la Festa incarna e mette in atto quel mondo morale. L'autenticità della Festa, della Lega e di tutti gli altri attori coinvolti non è soltanto una qualità statica, è una caratteristica in movimento, tradotta in pratica nel modo in cui intreccia comunità, lotta, canto. "Autenticità", nella sua articolazione emica, è una chiave di volta per comprendere non soltanto i legami che tengono unita questa comunità, ma l'agire che produce tali legami. E assolutamente fondamentale in questo senso è, di nuovo, il canto come attività collettiva e condivisa.

## Rievocare per (r)esistere

12 ottobre 2024. Ventesimo compleanno del sito internet *ilDeposito*, un archivio digitale di canti sociali, politici e di protesta, primariamente in italiano ma non soltanto. Oltre a raccogliere testi (e in alcuni casi registrazioni) di canti, il sito cura anche una periodizzazione del canto sociale e popolare a partire dalla seconda metà del XIX secolo e raccoglie informazioni di tutti i gruppi (cori, nella grande maggioranza dei casi) che ancora eseguono questo repertorio. Un significativo lavoro di catalogazione, di organizzazione e messa a disposizione di un ampio database effettuato interamente su base volontaria, spesso da parte delle stesse

persone che sono poi presenti al suo interno come «gruppi (...) che in qualche modo si occupano di cantare, proporre, portare in giro il repertorio curato da questo sito». <sup>7</sup>

In occasione di questa ricorrenza, lo staff del sito, insieme ad alcuni dei cori che avevano collaborato alla cura dell'archivio, aveva deciso di organizzare una festa, a Empoli, in provincia di Firenze. Nel pomeriggio, erano previsti interventi da parte di esperti e artisti, nonché esibizioni di cori e gruppi. Prima di queste esibizioni, nel corso della mattinata, alcuni dei cori si erano resi disponibili a tenere dei «laboratori di canto sociale e popolare». Per il modo in cui erano presentati, sembravano relativamente accessibili. Ciascuno di essi prevedeva una serie di esercizi vocali, seguiti dalla preparazione di un canto, che sarebbe poi stato restituito agli altri partecipanti alla festa dopo pranzo. L'idea della restituzione un po' mi preoccupava: erano anni che non cantavo in un contesto pubblico. Tuttavia, sembrava una significativa occasione per entrare in contatto più da vicino con il momento della performance, il momento in cui il repertorio del canto sociale viene messo in scena. Ovviamente, non conoscevo i canti che erano presentati dai tre laboratori, quindi ne scelsi uno più o meno a caso – quello organizzato dall'associazione Voci di Mezzo di Milano, intitolato *Se in petto un cuor all'unisono batte*. Il laboratorio si presentava in questo modo:

«Se in petto un cuor all'unisono batte», come recita un verso di *Figli della plebe*, nella polifonia si crea la comunità cantante, fatta di ascolto, attenzione e condivisione.

Il canto popolare permette così anche il recupero collettivo di immagini e significati legati ad ogni forma di lotta e protesta, una riappropriazione semantica necessaria più che mai in questi tempi.

Il laboratorio prevederà una fase di riscaldamento e la trasmissione di due canti scelti dal nostro repertorio per l'occasione: *Figli della plebe* e *Se spera*.

Il riferimento esplicito tanto alla dimensione comunitaria del canto, alla «comunità cantante» che si crea attraverso la performance, quanto alla componente di lotta e di protesta, corroborò la mia scelta di iscrivermi a questo specifico labora-

<sup>7</sup> I gruppi, <https://www.ildeposito.org/gruppi> (ultima consultazione: 23 gennaio 2026).

torio – anche se avrebbe significato cimentarmi con *due* canti invece che uno soltanto. Per qualche motivo, forse per la dicitura «laboratorio», mi ero convinto che il pubblico previsto fosse composto da persone che conoscevano il canto popolare, ma che non lo avevano praticato, o comunque non lo praticavano regolarmente.

Arrivato al punto di ritrovo, la sede del dopolavoro ferroviario di Empoli, trovai già gli organizzatori dell'evento. Dopo esserci suddivisi nei tre gruppi, ci avviammo verso le sedi che avrebbero ospitato i diversi laboratori. Lungo il tragitto, mi accorsi che nel mio gruppo era presente una persona che conoscevo: Ines, del gruppo toscano che avevo incontrato a Piadena. Sapevo che cantava in un coro nell'entroterra lucchese. Mi chiesi come mai partecipava a un evento per principianti, mentre mi avvicinavo per salutarla. «Come mai sei qua?», mi chiese. Le ricordai del progetto. «Non pensavo che ti accollassi anche una cosa del genere». Reciprocai la domanda. «Lo sai che mi piace cantare, questa è una buona occasione. E questi canti non li conosco».

Ines non era l'unica partecipante a cantare in un coro regolarmente. Al contrario. Oltre a me, soltanto un'altra persona non aveva mai cantato in un coro, tra gli iscritti al laboratorio. Il dislivello fu ovvio già a seguito dei primi esercizi di “riscaldamento”, che consistevano nel muoversi all'interno della stanza in cui si teneva il laboratorio, a velocità e in direzioni diverse, controllando il ritmo della propria respirazione e utilizzando intermittenemente la propria voce – non soltanto per “riscaldarla”, ma anche per iniziare a collocarsi nei diversi ruoli che il coro avrebbe richiesto. «Cominciate a sentire a che registro siete rispetto agli altri», disse a un certo punto una delle organizzatrici, «se siete più bassi o più alti. Piano piano, iniziate a dividervi, continuando a cantare, e ascoltatevi in relazione agli altri. Se vi sembra di essere nel punto sbagliato, spostatevi e provate di nuovo». Forse, aveva utilizzato un linguaggio più tecnico. Sicuramente aveva utilizzato un linguaggio più tecnico, ma non ero riuscito a seguirla. Ero convinto, più o meno, di aver capito la consegna, ma non ero sicurissimo di essere in grado di fare ciò che ci era stato chiesto. Mi spostai, lentamente, nel gruppo in cui erano presenti più uomini – mi sembrò la scelta statisticamente più sicura, visto che nessun altro sembrava incerto quanto me rispetto alla sua collocazione.

Prima di iniziare la prova, le nostre guide ci fecero sentire il primo dei canti, *Figli della plebe*, dopo averlo brevemente introdotto. Un canto anarchico di inizio Novecento, un canto di lotta proletaria contro lo sfruttamento da parte della borghesia, reinterpretato successivamente da numerosi artisti. Avevamo tutti il testo di fronte, e iniziammo una strofa alla volta a cantare.

O figli oppressi di plebe in catena  
Tanta ingiustizia dovrà ben finir  
Se nostra vita è un calvario di pena  
Anziché schiavi è più fiero morir.

Finita di provare la prima strofa, pensai che non sarebbe stato troppo difficile arrivare fino in fondo. Avevo pensato di mascherarmi dietro agli altri componenti del mio gruppo, ma in quel momento non mi sembrò necessario. La mia voce riusciva ancora a rispondere a ciò che ci veniva chiesto senza stonare troppo.

Gli eroi borghesi ai superbi agli avari  
Che mal dispregian l'umanità  
Saran dispersi da noi libertari  
All'alto grido di libertà.

Già con la seconda strofa, la situazione si presentò assai diversa. Un cambio di tonalità e un paio di note più lunghe del previsto mi resero la vita più difficile. Non ero l'unico a faticare – le nostre guide ci chiesero di ripetere più volte le prime due strofe – ma sicuramente ero quello che faticava di più.

Vessillo ner non più soffrir  
Lo sfruttamento si danni a perir  
Popolo in piè per l'ideal  
Al grido di rivoluzion social  
Vendetta ognor dobbiam voler  
solo l'union la potrà ottenere  
vessillo ner trionferà  
e il vil borghese morrà morrà.

Con il ritornello, mi resi chiaramente conto che stavo sbagliando qualcosa, qualcosa di fondamentale. Sentivo chiaramente la mia voce che andava da un'altra parte rispetto a quella degli altri – avevo sbagliato gruppo? Mi sembrava di essere più alto, ma non avevo realmente idea se fosse una sensazione dettata dall'ansia oppure una valutazione accurata. Mi accorsi che qualcuno mi lanciava occhiate. Anche altri avevano notato che ero fuori posto?

Provammo il ritornello più volte. Dopo la terza o la quarta, decisi che se non riuscivo a cambiare registro, potevo abbassare il volume, cercando di avere il minor impatto possibile sulla performance collettiva.

Se in petto un cuor all'unisono batte  
per una causa d'amore e di ben  
se con ardore e con fe' si combatte  
della vittoria la palma otterrem.

O proletario la vil borghesia  
dovrai sfidar con dignità  
dovrai dei ricchi troncar l'albagia  
la lor malvagia avidità.

Le ultime due strofe riproposero l'andamento delle prime due. Un po' di respiro con la terza, di nuovo affanno con la quarta. Provammo anche queste strofe più volte, prima di eseguire il canto per intero. Mi decisi ad abbassare il volume della voce per quest'ultima performance, una soluzione che sembrò soddisfare i miei vicini, che nel frattempo avevano smesso di lanciarmi occhiate di disapprovazione.

Guardai l'orologio. Le due ore previste dal laboratorio erano quasi esaurite e ancora non avevamo nemmeno iniziato a provare il secondo canto. Questo, più di ogni altra cosa, mi confermò che le organizzatrici si aspettavano la partecipazione di persone che avessero già un minimo di esperienza e competenza – non solo di canto, ma di canto in un coro. Come altro potevano aspettarsi che imparassimo due canti in poco più di un'ora, altrimenti? Il riscaldamento aveva richiesto molto tempo, e prima di iniziare a cantare qualche minuto era stato dedicato anche alla contestualizzazione storica di ciò che avremmo eseguito.

Provammo il secondo canto soltanto un paio di volte, più strofe alla volta. Era più breve, ma non dedicammo a esso più di una ventina di minuti complessivamente. «Vuol dire che al momento della restituzione faremo solo *Figli della plebe*», commentò una delle nostre guide. Avevo dimenticato della restituzione.

Nell’offrire una prospettiva antropologica su questi contesti, è impossibile non confrontarsi con due rilevanti dibattiti nella disciplina. Il primo è quello sul *patrimonio intangibile* e sui processi di patrimonializzazione. La nozione di “patrimonio intangibile” o “immateriale” si è affermata nel corso degli anni Novanta, momento in cui l’Unesco – l’organizzazione delle Nazioni unite per l’educazione, la scienza e la cultura – ha iniziato a catalogare non soltanto beni artistici, monumentali, ambientali, archivistici, ma anche beni «etnografici», saperi legati all’oralità, alla memoria, alle pratiche di comunità locali: le «tradizioni popolari», il «folklore» (Dei 2018).

Per “patrimonio culturale immateriale” s’intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale.<sup>8</sup>

“Patrimonio immateriale” è una nozione che ha, progressivamente, affiancato e in parte sostituito quella di “tradizione popolare” o di “folklore”, non soltanto nel discorso pubblico e nel linguaggio istituzionale, ma anche nel discorso antropologico. In parte, perché questa nozione si avvicina alla definizione di cultura che la nostra disciplina ha adottato sin dai suoi inizi formali (*ibidem*); in parte, perché il riconoscimento istituzionale del valore di alcuni saperi o pratiche «tradizionali» ha avuto un inevitabile effetto su questi stessi saperi e pratiche. I processi di patrimonializzazione hanno portato attenzione su queste «tradizioni» e le hanno, contemporaneamente, inserite all’interno di dinamiche di scala più ampia – politiche, economiche – che fanno della stessa

---

8 UNESCO, Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, Sezione 1 art. 2, [https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Immateriale\\_ITA-2.pdf](https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Immateriale_ITA-2.pdf) (ultima consultazione: 23 gennaio 2026).

definizione di qualcosa come “patrimonio” un terreno contestato (Palumbo 2002; 2011).

Complementare alla definizione di patrimonio immateriale è quella di «comunità patrimoniale»: anch'essa fa riferimento a un documento istituzionale, la Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa, che definisce tanto questo concetto quanto quello di «eredità culturale».

- a. l'eredità culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente da chi ne detenga la proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione. Essa comprende tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il risultato dell'interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi;
- b. una comunità di eredità è costituita da un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future.<sup>9</sup>

Le «comunità patrimoniali» o «comunità di eredità», per come vengono definite dalla Convenzione di Faro, sono dunque gruppi di persone che si riconoscono in una particolare istanza di «eredità culturale», che attribuiscono significati morali a essa e che tentano di trasmetterla, di «tenerla in vita» (Dei 2016).

Il dibattito sul patrimonio e sulle comunità patrimoniali ha già intrecciato quello sul canto sociale. Antonio Fanelli nota, infatti, che quello stesso processo di rivisitazione e valorizzazione del folklore portato dai processi di patrimonializzazione ha investito anche, almeno in parte, il canto sociale e di protesta. Tuttavia, lo ha fatto in maniere contraddittorie e incomplete, al pari di quanto è accaduto in altri ambiti. La patrimonializzazione, sostiene Fanelli, ha accompagnato un progressivo spostamento dell'interesse per il canto sociale nella sua componente più «locale, regionale o micro-identitaria» (Fanelli 2017: 172). Caso emblematico è quello della *Notte della Taranta*, il cui successo ha portato a una «inversione della tradizione» che ha risemantizzato il tarantismo, rendendolo un «bene» reificato all'interno di una industria culturale (Pizza 2015).

<sup>9</sup> Consiglio d'Europa, Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, Parte 1, art. 2; <http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/01/Convenzione-di-Faro.pdf> (ultima consultazione: 23 gennaio 2026).

Torniamo alla festa di *ilDeposito* e al laboratorio di canto popolare. Possiamo considerarla un'istanza di patrimonializzazione? Possiamo considerare la Festa di Piadena un'istanza di patrimonializzazione? Sicuramente, presentano alcune caratteristiche di questi processi. Le pratiche messe in campo in questi contesti incarnano un passato specifico, sono radicate all'interno della storia di una comunità, esprimono dei valori ben precisi. Da questo punto di vista, sono una forma di *intangible heritage* e i gruppi che rimettono in scena questi canti sono sicuramente «comunità patrimoniali», comunità che si riconoscono in quel patrimonio e che si aggregano attorno a esso (Fanelli 2017). Alcuni aspetti delle pratiche che riattualizzano il repertorio del canto sociale e popolare sembrano, in particolare, andare nella direzione di quella reificazione che caratterizza la patrimonializzazione – anche con qualche nota estetizzante. La giustapposizione di canti popolari provenienti da diversi contesti, con una perdita della loro specificità storica, suggerisce un generalizzato e generalizzante concetto di «popolare» ad essi sotteso. L'attenzione alla dimensione della performance sul piano tecnico – musicale e canoro allo stesso tempo – è tratto caratteristico delle valorizzazioni di questi repertori sin dal periodo del folk revival ed è senza dubbio fortemente presente nei contesti che ho frequentato.

Allo stesso tempo, è difficile sostenere che ci troviamo di fronte a istanze di vere e proprie «inversioni della tradizione». Non solo quelle comunità patrimoniali sono spesso in diretta continuità con le persone che hanno prodotto, raccolto o popolarizzato quel repertorio di canto sociale; più ancora, di esso è sistematicamente ricordata l'origine, è rivendicato e attualizzato il contenuto politico. È un aspetto che ho messo in evidenza nel caso di Piadena, ma che è emerso anche nel corso dell'evento empolesse, durante il quale la scelta dei canti da mettere in scena è stata dettata, esplicitamente, dalla loro natura di canti di protesta «necessaria più che mai in questi tempi».

Una chiave di lettura rilevante possiamo forse trarla dall'altro dibattito con cui ci dobbiamo confrontare, quello sulle rievocazioni storiche, fenomeno dalla definizione scivolosa e potenzialmente contesa. Fabio Dei, invece che tentare di

delimitarlo, propone di porre le istanze di «rievocazione» su di un continuum, non fatto di caratteristiche precise e stabili ma di «somiglianze di famiglia» che tengono insieme, non senza contraddizioni, una pluralità di pratiche ed eventi pubblici.

La prima delle caratteristiche che Dei individua è proprio la natura *pubblica* delle rievocazioni, centrate «sulla ricostruzione e messa in scena di episodi o forme di vita del passato». Esse prevedono la partecipazione di «attori sociali impegnati nel gioco del rivivere [...] contesti storici in modo immersivo, incorporato, affettivo», un gioco «condotto attraverso strumenti e tecniche performative». Infine, gli eventi rievocativi hanno spesso un'origine «dal basso», con una partecipazione rilevante di «associazioni di volontariato e varie forme della società civile» (Dei 2017: 12). Nelle intenzioni di Dei, questi non sono dei criteri tassonomici precisi, ma strumenti euristici che consentano di riflettere sul fenomeno delle rievocazioni mettendo in relazione una pluralità di istanze specifiche all'interno di uno spettro molto ampio, che va dalle feste storiche alle ricostruzioni di battaglie, dal *reenactment* agli eventi religiosi, dalle pratiche di *living history* al cosplay.

Il legame tra rievocazioni e patrimonio immateriale è complesso. Da un lato, la nozione di patrimonio implica una continuità con quel passato «tradizionale» che si intende valorizzare: la tradizione «vivente» è quella che viene patrimonializzata. Al contrario, la rievocazione suggerisce una discontinuità con il passato che viene rievocato – la rappresentazione «giocosa» attraverso la mimesi, l'assunzione di una *maschera* (Caillois 1981) serve specificamente per ricostruire quel legame perduto. Dall'altro lato, tuttavia, la prassi patrimoniale ha spesso il medesimo obiettivo di «ricostruzione selettiva» del passato che le rievocazioni mettono in atto (Dei 2017). Per questo motivo, il suggerimento di Dei di trattare le rievocazioni non come un fenomeno distinto con confini definiti ma come un continuum riesce a mostrarci proprio i punti di intersezione con fenomeni adiacenti ma non perfettamente coestensivi, come quello patrimoniale.

Per il medesimo motivo, è utile riflettere sulle comunità di canto sociale attraverso questo prisma interpretativo. Sono la Festa di Piadena e l'evento di

Empoli rievocazioni? Sicuramente, sono eventi pubblici che rimettono in scena «forme di vita del passato». Altrettanto chiaramente, hanno origine in modalità aggregative e associative della società civile, «dal basso» – nel caso di Piadena, come abbiamo visto, questa marginalità è tratto inclusivo, è elemento di distinzione rispetto a un «centro» lontano dalle istanze di lotta e di emancipazione. Ma sono il secondo e il terzo punto sollevati da Dei a essere più interessanti per la nostra riflessione. Le rievocazioni permettono di rivivere il passato «in modo immersivo, incorporato, affettivo», attraverso «strumenti e tecniche performative». È qui che forse la dimensione rievocativa si presenta in modo più netto e chiaro. L'intreccio tra componente affettiva e performance è assolutamente centrale per le forme di aggregazione presenti in questi contesti. Le comunità patrimoniali che abitano questi spazi sono esplicitamente *comunità cantanti*, si riuniscono in funzione e in virtù del canto collettivo. Così a Piadena, dove nessun momento culturale riesce realmente a sostituire – forse nemmeno a contenere – la posizione di preminenza del canto. Così a Empoli, dove la riattualizzazione di lotte e proteste passa attraverso un *esercizio*, uno sforzo collettivo e attento alla dimensione performativa di *rimettere in scena* e non soltanto di ricordare o commemorare. O meglio, il ricordo passa attraverso l'incorporazione, l'affettività, la tecnica del corpo. Il suono, il canto, riescono a far *sentire* – affettivamente, emotivamente, più che in maniera razionale o esplicita – l'appartenenza a una comunità, a un mondo, oltre la soggettività individuale (Sedgwick 2003; Stoller 1989).

Riflettere attraverso il dibattito sulle rievocazioni ci consente di riportare l'attenzione sul fatto che queste comunità patrimoniali sono in primo luogo delle *comunità di pratiche* (Wenger 1998), tenute insieme dalla dimensione emotiva e anche sensoriale del canto collettivo. Proprio su questa dimensione vorrei dunque riflettere. Tuttavia, è utile porsi una domanda preliminare. Se l'agire collettivo della «comunità cantante» può essere considerato una forma di rievocazione, che cosa è rievocato? Qual è il passato di riferimento? La prima e più ovvia risposta potrebbe essere che a venire rievocato è il repertorio del canto sociale e di protesta, e con esso la più ampia comunità di artisti che lo ha eseguito e (in alcuni casi) prodotto. E sicuramente non sarebbe una risposta scorretta: l'impor-

tanza del repertorio non è assolutamente secondaria, né ininfluenti sono le scelte specifiche di quali canti eseguire in quali contesti. Tuttavia, sarebbe una risposta parziale, dato che il canto non è l'unica attività collettiva. Ha una funzione aggregativa fondamentale, ma si intreccia ad altri momenti di “performance” pubblica in senso lato – a volte più strutturati e organizzati, come il convegno durante il primo giorno della Festa di Piadena, a volte, come vedremo, più spontanei. Questi momenti sono senza dubbio legati al canto, ma non dipendenti da esso. Sono articolazioni diverse della medesima pratica rievocativa.

Perciò, che cosa viene rievocato da queste comunità cantanti? Quello che vorrei suggerire qui è che a essere rievocata è una *comunità politica*, una forma di azione collettiva connessa a militanza (interna ai partiti, in particolare il Pci, ma anche extraparlamentare) che non esiste più nel nostro spazio pubblico, ma nella quale i membri della comunità cantante continuano a riconoscersi, per percorsi autobiografici o come eredità culturale. Una comunità politica ormai frammentata, isolata, composta soltanto di «tribù sparse» ma che continua a esistere all'interno di un orizzonte politico, che si manifesta non tanto nei discorsi espliciti, ma nella prassi collettiva dello stare insieme – in primo luogo, proprio attraverso il canto. Se la rievocazione ricostruisce un legame con un passato che non esiste più, che ha perso vitalità, è proprio questo lo strumento che la comunità cantante utilizza per riattualizzare sé stessa, per ricomporsi e continuare a portare avanti i medesimi obiettivi di lotta per l'emancipazione, di supporto agli ultimi, di testimonianza della marginalità. La rievocazione non è solo un modo per continuare ad agire politicamente; è anche un modo per continuare a *esistere* relazionalmente, come una *communitas* ancora tenuta insieme da un orizzonte condiviso.

## Metafisiche della partecipazione

Finito il laboratorio, mi allontanai dal gruppo per un po'. Era previsto un pranzo presso il dopolavoro dove ci eravamo ritrovati all'inizio della mattinata, ma necessitava di prenotazione, e io non avevo prenotato. Ines provò a convincermi a rimanere. «Vedrai che un posto lo trovano, sicuramente c'è qualcuno che si è pre-

notato e che non è potuto venire». Ringraziai e declinai l'offerta. Avevo già deciso che avrei pranzato da solo da qualche parte nei dintorni della stazione di Empoli. Mentre mangiavo, ripassai *Figli della plebe*. Ne avevo trovato una versione su Spotify, e me la ascoltai in cuffia qualche volta, sperando di riuscire non soltanto a riprodurla, ma anche banalmente a ricordarmi cosa avrei dovuto fare. Mi ero iscritto senza avere una precisa idea di quello che avrei dovuto fare, ma convinto che la mia limitata attitudine al canto non sarebbe stato un ostacolo eccessivo. Più si avvicinava il momento della restituzione, più questa convinzione vacillava. Già a Piadena mi ero accorto che la tecnica del canto, la performance nel senso più stretto della parola, non aveva affatto una rilevanza secondaria; al contrario, i cori erano molto attenti a quella componente e sembravano esserlo in particolare per il canto popolare. Dare valore a (patrimonializzare?) quel canto passava anche attraverso un'attenzione specifica alla modalità in cui si canta.

Dopo pranzo, tornai al dopolavoro, per prendermi un caffè e attendere il momento della restituzione. Seduto fuori, ebbi occasione di ascoltare una conversazione tra gli organizzatori dei diversi laboratori. Sembravano molto soddisfatti dei risultati che avevano ottenuto, anche se temevano che non ci sarebbe stato il tempo di restituire tali risultati per intero. Per un momento, mi scoprii a sperare che il programma del pomeriggio imponesse di rinunciare alla restituzione, ma ero perfettamente consapevole che non sarebbe mai accaduto. La restituzione era evidentemente il senso dei laboratori, per tutte le persone che avevano partecipato.

Ci avviammo verso il cortile sul retro del dopolavoro. C'erano già quasi tutti i partecipanti, quando arrivai, compreso il gruppo del mio laboratorio. Ines mi fece cenno di avvicinarmi, offrendomi un posto in prima fila. La sala si era già divisa nei tre cori per un giorno, impazienti di esibirsi. Il primo eseguì *O poveri soldati*, un canto raccolto nella zona di Pistoia, in Toscana, probabilmente risalente alla prima metà del XIX secolo, che testimonia delle difficoltà dei soldati stanziati sugli appennini come guardie di confine. Le due organizzatrici del laboratorio ci presentarono il canto, delineando sinteticamente anche il lavoro

filologico di raccolta e di trasmissione, le forme in cui esso era stato edito, prima di dare il via all'esibizione.

Rapidamente, arrivò il nostro turno. Solo il tempo di disporci secondo i diversi registri delle voci, come avevamo fatto nel momento dell'esercizio, e anche le organizzatrici del nostro laboratorio iniziarono a introdurre *Figli della plebe*. Dopo aver presentato l'origine del canto e aver fatto alcune considerazioni filologiche, spesero anche qualche parola per motivare la scelta di quel particolare canto, il suo significato politico e morale. «Se in petto un cuor all'unisono batte» era il titolo del laboratorio – uno dei versi di *Figli della plebe* – e di nuovo venne usato per sottolineare l'intreccio tra la dimensione comunitaria del canto, il processo di costruzione della «comunità cantante», e il racconto della lotta per l'emancipazione del proletariato, in quel momento metonimicamente rappresentante di ogni collettività sfruttata o marginalizzata. Questo collegamento non rimase inespresso: venne esplicitato in modo chiaro e diretto all'interno dell'introduzione al canto. Nelle intenzioni di chi aveva tenuto il laboratorio, la pratica canora e l'aggregazione politica stavano in continuità l'una con l'altra.

Non ricordo molto della nostra esibizione. Ricordo che a un certo punto abbiamo cominciato a cantare e poi che il resto della sala applaudiva. Erano tutti contenti di com'era andata, comprese le organizzatrici del laboratorio. Tornai al mio posto, sollevato, per ascoltare il terzo e ultimo gruppo, che eseguì *Ma la vita*, una cantata torinese diffusa in particolar modo nel contesto del canto corale operaio della città all'inizio del XX secolo. Di nuovo, un'introduzione di carattere storico e filologico prima della performance. Alla fine delle tre esibizioni, non si era certo esaurito il momento del canto. Spostammo le sedie su cui ci eravamo seduti e immediatamente si formarono dei piccoli gruppi che iniziarono a cantare. Qualcuno si mise a ballare. Il resto della giornata prevedeva incontri, performance di gruppi e cori, anche una vera e propria lezione. Ma, anche in questo contesto, i partecipanti avevano un chiaro obiettivo: quello di stare insieme a cantare, a *fare festa*. Rapidamente, quello spazio che era stato fino a pochi momenti prima diviso tra performer e pubblico si riorganizzò in modo meno

gerarchico, meno unidirezionale, attorno al desiderio di condivisione e canto dei partecipanti.

Nella sua etnografia della scena indie britannica, Wendy Fonarow dedica una particolare attenzione alle «strutture di partecipazione» del pubblico in occasione di concerti e altri tipi di esibizione. Lungi dall'essere meramente spettatori passivi, chi prende parte a un concerto si colloca diversamente all'interno dello spazio in relazione al rapporto che intende stabilire con gli artisti che si esibiscono e alla tipologia di «esperienza di ascolto» che intende avere (Fonarow 2006). Nella zona più vicina al palco, non soltanto è più diretto e «partecipativo» il modo in cui le persone si relazionano agli artisti, sono radicalmente diversi gli atteggiamenti del corpo, le *tecniche* messe in campo nell'esperienza di ascolto. La vicinanza rispetto al palco, la prossimità fisica con gli altri membri del pubblico, fanno della partecipazione in questo spazio quella che potremmo chiamare un'esperienza sensoriale «totale» (Le Breton 2007): per quanto non certamente secondaria, la dimensione dell'ascolto non è privilegiata rispetto alle altre componenti, in particolare quella «tattile», legata proprio al contatto diretto con le altre persone presenti in questa zona. Conseguenza di questa «metafisica della partecipazione», come la definisce Fonarow, è la natura collettiva della pratica di ascolto, che anche in questo caso non si articola soltanto attraverso l'udito ma in una forma sinestetica, nella relazione – corporea e incarnata – con gli altri.

Allo spostamento nello spazio, all'allontanamento rispetto al punto centrale dell'esibizione – il palco – cambia anche la metafisica della partecipazione. In quella che Fonarow chiama «zona due», l'esperienza spettatoriale non ha più la forma di una pratica collettiva che coinvolge olisticamente il corpo: è in questo spazio che l'ascolto, la componente uditiva, assume posizione privilegiata. Partecipare a un concerto in questo spazio è un rituale d'ascolto (Fonarow 2006), sicuramente non privo di codificati atteggiamenti corporei, ma questi sono indirizzati a un'esperienza spiccatamente uditiva. Similmente, anche la relazione con gli altri cambia – sia il resto del pubblico che i performer. Con questi ultimi, non si stabilisce un rapporto diretto; nemmeno con i primi si stabiliscono reali connessioni, che nella zona uno

sono dovute al movimento e al contatto. L'esperienza spettatoriale della zona due è un'esperienza più «statica», «individualizzata», in cui il soggetto è rivolto primariamente verso sé stesso.

Per quanto il contesto di ricerca sia diverso, le suggestioni di Fonarow rimangono rilevanti per riflettere sulla «comunità cantante» e sul modo in cui essa si costituisce attraverso la pratica collettiva del canto. L'idea di una metafisica della partecipazione, di un orizzonte pratico, affettivo, morale che orienta ed è orientato dalle pratiche partecipative e che costituisce la base dell'esperienza del canto, è indubbiamente significativa per comprendere alcuni dei legami che si istituiscono attraverso di esso – e per suggerirci qualcosa sui significati, estetici e politici, che produce.

Ripensando ai diversi momenti del laboratorio di canto popolare in questa prospettiva, possiamo osservare il modo in cui si articola quella specifica metafisica della partecipazione. Il momento laboratoriale si approssima a un'esperienza sensoriale «totale», il cui segno è già stabilito dall'inizio, dal momento di “riscaldamento”. Questo momento non aveva soltanto l'obiettivo di preparare la voce (dimensione individuale) e il gruppo (dimensione collettiva) al canto, ma in primo luogo di segnare il passaggio a un momento diverso, di delimitare uno spazio in cui ridefinire le relazioni tra soggetti e le modalità di partecipazione. Una ridefinizione che avvenne attraverso l'assunzione di uno specifico atteggiamento del corpo – attraverso l'inversione di quella «cancellazione» del corpo che caratterizza la nostra quotidianità (Le Breton 2013), non soltanto familiarizzandoci con lo spazio, ma con la nostra posizione, fisica e incorporata, *incarnata*, in quello spazio e rispetto alle corporeità degli altri. Prima di ogni esercizio vocale, prima di introdurre il contenuto e la storia dei canti che avremmo eseguito, passammo del tempo a muoverci all'interno della stanza, incontrandoci e incrociandoci, entrando in relazione silenziosa gli uni con gli altri. Qualche minuto più tardi, le nostre guide ci invitarono a introdurre esercizi di respirazione insieme al movimento: uno sforzo di concentrazione individualizzato che comunque non prescindeva dalla necessità di osservare gli altri. Continuavamo a spostarci avanti e indietro

per la stanza, in modo volontariamente disordinato e cercando, contemporaneamente, di assumere un atteggiamento propedeutico al canto collettivo.

La componente corporea e spazializzata della pratica del canto rimase centrale anche nel momento in cui iniziammo a fare i primi esercizi esplicitamente vocali. Come ho già notato, la suddivisione del coro in due gruppi (in relazione ai registri vocali) avvenne anch'essa nello spazio. Specificamente, attraverso un passaggio dal movimento disordinato al movimento ordinato, secondo la nostra capacità di decifrare il paesaggio sonoro della stanza e di posizionarci nel punto più «corretto» al suo interno. Di nuovo, esercizio individualizzato e pratica collettiva si intrecciano: da un lato era la singola persona a doversi posizionare, a dover effettuare una valutazione “sensoriale”, percettiva; dall'altra, questo sforzo tassonomico poteva compiersi soltanto attraverso la collaborazione e il confronto dell'intero gruppo.

Giunto il momento del canto, questo modo di intrecciare pratica e spazio riflette l'organizzazione e la peculiare relazione che caratterizza il coro popolare. Come nota Alessandro Portelli, esso non si rivolge mai al pubblico, non stabilisce rapporti asimmetrici rispetto a un soggetto (collettivo) “altro” che occupa quello spazio (Portelli 2017). Al contrario, il coro è rivolto verso l'interno, tiene insieme i suoi membri attraverso non soltanto l'atto del cantare, ma attraverso lo sguardo, la prossimità fisica – attraverso, in ultima istanza, la delimitazione di uno spazio di partecipazione in cui performance e ascolto si sovrappongono. La metafisica della partecipazione messa qui in campo è senza dubbio vicina a quella della pratica della rievocazione storica – quella dimensione affettiva, immersiva, emotiva che «riporta in vita» un passato attraverso l'esperienza e l'azione invece che tramite il discorso o la narrazione (Dei 2017). Il fondamento esperienziale del canto in coro è esattamente quello della partecipazione radicata nell'immersione in uno spazio in cui tutti sono a un tempo performer e pubblico.

Tuttavia, questa metafisica della “partecipazione immersiva”, come potremmo definirla, continuò a caratterizzare l'incontro di Empoli anche nel momento di restituzione delle attività laboratoriali, in cui lo spazio divideva, in modo più

esplicito, pubblico e performer. La pratica del canto era più vicina a quella che possiamo riscontrare in un più “classico” esempio di esibizione musicale: il coro posizionato in fila, interamente rivolto al pubblico, dal quale è separato da un paio di metri – confine che determina il cambiamento di segno dello spazio, il passaggio dall’uno all’altro gruppo. L’esperienza spettatoriale è sicuramente un’esperienza «partecipativa», in cui il pubblico non si limita all’ascolto «passivo» (Fonarow 2006). Ma è proprio l’esistenza di un confine più o meno riconosciuto che finisce per enfatizzare la permanenza della medesima metafisica della partecipazione. Quel confine è infatti varcato più volte, da tutte le persone presenti nello spazio della restituzione: tutti sono, a turno, pubblico e performer. In questa prospettiva, la restituzione non è tanto un’esibizione di fronte a un pubblico, ma una forma di *dialogo*, un momento performativo che tiene insieme il gruppo invece di separarlo in due distinte posizioni. Lo spazio del canto è solo temporaneamente diviso, con la premessa che tutti svolgeranno tutti i ruoli.

Questo intreccio tra spazializzazione e metafisiche della partecipazione (Fonarow 2006; Gruning 2023) è ancora più evidente nel caso della Festa di Piadena, e più in particolare dei momenti conviviali a casa del Micio, dove il canto punteggia ogni momento dello stare insieme in modo spontaneo e senza istituire differenze tra chi canta e chi ascolta. Nella Festa, diverse forme di partecipazione si articolano nei diversi spazi, evidenziando uno spostamento non soltanto nel repertorio, ma nel senso del cantare insieme – un senso identitario e politico, oltre che di costruzione di una comunità “patrimoniale”.

## Paesaggi sonori, comunità ritmiche

6 aprile 2024. Il convegno che aveva animato il primo pomeriggio della Festa di Piadena si concluse più o meno alle 17:30, ma molte delle persone che avevo conosciuto già avevano lasciato Torre de’ Picenardi per raggiungere casa del Micio. Come già Ines e Giampaolo mi avevano comunicato, «noi andiamo, così continuiamo a cantare». Mi avevano affidato a un altro membro del gruppo to-

scono, Riccardo, che Giampaolo mi aveva descritto come «la memoria storica del canto popolare delle nostre parti». Un uomo sulla settantina, non più in grado di cantare, ma con una conoscenza che sembrava enciclopedica del canto popolare, in Toscana e altrove. Nei pochi minuti che impiegammo ad arrivare dal Micio, mi erudi sulle cose che avevamo ascoltato tra un intervento e l'altro del convegno.

Giunti a Pontirolo, ebbi finalmente il modo di vedere il luogo che avrebbe ospitato la Festa. Casa del Micio è una vecchia cascina, molto grande, con un ampio piazzale antistante e direttamente attaccata a un boschetto che ne è, di fatto, il giardino. In occasione della Festa, nel piazzale viene montata una tensostruttura che ospita qualche decina di tavoli – lunghi, rettangolari, del tipo solitamente presente alle sagre o alle feste di paese. Dal lato opposto rispetto alla casa, c'è un'altra zona riparata, un lungo banco dietro il quale sta una cucina. Sopra, fiaschi e bottiglie di vino. In cucina, persone già intente a preparare la cena. Non avrei mai visto, nelle successive trentasei ore, la cucina senza qualcuno che vi lavorava.

Occupai un posto a uno dei tavoli più vicini all'ingresso della casa – ancora non sapevo dove avrei dormito, *se* avrei dormito – e, scambiata qualche parola con Stefano, decisi di guardarmi intorno. Eravamo ancora pochi, e dal bosco si sentiva distintamente cantare.

Anche in quella parte della casa era tutto predisposto per il giorno successivo. Tavoli e panche erano ancora chiusi, impilati gli uni sugli altri. Non sarebbero stati sicuramente necessari per la cena. Soltanto un paio di tavoli erano stati aperti e messi lungo il sentiero che attraversava il boschetto. Intorno a essi, si erano radunate molte delle persone che avevo sentito cantare. C'era il gruppo di francesi con cui avevo pranzato, insieme a Dario. C'erano altri due o tre cori – o semplicemente gruppi, in quel momento non ne ero sicuro – che avevo intravisto a Torre de' Picenardi. C'era l'intero gruppo dei toscani. Qualche ora prima, questi ultimi avevano rivolto commenti sarcastici alle persone che stavano, in quel momento, al loro stesso tavolo e con cui stavano cantando. Mentre intonavano *Comandante Che Guevara*, mi sedetti poco più indietro. Durante il pranzo,

avevo notato che i momenti spontanei di canto avevano una struttura che si ripeteva in modo abbastanza regolare. Qualcuno, solitamente un gruppo ridotto di persone, cominciava a cantare qualcosa. In alcuni casi, tra questi primi cantanti era presente una persona con uno strumento musicale, che a volte diventava una sorta di “guida” del canto; il più delle volte, era difficile individuare se qualcuno stesse conducendo. I cantanti rimanevano seduti al tavolo, guardandosi gli uni con gli altri: lo spazio del canto era quello delimitato dallo sguardo, dall’attenzione che i membri del coro si rivolgevano reciprocamente. Quello spazio si allargava, quasi sempre, con l’arrivo di persone da altri tavoli, che rimanevano in piedi intorno a chi già cantava, costituendo una sorta di «perimetro esterno» del cerchio, ma mai stabilendo un reale contatto con il «pubblico», con le altre persone presenti che, più o meno volontariamente, ascoltavano. Il canto continuava a essere rivolto verso il centro, verso i cantanti.

Lo stesso modo di stare in relazione mi si presentò di fronte nel bosco del Miccio. I due tavoli erano posizionati l’uno di fianco all’altro e tutto intorno stavano una trentina di persone, sedute, in piedi, suonando o soltanto cantando. Erano tutte rivolte verso il centro, creando quello spazio di intimità che caratterizza l’attività del coro. Anche di un coro improvvisato, anche di un coro composto da persone che altrimenti si sarebbero scambiate soltanto poche parole. Sulla panca su cui mi ero seduto, poco più indietro, qualcuno aveva abbandonato un maglione. Qua e là, altri effetti personali sparsi – vestiti, zaini, sacchi a pelo – sembravano segnalare l’urgenza del desiderio di canto. D’altra parte, Ines mi aveva detto in modo abbastanza esplicito che quello era il motivo per cui erano tutti lì.

Qualche ora più tardi, i tavoli sotto la tensostruttura si erano popolati per la cena. Un gruppo relativamente ristretto – meno delle persone che avevano partecipato al pranzo, forse meno delle persone che avevano partecipato al convegno. «La domenica c’è sempre un sacco di gente», mi aveva detto Ines, «ma il sabato sera siamo soltanto noi, i più affezionati». Rapidamente, si ricrearono piccoli cori che tra una portata e l’altra cantavano qualcosa. Ma c’erano anche persone che non cantavano, che erano presenti per legami affettivi. «Molti qui

vengono ancora per il Micio, soprattutto le persone di una certa età», mi disse Ines. Lei stessa frequentava Piadena da una decina d'anni, e non soltanto per la Festa. «Chissà cosa succederà quando lui non ci sarà più», continuò, con un tono malinconico. Nel frattempo, il canto andava avanti. Quelle stesse separazioni tra canto più esplicitamente «politico» e canto popolare che avevo notato a pranzo si erano riproposte anche a cena; anzi, si sarebbero riproposte in maniera più esplicita ancora.

Verso la fine della cena, Stefano si alzò in piedi per rivolgersi a tutte le persone presenti. «Ho dovuto fare una scelta difficile questo fine settimana, e come me altri compagni che sono qui, in particolare quelli che vengono dalla Toscana». Negli stessi giorni della Festa, infatti, si stava tenendo il *Festival della Letteratura Working Class* organizzato dal Collettivo di fabbrica ex-GKN, a Campi Bisenzio, vicino Firenze.<sup>10</sup> «Avendo il dono dell'ubiquità, saremmo stati in entrambi i posti. Dovendo scegliere, abbiamo scelto di essere qui, come tutti gli anni da molti anni. Ma non possiamo far finta di niente, non possiamo non ricordare quella lotta che ancora va avanti. Per questo», indicando Ines, Giampaolo e gli altri al nostro tavolo, «ci teniamo a cantare il canto scritto dal Collettivo». Si alzarono tutti in piedi, stringendosi intorno a Luigi che aveva preso la fisarmonica. Iniziò a suonare e, tutti insieme, cantarono.

Occupiamola  
fino a che ce ne sarà  
che fatica che ti chiedo  
oggi devi sciopera'.

E avanti insieme  
uniti a lottare  
tutta la settimana  
la passo qui con te.

---

10 Il Collettivo di fabbrica è nato dall'esperienza di lotta dei lavoratori della multinazionale GKN, nella sede di Campi Bisenzio (FI). Licenziati senza preavviso e senza motivazioni il 9 luglio 2021, i lavoratori della ex-GKN hanno occupato la fabbrica e avviato un percorso di lotta su di una pluralità di fronti, non soltanto su quello giuridico e sindacale ma anche mettendo in campo iniziative di politica culturale, tra cui anche il Festival di Letteratura Working Class, che si tiene dal 2022.

E non c'è resa  
 non c'è rassegnazione  
 ma solo tanta rabbia  
 che cresce dentro me.

Avevano distribuito il breve testo a qualcuno dei presenti e altri lo avevano immediatamente cercato online. La seconda volta che eseguirono il canto, si erano unite una manciata di altre persone. La terza, ancora altre. Ripeterono quelle strofe per una dozzina di volte e progressivamente quasi tutti i presenti si avvicinarono, per cantare o anche soltanto per essere lì, per fare – fisicamente – parte di quella comunità. Qualcuno, tuttavia, rimase fuori. Il gruppo dei francesi non si mosse dal tavolo dov'era seduto, né vidi loro prestare particolare attenzione a ciò che stava accadendo. Qualche altro gruppetto qua e là se ne rimase in disparte, a volte volgendo lo sguardo verso il coro guidato dai toscani, a volte semplicemente ignorandolo. Non potei fare a meno di ripensare alle diverse “anime” che avevo notato nel corso del pranzo – quella più “politica”, quella più “popolare”, se veramente possiamo istituire una simile differenza.

Questo apparente scollamento era molto visibile nel momento del canto *In-sorgiamo* scritto dal Collettivo ex-GKN: visibile perché il canto era stato preceduto da una presentazione che ne delineava in modo esplicito la natura politica, di lotta, connessa a un gruppo e a un'istanza molto vicini all'ethos e agli orizzonti della Lega di Piadena; visibile anche perché a cena eravamo relativamente pochi e i tavoli sotto la tensostruttura si erano pressoché svuotati, le persone concentrate attorno a noi. Anche il Micio, che a pranzo aveva lamentato l'ingombrante presenza del canto, si era avvicinato. Chi era rimasto in disparte risaltava particolarmente. Tuttavia, lo stesso apparente scollamento si sarebbe ripresentato il giorno successivo, meno visibile ma ugualmente percepibile nelle trasformazioni del *paesaggio sonoro* nei diversi spazi della Festa.

Sono due gli spazi in cui si articola – si divide – il pranzo della domenica, quello che vede solitamente il maggior numero di partecipanti. Da una parte, la tensostruttura antistante la casa è lo spazio in cui avvengono i momenti più “cen-

tralizzati” della Festa: in tarda mattinata, prima di pranzo, è lì che si esibiscono le bande locali, che cantano alcuni cori di maggiore rilievo, che parlano al microfono le persone che vogliono fare brevi interventi o raccontare delle loro esperienze a Piadena. Anche escludendo questi momenti più strutturati, che si pongono in continuità con gli incontri e i convegni dei giorni precedenti, il volto con il quale si presenta la Festa sotto la tensostruttura rimane più strettamente legato alla storia politica della Lega di cultura. A stare lì sono, solitamente, gli avventori di lungo periodo della Festa, persone che hanno rapporti diretti con il Miccio, che fanno parte di organizzazioni o enti che hanno collaborato con la Lega. Persone che spesso portano con sé una specifica idea di canto popolare, e in particolare delle connessioni tra lotta politica e canto popolare. È sotto la tensostruttura che si sentono canti legati alle tradizioni politiche della sinistra italiana, in particolare legati al Partito comunista. Oppure i canti legati alla storia della Resistenza. Canzoni di artisti politicamente connotati, sempre nello stesso senso.

Sotto la tensostruttura, l'intreccio tra comunità patrimoniale e comunità politica si presenta nella sua veste più esplicita. È lì che la «comunità cantante» recupera non soltanto un repertorio musicale ma anche un insieme di valori a esso associato. O meglio, rimette in atto ciò che rimane di quei valori *attraverso* la performance (Schneider 2011), nella forma del canto collettivo e più specificamente del *coro*. Perché il modo del canto rimane sempre lo stesso: i cori si formano spontaneamente, le persone si spostano da un tavolo all'altro per cantare, partecipano adesso a quel canto, adesso a quell'altro, in modo non strutturato, a volte caotico. Tuttavia, questo è anche lo spazio in cui la Festa si presenta nel suo volto più coeso e coerente. I cori emergono spontaneamente, ma prendono da un repertorio conosciuto da tutti i presenti, un repertorio che è concentrato soprattutto sulla lotta e la cultura politica della sinistra – e della sinistra comunista ed extraparlamentare in particolare.

Nel bosco, il paesaggio – fisico e sonoro – appare immediatamente diverso. In primo luogo, l'organizzazione dello spazio è più distribuita: i tavoli sono posizionati lungo i sentieri che attraversano il bosco, spesso in fila gli uni dietro

gli altri e non paralleli, rendendo più difficile quella forma di comunicazione canora, di “botta e risposta” che caratterizza molto del canto collettivo sotto la tensostruttura. Lo spazio è anche più esteso, frastagliato, frammentato in singoli “corridoi” che si connettono gli uni agli altri in modo irregolare. Sono presenti anche ampie zone in cui non ci sono alberi, dove le persone si siedono a terra, o montano piccole tende (spesso, la sera prima, passandoci anche la notte). L’organizzazione spaziale del bosco facilita la suddivisione in gruppi precostituiti; infatti, ho potuto osservare numerose istanze di gruppi o cori che arrivano insieme, occupano un intero tavolo o un’intera zona e cantano un proprio, specifico repertorio.

Proprio nel repertorio è presente un’altra distinzione. Se sotto la tensostruttura il canto popolare è, prevalentemente, canto di lotta, nel bosco questa forte connotazione politica viene meno. La dimensione più enfatizzata è, piuttosto, quella “folk”, popolare in senso stretto. È nel bosco che ho ritrovato il gruppo dei francesi con cui avevo pranzato il giorno prima. È nel bosco che ho incontrato Dario, che si era introdotto in una manciata di gruppi, primariamente per suonare. Quest’ultimo è un altro aspetto di differenza rilevante. Negli spazi del canto politico in senso stretto, gli strumenti musicali sono presenti solo sporadicamente. Qualcuno suona la fisarmonica, qualcuno la chitarra. È raro vedere, a un singolo tavolo, più di una persona suonare. Nel bosco, al contrario, la performance è *musicale* in senso più ampio. Sono molte le persone che suonano e, in alcuni casi, ci sono piccoli gruppi di persone che suonano soltanto, senza cantare. Questa maggiore enfasi sulla dimensione musicale in senso lato porta anche a momentanei allargamenti del repertorio, che occasionalmente sconfina nella musica più *mainstream* o persino nel pop. In mezzo a canzoni di Giovanna Marini o Fabrizio De Andrè, ho sentito una cover acustica di *L’amour toujours* di Gigi D’Agostino. «Bello, però non siamo qui per questo», mi aveva detto a commento una delle persone del gruppo toscano.

Lo spazio della festa è uno spazio decentrato, uno spazio in cui la pratica dello stare insieme è distribuita lungo una pluralità di piccoli e mutevoli centri aggregativi, e non organizzata attorno a un singolo centro che concentra tutta

l'attenzione dei partecipanti (Apolito 2014). La festa non presuppone necessariamente una comunità ma la *costruisce* proprio tramite questa diffusa pratica di stare insieme, che si articola in primo luogo attraverso il corpo, attraverso l'agire corporeo e incorporato influenzato dal flusso – anch'esso corporeo, sensoriale – della festa stessa. Paolo Apolito definisce le comunità che si strutturano all'interno della festa «ritmiche» (*Ibidem*): legami che emergono, momentanei e spontanei, in quello spazio, in quel tempo, che prescindono dall'esistenza di connessioni pregresse e che vengono intensamente vissute, situate.

Il fatto che tali comunità siano spontanee non significa che non siano aggregate attorno a qualcosa. Per Apolito, la figura centrale nella festa è quella del performer – o meglio *dei* performer. Sono questi ultimi a incarnare la comunità ritmica, a dare l'impulso affinché emerga quel «ritmo» che tiene insieme i soggetti che partecipano alla festa. I performer sono coloro che disegnano, sempre in modo incompleto e frastagliato, l'orizzonte del sentire comune che caratterizza la festa. Un orizzonte che prende le mosse sul piano emozionale, affettivo, ma che poi finisce per costituire «un paesaggio performativo, devozionale e politico all'interno del quale mettere in atto forme di contrattazione che contribuiscono in maniera significativa a modellare e definire lo spazio pubblico» (Palumbo 2009: 381).

La Festa di Piadena si presenta in questo stesso modo. Non c'è un vero e proprio centro, e ad agire come punti di aggregazione sono le performance dei gruppi o dei cori, che stabiliscono il “ritmo” della festa, costruiscono legami spontanei e momentanei, e lo fanno attraverso il coinvolgimento della dimensione affettiva e corporea. Tuttavia, insieme a questi nuclei gravitazionali, nella Festa c'è un'altra “forza” che ne determina contemporaneamente l'organizzazione spaziale e il tessuto relazionale: il movimento. Specificamente, il movimento delle persone da una zona all'altra della Festa. La rappresentazione che ho dato della suddivisione degli spazi li fa apparire come separati in modo relativamente netto, e sicuramente questa è l'immagine che viene restituita da una singola fotografia in un singolo momento. Ma l'attività più frequente a casa del Micio,

forse anche più frequente del canto, è proprio il movimento. Periodicamente, le persone si alzano e si spostano, entrano ed escono dalla tensostruttura, passano da un tavolo all'altro. In parte, per unirsi al canto di altre persone, per ricostruire quella spontaneità del cantare insieme che avevo visto anche negli altri luoghi della Festa e che è complessa da suscitare in uno spazio così esteso come la casa del Micio. In parte, soltanto per osservare, per abitare pienamente quel contesto – parlando con qualcuno seduto lontano, prendendo un bicchiere di vino a un altro dei banchi dove viene servito, o soltanto essendo *presenti*, condividendo un momento comunitario anche attraverso il «far niente» insieme (Corrigan 2003).

È attraverso questo costante movimento che si tengono insieme le diverse articolazioni del canto popolare – il politico e il folk – che osservando soltanto la pratica canora potrebbero invece apparire distinte. Per quanto su scala diversa, lo spazio della Festa di Piadena si struttura in modo analogo a quello del laboratorio di canto popolare di Empoli, in particolare nel momento della restituzione. È connotato in «zone» diverse (Fonarow 2006), che prevedono diversi tipi di performance, di partecipazione, diversi «contenuti» del repertorio messo in atto. Tuttavia, queste zone non sono separate in modo netto; al contrario, permettono – prevedono – un costante passaggio di persone dall'una all'altra, uno strutturale e ripetuto attraversamento dei confini, uno spostamento attraverso i vari centri di aggregazione. Chi suona *L'amour toujours* in un momento può trovarsi a cantare *O poveri soldati* in quello successivo e *Fischia il vento* quello dopo ancora.

Il caso della cantata di *Insorgiamo*, alla quale alcuni gruppi non hanno partecipato e verso la quale hanno mostrato anche disinteresse, segnala senza dubbio che a Piadena sono presenti soggetti con obiettivi diversi, che provengono da contesti e portano con sé repertori diversi. Ma le linee che separano questi soggetti sono permeabili: essi si posizionano non in insiemi distinti ma lungo uno spettro, che permette e anzi invita passaggi e contaminazioni reciproche. Attraverso non solo il canto, ma il canto in quello specifico contesto, in quello specifico spazio, che costituisce quella specifica

relazione «ritmica» (Apolito 2014), si produce la comunità cantante. E tramite questi spostamenti, questi legami, viene rafforzata quella componente di inclusività, di attenzione e cura per il margine che caratterizza la *communitas* piadonese. È sulle connessioni «ritmiche» che riesce a viaggiare il senso più strettamente politico del canto.

## Conclusioni. Dall'antagonismo al popolo

29 marzo 2025. La mia seconda *Festa di Piadena*. Andai da solo in macchina, dopo essermi comunque accordato con i toscani per un posto dove dormire. Arrivai più tardi rispetto all'anno precedente: il pranzo si era già concluso. A causa del cattivo tempo, si era tenuto nella sala interna del teatro di Torre de' Picenardi, dove nel 2024 avevo seguito il convegno e dove, di nuovo, si sarebbero tenuti incontri organizzati in occasione della Festa. La sala era piena, con tavoli messi molto vicini gli uni agli altri e nemmeno un posto vuoto. Mi avvicinai con fatica a Stefano, Ines, Giampaolo per salutarli e poi tornai indietro, verso il fondo della stanza, per provare a seguire qualcosa delle attività del pomeriggio. Ero arrivato appena in tempo per la proiezione di un documentario, *Il fuoco non si è ancora spento*, che racconta dell'occupazione di una fabbrica in provincia di Cremona – occupazione che va avanti da molti mesi e che vede coinvolti soprattutto persone migranti, in particolare di origine indiana. Sul palco, a presentare il documentario, c'era anche uno degli occupanti, un uomo indiano di circa quarant'anni. Alla fine del documentario, il Micio prese la parola. «Dobbiamo parlare anche di queste lotte, perché quelle di GKN sono conosciute», disse, indicando un piccolo gruppo di persone con le maglie del Collettivo di fabbrica, «ma ce ne sono tante altre in tutta Italia di cui non si parla. Dobbiamo ricordarci che, qui come a Campi Bisenzio, stiamo lottando contro lo stesso sfruttamento». Alcuni rappresentanti del Collettivo avevano partecipato agli incontri che si erano tenuti la mattina, mi venne riferito. Il tono con cui il Micio si era rivolto loro non sembrava di aperta critica, ma rivendicava visibilità per altri contesti, altri gruppi che

non avevano la stessa capacità di catalizzare attorno a sé dibattito pubblico – per la loro natura più periferica, per i loro referenti politici, perché persone migranti.

Quella sera, a cena a Pontirolo, ebbi l'impressione che ci fossero poche persone – sicuramente meno dell'anno precedente. Il canto non fu da meno, tuttavia: lo stesso andamento di botta e risposta, di cori spontanei, di persone che passavano da un tavolo all'altro per cantare cui avevo assistito alla Festa del 2024 si ripropose l'anno successivo. Anzi, quando arrivarono i membri del Collettivo di fabbrica di GKN, *Insorgiamo* fu forse ancora più partecipata. E, ogni tanto, in momenti di quiete della serata, qualcuno la riprendeva e quasi tutti si univano.

Fu proprio nel corso di una di queste cantate che decisi di entrare momentaneamente in casa del Micio. La temperatura si era abbassata notevolmente e niente di quello che mi ero portato dietro era sufficiente per arginare il freddo. In cucina, trovai un altro momento di aggregazione spontanea. Un piccolo gruppo di persone, Micio incluso, erano riunite attorno al tavolo, bevendo caffè. Tra di loro, uno dei rappresentanti del Collettivo, che stava parlando proprio con Azzali, raccontando le vicende della fabbrica ex-GKN e delle persone che vi lavoravano prima dei licenziamenti. Raccontò di come era iniziata l'occupazione, di come avevano messo in piedi forme di mutuo supporto, avevano creato eventi e reti di comunicazione per dare voce alla lotta che stavano portando avanti. E raccontò anche della progressiva contrazione di quell'esperienza, della situazione apparentemente paradossale che vedeva contemporaneamente la visibilità della lotta aumentare e il numero di persone che resistevano all'interno del Collettivo diminuire. Il Micio ascoltava in silenzio, soltanto occasionalmente intervenendo a ribadire la sua vicinanza, l'equivalenza delle lotte a Campi Bisenzio e in provincia di Cremona.

Ho rappresentato il canto “politico” e il canto “folk” come posizionati lungo uno spettro di forme di aggregazione spontanea che possiamo osservare a Piadena o in contesti simili. Le diverse tipologie di canto articolano diversi contenuti, diverse metafisiche di partecipazione – veicolano diversi valori, suggeriscono diverse esperienze (Fonarow 2006) – ma si pongono in continuità le une con le altre,

senza confini netti, e al contrario contribuendo a costituire una stessa comunità, coesa nella *pratica* del canto collettivo, nello spazio della festa (Apolito 2014; Gruning 2023). Tuttavia, non sono i punti estremi dello spettro. Quel momento di dibattito nella cucina del Micio ha caratteristiche simili, al punto da poter essere posizionato sullo stesso spettro, che potremmo forse ridefinire come uno «spazio di possibilità» (Zigon 2009) delle relazioni in quel contesto. Lo stesso sviluppo attorno a momenti di convivialità, lo stesso andamento spontaneo e frastagliato che vede persone entrare e uscire dalla conversazione attorno a un «nucleo» più stabile, lo stesso riferimento a un universo valoriale del quale si cerca di riaffermare la necessità – non tanto attraverso il discorso, ma attraverso la pratica.

Se lo spazio della festa è uno spazio composito, che presenta una pluralità di centri aggregativi con le loro distinte forme di partecipazione, i loro «paesaggi performativi» (Palumbo 2009), non possiamo non considerare quel momento di dibattito come estraneo a tale spazio.

In questa prospettiva, possiamo ripensare a tutti i momenti che caratterizzano la Festa di Piadena come articolazioni del medesimo spazio di possibilità relazionale, ciascuno con le proprie modalità partecipative – e potremmo fare lo stesso anche con la festa di *ilDeposito*. Lungo il flusso della festa, tale spazio si contrae o si allarga, ma non diventa mai un singolo punto. Il convegno a Torre de' Picenardi vede sempre, in parallelo, qualcuno che rimane fuori a cantare, o che si reca in anticipo nel bosco dietro casa del Micio. La restituzione dei laboratori di canto popolare invita una sovrapposizione di diverse posizioni spettatoriali chiedendo ai presenti di ricoprire, sequenzialmente, tutti i ruoli possibili.

Ciò che tiene insieme questo spazio di possibilità è la pratica rievocativa (Dei 2023): il rivivere – immersivo e affettivo – un passato nel quale un gruppo di persone si riconosce, del quale vuole rimettere in scena determinati aspetti, riaffermare determinati valori. In questi contesti, viene rivendicato il fatto che il repertorio del canto popolare e politico non è semplicemente patrimonio di cui deve essere conservata l'autenticità, ma uno strumento attorno al quale costituire una comunità. Il canto riattualizza i valori che porta con sé, ne rivendica la validità, l'applicabilità al presente.

Fabio Mugnaini (2023: 51) sostiene che non sia l'abitare uno specifico luogo che «si rispecchia o si sublima nella propria festa», ma è piuttosto «la festa che abita il luogo», radicandolo e situandolo in un momento storico e in relazioni di *communitas*. Se ciò è valido anche per i contesti di cui abbiamo discusso, lo è nella misura in cui il luogo abitato dalla festa non è soltanto un luogo fisico – Piadena e i suoi dintorni, ad esempio – ma è anche, primariamente, un luogo simbolico, lo spazio della comunità politica che viene ricostituita attraverso lo stare insieme, nell'intreccio tra politica e canto. Quella comunità, composta ordinariamente di «tribù sparse», ciascuna nei propri spazi, con le proprie prassi e i propri obiettivi, ritorna «in vita» nel momento della festa, attraverso il quale riesce a ricondurre pratiche e discorsi diversi all'interno di un unico orizzonte politico.

In conclusione, vorrei tornare brevemente sulla questione della marginalità come elemento aggregativo e identitario. Ernesto Laclau definisce «antagonista» la posizione di un soggetto quando essa non è sussumibile, reintegrabile all'interno del «blocco egemonico» (Laclau 2014). A essere in posizione antagonista sono tutti quei soggetti le cui richieste («democratic demands», nel linguaggio laclausiano) non trovano risposta presso coloro che detengono il potere politico. A partire da questa posizione, questi soggetti – spesso tra di loro eterogenei – possono porsi in un rapporto di *equivalenza* reciproca: per quanto differenti possano essere le loro rivendicazioni, sono accomunate proprio dal loro essere non riconosciute, dall'essere escluse. Conseguentemente, su questa equivalenza è possibile costruire un progetto politico, che abbia in primo luogo l'obiettivo di costituire un nuovo blocco egemonico (Laclau e Mouffe 1985), ma che definisca allo stesso tempo un diverso «soggetto sovrano» di riferimento, un diverso *popolo*. Questo meccanismo di costruzione di un popolo, un meccanismo discorsivo, formale, è quello che sta alla base della «ragione populista» (Laclau 2005) e della definizione che il filosofo argentino offre del fenomeno del populismo. Una definizione che ha sicuramente i suoi limiti, non da ultimo proprio questo formalismo che spinge a privilegiare la dimensione discorsiva dell'analisi su altre (Borriello e Jager 2021). Tuttavia, spostare questa riflessione sul piano empiri-

co, considerare la processualità pratica e performativa della costruzione di un “popolo”, può offrirci spiragli di comprensione non soltanto del fenomeno del populismo, ma anche di altri contesti in cui a partire da posizioni antagoniste si costituiscono delle soggettività politiche collettive.

Questa prospettiva è utile per evidenziare un meccanismo retorico e politico sotteso alle pratiche di costruzione della “comunità cantante” che ho qui discusso. Come la produzione musicale, il canto, gli artisti cui fanno riferimento, le «tribù sparse» che si riuniscono in questi contesti si rappresentano come *antagoniste* nel senso laclausiano: non solo sono marginali rispetto al contemporaneo spazio politico, si sentono radicalmente estranee a esso, portatrici di valori e interne a orizzonti che non esistono più all’interno del «blocco egemonico». L’inclusività di cui mi aveva parlato Stefano è proprio il fondamento sul quale si costituiscono rapporti di equivalenza tra tutti i soggetti che compongono la comunità cantante – per quanto eterogenei, esistono tutti ai margini, fuori dal raggio d’azione e di interesse tanto del paesaggio musicale quanto di quello politico. La comunità cantante che emerge a Piadena e in contesti simili, che si costituisce come *communitas* attraverso la performance collettiva, la partecipazione, la condivisione, non rimane limitata (almeno sul piano ideale) soltanto alle persone che sono fisicamente presenti in quegli spazi. Metonimicamente, assume le vesti di un soggetto popolare, a rappresentanza di tutti i marginali e gli esclusi. Laclau sostiene che ogni forma di politica «radicale», che abbia come obiettivo quello di trasformare in maniera significativa il contesto in cui opera, deve avere come primo obiettivo quello di «costruire un popolo», di immaginare – retoricamente, discorsivamente – un soggetto collettivo che possa fondare una nuova prassi politica, un nuovo ordine sociale (Laclau 2006). Al di sotto del processo di costituzione della comunità cantante, è presente anche l’immaginazione di un simile soggetto, che viene descritto nei canti, le cui istanze vengono raccontate musicalmente, presentate narrativamente, dibattute e sostenute. Un popolo che «prende vita», che viene «rievocato» attraverso la performance, che esiste non tanto nei discorsi o nella retorica politica, quanto nelle connessioni affettive, «rimiche», che si creano nello spazio della festa.

## BIBLIOGRAFIA

- Apolito, Paolo (2014) *Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità*, Il Mulino, Bologna.
- Borriello, Arthur e Anton Jager (2021) “The antinomies of Ernesto Laclau: a reassessment”, *Journal of Political Ideologies*, 26/3: 298-316.
- Bosio, Gianni (1998) *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione «spontanee» nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Jaca Book, Milano.
- Caillois, Roger (1981) *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano.
- Corrigan, Paul (2003) *Doing nothing*, in Stuart Hall and Tony Jefferson (eds.) *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Postwar Britain*, Routledge, London: 103-5.
- Dei, Fabio (2016) “Rievocazioni storiche”, *Antropologia Museale*, 37–39:144–48.
- Dei, Fabio (2017) *Le rievocazioni storiche: tra feste identitarie ed eventi postmoderni*, in Fabio Dei e Caterina Di Pasquale (a cura) *Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali*, Pisa University Press, Pisa: 11-30.
- Dei, Fabio (2018) *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*. Bologna, Il Mulino.
- Dei, Fabio (2023) *Feste urbane e reenactment: prolegomeni allo studio antropologico delle rievocazioni storiche in Toscana*, in Caterina Di Pasquale e Fabio Dei (a cura) *Le rievocazioni storiche*, Donzelli, Roma: 3-44.
- Fanelli, Antonio (2015) “Gruppi di base”, *Antropologia Museale*, 34/36: 89–91.
- Fanelli, Antonio (2017) *Contro canto. La cultura della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma.
- Fanelli, Antonio (2018) “Il folk music revival e le regole dell'arte”, *Lares*, 84/2: 365-74.

- Fonarow, Wendy (2006) *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Gruning, Barbara (2023) “The spatialization of music and politics in festival spaces: The social, symbolic and emotional structuring of the Festival of Political Songs in the German Democratic Republic”, *European Journal of Cultural Studies*, 27/1: 52-69.
- Kleinman, Arthur (1994) *Pain and Resistance. The Delegitimation and Relegitimation of Local Worlds*, in Mary Jo DelVecchio Good, Byron Good, Paul Brodwin, and Arthur Kleinman (eds.) *Pain as Human Experience. An Anthropological Perspective*, University of California Press, Berkeley: 169-97.
- Laclau, Ernesto (1996) *Why do empty signifiers matter to politics?*, in *Emancipation(s)*, Verso, London: 36-46.
- Laclau, Ernesto (2005) *On populist reason*, Verso, London.
- Laclau, Ernesto (2006) “Why constructing a people is the main task of radical politics”, *Critical Inquiry*, 36/4: 646-80.
- Laclau, Ernesto (2014) *Antagonism, Subjectivity and Politics*, in *The Rhetorical Foundations of Society*, Verso, London, 101-36.
- Laclau, Ernesto and Chantal Mouffe (1985) *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, London.
- Le Breton, David (2007) *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano.
- Le Breton, David (2013) *Anthropologie du corps et modernité*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Mugnaini, Fabio (2023) *Al tempo delle feste. Etnografia del festivo in Toscana*, Pacini, Pisa.

- Palumbo, Berardino (2002) *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.
- Palumbo, Berardino (2009) *Politiche dell'inquietudine. Passioni, feste e poteri in Sicilia*, Le Lettere, Firenze.
- Palumbo, Berardino (2011) "Le alterne fortune di un immaginario patrimoniale", *Antropologia Museale*, 28-29: 8-23.
- Pizza, Giovanni (2015) *Il tarantismo oggi. Antropologia, politica, cultura*, Carocci, Roma.
- Portelli, Alessandro (2017) *Prefazione*, in Antonio Fanelli, *Contro canto. La cultura della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma: VII–XI.
- Rebecchi, Matteo (2014) "La Lega di cultura di Piadena. Cronaca di un'esperienza", *Zapruder*, 34: 108-11.
- Schneider, Rebecca (2011) *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge, London.
- Sedgwick, Eve (2003) *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham.
- Stoller, Paul (1989) *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Turner, Victor (2003) *Simboli e momenti della comunità. Saggio di antropologia culturale*, Morcelliana, Brescia.
- Wenger, Etienne (1998) *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Zigon, Jarrett (2009) "Within a Range of Possibilities: Morality and Ethics in Social Life", *Ethnos*, 74/2: 251-76.

**Antonio Fanelli** è ricercatore alla Sapienza Università di Roma, dove insegna Antropologia Culturale. Fa parte del direttivo dell'Associazione internazionale Ernesto de Martino e collabora alle attività di ricerca della Fondazione Gramsci. Tra le sue pubblicazioni: *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo ricreativo* (Donzelli, 2014), *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap* (Donzelli, 2017) e una biografia intellettuale di Ernesto de Martino, realizzata con Fabio Dei (Carocci, 2026).

**Jacopo Tomatis** è ricercatore all'Università di Torino, dove insegna Popular Music. Ha pubblicato *Storia culturale della canzone italiana* (il Saggiatore, 2019; Feltrinelli, 2021), *Nuovo Canzoniere Italiano's Bella ciao* (nella collana 33 1/3 di Bloomsbury, 2023) e *Bella ciao. Una canzone, uno spettacolo, un disco* (il Saggiatore, 2024). Collabora con «Il giornale della musica» e «La Domenica» del «Sole 24 Ore» ed è presidente della IASPM italiana (International Association for the Study of Popular Music).

A partire dal materiale raccolto nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Atlante della discografia antagonista. Italia 1958-1980*, il volume propone cinque casi di studio dalla discografia politica italiana. **Antonio Fanelli** si dedica al ruolo del fondatore del Nuovo canzoniere italiano, Gianni Bosio, concentrandosi sul suo originale uso del disco in un pionieristico progetto di storia orale ante litteram. **Alessia Masini** si dedica invece all'epopea dei canzonieri comunisti emiliani, Il canzoniere delle Lame e Il Contemporaneo, che pubblicano decine di dischi e prendono parte a centinaia di concerti lungo tutti gli anni settanta. Nello stesso decennio si situa anche la vivace attività discografica di Lotta continua, al centro del saggio di **Tommaso Rebora**. **Jacopo Tomatis** analizza invece un campo poco battuto, quello della discografia della destra neofascista, in particolare intorno alla produzione legata al Bagaglino e a Leo Valeriano, il primo "cantautore di destra" in Italia. Infine, a **Lorenzo Urbano** spetta di tirare le fila dell'uso e della sopravvivenze dei repertori antagonisti nella contemporaneità, inseguendo le tracce delle "tribù sonore" che riattualizzano il passato politico intorno ai suoi suoni, fissati su disco e patrimonializzati.

**nota**

MM04

ISSN 2724-1920

ISBN 9788861633087



MUSICAMEDIA