

Musica e politica

a cura di Alessio Petrizzo*

Celia Applegate

The Necessity of Music.

Variations on a German Theme

University of Toronto Press,

Toronto-Buffalo-London 2017,

pp. 402

«From the banal to the profound, every genre painting, every Viennese waltz, every porcelain shepherdess and Brahms symphony is a repository of knowledge about how people organized their circumstances and understood themselves. One may choose not to regard the “highest” of them, as our scholarly predecessors once did, as divinely inspired expressions of an individual or even of a nation, but instead interpret and investigate them along many different registers: economic, political, local, global, and transactional». Queste parole non si leggono nel volume qui recensito, ma in un articolo di poco successivo, firmato dalla stessa autrice, specialista di storia tedesca presso la Vanderbilt University, con la musicologa Pamela Potter (*Cultural History: Where It as been and Where It is going*, «Central European History», 51, 2018, n. 1, p. 76). Eppure la rivendicazione della necessità, per gli

storici, di tornare a studiare protagonisti, contesti di produzione, circuiti, forme di ricezione e usi anche dei prodotti culturali canonizzati come “alti” e per quella via spesso destinati a indagini confinate agli specialismi disciplinari, nonché di riflettere sulle connessioni, più che sulle presunte opposizioni, tra cosiddetto alto e cosiddetto basso, o ordinario, o seriale – trattare insomma quei prodotti non diversamente da come la storia culturale degli ultimi decenni ha fatto più spesso con le culture popolari e con le moderne culture mediatiche – è una delle indicazioni metodologiche che accomunano i 14 saggi, quasi tutti già usciti dalla fine degli anni '90 a oggi, che Celia Applegate ha raccolto nel suo ultimo libro.

A partire dalla convinzione che «Music organizes society. It creates and reinforce bonds among people» (p. 6), il filo conduttore dei contributi – ripartiti in tre sezioni, *Places* (capp. 1-4), *People* (capp. 5-8) e *Public and private* (capp. 9-14), individuate un po' artificiosamente, visti gli interrogativi trasversali e ricorrenti – è costituito dai rapporti tra la cultura musicale e il processo di costruzione nazionale, nei paesi d'area tedesca, tra fine '700 e metà '900.

* Dipartimento FISPPA (Padova), Piazza Capitaniato 3, 35139 Padova; alessio.petrizzo@unipd.it

«Passato e presente», a. XXXVII (2019), n. 106, ISSN 1120-0650, ISSN e 1972-5493

DOI: 10.3280/PASS2019-106013

Copyright © FrancoAngeli

N.B: Copia ad uso personale. È vietata la riproduzione (totale o parziale) dell'opera con qualsiasi mezzo effettuata e la sua messa a disposizione di terzi, sia in forma gratuita sia a pagamento.

Conformemente ai propositi citati sopra, il volume si occupa di un genere, la musica classica, “alto” per definizione ma solo in apparenza esclusivo ed elitario. Suggerisce infatti che, se indagato fuori dai punti di osservazione più scontati – nelle sue circolazioni transnazionali, per esempio all’interno delle grandi esposizioni (cap. 4); negli effetti delle trasformazioni tecnologiche che consentono una inedita «print culture of music» e fanno proliferare spartiti, ritratti di celebrità (compositori, interpreti) e variegati prodotti editoriali a uso e consumo domestico di un pubblico, sempre più unificato, di «new consumers» (capp. 2 e 9; cit. p. 190); nei repertori delle bande militari (oltre 500 a fine XIX secolo) che offrono un sottofondo largamente uniforme a innumerevoli cerimonie nello spazio pubblico (cap. 10); fino alla ricezione di Wagner in una prospettiva di genere (cap. 11, in verità uno dei meno riusciti) o all’analisi della genesi delle colonne sonore, solo in minima parte wagneriane, di film come *Olympia* e *Il trionfo della volontà* di Leni Riefenstahl (cap. 13) – anche un genere musicale solitamente pensato come “alto” è in grado di rivelare numerose occasioni di intersezione con alcune delle principali trasformazioni politiche, sociali, culturali, e di massa, dell’età contemporanea.

Al riguardo, obiettivo dell’A. è quello di smontare troppo rapide e teleologiche interpretazioni che fanno della cultura musicale tedesca del lungo ’800 il paesaggio sonoro ideale di un presunto *Sonderweg* politico, mostrando d’altra parte come attorno all’universo musicale, attraverso numerosi e non necessariamente coordinati canali, si sia progressivamente edificato un senso di appartenenza effettivo, ma anche aperto e compatibile con identità molteplici. Quest’ultimo punto è esplicitato soprattutto nella seconda sezione del volume, *People*, attraverso i casi di compositori entrati precocemente

nel canone nazionale allora in formazione, e consapevolmente partecipi di questo processo, ma al contempo espressione di attitudini che testimoniano ora l’apertura agli scambi internazionali, nel primo ’800 specie con la cultura inglese (è il caso di Mendelsshon; cap. 5), ora la vicinanza ai programmi di un nazionalismo espressamente liberale (è la lettura che l’A. propone dello Schumann, anche giornalista, degli anni precedenti e attorno al 1848: cap. 7). Lo stesso vale per il meno noto ma assai influente critico e teorico musicale, compositore lui stesso, Adolf Bernhard Marx, esponente di quello che Applegate ricostruisce come «cosmopolitanian nationalism» (cap. 6).

Di questa idea centrale – smentire lo scivolamento verso i violenti e drammatici esiti novecenteschi come destino unico e obbligato del nesso tra nazione, cultura (musicale) tedesca e costruzione dello stato – tutti i saggi del volume si configurano come altrettante «variazioni». Il termine tecnico, derivato dal lessico musicale, compare non a caso fin dal sottotitolo, anche allo scopo di mettere l’opera al riparo dall’accusa di una certa rapsodicità, inevitabile in operazioni come questa eppure riscontrabile soprattutto nei pochi capitoli dedicati al ’900 piuttosto che in quelli, al contempo più omogenei e più sfaccettati, sul secolo precedente, terreno di ricerca di elezione per Applegate, specie per quanto riguarda i decenni precedenti all’unificazione politica.

Qui l’A. tratteggia un quadro coerente, che va dalla definizione della musica come attività seria e morale, più tardi confluita in un canone sul carattere e sull’educazione nazionale (ma a inizio ’800 legata piuttosto alle esigenze di riorganizzazione della professione e della formazione musicale dinanzi al tramonto dei tradizionali impieghi presso corti, chiese e corporazioni dopo gli anni francesi: cap. 1), al progressivo emergere

di un canone nazionale di autori, passati e viventi, e soprattutto di un pubblico unificato dalle stesse esperienze ma non necessariamente da una loro, tantomeno univoca, traduzione in termini politici. L'A. segue lungo il secolo il farsi di queste esperienze, che definiscono una sorta di "nazione in pratica", attraverso vari canali: oltre ai già citati, tra i più interessanti i numerosi festival, locali o regionali, che disegnano nuove geografie dell'appartenenza mettendole in tensione con un repertorio via via più uniforme, non ultimo grazie alla mobilità dei musicisti (cap. 3) e, soprattutto, la capillare affermazione della pratica amatoriale della musica attorno agli stessi repertori: ora in associazioni quali i cori (cap. 3; uno, femminile, fu fondato dallo stesso Brahms, cap. 8), con la loro socialità fatta di prove periodiche, esibizioni, viaggi, competizioni, che costruiscono comunità attorno a un patrimonio musicale condiviso, ora nella coltivazione domestica e familiare della musica (cap. 12).

A questa varietà di contesti in cui contenuti e pratiche di una cultura musicale in corso di definizione sono visti interagire con i modi di costruzione, ora intellettuali ora commerciali e spettacolari ora intimi e quotidiani, della nazione e dello stato (quest'ultimo presente in misura decisamente minore nel volume, al punto che la nascita del Reich nel 1871 non sembra aver avuto secondo l'A. un ruolo di particolare acceleratore o di svolta: cap. 9), si deve il positivo effetto finale di restituzione del passato alla sua dimensione di possibilità multiple e in movimento e la sensazione di complicazione di una storia, senza che se ne perda l'unitarietà (cap. 14).

Certo, un più esplicito confronto con quadri analitici diversi – un solo esempio: George Mosse non figura tra i nomi citati – e un approfondimento delle retoriche e delle narrazioni, mutevoli, che affiancano,

in luoghi e momenti diversi, le molte occasioni di fare, leggere, ascoltare musica qui ripercorse talora troppo al riparo dai contesti discorsivi, e specie politici, che le circondarono e che dovettero almeno in parte determinarne i significati, avrebbero contribuito a rendere più completo, articolato e convincente il mosaico. Tuttavia, in attesa di visioni d'insieme meno sbilanciate, più comprensive e compiute – Applegate stessa sta lavorando a una monografia sull'argomento – da questo volume si esce avendo avuto sotto gli occhi una davvero caleidoscopica galleria di persone, istituzioni, luoghi e pratiche, che invitano alla comparazione. E confermano quanto meno il sospetto che, sebbene in molti invocino da tempo di licenziare la questione, in realtà la domanda "che cos'è una nazione?" non abbia ancora esaurito tutte le risposte.

Alessio Petrizzo

Alessandro Volpi

**Fare gli italiani a loro insaputa.
Musica e politica dal Risorgimento
al Sessantotto**

Pacini, Pisa 2017, pp. 192

Alessandro Volpi

**La rivoluzione mancata.
La scomparsa di Demetrio Stratos e
il difficile rapporto tra musica
e politica negli anni Settanta**

Pacini, Pisa 2015, pp. 144

Per la storiografia è sempre stato legittimo ricorrere alla musica classica o melodrammatica come fonti "nobili" per la storia: per tutti valga la bella biografia che qualche anno fa Pierre Milza dedicò a Giuseppe Verdi (*Verdi e il suo tempo*, Carocci, Roma 2001). Nello studio del folklore è stato invece relegato un filone come quello dei canti di protesta sociale o della prima guerra mondiale. Quasi

che nella storiografia si sia pedissequamente importata la distinzione crociana fra poesia e non poesia.

Oggi, e fortunatamente, l'approccio al mondo musicale è cambiato e, attraverso il superamento degli stili, anche la storia ha iniziato a occuparsi del canto che, dal Risorgimento in poi, ha attraversato la storia italiana. Non semplicemente come colonna sonora di episodi ed epoche, ma come contenitore di emozioni ed espressione di gruppi sociali. È pur vero che da parte di non pochi storici si continua a guardare con sufficienza (e con aristocratico distacco) non solo alla musica leggera ma anche alla *popular music* o all'innodia politica e sociale. Tuttavia non sono pochi quegli studiosi che negli ultimi anni sono ricorsi al mondo della canzone per capire l'evoluzione della società italiana. Fortunatamente lontani sono i tempi in cui uno dei massimi storici dell'età contemporanea, Eric Hobsbawm, pubblicava una fortunata *Storia sociale del Jazz* sotto lo pseudonimo di Francis Newton per non incorrere nei rimbrotti del formalismo accademico. Solo anni dopo, raggiunto l'apice della carriera universitaria, lo storico inglese decideva di firmare con il proprio nome le successive edizioni dell'opera.

In Italia da anni uno studioso come Emilio Franzina nei suoi studi passa dal canto dell'emigrazione ai successi di Sanremo, da *Bella ciao* ad Adriano Celentano senza timore di essere accusato di eccentricità. Altri storici hanno avanzato distinzioni fra la canzone dell'Italia "legale", tramandataci dalle cerimonie ufficiali, dai manuali scolastici e dalle liturgie nazionali, e una canzone dell'Italia "reale". Da decenni siamo abituati a pensare alla prima guerra mondiale attraverso *La leggenda del Piave*; oppure la Resistenza rinvia al nostro immaginario le note di *Bella ciao*: in entrambi i casi si tratta di una memoria costruita a posteriori. Canzone "legale" e canzone "reale" per l'appunto. Da questo

punto di vista gli studi di Alessandro Volpi hanno il merito di avere registrato la tradizione del canto come tratto costitutivo del linguaggio politico italiano.

Certo, non sempre si è trattato di un rapporto di mutuo scambio costruttivo. Sulla musica degli anni '70 del '900, per esempio, pesano condizionamenti e pregiudizi che il Partito comunista italiano nutre nei confronti della "nuova musica". Insomma, Claudio Villa e Cantacronache, vere e proprie icone dei Festival dell'Unità, contro la "degenerazione" della musica giovanile, considerata un prodotto del capitalismo. Come a dire, la tradizione melodica italiana e il canto politico-sociale contro quel vento di novità nato a Woodstock, piccola città rurale nello Stato di New York, dove, dal 15 al 18 agosto del 1969, si svolse un concerto destinato a segnare un'epoca non solo musicale. Woodstock vide la partecipazione di oltre mezzo milione di giovani, inaugurando una nuova epoca dell'ascolto: la musica diviene strumento di aggregazione e cambia i luoghi di socializzazione e comunicazione del mondo giovanile.

Anomala in questo contesto è la figura di Demetrio Stratos, voce solista del complesso beat *I Ribelli* prima e, successivamente, fondatore nel 1972 degli Area, gruppo che si sarebbe affermato in Italia e all'estero sulla scia della fusion e del rock progressivo. Stratos riesce a suonare sia per il Movimento studentesco che per il PCI, accompagnando contemporaneamente le occupazioni delle università e le feste dell'Unità. Da questo punto di vista, il concerto che si tenne all'Arena di Milano il 14 giugno 1979 non rappresenta solo un tributo alla figura del musicista appena scomparso ma segna la fine di un'epoca nella quale, conclude Volpi, «la politica sembrava aver cessato di essere un elemento discriminante» e «il pubblico postideologico si ricomponeva ben prima della fine

politica delle ideologie» (*La rivoluzione mancata*, pp. 137-38).

Quasi che il volumetto su Demetrio Stratos abbia costituito una sorta di prova generale, Volpi ha rivendicato, in un volume di più ampio respiro il ruolo della musica come «elemento costitutivo del linguaggio politico italiano» (*Fare gli italiani a loro insaputa*, p. 5). A partire, non a caso, dal melodramma. Se l'800 può essere definito come il secolo del «far nazioni», nondimeno è il secolo del «far canzoni». Canzoni che, come la letteratura, le tradizioni folkloriche o la lingua, devono in un certo modo rappresentare il sentimento intimamente legato alla formazione delle comunità nazionali. Al punto che Giuseppe Mazzini, nella sua *Filosofia della musica* (1833), riteneva che la musica fosse in grado di alimentare il sentimento patriottico. E non sbagliava certamente l'apostolo repubblicano, alla luce di quello che sarebbe successo negli anni seguenti, quando il rapporto fra musica e Risorgimento arrivò a costituire una delle caratteristiche peculiari dell'identità nazionale italiana. Una caratteristica che avrebbe funzionato da premessa agli sviluppi successivi della nostra storia nazionale. All'interno della quale la nascita dei movimenti e dei partiti politici alimenta un rapporto destinato a durare fino alle soglie della crisi della politica agli inizi degli anni '90 del '900. Così l'ascesa del movimento operaio è accompagnata da una serie incredibile di inni e canzoni: la marcia del composito mondo della democrazia italiana (dagli anarchici ai socialisti, dai radicali ai repubblicani) si nutre di un universo musicale che vede impegnati protagonisti politici come Pietro Gori o Filippo Turati. Del pari, da parte cattolica si registra la vitalità di una singolare figura di sacerdote come don Dario Flori (meglio conosciuto con lo pseudonimo di Sbarra) che, per contra-

stare i canti del movimento operaio, compone inni e canzoni che accompagnano l'ascesa del movimento sociale dei cattolici. E anche i nazionalisti fanno il loro esordio canoro con la conquista della Libia e una canzone leggera che viene trasformata in inno patriottico (*Inno a Tripoli*), inaugurando un costume anni più tardi imitato dal fascismo che non esiterà a trasformare una canzone in dialetto romanesco come *Faccetta nera* nel più popolare inno del colonialismo in camicia nera. E mentre Gea della Garisenda porta le note della conquista coloniale in giro per l'Italia, gli antimilitaristi inaugurano una lunga serie di *contrafacta*, dove, se immutate restano le note, le parole cambiano il significato della canzone. Così i pacifisti cantano nei cortei: «Tripoli suol del dolore/ti giunga in pianto/questa mia canzon/sventoli il bel tricolore/mentre si muore/al rombo del cannon».

Nel secondo dopoguerra sarà Michele Offidani, più noto con lo pseudonimo di Spartacus Picenus, a trasformare i *contrafacta* in un vero e proprio genere musicale destinato a colmare la smemoratazza della canzone italiana per la politica. A partire dalla seconda metà degli anni '40 «leggera» diventa sinonimo di leggerezza e sul palco del Festival di Sanremo fuoreggiano canzoni come *Una casetta in Canada* o i *Pompieri di Viggiù*. Mentre in Francia i vari Brassens, Vian o Ferré compongono canzoni che si confrontano con la storia e la politica, in Italia il mondo della canzone se ne sta lontano dalla rinascita dei partiti che accompagna la fine del fascismo e il ritorno alla democrazia. È quella che Volpi definisce la musica dello «svago post bellico» (p. 153) a mettere gradualmente in soffitta una tradizione che era cominciata decenni addietro con Giuseppe Verdi e il melodramma.

Stefano Pivato*

* DISCUI (Urbino), via Saffi 15, 61029 Urbino; stefano.pivato@uniurb.it

Jonathan O. Wipplinger

The Jazz Republic.

Music, Race, and American Culture in Weimar Germany

University of Michigan Press,
Ann Arbor 2017, pp. 324

Bruce Johnson (edited by)

Jazz and totalitarianism

Routledge, New York-Abingdon, 2016,
pp. 364

Gli studi riguardanti il jazz, la sua storia e il suo impatto sulla cultura e sulle tradizioni sono solitamente portati avanti da musicologi e storici della musica che necessariamente si concentrano su aspetti legati all'estetica musicale. Il volume di Wipplinger, *The Jazz Republic*, è un pregevole lavoro che analizza l'effetto che la musica americana ebbe sulla cultura degli anni '20 nella Repubblica di Weimar. A farlo è uno studioso di lingua e letteratura tedesca: dato che di per sé lascia intuire come sia diverso l'approccio utilizzato.

Basata su ricerche condotte in archivi e biblioteche americani e tedeschi, la tesi che l'A. porta avanti è che la cultura tedesca fu fortemente condizionata dal jazz: questo, in altre parole, non fu una presenza incidentale o un mero ornamento nella Repubblica di Weimar. Al contrario, fu un elemento sostanziale, una componente fondamentale di un periodo peculiare della storia tedesca caratterizzato da una serie di sconvolgimenti nella cultura, nella società e nella politica. Il jazz arrivò in una Germania percorsa da correnti culturali quali il dadaismo, l'espressionismo, forme di sperimentazione moderniste e caratterizzata da una situazione politica e economica fragile. L'incontro tra il jazz e i tedeschi va perciò messo in relazione ai dibattiti sorti dopo la prima guerra mondiale sul modernismo, la modernità, l'America,

l'americanizzazione e l'americanismo, come anche ai cambiamenti culturali, di genere e alle questioni razziali.

L'esposizione del paese al jazz seguì linee geografiche diverse: se a Berlino i nuovi balli come il fox-trot apparvero nell'inverno del 1919, fu nelle zone occupate della Renania che la musica arrivò e dialogò più intensamente con il jazz americano, britannico e francese. Lo sviluppo del jazz in Germania fu dunque estremamente condizionato dai contatti con gli occupanti nella zona del Reno.

L'interesse degli studiosi, solitamente concentrato su alcuni jazzisti famosi che sbarcarono nel vecchio continente come Duke Ellington, ha oscurato, secondo l'A., il ruolo non meno decisivo giocato da altri musicisti afroamericani, come Sam Wooding e la sua Southern Syncopated Orchestra. A quest'artista, che trascorse molto tempo a Berlino lasciando una profonda impronta sul pubblico tedesco, è dedicato un intero capitolo. Tra i suoi spettatori c'era anche, nel 1925, un giovanissimo Alfred Lion, che rimase così suggestionato da quei ritmi da divenire pochi anni dopo, nel 1939, una volta fuggito negli Usa a causa delle leggi razziali, il cofondatore di una delle più importanti etichette discografiche di musica jazz, la Blue Note Records. Un esempio, questo, che dimostra come le influenze furono reciproche e non solo direzionate dall'America all'Europa.

A riprova della centralità e dell'influenza del jazz nella Repubblica di Weimar è anche il fatto che la prima istituzione accademica di musica colta europea che riconobbe l'importanza del jazz (tanto da istituirne una classe) fu il Conservatorio di Francoforte sul Meno. Alcuni critici musicali dell'epoca sostennero questa iniziativa e riscrissero addirittura le origini del jazz trovandole non nella cultura americana o afroamericana ma in quella europea. Il jazz non ebbe

una centralità solo nel campo della musica, ma anche nella letteratura. Così alcuni scrittori modernisti come Hans Janowitz, Rene Schickele e Gustav Renker ne rimasero tanto influenzati da riflettere non solo sul genere musicale in sé e per sé, ma anche sulla rottura di alcune forme tradizionali nell'arte e nella società che il jazz stesso aveva provocato. Con l'arrivo del jazz si verificò infine una maggiore attenzione per la cultura afroamericana, che trovò voce con la traduzione in tedesco delle *Avventure di Tom Sawyer* o delle opere del poeta Langston Hughes, appartenente al Rinascimento di Harlem, il movimento artistico-culturale afroamericano degli anni '20 nato a Harlem ed esteso poi ad altre città degli Stati Uniti settentrionali.

Per molto tempo si è sostenuto che il jazz nella Germania di quegli anni non fosse "autentico" e che poco avesse a che fare con quello afroamericano. Adirittura si è spesso evitato di parlare di jazz e si è preferito usare termini come musica ballabile (*Tanzmusik*), musica di intrattenimento (*Unterhaltungsmusik*), canzonette (*Schlager*). Secondo l'A. un simile disconoscimento del jazz di quegli anni è concettualmente limitante e in molti casi si è trattato solo di una negazione *a priori* della questione se il jazz americano abbia influenzato la cultura e la musica. Osservazioni condivisibili: qualcosa di simile – aggiungo – si è verificato anche per la situazione italiana. Il libro di Wipplinger aspira, invece, a riorientare la comune comprensione del jazz in Germania e a sottolineare il continuo scambio interculturale e transnazionale tra America e Germania.

Con la fine della Repubblica di Weimar e l'ascesa al potere di Hitler l'ascolto del jazz in Germania diventò complicato. Presto considerato musica bolscevica e giudaica, il jazz si trovò a subire molteplici attacchi anche se riuscì

a sopravvivere, come la storiografia più recente ha dimostrato. Curiosamente, nel volume curato da Bruce Johnson, interamente dedicato al rapporto del jazz con il totalitarismo e che ospita contributi di studiosi appartenenti a paesi e discipline diverse, manca un saggio che affronti il tema del jazz alla luce del totalitarismo nazista.

Il curatore ovvia a questo vuoto parlandone in parte lui stesso, nella lunga introduzione, in cui spiega come il concetto di totalitarismo sia andato oltre alla rigida schematizzazione offerta da Hannah Arendt. Piuttosto, è guardando al continuo dialogo tra politica dall'alto e comportamenti sociali quotidiani che tutti i saggi si confrontano con questo tema e che si comprende la scelta del curatore di non prendere in considerazione solo gli altri totalitarismi "classici" – italiano, sovietico – ma anche i paesi nell'orbita comunista come Estonia, Polonia, Cecoslovacchia, Finlandia, così come la Spagna, il Portogallo, fino al Sudafrica, l'Iran e la Cina contemporanea. Non è possibile entrare qui in dettaglio in ogni singolo saggio, ma si possono almeno sottolineare le comuni tendenze che emergono alla lettura, nonostante i contesti storici completamente diversi.

Una di queste è il tentativo, che risulta quasi in ogni caso esaminato, di dare vita a una via nazionale al jazz. Dietro questo si delinea perciò un'immagine non monolitica dello Stato totalitario, bensì permeabile all'influenza del jazz ora a causa di dinamiche interne locali, ora per le tensioni tra politica ed esigenze culturali e sociali, ora in relazione a eventi di politica estera. Il jazz fu quasi sempre sottoposto a processi volti a trovare compromessi, negoziazioni, tentativi di integrazione e ibridazione con lo scopo di sottoporlo, nella maggior parte dei casi, a un controllo maggiore: lo

vediamo nel caso italiano (Merolla), sovietico (Ritter), cecoslovacco (Zaddach). In alcune situazioni si verificarono tentativi di appropriazione del jazz, come nella Spagna franchista (Iglesias e Pedro). L'ombra del totalitarismo si estese anche oltre i suoi confini geografici: così l'ombra sovietica si allargò sul jazz del vicino Stato finlandese (O'Dair). D'altro canto, altri casi di sviluppo del jazz, come quello estone (Reimann), mettono in luce come il totalitarismo non riuscì nei suoi scopi. Il libro dedica infine un'ultima parte ad alcuni casi meno noti nel loro rapporto con il jazz: quello sudafricano dell'apartheid, iraniano e cinese dei nostri giorni. Seguendo una linea storiografica che altri hanno già iniziato, i contributi del volume smentiscono e dissolvono lo stereotipo radicato di una dicotomia tra jazz e totalitarismo, così come demoliscono l'immagine del jazz come una forma di libertà e di opposizione contro l'apparato monolitico del totalitarismo (Pietraszewski). Non si nega che il jazz fu visto come una sorta di minaccia al totalitarismo politico, ma fu proprio quest'ultimo, paradossalmente, a spingerlo a trovare adattamenti grazie alla «chameleon identity of jazz», come la definisce Johnson (p. 349).

Due volumi diversi per costruzione, approccio e intenti. Se il primo offre un approfondimento sul jazz nella Germania di Weimar, una scena forse meno conosciuta rispetto al jazz durante il periodo nazista, il secondo presenta un quadro sfaccettato sia geograficamente sia cronologicamente, forse fin troppo, che però si ricompone grazie all'introduzione e alle conclusioni di Johnson. Insomma, due libri che invitiamo a leggere senza ombra di dubbio.

*Camilla Poesio**

*Esteban Buch-Igor Contreras
Zubillaga-Manuel Deniz Silva
(edited by)*

**Composing for the State.
Music in the Twentieth-Century
Dictatorships**

Ashgate Publishing,
Farnham-Burlington 2016, pp. 224

I tre curatori – Esteban Buch professore all'ÉHESS, Igor Contreras, Zubillaga, dottorando presso la stessa struttura, e Manuel Deniz Silva, ricercatore all'Universidade Nova de Lisboa – ci consegnano un libro interessante e innovativo. Il tema attorno al quale ruotano i dieci saggi che lo compongono è la «musica di Stato», intendendo con ciò la musica nella cui produzione, esecuzione e distribuzione lo Stato abbia giocato un ruolo chiave. Con questa etichetta, sottolineano i curatori nell'introduzione, non va intesa solo la musica promossa dalle dittature, sebbene siano state soprattutto queste a utilizzarla all'interno della loro politica di strumentalizzazione e controllo dell'arte, ma anche quella sostenuta da democrazie, più o meno mature.

Il volume ha due meriti principali. Il primo consiste nel colmare un evidente vuoto storiografico. Mentre il rapporto tra politica e alcune arti – si pensi al cinema – è stato indagato approfonditamente, quello tra politica e musica è stato decisamente più trascurato. Il secondo è lo sguardo globale che adotta il libro: i saggi, infatti, spaziano dalla dittatura di Getúlio Vargas nel Brasile della fine degli anni '30 alla Germania nazista, dall'Unione Sovietica di Stalin al governo militare nell'Argentina dei primi anni '80. Tra i contributi più interessanti vi è senza dubbio quello che Yang Hon-Lun, docente di musicologia all'Università Battista di Honk Kong, dedica all'opera *L'Est è*

* Dipartimento di studi linguistici e culturali comparati (Venezia), Dorsoduro 1405, 30123 Venezia; camillapoesio@unive.it

rosso, una monumentale produzione che vide la partecipazione di 3.000 tra cantanti, attori e ballerini, realizzata in Cina nel 1964 per celebrare il 15° anniversario della nascita della Cina popolare. Utilizzando documenti d'archivio e una serie di interviste, Hon-Lun mette in luce il carattere unico di tale opera: protagonista assoluto nell'ideazione, nella produzione e nell'effettiva realizzazione fu il Primo ministro Zhou Enlai, a conferma della pervasività del partito nella Cina comunista. Fu lui a fare di *L'est è rosso* un'opera che glorificasse Mao all'interno della storia della Cina popolare, esaltandone «sproporzionatamente» (p. 54) il ruolo rispetto a quanto non era accaduto in realtà. Se l'obiettivo principale di Zhou Enlai fu la celebrazione di Mao, tuttavia, l'opera musicale va letta anche all'interno di quella crescente competizione che sarebbe esplosa dopo la morte di Mao tra la Banda dei Quattro e il resto del partito. Chiedendo che fossero inserite nell'opera anche melodie riconducibili alla musica occidentale, Zhou Enlai intendeva contrapporsi a quelle tendenze incarnate dalla moglie di Mao Jing Qing, che si opponevano alla musica occidentale ritenuta coloniale e contraria allo spirito rivoluzionario, «rettificando la posizione dell'estrema sinistra in ambito culturale» (p. 59).

Altrettanto rilevante fu il ruolo del partito comunista nella Polonia dei primi anni '50. A partire dall'idea che «l'educazione musicale delle masse fosse vitale per il futuro della cultura nazionale» (p. 122), la leadership polacca diede delle vere e proprie direttive su come dovesse essere la musica socialista, superando il «formalismo» che aveva caratterizzato le composizioni dei decenni precedenti per abbracciare il «realismo socialista» (p. 124). Andrzej Tuchowski, professore di teoria musicale all'Università di Zielona Góra, si concentra sull'opera *Una parola su Stalin*, composta nel 1951 dall'artista

polacco Alfred Gradstein in linea con i dettami del partito, replicati peraltro in tutto il blocco comunista, e finalizzata a celebrare il ruolo di Stalin nei più rilevanti eventi del '900.

Molto interessante è anche il capitolo che Justine Comtois, Phd in musicologia all'ÉHESS, dedica all'opera di Alfredo Casella *Il deserto tentato*, andata in scena per la prima volta nel 1937 in occasione del Maggio fiorentino. Finanziata dal PNF per celebrare l'Impero, l'opera utilizzava il libretto di Corrado Pavolini, a partire dalla testimonianza del fratello Alessandro, futuro ministro della Cultura Popolare, che aveva partecipato alla campagna d'Etiopia come giornalista al seguito di Galeazzo Ciano. L'opera, pur condensando i *topoi* principali del colonialismo fascista – dal mito della “terra vergine” alla “civilizzazione” portata dall'Italia – non utilizzò sufficientemente la retorica fascista, come in fondo lo stesso aggettivo presente nel titolo lasciava intendere: il deserto non era conquistato o vinto ma «tentato», a testimonianza di un'impostazione mistica che Casella intendeva dare all'opera. A conferma dello scarso successo che l'opera ebbe presso le gerarchie fasciste, questa venne messa in scena soltanto due volte durante il Maggio e mai più dopo di allora.

Alcuni saggi si concentrano sulle “commemorazioni di Stato”, ricostruendo le vicende delle opere musicali commissionate dai regimi in occasione di specifici anniversari con l'obiettivo di legittimarsi ulteriormente e consolidare il proprio consenso. In particolare, meritano di essere ricordati i capitoli dedicati alle commemorazioni organizzate dai due regimi autoritari iberici. Nel primo, Manuel Deniz Silva analizza l'opera *Solenne Apertura*, composta da Luís de Freitas Branco nel 1940 per celebrare al contempo gli ottocento anni del regno portoghese, nato nel 1140, e i trecento anni dalla riconquista dell'indipendenza

nel 1640. Nel secondo, Igor Contreras Zubillaga si sofferma sul *Concerto della pace*, voluto da Franco nel 1964 per celebrare i venticinque anni dalla “pacificazione” della Spagna dopo la fine della guerra nel 1939. Come sottolinea Deniz Silva, il compositore portoghese, che pure aveva almeno parzialmente preso le distanze dal regime di Salazar, accettò di comporre l’opera convinto di poter celebrare lo Stato portoghese, senza però rendersi conto che l’*Estado Novo* «aveva reso indistinto il confine tra Stato e regime» (p. 165) e finendo pertanto per esaltare quest’ultimo. Allo stesso modo, nel caso della Spagna franchista, anche se il «comitato organizzativo non fece alcuna pressione di tipo estetico» (p. 182) sui tre compositori che parteciparono alla realizzazione del *Concerto*, l’apparato propagandistico posto in essere dal regime trasformò la musica da loro prodotta in uno strumento a servizio della politica.

Sebbene alcuni saggi siano di minore qualità rispetto a quelli citati, questo volume collettaneo ha dunque il pregio di indagare attraverso un prisma innovativo – la «musica di Stato» – una serie di questioni su cui la storiografia si è a lungo interrogata, dal consenso dei regimi autoritari e totalitari, al rapporto tra intellettuali e regime, a quello tra arte e politica, suggerendo agli storici nuove piste di ricerca.

Arturo Marzano*

Pauline Fairclough

**Classics for the Masses.
Shaping Soviet Musical Identity
under Lenin and Stalin**

Yale UP, New Haven-London 2016,
pp. 296

La crescente storiografia sulla musica, classica ma non solo, in URSS sta inda-

gando ultimamente il rapporto fra quell’espressione artistica e le istanze di potere secondo due principali direttrici: da un lato sono studiati i singoli autori (in particolare Šostakovič e Prokof’ev) e il loro contrastato rapporto con le autorità; dall’altro è scandagliata la storia delle istituzioni come quella dell’Unione dei compositori. Il volume di Fairclough amplia questo filone di studi a cavallo fra musicologia e storia delle politiche culturali sovietiche, indagando – tramite il prisma della programmazione concertistica – se e come il regime sovietico dal 1917 alla morte di Stalin abbia modellato la propria identità culturale in campo musicale.

L’A. si interroga sull’appropriazione da parte sovietica della precedente cultura musicale russa e occidentale, insistendo sui concetti di *marketing* e *rebranding* per indicare il processo con cui i compositori e le loro opere potevano essere reinterpretati e proposti culturalmente al pubblico di massa. Il merito principale del lavoro è quello di sgretolare anche nel campo musicale il presunto monolitismo della storia culturale e artistica sovietica, a lungo vista semplicemente come un continuum di critiche e rifiuto totale delle esperienze del passato “borghese” e occidentale nel senso di capitalista, ma anche russo imperiale, con una dinamica *top-down* di provvedimenti passivamente accettati dagli addetti del settore. Nella sua visione pedagogica dell’arte e della cultura Lenin insistette, invece, per assimilare la grande arte del passato e costruirvi sopra quella sovietica. Così la leadership bolscevica decise di sostenere le principali istituzioni musicali come i teatri Bol’šoj e Marinskij, con il contributo del commissario del popolo all’istruzione Lunačarskij. Vi erano posizioni differenti sui modi in cui la musica avrebbe potuto

* Dipartimento di Civiltà e forme del sapere (Pisa), via Paoli 15, 56126 Pisa; arturo.marzano@unipi.it

influenzare il pubblico di massa: per i gruppi proletari militanti doveva essere un mezzo di indottrinamento politico; vi era poi chi intendeva più semplicemente istruire e condividere la cultura, cercando di entusiasmare il pubblico ad esempio coi racconti sulle posizioni rivoluzionarie di Beethoven. Le visioni più estreme non trovavano però spazio nella programmazione e un approccio tradizionale alla diffusione della cultura musicale anche occidentale sembrava prevalere nelle sale.

Un forte cosmopolitismo caratterizzò la cultura musicale sovietica e a dominare fu la musica classica occidentale, più che quella russa: Bach, Handel, Mozart e Beethoven primeggiarono fino alla metà inoltrata degli anni '30 e la loro sostituzione con Čajkovskij e Glinka ebbe luogo solo verso la fine di quel decennio. Secondo l'A. la canonizzazione delle grandi figure del passato musicale occidentale avrebbe dovuto confermare l'assunto sovietico per cui la rivoluzione bolscevica rappresentava lo sviluppo naturale dei valori europei più progressisti. D'altra parte, la maggior parte degli addetti ai lavori sovietici ambiva a una cultura musicale convenzionale: aprire case editrici, pubblicare edizioni critiche su riviste specialistiche, promuovere iniziative nei grandi anniversari dei compositori, avere istituzioni dove formare le future generazioni di musicisti e studiosi, sviluppare gli scambi internazionali. La pratica di invitare direttori e musicisti stranieri diffusa durante la NEP fu accettata anche dai militanti proletari e proseguì senza grosse interruzioni fino alla seconda metà degli anni '30.

Per l'A. un paradigma di tipo statico non è applicabile nemmeno per gli anni successivi: la vita concertistica negli anni dello stalinismo non rappresentò due decenni di musica antioccidentale, anti-moderna, provinciale e noiosa dominata dal realismo socialista. Questo tipo di

interpretazione tranchant può riguardare al massimo solo il quinquennio 1948-53, in cui più rigido fu il controllo ideologico, non a caso coincidente con la massima restrizione dei generi di "prodotti" musicali ricompensati col Premio Stalin, come rileva l'importante studio di Marina Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize. Soviet Culture and Politics* (Yale UP, New Haven-London 2016).

Il *rebranding* dei compositori classici acquisì tuttavia un carattere sempre più politico col passare degli anni '30, quando il processo di appropriazione relativo ad esempio agli scritti su Bach e Handel subì i condizionamenti della congiuntura geopolitica. Tale passaggio si inserisce in un periodo in cui lo stalinismo puntava alla creazione di un nuovo tipo di cittadino fortemente acculturato nell'ambito di un recupero selettivo dei caratteri dell'Illuminismo. Inoltre, l'affermazione dal 1934 del realismo socialista richiese anche in campo musicale l'adozione di un nuovo canone di eroi storici e culturali incarnanti i valori del sacrificio di sé, della determinazione e della fede in obiettivi superiori. Le biografie dei compositori assunsero molta più importanza per la critica sovietica che a metà anni '30 cercò ad esempio di degermanizzare e sovietizzare Bach e Handel. Nella musica la retorica dell'Illuminismo fu così forte a metà anni '30 che non fu immediatamente oscurata quando dal 1937 il discorso dominante diventò invece il nazionalismo russo. Questi due trend si affiancarono fino alla fine del decennio, confondendo non poco le stesse burocrazie musicali.

Il nazionalbolscevismo esaltò in modo selettivo gli stessi compositori russi dell'800 – *in primis* Čajkovskij e Glinka – sottolineandone i meriti musicali, ma oscurandone al contempo aspetti biografici inaccettabili per il discorso sovietico del tempo (l'omosessualità del primo e la formazione europea del secondo). L'inva-

sione nazista inizialmente ruppe la cortina di ferro che lo stalinismo aveva già innalzato attorno ai suoi confini dalla fine degli anni '30 ma fu solo una parentesi, in cui la tradizione e il modernismo occidentale poterono riaffacciarsi. La guerra fredda cementò nuovamente il nazionalismo gran russo e confermò l'antioccidentalismo dell'immediato periodo prebellico, con la glorificazione dell'800 russo. La struttura conservatrice dei canoni di quell'epoca – coi connessi motivi popolari – costituì anche un porto sicuro per gli autori che inviavano le opere musicali per il Premio Stalin, nonché per chi doveva giudicarle, spesso senza una formazione specialistica.

Nelle conclusioni l'A. afferma l'indimostrabilità del ruolo ideologicamente formativo della musica d'arte sull'ascoltatore sovietico: è certo però che gli abbia offerto una forma di educazione e intrattenimento non facilmente accessibile prima del 1917. Allo stesso modo non è semplice stabilire se i compositori occidentali e le opere maggiori furono veramente "appropriate" oppure solamente eseguite in URSS, giacché il tentativo di presentare quei compositori attraverso la lente rivoluzionaria non equivale di per sé a un'appropriazione. Verso la metà degli anni '30 vi fu il passaggio verso una deliberata costruzione di un canone attraverso l'uso dei capolavori del passato con un carattere monumentale e la loro reinterpretazione come segni del progresso illuministico verso il socialismo. Ciò di cui l'A. – e il suo giudizio è condivisibile – è che quel tentativo di costruire un pantheon del realismo socialista musicale fu in realtà un processo molto dinamico e che non condusse a una museificazione delle opere e degli autori sia occidentali che dell'800 russo. Al contrario la cul-

tura musicale "alta" approvata durante lo stalinismo si caratterizza per una forte dose di fluidità condizionata – ma, ribadisce, non meccanicamente dipendente – dai mutamenti politico-culturali interni e dello scacchiere geopolitico. A questa conclusione arriva anche Frolova-Walker nel campo del Premio Stalin, attraverso cui si può scorgere in fieri la costruzione degli assi portanti del realismo socialista musicale dagli anni '40 fino al 1953.

Questi lavori mostrano come la ricerca storica anche nel campo musicale "nobile" dell'URSS stia restituendo un quadro delle vicende artistiche e culturali molto più composito e dinamico di quanto si sia a lungo affermato.

*Stefano Pisu**

Paul Clark-Laikwan Pang-Tsan-Huang Tsai (edited by)

Listening to China's Cultural Revolution. Music, Politics, and Cultural Continuities

Palgrave MacMillan, Basingstoke
2016, pp. 280

Durante la Rivoluzione culturale, che scosse la Repubblica Popolare Cinese fra il 1966 e il 1976, la produzione e la fruizione della musica – di canzoni e opere in primo luogo – ebbero un ruolo centrale nelle attività di mobilitazione e lotta politica, in conseguenza dell'importanza attribuita anche alla dimensione emotiva e interiore nel processo di trasformazione rivoluzionaria individuale e collettiva. Non dovrebbe dunque sorprendere il fatto che la Rivoluzione Culturale abbia costituito un'esperienza totalizzante non solo sul piano politico e sociale, ma anche estetico, destinata a segnare, in

* Dipartimento di storia, beni culturali e territorio (Cagliari), Via Is Mirrionis 1, 09123 Cagliari; stefanopisu@yandex.ru

modo irreversibile, la memoria culturale di una generazione e a influenzare la cultura di massa cinese oltre il suo termine come movimento politico.

Fino a qualche anno fa, nondimeno, la produzione musicale di quegli anni era stata liquidata come mera espressione del conformismo dettato dagli imperativi ideologici del maoismo, simboleggiato dal monopolio delle «opere modello» (*yanbanxi*) riformate da Jiang Qing, moglie di Mao Zedong. Queste, uniche a poter essere messe in scena – anche in forma cinematografica – in quegli anni, incarnavano, nei contenuti e nello stile musicale, la cultura rivoluzionaria ispirata alla lotta di classe. Tale giudizio è stato di recente messo in discussione grazie a nuove ricerche, che stanno rivelando come la musica di quel decennio rifletta, in realtà, un rapporto fra politica, ideologia e pratiche creative e performative molto più articolato e complesso di quanto supposto in precedenza. Un esempio di questa tendenza è il volume curato da Clark, Pang e Tsai, che analizza in profondità e sotto molteplici prospettive l'impatto della Rivoluzione culturale sulla produzione musicale cinese, puntando in particolare a studiare i processi creativi, le continuità e discontinuità culturali, le sperimentazioni artistiche e le resistenze che caratterizzarono la genesi e lo sviluppo dello specifico panorama sonoro (*soundscape*) di quegli anni, fino alla sua eredità contemporanea. I saggi del volume, elaborati a partire da un convegno internazionale tenutosi nel 2013 presso la Chinese University of Hong Kong, sono ripartiti in tre sezioni, che contribuiscono tutte, seppur con focus diversi, a decostruire le precedenti narrative incentrate sull'idea che la produzione musicale della Rivoluzione culturale fosse del tutto nuova rispetto al passato e uniformata alle direttive politiche ed estetiche imposte dall'alto.

I contributi della prima sezione, *Temporality: Continuity and Change in Cultural Revolution Music*, analizzano i processi creativi che, messi in moto dalla cultura politica e dall'ideologia rivoluzionaria di quel periodo, furono alla base della genesi di una nuova cultura musicale. Tali processi non furono uniformi, ma risposero a istanze diverse, quali le modalità di fruizione collettiva e popolare e la necessità di enfatizzare la funzione emotiva e pedagogica della musica, e risentirono anche dell'importanza attribuita alla musica nella rappresentazione e comunicazione dei nuovi ideali rivoluzionari su altri media, in primo luogo il cinema. Al di là della riforma dei contenuti e dei repertori degli artisti, la Rivoluzione Culturale impose, ad esempio, una trasformazione delle partiture e dell'orchestrazione, legata soprattutto alla scelta di inserire strumenti musicali diversi da quelli tradizionali, di favorire l'esecuzione pubblica nei raduni di massa e, infine, di produrre una sintesi fra tradizione cinese e influenze occidentali (Dai; Tsai). Inoltre, la diffusione della pratica musicale – in primo luogo con la messa in scena di opere rivoluzionarie modello – a livello di massa, e quindi dilettantistico (il rigetto del professionalismo fu, d'altra parte, un *Leitmotiv* della retorica di quel periodo) suggerisce quanto la musica abbia contribuito all'interiorizzazione del messaggio politico della Rivoluzione culturale (Coderre), processo a cui ha indubbiamente concorso anche la simbiosi che si instaurò fra propaganda cinematografica e musica (Wang; Clark).

La seconda sezione, *Geography: Transplantation and the Making of the Regional Yangbanxi*, raccoglie i contributi dedicati all'adattamento delle opere rivoluzionarie modello in diversi contesti locali in Cina, e in particolare in alcune regioni di frontiera caratterizzate da forti e peculiari tradizioni musicali e linguisti-

che (Pang; Wong; Pease). Si tratta di un tema rilevante, perché la Rivoluzione culturale ha indubbiamente rappresentato un passaggio fondamentale nel processo di diffusione di una nuova cultura nazionale unificata – di matrice rivoluzionaria – e quindi di *nation-building* che caratterizza la Cina del XX secolo. In questo senso, il volume mette in evidenza come, nonostante i progressi compiuti in quel decennio, il processo di omogeneizzazione e unificazione culturale trovò un serio ostacolo proprio sul piano musicale e linguistico, a causa della difficoltà di adattare il linguaggio musicale delle opere modello alle specificità dialettali e alle consuetudini e preferenze “acustiche” del pubblico. Le abitudini di fruizione e i gusti degli ascoltatori costituirono inevitabilmente un fattore di resistenza importante, e le politiche perseguite per adattare le opere modello ai contesti locali ebbero esiti differenti e non uniformi.

Infine, i saggi inclusi nella terza parte del volume, *Lineages and Legacies: Cultural Revolution Soundscapes beyond the Mao Era*, guardano invece alla cultura musicale della Rivoluzione culturale in un’ottica di più lungo periodo. Da un lato, le opere musicali modello sono analizzate alla luce della ricerca in atto ben prima degli anni ’60 di nuove forme musicali, conseguente alla ricezione in Cina della tradizione sinfonica occidentale (Winzenburg). Dall’altro, a prescindere dal rigetto della Rivoluzione culturale dopo la morte di Mao, va constatato come la musica rivoluzionaria abbia influenzato la produzione musicale cinese anche dopo il suo termine, soprattutto la musica pop e rock che, a partire dagli anni ’80 del ’900, si è sviluppata nella Repubblica Popolare Cinese (Rao; Mittler). Questo perché in quel decennio

la musica non è stata solo un veicolo per un messaggio politico-ideologico contingente, ma ha rappresentato, a livello di massa, una profonda esperienza sensoriale, emotiva ed estetica, che merita dunque di essere analizzata di per sé.

In conclusione, questo volume offre un ritratto articolato e innovativo della cultura musicale della Rivoluzione culturale, un periodo che sotto questo aspetto va considerato non come una cesura, ma come una fase fondamentale nel lungo processo di elaborazione di una moderna identità musicale cinese.

Laura De Giorgi*

William Jay Risch (edited by)

Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe
Lexington Books, Lanham-Boulder-New York-London 2015, pp. 310

Per ragioni che non è difficile comprendere, nell’ultimo decennio la storia del periodo della guerra fredda ha conosciuto un’espansione notevole nel campo della storia transnazionale: queste ricerche hanno cercato di scoprire gli scambi e le influenze fra i due fronti della cortina di ferro prendendo in esame l’attivismo politico, i rapporti commerciali, il turismo, le contrapposte macchine della propaganda e tanto altro ancora. I risultati sono stati molti e ottimi, perché la bipartizione non significò mai isolamento, bensì interazione, articolata ora come scontro, ora come una collaborazione in termini assai più pacifici. Questo volume si inserisce pienamente in questo filone di studi concentrandosi sulle culture musicali giovanili del secondo dopoguerra nell’Europa centro-orientale sottoposta

* Dipartimento di Studi sull’Asia e sull’Africa Mediterranea (Venezia), Dorsoduro 3462, 30123 Venezia; degiorgi@unive.it

all'influenza sovietica. Ne è curatore William Jay Risch, che insegna alla Georgia College and State University e si è distinto con una delle migliori ricerche sulla città di L'viv nella seconda metà del '900: in *The Ukrainian West* (Harvard UP, Cambridge-London 2011) Risch ha illustrato come gli sforzi comunisti di trasformare la capitale della Galizia in una città anti-polacca e socialista l'abbiano invece resa una delle culle del nazionalismo ucraino antisovietico. Non v'è quindi dubbio che il curatore possieda sia la sensibilità sia l'esperienza per mettere assieme un ottimo volume su un tema – la diffusione della musica rock – che ha di per se stesso una natura transnazionale. Gli interrogativi principali erano due: il primo era ovviamente quello di comparare l'est comunista con l'occidente capitalista, per comprendere se vi siano state differenze sostanziali nel campo della diffusione delle culture giovanili. Il secondo, più specifico, era invece valutare se davvero la diffusione di subculture giovanili legate a particolari gusti musicali avesse facilitato o contribuito all'emergere di un atteggiamento antisovietico e quindi sostanzialmente alla disfatta del 1989-91.

Leggendo l'introduzione e i singoli saggi è chiaro che questo gruppo di storici ha la stessa base metodologica (rappresentata dai richiami al Centre for Contemporary Cultural Studies dell'Università di Birmingham e agli studi di Asa Briggs, così come pure alla *Distinzione* di Pierre Bourdieu) e una comune storiografia di riferimento (molto citate sono le ricerche di Timothy Rybak e Juliane Fürst). Ciononostante, i saggi raccolti sono piuttosto differenti per efficacia e interesse e ciò forse dipende da quanto i *cultural studies* e in particolare la storia della *pop music* si sono evoluti in ciascun caso nazionale: alcuni contributi dedicano infatti un'attenzione eccessiva, che a volte definirei antiquaria, a descrivere il

succedersi di diversi stili e mode musicali, con i loro protagonisti e segni distintivi, fino al punto di perdere di vista i due interrogativi di partenza. Questo è un peccato perché è chiaro che la maggioranza delle ricerche presentate pare ben coordinata e riesce smentire lo stereotipo secondo il quale le varie culture giovanili emerse nel secondo dopoguerra nell'Europa orientale, benché tutte ispirate agli originali movimenti occidentali, avessero realmente un contenuto rivoluzionario o di opposizione al regime: se è vero infatti che il gusto per la musica beat o rock si diffuse in quasi tutto il pianeta, il significato che le fu attribuito cambiò radicalmente a seconda del contesto, producendo delle risemantizzazioni dello stesso oggetto culturale del tutto originali e, talvolta, anche sorprendenti.

Per esempio, leggendo la ricerca che Risch ha dedicato al diffondersi del rock e della cultura hippy nelle città di Wrocław (Polonia) e L'viv (Ucraina), scopriamo che i hippies e fan del rock erano essenzialmente giovani provenienti da famiglie di recente immigrazione e di nazionalità russa, che erano state trasferite all'ovest per "sovietizzare" (che spesso significava anche "russificare") queste regioni di recente acquisizione. Visto che procurarsi i dischi e l'abbigliamento necessari a questi stili era possibile solo se si avevano rapporti privilegiati con il centro dell'URSS (Mosca), essere un figlio dei fiori sul confine fra Ucraina e Polonia significava rimarcare il proprio rapporto privilegiato con un potere politico che percepiva come pericolosa non la musica che veniva dall'occidente capitalista ma la canzone popolare tradizionale.

Anche il saggio di Sergei Zhuk dedicato alla diffusione del rock e delle discoteche in Ucraina rivela come la popolarizzazione di questo genere musicale e della connessa cultura giovanile alternativa fosse legata a un'idea "romantica" dell'occi-

dente, che arrivava nella periferia dell'impero attraverso l'emulazione dei figli delle classi dirigenti moscovite e comportava anche una preferenza nell'uso del russo a scapito della lingua locale. Le discoteche nelle quali si ballava la musica rock divennero una fonte di grandissimi introiti che veniva gestita quasi interamente da dirigenti del Komsomol. Fu in queste discoteche che i giovani comunisti assimilarono valori in realtà propri dell'occidente e alcuni racimolarono le prime fortune personali, che li avrebbero portati a divenire gli oligarchi dell'Ucraina post-sovietica.

Come ricorda Gregory Kveberg nel saggio sul dibattito culturale circa il valore dei generi musicali, la musica rock occidentale non venne veramente vietata nel blocco socialista, ma fu semmai permessa sotto il controllo dello Stato. Il rock era sì considerato pericoloso perché portava con sé valori non socialisti, ma si pensava che esso potesse fungere da valvola di sfogo per la carica ribelle delle generazioni più giovani, che venivano così rese innocuamente alternative rispetto alla cultura dominante; inoltre persino i cultori della nuova musica riconoscevano la gerarchia dei generi musicali e condividevano con la dirigenza sovietica l'atteggiamento fortemente pedagogico nei confronti del pubblico. La diffusione dei valori occidentali avvenne perciò col benessere di ampie porzioni del potere sovietico, contribuendo alla progressiva de-ideologizzazione delle classi dirigenti sovietiche e alla trasformazione dell'URSS da nemico ideologico dell'occidente a semplice avversario geopolitico.

Non deve quindi stupire che l'unica cultura giovanile veramente alternativa al potere sembri essere quella punk, magistralmente descritta nel caso della Repubblica Democratica Tedesca da

Kate Gerrard. Il punk, diversamente dal rock, esigeva una trasformazione anti-socialista della vita del singolo e talvolta includeva anche il rifiuto del lavoro e l'utilizzo di stupefacenti, elementi che causarono una violentissima repressione da parte del governo. Il rock, come sottolineato da Tom Junes e da Jonathyne Briggs, finì invece con l'essere istituzionalizzato e, nel caso polacco, vi furono addirittura delle bande rock di Stato.

Il giudizio complessivo sull'introduzione del rock e di altre subculture giovanili nell'Europa orientale è quindi che abbia contribuito in maniera significativa alla "ipernormalizzazione" dei regimi del socialismo reale (Alexei Yurchak viene citato più volte), modificandone lentamente la natura e indebolendoli dall'interno. Diviene così anche più facile comprendere la repentina occidentalizzazione delle classi dirigenti post-sovietiche e le loro posizioni tanto in politica quanto in economia. Questo volume è quindi una buona ricerca corale su come la diffusione della musica rock nel blocco sovietico abbia avviato delle dinamiche culturali assai diverse da quelle occidentali ma anche contribuito, in maniera simile a quanto avveniva a ovest, all'addomesticazione e al disinnescamento del potenziale rivoluzionario dei giovani come fenomeno nuovo della seconda metà del '900.

*Simone A. Bellezza**

Danielle Fosler-Lussier
**Music in America's Cold War
Diplomacy**

University of California Press,
Berkeley 2015, pp. 352

Apparse nell'ultimo quarto di secolo negli studi di *international relations*, le

* Dipartimento di scienze sociali, Università di Napoli "Federico II", vico Monte della Pietà 1, 80138 Napoli; simoneattilio.bellezza@unina.it

nozioni di *public* e *cultural diplomacy* hanno visto maturare attorno a sé, in un fitto dialogo fra studiosi americani e loro colleghi del resto del mondo, uno dei più interessanti filoni di ricerca emersi nell'ambito della storia diplomatica e delle relazioni internazionali d'oltre Atlantico, con effetti di salutare rivitalizzazione del campo nel XXI secolo. Sotto quelle formule sono indicati gli sforzi degli Stati Uniti di influenzare l'opinione pubblica di altri paesi mediante varie forme di politica culturale soprattutto durante la guerra fredda. La conferma della vitalità del settore viene da questo importante lavoro di Danielle Fosler-Lussier, una studiosa la cui formazione e collocazione accademica di musicologa mostra quanto il filone in oggetto abbia saputo aprirsi in chiave interdisciplinare.

Il libro ha per argomento il programma di Cultural Presentations organizzato dal Dipartimento di Stato a partire dal 1954 con l'obiettivo di inviare musicisti americani in giro per il mondo per migliorare l'immagine della superpotenza mediante la messa a disposizione dei paesi ospiti di esperienze volte a dimostrare la forza e l'originalità culturale degli Stati Uniti. Com'era tipico della maggioranza dei progetti di questo tipo, il programma poggiava su un asse istituzionale e organizzativo pubblico-privato, con un contributo rilevante di attori individuali e collettivi presi dalla società civile e dal suo associazionismo. Il che serviva sia a fornire le variegate professionalità e risorse necessarie a queste iniziative, sia a raccogliere consenso a questi progetti presso il fronte interno Usa, sia a battere in breccia le preoccupazioni manifestate da segmenti non secondari dell'opinione pubblica americana rispetto a un eccessivo allargamento dei cordoni della borsa federale su un terreno complesso e scivoloso, in un campo largamente inesplorato e del quale spesso non era immediata-

mente misurabile l'efficacia. Ecco allora l'azione di indirizzo e sostegno finanziario del progetto svolta costantemente, a fianco del Dipartimento di Stato, dall'American National Theatre and Academy (ANTA) e la non meno importante opera consulenziale di un comitato *ad hoc*, l'Advisory Committee on the Arts (ACA), comprendente una decina di artisti, musicisti e compositori.

Nelle pagine iniziali del volume due diagrammi di flusso comunicativo, uno originale dell'amministrazione federale statunitense risalente all'epoca del lancio del programma, l'altro ricostruito dall'A. seguendo pazientemente il lavoro dei vari soggetti, diplomatici e non, coinvolti sul campo, riassumono la prospettiva adottata da Fosler-Lussier. Che parte da Washington e dai piani del Congresso per poi seguire la loro effettiva realizzazione nei concreti programmi sviluppati. La principale fonte utilizzata, entro una vasta documentazione comprendente una dozzina di fondi distribuiti in altrettanti archivi, pubblici e privati, sono le relazioni inviate al Dipartimento di Stato dagli operatori sul campo, i *public affairs* o *cultural affairs officers*. Non privi evidentemente di limiti, che l'A. non manca di sottolineare, data la tendenza dei funzionari a evidenziare i successi dei progetti e magnificare il proprio ruolo in essi, tali rapporti sono comunque una formidabile miniera di informazioni, specie se confrontati e integrati, come l'A. si sforza il più possibile di fare, con altre fonti. Il risultato, distillato in sette nitidi capitoli che occupano due terzi del testo, riservando oltre un centinaio di pagine all'imponente apparato di note, è un insieme di flussi comunicativi e relazionali molteplici e sovrapposti, in un intrico di linee certo ben più complicato di quello unidirezionale disegnato a tavolino negli uffici di Washington. È un flusso nel quale a più riprese emerge la

agency dei musicisti coinvolti e anche e soprattutto, a tratti, dei loro pubblici.

Sono questi ultimi, a partire dagli anni '60, a spingere perché dagli originari programmi incentrati sulla musica classica, con un intreccio di opere europee e statunitensi, da Alban Berg ad Aaron Copland, si passi a forme musicali più *popular* e orientate all'intrattenimento, ma anche espressione più diretta di un'originale cultura statunitense, che vanno dal jazz al rock and roll. Il che a sua volta poneva problemi su più piani: da quello degli interessi e delle competenze dei pubblici stranieri, a quello degli investimenti culturali e professionali dei musicisti coinvolti e della loro disponibilità a barattare, e se necessario "compromettere", la propria integrità artistica con le esigenze dell'apparato governativo e con la domanda di audience ben diverse da quelle cui erano abituati, alle tensioni che si producevano contemporaneamente sulla scena interna statunitense in un'età in fermento, segnata dal movimento per i diritti civili e dalla guerra in Vietnam.

Su quest'ultimo terreno il caso del gruppo jazz-rock Blood, Sweat and Tears (BS&T) fornisce un esempio particolarmente interessante perché si tratta di una band decisamente schierata a favore dei diritti civili e contro il Vietnam e che non nasconde le proprie convinzioni al riguardo (e l'opinione critica sul presidente Nixon) mentre è coinvolta in un tour sponsorizzato dal programma governativo in Polonia, Jugoslavia e Romania nel 1970. L'esito è contraddittorio e non privo di paradossi perché, per un verso, il Dipartimento di Stato, additando la loro indiscussa professionalità, difende i musicisti dalle proteste di quei cittadini ultranazionalisti americani che, lette le dichiarazioni dei BS&T riporta-

te dalla stampa statunitense, scrivono al Congresso denunciando l'oltraggio recato dal gruppo al buon nome del paese; per l'altro, i BS&T si trovano nell'occhio del ciclone negli Stati Uniti a opera dei loro fan più duri e puri, che li attaccano per il solo fatto di aver accettato l'incarico del Dipartimento di Stato. Non meno interessante è il fatto che l'amministrazione americana sembra disposta ad accettare un certo grado di dissenso da parte dei musicisti coinvolti rispetto alle opinioni dell'*establishment* pur di ricostruire in qualche modo un'immagine internazionale degli Stati Uniti fortemente compromessa specie presso il pubblico giovanile e del Terzo mondo dalla vicenda vietnamita.

Come sempre in questi casi, è difficile stilare un bilancio di questi progetti. E su questo piano il lavoro così attento, ma a tratti un po' appiattito sulle fonti, di Fosler-Lussier avrebbe probabilmente beneficiato di una maggiore attenzione alla letteratura sugli effetti dei processi comunicativi mediatici per meglio articolare le proprie conclusioni.

*Ferdinando Fasce**

Alessandro Portelli

Badlands.

Springsteen e l'America:

i lavori e i sogni

Donzelli, Roma 2015, pp. 214

Non inganni il titolo: il libro di Portelli offre molto più di quanto dichiara. Non è semplicemente l'omaggio di un fan che è giunto a Bruce Springsteen dopo avere attraversato altri filoni musicali: una tappa importante della propria esistenza che tuttavia contiene e non cancella affatto quelle precedenti. In questo

* DAFIST (Genova), via Balbi 2, 16126 Genova; nando.fasce@unige.it

sensu Springsteen e il rock and roll sono l'emblema «dei giovani ribelli che hanno smesso di essere giovani ma non di essere ribelli» (p. 183). Non è, però, neanche soltanto un semplice studio su uno dei più celebri e amati rocker, che hanno dato senso alla cultura popolare degli ultimi 45 anni. È, più propriamente, una ricostruzione sulla fine dell'«età dell'oro» delle democrazie occidentali che privilegia come fonte l'opera discografica e concertistica di Springsteen.

Portelli offre un'indicazione metodologica a chi ha necessità di afferrare la ricca complessità della *popular music* per dare profondità alla narrazione del '900. Il ragazzo del New Jersey disse di avere imparato di più da tre minuti di disco che da tutta la sua carriera scolastica. Anche noi sappiamo molto di più sui dolori contraddittori e inguaribili del nostro tempo con la sua opera – letta non a caso da Portelli «come se fosse tutta contemporanea» (p. 9) – che non solo con altri strumenti conoscitivi. È ciò possibile grazie non solo alle fonti che Portelli privilegia – la *popular music*, dal rock a ciò che lo precede – ma soprattutto al modo con cui sono dall'A. fatte interagire con le altre di varia natura: letteratura, manufatti della *rust belt*. Come ricorda l'A., il rock è il punto di approdo di movimenti musicali resi possibili dalla natura composita, ricca e plurale degli Stati Uniti, condensabile nel senso profondo del sogno americano della mobilità inclusiva verso l'alto: *gospel, rythm and blues, country, folk renaissance*.

Questo libro è uscito nell'estate 2015, l'anno prima cioè del voto che, oltre all'aiuto russo, avrebbe consentito a Donald Trump di vincere le elezioni americane, prevalendo non sul piano complessivo dei voti, ma nei *swing states*, in particolare in quelli della *rust belt*. Il ripercorrere il tema del lavoro, dai decenni in cui era assai arduo potere mi-

gliorare la propria condizione rispetto a quella dei padri alla contemporanea sua progressiva scomparsa, ci aiuta a comprendere le ragioni profonde di quella vittoria. Essa ha peraltro anticipato l'affermazione delle forme attuali del populismo anche nel paese in cui nei primi decenni del XX secolo si era per la prima volta appropriato del potere. Più che espressione di un narcisismo di massa, le storie e le musiche di Springsteen ci aiutano a sentire la disperazione di massa non solo per la traumatica fine della mobilità ascensionale che costituisce il cuore dei sistemi democratici, ma anche per la possibilità stessa di pensarsi parte del sogno. Sogno che va inteso come luogo, per dirla con Springsteen nel 1981, nel quale «ci sarebbe stato posto per tutti, non importa da dove venite» (p. 177). E proprio il dolore e la rabbia della condizione operaia e più in generale delle componenti escluse, che Springsteen ha restituito, ci consentono di vedere le basi sociali del populismo contemporaneo. Si è certo nutrito anche del difficile se non disperato compito incombente sui riformatori. Lungi da far balenare le sirene di un passato ormai inoffensivo e irripetibile, ma pur sempre consolatorio in quanto privato nella memoria dei conflitti che lo animavano, essi si sono prefissi, specie con la presidenza di Barack Obama, di dare un nuovo senso a quel sogno e di rendere il nuovo mondo più agevolmente abitabile, perché inclusivo.

In fin dei conti, ci dice Portelli, la frustrazione e la rabbia sono frutto non del sovraccarico di domande e di desideri posti al sistema americano e alle democrazie liberali, come incominciò a dirsi fin dalla seconda metà degli anni '70 del '900. Esprimono la delusa aspirazione di ogni donna e di ogni uomo di migliorare la propria condizione. Da questo punto di vista è quello di Portelli un racconto circolare. Ha il suo inizio nei processi

di industrializzazione e nei modi in cui la cultura popolare li ha espressi, dagli scioperi dei lavoratori delle ferrovie nel 1877 alla condanna a morte di Joe Hill. Ha come momento centrale *Furore* (*The Grapes of the Warth*) sia nel romanzo di John Steinbeck del 1939 sia nella trasposizione cinematografica di John Ford del 1940 con Henry Fonda nella parte di Tom Joad. Ha con Springsteen un potente sviluppo a partire dagli anni '70 del '900, nel terrore che quelle attese rimanessero tali. A *Furore* Springsteen ha fatto più volte riferimento fino a *The Ghost of Tom Joad*, album del 1995, seguendo le orme di Woody Guthrie del 1940. Il fantasma, spiega Portelli sulla scia di Toni Morrison, è il «ricordare» ed esso «è un atto del presente che attraverso la relazione col passato cerca di dare un senso alla realtà attuale [...]». Accanto al fuoco dell'accampamento dei senza tetto, il narratore prima si guarda intorno cercando Tom Joad, poi lo aspetta, e infine se lo trova accanto: un fantasma che si aggira per gli Stati Uniti come monito di una rivolta necessaria e possibile» (p. 121). La differenza però è che la grande depressione aveva trovato un interprete nelle politiche di Franklin Delano Roosevelt, che ebbero poi reinterpretazioni nella sinistra liberale e socialdemocratica europea, e cioè in una prospettiva tutto sommato fiduciosa, capace di connettere il presente col futuro. La fine della società industriale e le trasformazioni produttive e geopolitiche, che ne sono il portato inevitabile, sono per il momento appannaggio dei populistici al potere. Essi promettono non di ridare sostanza alla realizzazione di un nuovo ordine sociale, ma di risuscitare il passato condendone il presente e agevolando così una direzione rassicurante alla globalizzazione. Individua del resto

nuovi e antichi nemici e capri espiatori: gli immigrati. Percorrono strade che, da sempre, gli esseri umani hanno attraversato e che, come sempre, hanno appreso tutte le famiglie Joad del mondo nelle diverse epoche: «Per ogni cosa che il Nord ti dà, ti fa pagare un prezzo in cambio», come afferma Springsteen in *Sinaloa Cowboys* (p. 146).

Il libro è scandito a conclusione di ciascun capitolo da un paragrafo nel quale Portelli approfondisce il suo rapporto con Springsteen e con il senso effettivo della cultura popolare nelle società contemporanee. L'A. assiste al concerto di Roma del 2013: il pubblico di venti-quarantenni canta in coro le sue canzoni. «Mi stranie: sono canzoni scritte prima che nascessero, e le sanno a memoria. Ma chi l'ha detto che la *popular culture* è effimera e senza storia, che le nuove generazioni non hanno memoria»? Nell'esibizione *The Boss* è accompagnato dalla sezione d'archi dell'Orchestra sinfonica di Roma: «L'ho sempre detto che questa è musica classica» (p. 64).

Paolo Soddu*

Antonio Fanelli

Contro canto.

Le culture della protesta dal canto sociale al rap

Donzelli, Roma 2017, pp. 220

Anche la storia del canto sociale in Italia ha avuto i suoi “trent'anni gloriosi”. I tre decenni successivi al 1950 furono effettivamente l'età dell'oro della ricerca etnomusicologica: la comparsa sulla scena di nuovi e più agili strumenti di registrazione si incrociò con la fascinazione che gli intellettuali subirono per le culture popolari e con la fortuna e il radicamento dei partiti di massa. La can-

* Dipartimento di Studi storici (Torino), via Verdi 8, 10124 Torino; paolo.soddu@unito.it

zone sociale si caricò allora di significati politici, che motivarono due generazioni di ricercatori-militanti a interessarsene, a farne oggetto di studio per trasformarlo in uno strumento di comunicazione e in una forma di intervento politico. Questa è una storia ampiamente nota, oggetto di numerose rievocazioni e anche celebrazioni, ed occupa i due capitoli centrali del libro di Antonio Fanelli, che si aprono con la pubblicazione delle *Osservazioni sul folklore* di Gramsci (1950) e si chiudono con la crisi del Nuovo Canzoniere Italiano e la liquidazione delle Edizioni Bella Ciao (1980). Ma l'originalità del libro sta soprattutto nei due capitoli che trattano del prima e del dopo.

Fanelli è nato e cresciuto all'indomani dei "trent'anni gloriosi", e questo gli offre una prospettiva diversa rispetto a quanti ne hanno scritto avendoli vissuti in prima persona. Antropologo, giovane dirigente dell'Istituto Ernesto de Martino, torna a occuparsi di canto sociale e musica popolare dopo che – per altri tre decenni, quelli seguiti al 1980 – il campo degli studi demologici è stato quasi del tutto abbandonato, anche in reazione alla pesante ipoteca che la fase gloriosa aveva lasciato. In questo, egli riprende la lezione di Fabio Dei, impegnato da anni a rifondare la ricerca sulle culture popolari in Italia. La scelta di proporre una cronologia lunga del canto sociale serve a storicizzare quella stagione, cioè ad analizzarla criticamente.

Ma partiamo dall'inizio. Il primo capitolo è dedicato a Spartacus Picens, nome d'arte di Raffaele Mario Offidiani, le cui canzoni – come *La guardia rossa* e *Viva Lenin!* – sono state «la colonna sonora del mondo comunista italiano tra le due guerre» (p. 15). Offidiani si basava sulla parodia di musiche popolari e commerciali in voga; questo garantiva orecchiabilità e diffusione alle sue canzoni, i cui testi però erano tutti interni

ai canoni della politica comunista. Da qui comincia la riflessione anche teorica di Fanelli su che cosa si possa intendere per cultura popolare, che rapporto abbia questa con la cultura "commerciale", se e come si possa dare musica popolare in un contesto in cui l'industria culturale e i mezzi di comunicazione di massa sono presenti e anzi pervasivi.

La fortuna di Spartacus Picens viene meno all'alba dei "trent'anni gloriosi", quando comincia ad affermarsi una nuova estetica del canto sociale, che viene codificata dagli intellettuali impegnati a sinistra e desiderosi di scoprire i prodotti più "autentici" della cultura popolare. Il secondo e il terzo capitolo del libro trattano di questa fase, tenendo insieme il filo del dibattito teorico e l'ampio ventaglio di protagonisti del folk revival italiano, da Gianni Bosio a Otello Profazio.

L'A. riserva particolare attenzione ai mediatori di cultura, ovvero a quegli uomini e donne "di confine" che cercano di mettere in comunicazione i mondi popolari e le élite intellettuali che tramite la musica si incontrano, si scontrano, ma comunque si ascoltano. Si tratta talvolta di uomini di estrazione contadina o operaia che attraverso le strutture di partito o sindacali diventano, per esempio, organizzatori culturali ed entrano quindi in relazione diretta con gli intellettuali e gli artisti. È il caso di Lorenzo Gillio detto "Micio", ex operaio Fiat, licenziato per motivi politici, diventato funzionario di partito, organizzatore di gare ciclistiche e dirigente di Italia Canta. Il "Micio" non avrà un rapporto facile con gli intellettuali torinesi di Cantacronache, da cui lo divideva non solo l'estrazione di classe, ma anche una diversa idea di quali fossero i gusti musicali del popolo comunista, che chiedeva di ascoltare musica leggera più che canzone d'autore anticonformista. Ma altre volte sono gli "intellettuali rovesciati" – quelli che

escono dalla loro cerchia sociale e si mettono in relazione con i mondi popolari, secondo la definizione di Gianni Bosio – a tentare di fare sintesi tra culture, con grandi rischi anche personali. È il caso per esempio di Giovanna Marini, musicista colta formatasi nell'accademia, che negli anni '70 gira l'Italia portando la sua esperienza di militante del Nuovo Canzoniere Italiano in contesti – la “base” comunista, il popolo delle Feste dell'Unità – che molto spesso reagiscono con indifferenza o rigetto, rivelando tratti della cultura popolare assai poco compatibili con l'estetica della sinistra intellettuale.

L'ultimo capitolo verte sull'eclissi dell'uso politico della musica folk seguita al 1980, che apre però a una gamma molto ampia di sperimentazioni ed esperienze locali: dalla riscoperta delle musiche tradizionali del sud, al rap e alle posse dei centri sociali. Qui il terreno è ancora in buona parte non dissodato e sono numerose le segnalazioni – implicite o esplicite – che l'A. fa per possibili (necessari, ormai) approfondimenti di ricerca. Ne riprendo solo un paio. Il primo riguarda un tema che torna in più punti del capitolo: il momento del “ritorno a casa” dei giovani intellettuali politicizzati negli anni '70, a fronte della sconfitta politica che si era consumata alla fine del decennio; fu un ritorno sul territorio, nei paesi d'origine, che non può essere ridotto a semplice “riflusso” nel privato, ma diede vita a una ricerca di nuovi spazi e forme del lavoro culturale. Non ci furono solo i centri sociali nelle città, ma anche le migliaia di associazioni, circoli, musei etnografici, radio locali, centri di documentazione che vengono aperti nella provincia e che negli anni

'80 e '90 consentono di trasferire energie e competenze veramente a contatto con mondi popolari – cioè quei mondi dai quali molti dei giovani, figli della scuola media unica, erano usciti all'indomani del '68 per andare all'università e venire trasformati. Per altri, arrivati ancora dopo, saranno i docenti dell'università a stimolare l'interesse per il recupero delle tradizioni locali.

Ma quello che la lettura di questo volume ci consegna come terra incognita tutta da esplorare mi pare sia soprattutto il passaggio – ben più complicato da digerire – dall'egemonia sulla cultura popolare auspicata dalla sinistra a quella ormai conclamata esercitata dalla destra. Come è stato possibile? Osservato dal Veneto, da dove scrivo, questo passaggio non è neppure una novità degli ultimi anni, ma è un grido d'allarme inascoltato che da tempo si era levato al resto d'Italia (e sintomaticamente il nord-est musicale, protagonista non minore della ricerca sul canto sociale, manca quasi completamente anche in queste pagine). Alcune risposte ci vengono proprio dalla lettura del libro: tanti equivoci non affrontati per tempo, nel rapporto tra intellettuali e masse, cioè tra un popolo idealizzato e il popolo reale; tanti fraintendimenti nelle rappresentazioni colte della cultura popolare, e anche nei repertori musicali proposti nei canzonieri politici e nei concerti militanti. Ma anche tante esperienze di confine troncate brutalmente e troppi “intellettuali rovesciati” lasciati soli, o non abbastanza sostenuti. Insomma, forse in questo libro non c'è solo la diagnosi della malattia, ma anche la ricetta per la cura.

*Alessandro Casellato**

* Dipartimento di Studi umanistici (Venezia), Dorsoduro 3484/D, 30123 Venezia; casellat@unive.it