

“Dai Pogues in poi ho iniziato a vedere il bicchiere mezzo pieno”

Colloquio con Sandro Portelli sul canto sociale e la *popular music*

ANTONIO FANELLI

IL DE MARTINO
26-27 / 16-17

DAI POGUES IN POI
COLLOQUIO CON
SANDRO PORTELLI

L'idea di questo numero della rivista “Il de Martino” nasce dal mio scritto precedente sul canto sociale per la Treccani¹ e dal libro Contro canto², ricordi quando sono venuto a casa tua per parlarne? E così ho un po' ricostruito la tua riflessione sul canto sociale, sparsa in vari articoli e su riviste, senza mai confluire in un libro o in una antologia.

Sì, anche perché, devo dire, insomma, di musica ne deve scrivere gente che ne sa di più, perché alla fine io ho sempre ragionato più sul rapporto tra musica e contesto sociale che sulla musica in sé e come tale, e anche per questo ho finito per spostarmi sempre di più sulla storia orale, proprio perché come competenza critica capivo meglio le storie che non le musiche dei canti di cui mi occupavo. Però, diciamo che comunque un percorso dentro al canto sociale c'era e si vede dalla raccolta che hai fatto.

Il testo che più mi ha colpito, proprio come riflessione interna al meccanismo di creazione e diffusione del canto sociale è Tipologia della canzone operaia. Quello come è nato? Su committenza per qualche occasione, convegno, etc.?

No, per altro non mi ricordo esattamente come nasce ma credo proprio che c'entri qualcosa una conversazione con Nicola Gallerano, risalente ai primi tempi in cui ho cominciato a frequentare – e poi l'ho frequentato a lungo – l'Irsifar (Istituto romano per la storia d'Italia dal Fascismo alla Resistenza) che all'epoca era presieduto da Nicola Gallerano. Nicola è stato uno dei primi a prendere sul serio il discorso delle fonti orali, quindi c'era questa sollecitazione e poi l'articolo nasceva, in realtà, dall'esperienza di ricerca a Terni, da una parte, e dall'altra, da una cosa che io avrei sempre voluto fare e non ho mai fatto: un lavoro serio sulla parodia. Io avevo fatto come tesina per l'esame di Glottologia con Cardona una riflessione sulla parodia e avrei sempre voluto fare una cosa più approfondita, seria, ragionata, ho sempre pensato che bisognasse fare anche uno spettacolo sulla parodia

¹ A. FANELLI, *Il canto sociale dai Dischi del Sole alle Posse*, in *L'Italia e le sue regioni: l'età repubblicana*, a cura di Mariuccia Salvati e Loredana Sciolla, vol. IV, Società, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, pp.443-461. L'articolo è disponibile on line al seguente indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/il-canto-sociale-dai-dischi-del-sole-alle-posse_%28L%27Italia-e-le-sue-Regioni%29/

² A. FANELLI, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, prefazione di Alessandro Portelli, Roma, Donzelli, 2017.

ma non ci sono mai riuscito. E quindi c'erano un po' questi due elementi: la ricerca a Terni e la riflessione 'mancata' sul tema della parodia. E poi c'erano anche altre idee che mi avevano influenzato, ad esempio, mi ricordo un saggio che avevo letto all'epoca sul «Journal of American Folklore», intitolato *Ma c'è un folk nella fabbrica?*³, e l'autore si arrampicava un po' sugli specchi per dire che sì, c'era. In realtà c'è un grande ricercatore e studioso, Archie Green che ha scritto delle cose straordinarie su quello che lui chiama "laborlore", ovvero il "folklore del lavoro"⁴, quindi avevo un po' tutte queste cose in mente e soprattutto c'era l'esperienza di Terni in cui avevi questa realtà di operai che cantavano i "canti a mete" e quindi mi interessava un po' ragionare su questa presenza del mondo contadino tradizionale dentro la fabbrica. E poi il mio articolo sulla *Tipologia della canzone operaia*, come vedi, non individua dei generi musicali.

Ma riflette sul rapporto tra il canto e la comunità di produzione e di fruizione del canto stesso.

Esatto, individua dei contesti sociali e non dei generi musicali, lo ripeto ancora una volta, non è un saggio musicologico ma è, in qualche modo, sociologia della cultura.

Sandro, ma questa cosa che dici mi fa pensare alla separazione, dopo l'uscita di Leydi, tra l'approccio storico-politico e quello musicologico, anzi, col tempo oltre alla separazione c'è stata la reciproca diffidenza e avversione, per cui da un lato si diceva «voi vi occupate delle musiche ma non date rilievo ai contesti sociali», mentre per gli altri la critica era «voi fate politica e non capite nulla di musica».

Beh, è vero che c'era questa divisione, però, tieni conto che da noi per lungo tempo, all'inizio, c'era Giovanna [Marini] ad occuparsi della musica e dell'analisi musicale. Se vedi i ciclostilati dei «Giorni Cantati», intanto tutte le trascrizioni le faceva lei, visto che ci metteva 30 secondi, io andavo lì un pomeriggio con i nastri e facevamo tutto. E c'erano sempre nel risvolto di copertina le indicazioni che lei aveva scritto per capire l'analisi dei documenti musicali, perché le sue trascrizioni non erano conformi alla notazione classica. Poi quando Giovanna come riferimento organizzativo si è più orientata verso la Scuola popolare di musica di Testaccio, nel nostro giro la componente musicologica si è molto impoverita.

Eh sì, poi negli anni '60, Giovanna dialogava spesso con Carpitella e con Cirese, io ho visto un bel carteggio tra loro due⁵, e spesso Giovanna si sfogava pure con lui scrivendo «sì, qui è tutto bellissimo, però di musica ne capiscono poco».

³ B. E. NICKERSON, "Is There a Folk in the Factory?", in «Journal of American Folklore», 87 (1974), pp. 134-39.

⁴ A. GREEN, *Wobblies, Pile Butts, and Other Heroes. Laborlore Explorations*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993.

⁵ A. FANELLI, *Il socialismo e la filologia. Il carteggio tra Alberto Mario Cirese e Gianni Bosio (1953-1970)*, in «Lares», LXXIII, 1, 2007, pp.171-233.

L'altra cosa che invece mi ha colpito vederla ritirata fuori è l'articolo del '79 sulle culture giovanili e la politicità del privato, che nasce come documento interno del circolo Bosio, per la discussione tra di noi, perché era il '77.

E qualcosa, diciamo, stava succedendo.

E la prima cosa che più colpisce riguardando un po' queste cose è che, chiaramente, usavamo un altro linguaggio, molto più politico e anche dottrinario, anche se, devo dire, che in tutte le migliaia di pagine che ho scritto ci saranno sì e no due o tre citazioni di Marx in tutto. In quel saggio, rileggendolo oggi, mi diverte tutto quello sforzo per ricondurre tutte le differenze all'asse centrale della differenza di classe che è una cosa che si è andata un po' erodendo con il tempo, ripensandoci oggi mi appare un po' difensivo, è un po' come dire...

Ci sono altre cose però...

Sì, ma riassorbiamo le altre cose nella nostra.

In realtà non è andata poi così...

Non è andata così, non era vero, però, è stato un inizio, per cominciare perlomeno a ragionarci. Lì, per esempio, mi aveva colpito, mi pare che nell'articolo lo riporto, questa cosa che c'è nel libro di Studs Terkel, *Hard times*⁶, dove Terkel, che è un grande critico musicale e soprattutto un grande giornalista radiofonico, fa una cosa che nessuno storico si sognerebbe mai di fare, per capire gli anni '30 intervista i ragazzi degli anni '60, e domanda «ma voi che sapete, che esperienze avete e cosa significano per voi gli anni '30», e c'è questa frase di un ragazzo... e credo che qualcuno di loro, uno di sicuro, è entrato nei Weathermen... e spiega «i nostri genitori ci dicono sempre che loro hanno fatto la fame e noi adesso ce la passiamo bene e di cosa ci lamentiamo e invece non capiscono che sono loro che se la passano bene adesso e noi stiamo malissimo» e questa cosa mi illuminò, assieme alla storia – e mi pare che ci sia nell'articolo – del barbiere partigiano di San Lorenzo che si lamentava perché diceva «mia figlia non finisce la bistecca, c'è gente che è morta per farle mangiare la bistecca». E questa cosa mi si connette con un racconto meraviglioso, che invece non c'è nell'articolo, dello zio di Lucilla Galeazzi, che aveva costruito, letteralmente, con le proprie mani la casa e quando i figli cominciano a dire «ma che casa hai fatto?», lui disse «me state facendo come Krusciov a Stalin», cioè, questa difficoltà tra le generazioni sulla quale ancora dovevamo iniziare a ragionare. E poi c'era questa storia di Bruno Andreoli⁷ – che è una delle colonne della storia dell'Istituto

⁶ S. TERKEL, *Hard Times: An Oral History of the Great Depression*, Pantheon Books, 1970.

⁷ Un'ampia e ricca descrizione del lavoro di ricercatore, militante e organizzatore di cultura di Bruno Andreoli, attivo nel modenese e nel reggiano, si trova in *Fonti orali per la storia e l'antropologia: testimonianze e documenti del mondo contadino e operaio. Prima relazione sulla Nastroteca dell'Istituto Ernesto de Martino*, a cura di Franco Coggiola, Urbino, Centro studi e documentazione per la storia della cultura alternativa in Italia del dopoguerra - Istituto di Filosofia dell'Università degli Studi di Urbino, 1986, pp.171-174.

de Martino – che diceva «il comunismo negli anni '50 voleva dire mangiare tutti, e ora che mangiano tutti?». Queste erano un po' le domande alla base di quell'articolo. E poi, una cosa importante, lì c'è il racconto dell'incontro con Raffaele Marchetti⁸.

Che è davvero interessante, perché tu li cogli un fenomeno che sta nascendo e che oggi noi chiameremmo di patrimonializzazione, e tu la vedi in una prospettiva che è fortemente politica, quella di Raffaele è proprio interessante come storia, lui prima era il giovane moderno che si vuole staccare dalla cultura locale e paesana ma poi si rende conto che per essere alternativo e progressista deve essere anche un folklorista.

Beh, Raffaele era straordinario e lo sappiamo tutti il bel personaggio che era e lì mi ricordo proprio questa storia con Raffaele che è frutto di quei tipici viaggi di ricerca a vuoto dove tu vai e non trovi quello che cercavi ma altre cose incredibili e io così trovo lui e in questa conversazione in macchina sotto la pioggia dove ho avuto proprio questa illuminazione sul tema dei giovani, e l'incontro con Raffaele mi ha aperto la porta a tutta la storia dei mancati matrimoni, la generazione degli anni '50 che non si sposa perché gli hanno dato la terra ma ormai la terra non la vuole più nessuno, questo tipo di cose le scopro quella sera con lui. Diciamo che non me lo ricordavo molto l'articolo del '79 e rileggendolo, intanto, si capisce che avevamo visto un sacco di cose ma le vedevamo – e questa è un po' la modalità nostra, in genere – in una modalità induttiva e non deduttiva, cioè, tu ti rendi conto che ci sono dei problemi e delle domande perché incontri delle persone, non perché hai fatto della analisi globale e poi le scarichi nei territori di ricerca.

Sì, non hai formulato prima delle ipotesi di carattere generale che vai a verificare.

Ma dall'esperienza ti viene un'ipotesi, cerchi di interpretare le cose che vedi e questa è la molla anche di tutto il discorso sulle fonti orali, cioè, mi nasce dalla necessità di capire «ma com'è che questi se 'nventano 'sta storia?» e quindi, diciamo, riguardandolo un po' tutto l'articolo del '79, c'è l'idea di un modo di fare analisi induttivo.

E nel saggio del '79 e soprattutto in quello dell'83 c'è già il fatto che tu non crei delle opposizioni tra autentico e inautentico, sono autentici perché sono operai, e ci trovi il Cantamaggio, il rock e la balera nella loro cultura musicale, non è che il loro repertorio è puro, anzi.

⁸ Vedi il ricordo di Marchetti nella nota 4 del saggio *Cultura operaia, condizione giovanile, politicità del privato: ipotesi per una verifica sul campo*.

⁹ Il riferimento è al saggio sulla morte di Luigi Trastulli, operaio ternano ucciso durante gli scontri con la polizia in occasione di una manifestazione di protesta del 1949 contro l'adesione dell'Italia alla Nato. L'articolo, tradotto in molti paesi e in diverse lingue, è al centro della lezione di Portelli sulla storia orale a partire proprio dalla riflessione sugli errori della memoria e sulle ferite da scavare a fondo per capire come le comunità elaborano e creano il significato condiviso dei fatti storici che vengono ricordati, vedi: A. PORTELLI, *Storie orali: racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2007.

Guarda, io questo discorso, ripensandosi adesso, me lo sono riformulato così, anche dopo aver ascoltato ieri sera Fabio Dei¹⁰, ecco, non è che il concetto di autenticità non esiste, il concetto di autenticità esiste ma non consiste nel fatto della genuinità del folklore, che per altro abbiamo visto esempi incredibili di spettacolo di *fakelore*, ma l'autenticità consiste nel riconoscere esattamente chi è il soggetto che parla, per cui, fuori verbale, sennò rinnoviamo antiche ferite oggi assorbite per fortuna, ma nello scisma del Canzoniere del Lazio, c'avevamo torto un po' tutti, io che non capivo...

L'esigenza loro di innovare, la tecnica...

No, quella la capivo e mi andava benissimo, ma non mi interessava, perché quello che mi interessava, per citare una frase di Giovanna Marini che abbiamo citato e ricitato mille volte, non erano i suoni ma le persone. Io non avevo nessuna obiezione tecnica e non ero nemmeno in grado di formularla, ma c'ho ragionato, non è che mi desse fastidio che mettessero la chitarra elettrica, come ai tempi della polemica di Pete Seeger con Bob Dylan, insomma, un po' sì, ma non era quello il punto della questione. Quando Gianni Nebbiosi pose il problema del fare musica con le chitarre elettriche ci fu una grande discussione, mi pare di ricordare che Giovanni Pirelli fosse d'accordo su questo, ma se tu vai a sentire quelle registrazioni vedi che le chitarre elettriche sono appiccate alla fine, non è musica pensata per le chitarre elettriche, forse era un po' questa la mia critica musicale, ma quello che obiettavo io, di fondo, era che quelle che avevamo noi erano le registrazioni che riguardavano il folklore rurale, e loro dicevano «noi facciamo invece la musica popolare della città», e no che non la fate la musica popolare della città, perché i soggetti della musica popolare della città non siete voi.

Certo, sono dei musicisti che prendono la musica della tradizione contadina e la rendono moderna, forse per un pubblico della città, per i giovani del circuito militante.

Sì, ma non è quello che il mondo popolare della città esprime, quindi l'obiezione, o meglio, la parte giusta della mia obiezione era nella capacità di riconoscere il soggetto più che sulle scelte stilistiche, poi, devo dire, che non è che trovassi particolarmente trascendente quello che facevano, e aggungerò questo, un minimo di passo indietro alla fine l'ho fatto, perché un conto è sentire Trento Pinotti e Dario Bartolini e quello che poi succede nei dischi del Canzoniere del Lazio e un altro è che tu parti dal rock'n'roll e poi ti rendi conto che dentro c'è anche la cultura popolare. Per me sono stati i Pogues a farmi accorgere che c'era un gruppo punk intriso di musica tradizionale. E questi vengono da un posto dove la musica tradizionale non è mai stata patrimonializzata e separata in questo modo dal resto, come un po' da noi, e questo è il percorso che mi porta ad occuparmi di Bruce Springsteen¹¹

¹⁰ Si riferisce all'intervento di Fabio Dei alla presentazione di "Contro canto" nell'ambito della manifestazione "Riccìa Folk Festival", 6 agosto, 2017.

¹¹ A. PORTELLI, *Badlands. Springsteen e l'America: il lavoro e il sogno*, Roma, Donzelli, 2015.

e a vedere come dentro questa storia c'è un elemento di consapevolezza di classe. Quindi, è un po' la storia del bicchiere mezzo vuoto e mezzo pieno, dai Pogues in poi ho iniziato a vedere il bicchiere mezzo pieno.

E l'incontro con i Pogues quando avviene?

Avviene del tutto casualmente perché vengono i Pogues a Roma e deve essere la seconda metà degli anni '80 e al «Manifesto» mi dicono «perché non gli fai un'intervista?» e io, pensa, non li avevo mai sentiti e sono andato e Shane MacGowan ha detto «no, no, non se ne parla» e però son rimasto a sentire il concerto e appunto questo intreccio tra punk e suoni irlandesi mi colpì molto, e poi mi colpì che c'era la figlia di Ewan McColl, Christie MacColl e questi cantavano “*Dirty Old Town*” che è la più bella canzone mai fatta da Ewan McColl e la facevano non come *revival* ma perché è una cosa che a loro appartiene. E questo anticipa anche un po' tutto un discorso sul rapporto tra musica *popular* e tradizione folk che vale per l'Irlanda, vale per la Romania e vale un po' anche per tutta l'America Latina, per cui questa nostra separazione così netta tra cultura di massa e folklore, in realtà è molto, molto più fluida.

E questo è proprio l'altro discorso centrale nella raccolta di saggi che abbiamo fatto.

Sì, e qui c'è tutto il discorso sulla *country music*, questi luoghi di scambio, e poi c'è la *country music* da una parte ma anche l'ottava rima dall'altra, per fare un esempio in casa nostra di uno spazio dove le culture, alta e popolare si incontrano e si mescolano, si scontrano.

E questa è una consapevolezza nuova rispetto alla fase politica dell'alternativa di classe dove anche le culture e le forme espressive erano lette come alternative, antitetiche al colto e al commerciale e non mescolate.

A me colpì molto una cosa di Franco Coggiola, che era uno che di musica ne capiva, e quando lui fa il disco sulla fabbrica occupata, la Crouzet¹², e lì ci sono tante parodie e anche canzonette e Franco notava che le cantavano, sì, ma le cantavano con un'altra voce e questo è poi anche tutto il discorso di Giovanna sulle forme musicali alternative della stessa emissione vocale contadina e popolare, e questo è un po' anche il discorso che cercavamo di fare ieri, no? Per cui le forme oppositive si annidano anche dentro l'egemonia.

E la riappropriazione creativa di cose che ti arrivano e che fai tue.

E come scrivi anche tu, puoi anche cantare “*Vola Colomba*”¹³, ma se la canti con la voce di Giovanna Daffini...

Anche a me e “Spedino” capitavano delle versioni irresistibili di “Vola Colomba” o di “Marina, Marina” registrando gli anziani contadini molisani del nostro paese¹⁴.

¹² *Milano lotta operaia alla Crouzet*. Registrazione sul campo a cura di Franco Coggiola, disco 33 giri, Milano, Edizioni del Gallo (“Strumenti di Lavoro - Archivi Sonori”, n.11).

¹³ A. FANELLI, *Contro canto*, op. cit., p.129.

¹⁴ A. FANELLI, G.E. MOFFA, “*Acque e jerve in comune*”. *Il paesaggio sonoro della Leggera contadina di Riccia*, Udine, Nota, 2011 (con 2 cd allegati).

Certo, io mi ricordo, ora andiamo a ruota libera – poi vedi tu come dare un senso al discorso –, c’era un libro di una folklorista canadese, forse Edith Fowke, ma forse no, che a un certo punto comincia a dire «beh, anche qui ormai è tutto contaminato perché anche in questa remota comunità della Nuova Scozia in Canada sono arrivati i giornali?», ma dico, questi veramente si immaginano un mondo di gente che sta separata dal resto del mondo?

La stampa a caratteri mobili viene inventata nel '500...

Ma prima della stampa le persone comunicavano lo stesso, i preti predicavano anche prima, ma allora Giotto che fa i fumetti della Bibbia? Le culture non sono mai state separate. E allora ecco il fascino per la parodia, l’ottava, la *country music*, tutti terreni mobili, di confine, di scambio, di dialogo e di scontro. E lì c’è un discorso particolare sull’autenticità, questa è una delle grandi lezioni del lavoro sui migranti. Non so se ricordi il primo saggio che ho scritto sulle musiche migranti, in una antologia fatta prima in America e poi tradotta in Italia...

In Italia postcoloniale¹⁵?

Precisamente, ricordi la storia di Joana?, e lì noi ci aspettavamo delle cose che avevamo in mente noi e allora cercavamo di convincere Violeta Joana a non cantare “*O sole mio*” con la base pre-registrata e pretendevamo che lei cantasse le canzoni rumene, stavamo dentro una logica di autenticità spaventosa e fu quando ci siamo accorti di questa cosa e beh dissi «no, ma la sua autenticità è quella», il computer, il microfono, l’amplificazione. Poi alla fine ce l’ha pure cantate quelle che volevamo noi ma è molto meno autentico. Ecco, il disco sui rumeni che stiamo per fare¹⁶ comincia proprio con “*O sole mio*” e mi domando se non c’arrestano perché usiamo la base pre-registrata. Va beh, vediamo. Poi c’era Costantin, un signore rumeno che veniva a lavorare nel giardino della mamma di Mariella e io chiacchierando gli chiedo che lavoro faceva in Romania, «il cantante» risponde lui, «di che musica?», «folk». Vado a registrare e le sue canzoni sono tutte d’autore, ma tutte canzoni d’autore che imparano dal folklore, un po’ l’inverso di quello che fa Orietta Berti, perché poi uno se lo domanda «e allora che facciamo con tutto il discorso nostro del liscio? No?», è una domanda che per me rimane ancora in sospeso, ma lì è qualcosa di più di un semplice contatto e forse dobbiamo pure ripensare questo concetto di nazional-popolare, ripensandolo non tanto come la diffusione di un prodotto egemonico, cioè la cultura popolare di una nazione è quella che cala dall’alto, ma vedere anche come elemento di identità quegli elementi che salgano dal basso, però, queste sono categorie teoriche, astratte, sulle quali sono sempre stato debole.

¹⁵ A. PORTELLI, *Musiche migranti e nuova musica popolare urbana*, in C. LOMBARDI-DIOP, C. ROMEO (a cura di), *L’Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier, 2014.

¹⁶ *Romeni romani*, a cura di Floryna Lepădatu, Lavinia Stan e Alessandro Portelli, in uscita nella collana “Crossroads”, Circolo Gianni Bosio e Nota edizioni.

Senti Sandro, riprendo un po' quella cosa sui Pogues che dicevi prima mi viene in mente che il loro successo è tale che si crea una moda della musica irlandese e pensa ai Modena City Ramblers, che si ispirano proprio a loro, e non è che riprendono la tradizione emiliana in senso stretto e tradizionale ma si rifanno a un modello della moda musicale del momento, certo, poi loro sono comunque assai vicini alla tradizione del canto sociale, pensa a Modena, le feste dell'Unità...

Poi tieni conto che pure i Modena City Ramblers, come i Gang, erano lettori della rivista «I Giorni Cantati», e pure loro poi tornano a “Bella Ciao” e a “Contessa”, inevitabilmente, pensa che prima ancora che io li ascoltassi ci mandarono un articolo per la rivista «I Giorni Cantati», ed è un po' lo stesso percorso dei Gang che partono dai Clash e piano piano passano per i Pogues... certo c'è stata prima la moda della musica cilena e andina, poi quella irlandese, l'unica moda tutta italiana è la moda della pizzica...

Beh, questo è sicuro...

È la prima volta che c'è una moda musicale che viene da una musica popolare nostra, dopodiché uno discute...

Senti, su questa esplosione della world music in Italia io penso a te e a Ivan [Della Mea] come a due osservatori curiosi e critici del fenomeno e vi trovate d'accordo su tutti e due i fronti, prima nella vicenda della rottura degli 'E Zezi, vicini alla parte legata più alla ricerca, alla politica e al territorio e meno alla componente più spettacolare e artistica, invece nel Salento siete più attenti alle novità e siete meno puristi dei musicologi e degli antropologi che invece sono più scandalizzati perché in fin dai conti vi interessa che qualcosa si stia muovendo anche laggiù.

Sì, e tieni conto che è passato un quarto di secolo dove c'avevano detto che ‘sta roba era scomparsa poi, improvvisamente, vai a Torrepaduli, e con tutte le criticità di Torrepaduli trovi gente che suona la pizzica e allora questo bicchiere mezzo pieno te lo tieni bello stretto, anche perché lì l'incontro nostro avviene con gli Aramirè che erano davvero molto interessanti, sia perché erano molto bravi, sia perché erano anche molto politici e consapevoli di questa cosa, mentre pensa a Officina Zoe, bravissimi e tutto, però, per noi il punto di riferimento sono stati gli Aramirè, dove da una parte c'era la politica forte di Roberto Raheli, dall'altro, invece il rigore di Luigi Chiriatti, era proprio una bella esperienza.

Poi Sandro veniamo agli ultimi due testi...

Sì, c'è la riflessione sulla ballata e il “Testamento dell'avvelenato” e poi quello sullo stornello e il blues. Da un lato, come ti avevo già scritto c'è questo fatto curioso perché sono le uniche due cose dove la mia Facoltà a Roma finalmente si è accorta della mia esistenza.

Quindi quei due saggi sono gli unici testi accademici di questo tipo di produzione?

Su questo versante, beh, no, anche i primi due articoli sono usciti su due riviste rispettabili di storia contemporanea. Poi tutto il versante delle cose uscite all'estero, beh, quelle cose escono in pubblicazioni accademiche, scientifiche. Pensa anche che i mie due articoli più importanti e più tradotti, quello su Trastulli e quello sulla diversità della storia orale, sono stati pubblicati, l'ultimo su «Primo Maggio» la rivista militante e operaista di Bermani, che, se non altro, era una rivista di rilievo nazionale, mentre l'altro esce su «Segno Critico», una rivista pubblicata a Perugia e penso che già a Massa Martana non la leggesse nessuno. E negli ultimi due articoli, per continuare il discorso, è vero se vuoi, il taglio è meno militante e più accademico, ma in quello sullo stornello e il blues mi ha molto divertito parlare a questo consesso accademico della “*Tarantella dei baraccati*”, perché finché gli parli del blues va bene ma dei baraccati a Roma nel '70, già va meno bene, mentre l'altra è frutto di una riflessione lunga e compiuta sulla ballata narrativa.

Sandro, cambio un attimo discorso, perché mi viene in mente questa cosa, tu prendi delle cose di un'altissima densità teorica e le fai subito tue perché ti servono per spiegare dei fenomeni che vedi e dei problemi che incontri nella ricerca e nella politica culturale, così prendi da Cirese¹⁷ la definizione della nostalgia come consapevolezza critica dei prezzi pagati per entrare nella modernità, che Cirese rielabora da Marx, e la usi per la vicenda di Raffaele Machetti, e poi ascolti Stuart Hall, quando nessuno lo conosceva ancora in Italia, visto che non era tradotto e pubblichi su «I Giorni Cantati» il testo fondamentale sulla decostruzione del concetto di popolare, così prendi subito da lui il cuore della definizione teorica dei cultural studies e di un nuovo approccio gramsciano ai temi della cultura popular¹⁸, ecco, senza entrare nei dibattiti teorici e senza impantanarti in discussioni teoriche e accademiche, tu le fai tue e le usi immediatamente.

Beh, mi fai venire in mente la vecchia distinzione che facevamo quando lavoravo al CNR, com'era? Ricerca fondamentale e ricerca applicata, io sono sempre stato entro la ricerca applicata, più un ingegnere che un fisico.

Ricerca-intervento era la formula che usavate con Valentino Paparelli per il lavoro politico in Umbria¹⁹.

Sì, ed è un concetto che elaborammo anche insieme a Vincenzo Padiglione²⁰. Sì, diciamo che c'è questa espressione che è entrata nel giro anche in Italia ma che a me deriva dallo spagnolo e cioè che gli strumenti di lavoro

¹⁷ A. M. CIRESE, *Condizione contadina tradizionale, nostalgia, partecipazione (1975)*, in Id., *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Torino, Einaudi, 1977, pp.3-35.

¹⁸ S. HALL, *Osservazioni sulla decostruzione del “popolare”*, «I giorni cantati», n.1, 1981 (ed. orig. *Note on deconstructing the “popular”*, in R. SAMUEL (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Routledge, London, 1981).

¹⁹ A. PORTELLI, V.PAPARELLI, *La Valnerina ternana: un'esperienza di ricerca-intervento*, Roma, Squilibri, 2011 (con 2 cd allegati).

²⁰ Antropologo culturale presso l'Università “La Sapienza” di Roma e direttore della rivista «Antropologia Museale».

si chiamano proprio “*herramienta*”, cioè ferramenta, i ferri del mestiere, la cassetta degli attrezzi, che vuol dire, alla fine, che cosa ti serve? *Bricolage*, ecco, è questo, per cui si innesta sulla mia passione da una parte per la parodia e dall’altro per il *quilt*, appunto, per mettere assieme dei pezzi e fare una cosa nuova. Mi viene in mente una cosa che mi disse Franco Moretti, uno dei nostri massimi teorici della letteratura – tra l’altro è il fratello di Nanni – e con lui ho una grande amicizia e così leggendo il mio libro sulla letteratura americana²¹ lui dice più o meno la stessa cosa: «tu il problema di che cos’è un classico non te lo sei proprio posto, hai preso dove capitava quello che ti serviva”. E infatti in quel libro io parlo di Melville e poi parlo della fantascienza *cyberpunk* e di Bruce Springsteen; credo che ci sia questo approccio legato a cosa mi serve.

Quindi è proprio una tua cifra complessiva, non solo della tua ricerca-intervento sulle culture orali e le musiche popolari?

A posteriori, sì, ma non è che io abbia elaborato in qualche modo questo metodo, è andata così, per cui, anche in questi due interventi più accademici, anche lì la sfida che ti pongono è quella di dire, non solo cosa vuol dire quel genere, ma soprattutto chi è il soggetto della poesia e come si rappresenta e poi, appunto, nel saggio del “*Testamento dell’avvelenato*”, che è complementare a un saggio che è appena uscito sulla rivista «Acoma», su Bob Dylan²², beh, quello aveva a che fare con un’altra cosa con cui fare i conti e che a me ha dato sempre molto fastidio, ed è quella del “folklore delle nostre regioni”. Va beh, anche io ho fatto dischi regionali, la Sabina²³ e la Valnerina ternana²⁴, ma pensa al perché ieri menzionavamo “*Donna Lombarda*”: è piemontese? Ma se si trova ovunque? E qui è l’idea delle radici e delle identità, quando tu prendi il “*Testamento dell’avvelenato*” e vedi che gira il mondo e che cambia, e questo ti porta a ragionare sui migranti, lì è cambiato il testo perché la gente migrava e viaggiava, già nel ’600, nel ’700, ed è una idea di una cultura popolare non incatenata ai luoghi ma mobile e contemporaneamente in mutamento, non solo come la globalizzazione dove lo stesso prodotto gira identico in tutto il mondo, ma qui con l’oralità, luogo per luogo si trasforma, per cui nel “*Testamento dell’avvelenato*” la signora calabrese alla mamma le lascia gli occhi per piangere e la versione veneta semi-colta gli fa lasciare il palazzo coi cavalli, no? E quella del Nord Carolina le lascia la piantagione, il testo viaggia e si riambienta, viaggia e si riambienta, che poi, alla

²¹ *The Text and the Voice. Writing, Speaking and Democracy in American Literature*, New York, Columbia University Press, 1994.

²² A. PORTELLI, *Amore, furto e ripetizione. Note su alcuni aspetti della poetica di Bob Dylan*, in *Popular music, identità e classe*, «Acoma», 12, 2017, pp.73-84.

²³ *La Sabina. Canti, balli e riti in una ricerca sul campo di Sandro Portelli*, disco 33 giri, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1973. (Dischi del Sole, DS517/19).

²⁴ *La Valnerina ternana. Una proposta di ricerca-intervento (1972-1975)*. RegISTRAZIONI ORIGINALI a cura di Valentino Paparelli e Sandro Portelli, disco 33 giri, Milano, Edizioni Bella Ciao, 1976 (Dischi del Sole, DS53234).

fine, è anche il discorso di quello che succede a certi musiche migranti oggi. E lì appunto la sfida è: che c'entra con l'Europa? Perché l'occasione convegnistica era di questo tipo, per cui uno fa un po' di salti mortali per farcelo rientrare perché quello era il tema, ma questa, secondo me, è un'altra delle chiavi nostre, quando Franco Coggiola fa il disco con 11 varianti di "*Donna Lombarda*"²⁵, l'unico problema che non si pone è quale fosse quella autentica. L'autentico sta nella matrice, perché sono matrici che aprono delle possibilità.

Alcuni grandi filologi c'erano arrivati pure loro, come Vittorio Santoli, per cui il canto è l'insieme delle sue varianti e non la ricerca dell'originale autentico.

E questo è un po' il taglio di queste cose, per questo motivo adesso nella collana con Squilibri pensiamo di fare tutti dischi tematici e non territoriali, certo li abbiamo fatto anche noi quelli regionali, sui Castelli romani e l'Abruzzo²⁶ ad esempio, ma penso proprio che lavoreremo su temi trasversali, sull'amore, sulle voci femminili, forse una cosa sulla Calabria la faremo, e la mia idea era sempre stata, già con Bosio, di fare dischi internazionali, due ne avevamo in mente, sui pastori e sui minatori, di tutto il mondo, ma questa idea purtroppo morì con Gianni, poi avevamo anche questa idea di fare una ricerca sui sindaci comunisti, sulle cose di cui parlavate ieri con Fabio Dei, i distretti industriali toscani e emiliani, cioè il livello della politica anche come mobilità sociale per cui si diventa ceti medio; pensa, c'è questa storiella di un paese delle Marche dove la perfetta e ottima amministrazione comunale comunista ha fatto sì che tutti diventassero benestanti e quindi poi votassero a destra. Certo l'idea di base era quella di decostruire – beh, all'epoca la parola decostruire non c'era ancora – la visione stereotipata della classe operaia creata sul modello del metalmeccanico.

Se uno pensa al "Trattore ad Acquanegra" di Bosio²⁷, beh, lì c'è un movimento operaio che è fatto di braccianti, artigiani, piccoli imprenditori.

Certo, Bosio impara e descrive quello che vede e non scarica su Acquanegra una visione stereotipata o dottrinarina. Io mi sono reso conto che la classe operaia era assai più complessa quando ho ascoltato le storie delle operaie tessili di Terni che lanciano i rochetti sui sindacalisti, siamo negli anni '10 e loro si rifiutano di accettare la detrazione fiscale dalla paga per i contributi pensionistici, perché? Perché loro non prevedono di andare in pensione, perché la traiettoria del vissuto di una donna operaia di Terni in quel periodo è diversa dalla traiettoria di vita di chi entra in fabbrica a 14 e ne

²⁵ *Il Nigra cantato: volume primo. Donna Lombarda*, a cura di Franco Coggiola, Milano, Edizioni del Gallo, 1969 ("Strumenti di Lavoro - Archivi Sonori", n.2).

²⁶ A. PORTELLI (a cura di), *Mira la rondondella: musica, storie e storia dei Castelli Romani*, Roma, Squilibri, 2012 (con 2 cd allegati); O.RANALLI, *Canti e racconti dei contadini d'Abruzzo: le registrazioni di Elvira Nobilio (1957-58)*, Roma, Squilibri, 2015 (con 1 cd allegato).

²⁷ G. BOSIO, *Il trattore ad Acquanegra. Piccola e grande storia in una comunità contadina*, a cura di Cesare Bermiani, Bari, De Donato, 1981.

esce a 70, come era allora, queste entrano in fabbrica, poi si sposavano, tiravano su due bambini, poi tornavano a lavorare, e poi stavano a casa a fare le sarte, poi tornavano in fabbrica.

Con una mobilità di ruoli incredibile...

Per cui l'idea che levassero una lira dal salario per questa cosa a loro non andava bene e a pensarci adesso, comunque, il sindacato imponeva a queste donne il modello dell'operaio metalmeccanico, che era centrale a Terni ma che non poteva rappresentare tutti, e allora li ho cominciato a dire «fermi un attimo» e poi qui emerge tutto il tema della diversità di genere²⁸.

Sandro, nel percorso che stai delineando e che si ritrova nella rivista, c'è il canto sociale che porta alla storia orale e poi c'è anche la cultura nordamericana che ti riporta al canto sociale passando dalla musica rock e dalla cultura popular.

Sì, io sono arrivato al “de Martino” già con queste cose, dopo anni che mi occupavo di Woody Guthrie²⁹.

Certo, la tua idea era quella di vedere, sulla base delle suggestioni americane, cosa succedeva anche qui, che poi è anche lo stimolo iniziale di Leydi e di Bermani, che sono all'inizio degli appassionati di jazz.

Non so se ti ho già raccontato il mio incontro con Giovanna Marini e con Ivan come avviene, beh, nel 1967, credo, e io ero dirigente di questa associazione che si chiamava *American Field Service*, l'associazione degli ex borsisti che erano stati negli Usa con questa borsa, e allora decidemmo di organizzare a San Gimignano un raduno internazionale di tutti questi ragazzi e io pensai che dovevamo proporgli uno spettacolo di canti popolari italiani e subito «ah, che bella idea» e mi procuro il numero del Nci e chiamo e parlo con Michele Straniero «sì, sì, benissimo, perfetto» e si fa questo concerto in questa bellissima piazza di San Gimignano, c'erano Ivan, Giovanna, non mi ricordo chi altro, ma c'erano un po' tutti, Ciarchi di sicuro; per capirsi, il giorno dopo i padri benedettini hanno riconsacrato la piazza, ed io non mi rendevo ancora conto del tutto della politicità di queste cose, pur venendo da Guthrie, ed avevo già sentito “*Bella Ciao*” e “*Ci ragiono e canto*”, non ero del tutto innocente, però di quanto fosse dirompente l'impatto, non me ne resi conto se non allora. E così ci fu il primo contatto con Giovanna Marini che mi diedi da tradurre la “*Ballata dell'America*” da portare negli Usa a Pete Seeger, per cui dopo ci fu anche il primo contatto con Pete Seeger, e doveva essere il '68...

²⁸ Il lavoro di ricerca di Alessandro Portelli sulla storia operaia di Terni è confluito principalmente in due pubblicazioni (*Biografia di una città: storia e racconto. Terni, 1830-1985*, Torino, Einaudi, 1985; *Acciai speciali: Terni, la ThyssenKrupp, la globalizzazione*, Roma, Donzelli, 2008), di recente condensate in una nuova pubblicazione: A. PORTELLI, *La città dell'acciaio: due secoli di storia operaia*, Roma, Donzelli, 2017.

²⁹ Vedi: *Folk songs*. Introduzioni e versioni di Alessandro Portelli, Parma, Guanda, 1966; *Veleno di piombo sul muro. Le canzoni del Black Power*, a cura di Alessandro Portelli, Bari, Laterza, 1969; A. PORTELLI, *La canzone popolare in America. La rivoluzione musicale di Woody Guthrie*, Bari, De Donato, 1975; *Canzoni e poesie proletarie americane*, a cura di Alessandro Portelli, Roma, Savelli, 1975.

E così fai il primo dei Dischi del Sole curato da te, quello sull’America della contestazione³⁰.

Dopo di questa cosa, che avvenne a giugno, a dicembre vado a Milano alla prima riunione e a gennaio vado negli Usa e quelle registrazioni vennero fatte con un registratore che mi venne prestato da Israel Young, quello che aveva organizzato il primo concerto di Bob Dylan, e poi quando sono tornato sono andato per la prima volta a una riunione vera e propria dell’Istituto de Martino, ed è la famosa riunione dove, senza che io ci capissi nulla, perché io non ho capito bene di cosa si parlava in quel mitico luogo per moltissimo tempo, e sono molte, moltissime le cose di questa storia che ancora non capisco ora, ma allora quelle che non capivo erano quasi tutte, ed è lì che Gianni Bosio fa la relazione su “Uomo folklorico / uomo storico”³¹, e io non ci ho capito proprio nulla, e poi sono tornato e c’è stata la consegna del mio primo Uher per registrare, con Gianni Bosio che mi disse «non lo spegnere mai», e quello rimane sempre come insegnamento, e poi Franco che mi dava le istruzioni sulla qualità del suono.

Sandro, come ultima cosa, mi racconti come si svolse il dibattito con i giovani antropologi marxisti per la vicenda degli operai a Vallepietra?

Sì, non è che poi ci fu questo gran dibattito³², era successo che io avevo visto che gli stessi operai che avevo trovato alla manifestazione dei metalmeccanici li ritrovavo poi alla processione della S.S. Trinità di Vallepietra e la mia spiegazione era che giocavano su due tavoli, se non ce la faccio con la lotta speriamo che Dio mi faccia la grazia, e mi ricordo che Piergiorgio Solinas, in piazza a Mantova, dove eravamo per un convegno, mi fa «ma questa non è la classe in sé ma è la classe per sé», io non avevo mai capito queste cose, poi devi sapere che io ho una formazione marxista tutta per tradizione orale, non dimenticherò mai quel giorno che stavamo occupando il CNR e un giovane ricercatore mi fa «sì, ma questi sono i valori d’uso, non sono i valori di scambio» e io che finalmente capisco queste cose che sentivo dire.

Cioè, tu hai trasformato in oralità pure il marxismo?

Io l’ho imparato così, e quando mi senti dire «ma questa non è la classe in sé ma è la classe per sé», e non mi ricordo nemmeno se gliel’ho detto a Piergiorgio Solinas ma sono stato a pensare un po’: «a me sembrano le stesse persone».

³⁰ *L’America della contestazione*. Registrazioni dal vivo effettuate a New York e Washington nel gennaio 1969 da Sandro Portelli e Ferdinando Pellegrini, disco 33 giri, Milano, Edizioni del Gallo, 1969 (Dischi del Sole, DS179781).

³¹ G. BOSIO, *Uomo folklorico - uomo storico (1969)*, in Id., *L’intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sull’emergenza d’interesse verso le forme di espressione e di organizzazione spontanee nel mondo popolare e proletario, gennaio 1963- agosto 1971*, nuova edizione a cura di Cesare Bermanni, Milano, Jaca Book; Sesto Fiorentino (Fi), Istituto Ernesto de Martino, 1998.

³² La vicenda è riassunta nell’articolo di Portelli: *Ricerca sul campo, intervento politico, organizzazione di classe: il lavoro del Circolo Gianni Bosio di Roma*, in *Studi antropologici italiani e rapporti di classe. Dal positivismo al dibattito attuale*, Milano, Franco Angeli, 1980, pp.191-201 (Quaderni di «Problemi del Socialismo»).

Quindi, Sandro, nel percorso che qui facciamo la rivista «I Giorni Cantati» ha un ruolo importante, lì esce anche l'articolo sul country...

Sì, poi considera che «I Giorni Cantati» ci ha parecchie vite, prima è un ciclostilato in casa, e va avanti così fino alla fine degli anni '70, primi anni '80, poi c'è il tentativo di fare quei volumetti gialli con la Casa Usher di Firenze, e ne uscirono tre in quel formato, o meglio due con la Casa Usher e uno con l'Editoriale Umbra di Foligno, grazie a Renato Covino, poi con Mazzotta facciamo quella piccola antologia, e poi usciamo grazie ai nostri amici e compagni di "Crocevia" che era una ONG che si occupava di Terzo Mondo, Nicaragua, etc. La rivista poi all'inizio esce come supplemento de «Il Ronzino», una rivista militante di una associazione sportiva legata alla Uisp, il Circolo "Giovanni Castello", visto che prendeva il nome, questa associazione, da un giovane atleta, e quest'anno c'è il quarantesimo anniversario di questa associazione, e ci voleva il loro marchio anche per avere una autorizzazione alla pubblicazione, poi come dicevo con "Crocevia", facemmo due o tre numeri e lì c'è anche l'articolo sulla musica country, poi con «il Manifesto», e mi pare fino che fino alla fine è uscito proprio con «il Manifesto».

Ma come giravano queste cose? Severini dei Gang, ad esempio, la scopre perché usciva con «il Manifesto»?

No, la leggeva già come ciclostilato, ma se pensi che Paolo Ferrero di Rifondazione comunista mi raccontava che lui quando faceva l'operaio Fiat a Torino leggeva «I Giorni Cantati»...

E non è un caso che poi lui ascolta e partecipa al convegno del 1981 a Mantova su Bosio e la storiografia militante³³.

Sì, girava per vie stranissime, e poi usciva con «il Manifesto» dove nel numero 0 c'è il mio primo articolo su Springsteen, e quindi ha anche diversi formati, prima ciclostilato, poi un po' più elegante, poi prende il formato di una rivista più accademica, con quei tre numeri gialli, poi hai visto quello con la musica country, e poi l'ultimo formato con «il Manifesto». Beh, quando tu mi parlavi del futuro della nostra rivista [«Il de Martino»], io pensavo, "beh, reinventiamo tutti assieme una formula come quella de «I Giorni Cantati»".

E quale era la formula?

Il tentativo era quello di parlare di queste cose a non specialisti, io non lo so adesso, però a me diverte molto vedere tutto questo sottobosco, ecco, io a Loano ho conosciuto questi di Blogfolk, del sito www.blogfolk.it, e a me sembrano dei pazzi furiosi, insomma, questi sono in due e fanno questa cosa incredibile, è una cosa seria, ben fatta.

Sì, loro sfornano recensioni, articoli e interviste a tappeto, mappano tutto, monitorano tutto quello che esce, sono bravi e ci seguono sempre con attenzione come Istituto de Martino.

³³ Vedi l'intervista a Paolo Ferrero nel n.19 della rivista «Il de Martino».

Quando ieri parlavamo di questo aspetto pensavo proprio a una rivista on line, noi, per esempio «Acoma» adesso la facciamo on line.

Ora c'è una innovazione ottima per «il de Martino», adesso diamo i materiali sonori e audiovisivi in allegato, con cd, dvd ma il problema è la distribuzione e la circolazione della rivista.

Considera però una cosa: i cd allegati ai libri non li sente nessuno, penso a quanti cd allegati ai libri ho a casa e non ho mai sentito nulla, è così, e quindi la mia grande battaglia è fare qualcosa dove il cd abbia la sua autonomia, a noi interessa fare uscire i materiali sonori dall'archivio, quindi, è il sonoro che ci interessa, e una delle mie soddisfazioni e frustrazioni è il libro *Ribelle e mai domata*³⁴, dove lo scopo è far sentire i canti antifascisti sconosciuti ma facendo un libro ho pensato di metterci queste dodici storie di vita di donne, e, evidentemente la topa è meglio del buco e così tutti parlano di queste storie di vita di donne e dei canti non ne parla nessuno, tutti leggono il libro e non ascoltano i cd.

È vero, bisognerà approfondire meglio questo discorso del rapporto tra i dischi e gli appassionati di musica, da un lato, e i testi e i lettori di storia orale e militante, dall'altra, che poi rimanda al rapporto tra i canti e la ricerca storica e antropologica, un rapporto che è sempre più flebile; e così coltiviamo dei settori che restano differenziati, con pubblici, utenti, compagni e soci che non si amalgamano e poi, in fin dai conti, i vari filoni di ricerca e di attivismo si indeboliscono se non attingono l'uno dall'altro, beh, mi sembra questa una grossa sfida da affrontare.

Riccina, 7 agosto 2017

³⁴ *Ribelle e mai domata: canti e racconti di antifascismo e resistenza*, a cura di Alessandro Portelli, con Antonio Parisella, Roma, Squilibri, 2016, con 2 cd allegati.