

## Michele Toss

### *Lo studio del canto sociale alla luce dei cultural studies: alcune nuove piste di ricerca*

#### **Come citare questo articolo:**

Michele Toss, *Lo studio del canto sociale alla luce dei cultural studies: alcune nuove piste di ricerca*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 50, no. 8, dicembre 2020,

[doi:10.48276/issn.2280-8833.5204](https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5204)

A partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento si è affermata in Italia un'importante corrente di studi storici ed etnografici dedicati alla canzone popolare di protesta. Tra le molte opere che vennero pubblicate, si ricordano il volume «I canti sociali»<sup>1</sup> e il contributo «la canzone popolare»<sup>2</sup> entrambi curati da Roberto Leydi. Si trattava, nella maggior parte dei casi, di raccolte di canzoni molte delle quali registrate dalla viva voce dei protagonisti, attraverso un minuzioso e capillare lavoro di interviste di storia orale<sup>3</sup>. Questi studi costituiscono delle ricerche di fondamentale importanza, poiché riuscirono a fissare su nastro magnetico quel tradizionale repertorio canoro, spesso legato all'oralità, che altrimenti sarebbe andato scomparendo senza lasciare traccia negli archivi. Lo scopo di quell'intensa stagione di ricerca era di far emerge, all'interno della storiografia ma anche nell'opinione pubblica, la presenza di un vero e proprio corpus di canzoni di protesta radicato nelle classi "subalterne", che testimoniava «l'esistenza di una viva tradizione politica nella nostra espressività popolare»<sup>4</sup>.

In questi lavori l'attenzione era focalizzata nel tentativo di razionalizzare, categorizzare e classificare i numerosi canti registrati, per ricostruire l'origine dei testi, le filiazioni di ogni brano e mettere a confronto le differenti versioni raccolte. Un approccio ricco di spunti di analisi, che in parte riprendeva il metodo comparativo e filologico dei grandi studiosi ottocenteschi e che ha dato vita a un'importante tradizione di studi. Risale, infatti, a quegli anni il primo tentativo di definire il canto sociale:

«i canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica, di resistenza, di contrapposizione, dal periodo dell'Unità (considerando il momento *a quo* come il punto d'inizio convenzionale dello sviluppo capitalistico) ad oggi, propri o in funzione degli interessi delle classi lavoratrici, vengono definiti, per comodità, canti sociali: dal canto internazionalista All'armi all'armi, al

grido dei contadini mantovani *La boje*, all'*Inno* di Turati, a *Bandiera rossa*, al *Tarlo* di F. Amodei<sup>5</sup>».

Una definizione, data da Gianni Bosio nel 1963, in cui emerge chiaramente il clima che caratterizzava quella stagione di studi. Come sostiene Cesare Bermiani, si tratta di «una definizione approssimativa ed empirica»<sup>6</sup> ma che conserva ancora intatta la sua forza euristica. Nel corso del tempo, i riferimenti cronologici all'Unità d'Italia e a quelli legati alla sfera economica si sono attenuati, ampliando cronologicamente e tematicamente il raggio d'azione prospettato da Bosio.

Anche per gli studiosi e le studiose di oggi, la canzone di protesta costituisce uno strumento d'analisi e un valido oggetto di studio per ottenere un accesso privilegiato alle forme antagoniste d'espressione popolare e per analizzare la storia della conflittualità sociale e politica nel lungo periodo. A distanza però di quasi mezzo secolo da quella importante stagione di ricerca, l'approccio storiografico e metodologico necessita un aggiornamento. Non si tratta più di provare l'esistenza di un'opposizione popolare e di una tradizione di lotta delle classi subalterne. Lo studio del canto consente di indagare molti altri aspetti. La canzone offre una prospettiva dalla quale leggere le trasformazioni delle dinamiche sociali e culturali, del mondo del lavoro e della vita quotidiana; ma più in generale il documento musicale costituisce un osservatorio per analizzare i cambiamenti della società. A tal proposito la sfida lanciata da Franco Fabbri è di grande attualità per chi intenda utilizzare il canto come fonte per la storia: «non si può capire la musica senza capire la società; ma soprattutto, non si può capire la società senza capirne la musica, senza una musicologia della cultura. Non è ora di provarci?»<sup>7</sup>.

Gli studi culturali da un lato e quelli sulla *popular music* dall'altro, hanno permesso un radicale rinnovamento in questo ambito di ricerca, anche nel contesto italiano seppur in ritardo rispetto alla storiografia internazionale. Questo nuovo modo di interrogare la canzone è ben rappresentato dal volume «Contro canto» di Antonio Fanelli:

«[...] va considerato come proprio attraverso le pratiche di condivisione e di fruizione della musica si è espressa gran parte della vita collettiva del nostro paese [...]. Molto c'è ancora da fare, però, per scandagliare a fondo i processi culturali e politici che si addensano attorno al "fare musica", ovvero alle forme collettive di produzione del significato di certe manifestazioni artistiche, alle pratiche di fruizione della musica e alle modalità di organizzazione e di distribuzione della cultura»<sup>8</sup>.

Gli studi sul canto solitamente – anche quelli più recenti – hanno utilizzato il documento canoro da un punto di vista testuale, focalizzando l'attenzione sullo studio del contenuto delle parole messe in musica. Questi nuovi approcci, invece, cercano di ampliare la prospettiva di analisi prendendo in considerazione «i contesti sociali e i modi di produzione dell'arte e della cultura [...] le forme [...] di circolazione e ricezione delle musiche»<sup>9</sup>. L'insofferenza nei confronti di uno studio del canto circoscritto alla sola dimensione

letteraria emerge in alcune riflessioni fatte anche dalla prima generazione di studiosi della canzone popolare. Integrare l'analisi testuale consentiva di mettere in luce ciò che Ernesto de Martino chiamava «movimento scenico del pubblico»:

«il testo di questi canti nella sua semplice trascrizione letteraria, non costituisce il documento folkloristico concreto [...]. Comincia a essere reale quando noi lo integriamo col canto, quando alla trascrizione letteraria noi associamo la trascrizione musicale. C'è di più [...] il documento reale non è la canzone cantata in generale, ma la canzone cantata da un determinato portatore di folklore [...] in un certo ambiente e in un dato momento, cioè la canzone accompagnata da quel movimento scenico del pubblico che fa di ogni concreto atto di produzione culturale popolare un dramma sceneggiato vivente<sup>10</sup>».

Anche Gianni Bosio rifletteva sulla necessità di adottare degli strumenti interpretativi che riuscissero a comprendere in maniera più ampia il patrimonio canoro che si stava raccogliendo in quegli anni:

«l'attività di questi ricercatori è esclusivamente indirizzata alle registrazioni sul campo; ogni registrazione è quindi una ermetica scoperta. In questa direzione si formeranno dei tecnici, mediocri, e non dei consapevoli uomini di cultura. Bisogna strapparli dai cordoni ombelicali e avviarli nella direzione della ricerca e dell'analisi di tutte le fonti, nel quadro di una consapevolezza ideologica globale che permetta di portare fino in fondo la comprensione di questo materiale e cioè la ricostruzione di un patrimonio culturale attaccato alle persone e alla società da cui è prodotto<sup>11</sup>».

Spunti di riflessione sicuramente affascinanti, ma che allora rimasero sostanzialmente inesplorati. La prospettiva di ricerca adottata, invece, da Alessandro Portelli – uno dei pionieri dello studio sul canto popolare – costituisce un approccio più vicino alle nuove sensibilità storiografiche introdotte dalla *popular music*<sup>12</sup>. È soprattutto nel saggio intitolato «Tipologia della canzone operaia» che il canto viene utilizzato in maniera nuova. Portelli si serve della fonte canora per mettere in luce le trasformazioni della socialità popolare: i mutamenti della comunità operaia, infatti, si riflettono inevitabilmente anche sulle funzioni sociali del canto e sulle sue forme:

«in questo intervento cercherò di delineare una tipologia dei modi in cui la storia della canzone operaia in Italia ha intrecciato la ricerca di nuovi tipi di comunità con quella di forme ad essi adeguati. [...] Si è spesso detto che la storicità delle canzoni popolari – come dei materiali letterari – non sta tanto nelle notizie che contengono quanto nelle loro forme: il tentativo qui fatto, di istituire delle relazioni preferenziali tra momenti della storia della classe operaia e specifiche forme di canto ha lo scopo di dare contenuto a quella che è spesso una mera enunciazione generica<sup>13</sup>».

Anche l'analisi dell'atto stesso del “cantare” rinvia a cambiamenti più generali della società

e delle forme dello stare assieme:

«come l'oralità, la produzione della propria musica da parte della comunità non è solo una scelta, ma anche una necessità derivante dalla mancanza di altre fonti musicali. Una volta che musica in abbondanza sia disponibile, farla da sé sembra meno necessario. Dai *mass media*, poi, arriva musica competente, che impone di confrontarsi non più con vicini e con pari, ma con specialisti; la sussunzione della musica nell'industria dello spettacolo toglie senso al fare musica fuori da contesti professionali e spettacolari. Non è solo la canzone operaia che va in crisi ma l'atto stesso del cantare: più la musica è spettacolo, più farsi cogliere a cantare significa fare spettacolo di sé, esporsi. Nelle metropoli si canta di meno, un poco perché non serve, un poco perché è imbarazzante<sup>14</sup>».

Sono riflessioni che meritano grande attenzione e che costituiscono fondamentali piste di ricerche per i nuovi studi sul canto di protesta. Nell'analisi di Portelli lo studio a livello testuale della canzone si arricchisce anche di un'attenzione alla «socialità» del fatto musicale: «c'è una dimensione "sociale" nel messaggio cantato, e c'è un'altra socialità nel cantarlo tutti insieme. [...] Il messaggio sociale conta, ma la socialità che viene prima è un valore politico in sé»<sup>15</sup>.

A partire da una ricerca avviata all'interno di un progetto di dottorato sul canto sociale attorno al 1848 in Francia e in Italia, si è deciso di analizzare il canto non solamente in quanto "testo" ma, più in generale, come una "pratica" sociale<sup>16</sup>. Questo approccio - che consente di creare un costante dialogo tra storia sociale e storia culturale<sup>17</sup> - intende porre al documento canoro nuove domande. L'interesse, infatti, non è soltanto quello di scoprire "cosa si cantava" (i repertori), ma anche di interrogarsi su chi cantava (i pubblici), sui luoghi di produzione e di diffusione del canto (la strada, la piazza, le osterie, il luogo di lavoro, la famiglia), sul significato dell'esperienza canora (a livello di politicizzazione e di identità culturale), sulle modalità di cantare, sui vettori di circolazione (come gli *chansonniers des rues*), sui modi di fruizione e di utilizzazione del testo musicale (trascrizioni, oralità, scritte sui muri, manifestazioni), sulla funzione occupata dalla musica all'interno della cultura popolare. Diventa quindi necessario ricostruire il contesto nel quale inserire la canzone e l'atto stesso "di fare musica" per delineare quella cornice interpretativa che riesca a ricomporre il paesaggio sonoro nel quale vivevano le classi popolari, prendendo in considerazione sia la loro dimensione pubblica sia quella privata.

Questa tipologia di approccio si riflette anche nelle fonti che lo storico deve utilizzare. Una ricerca approfondita per reperire i testi musicali è fondamentale, ma la sola documentazione canora non consente di prendere in considerazione la sua diffusione ed il suo utilizzo all'interno delle pratiche sociali e politiche popolari. A questo proposito è necessario far dialogare assieme una pluralità di documenti di natura diversa: le memorie autobiografiche, gli studi dell'epoca sul canto, la stampa, ma anche le carte di polizia conservate negli archivi e nella documentazione giudiziaria. In quest'ultimo caso è interessante capire il posto della

canzone all'interno degli archivi per comprendere la percezione delle autorità riguardo al testo musicale e alla sua pericolosità in quanto strumento di politicizzazione.

Per ricostruire quel contesto più ampio nel quale inserire la canzone sociale, il concetto di sociabilità introdotto da Maurice Aghulon costituisce uno strumento analitico di particolare interesse, poiché permette di focalizzare l'attenzione sulla "dimensione associativa" legata al testo musicale<sup>18</sup>. Per "dimensione associativa" non si intende solamente l'associazionismo organizzato (come i circoli canori), ma anche tutte quelle strutture di sociabilità musicale informali, come le reti amicali, l'ambiente familiare, i luoghi di lavoro, il tempo libero (gli incontri in osteria, nelle piazze e nelle strade, ma anche nelle altre attività di svago del mondo popolare).

Interrogare la canzone con nuove domande consente anche di mettere in luce la dimensione spaziale legata alla produzione e diffusione del canto sociale. Adottando una scala di analisi più piccola, l'intento è di provare ad ancorare il documento canoro all'interno di uno spazio fisico e sociale. Questo approccio risulta di grande interesse ad esempio nell'analisi dello sviluppo e della circolazione della canzone di protesta nella Parigi della prima metà del XIX secolo. I circoli canori informali di carattere artigiano-operaio come le *goguettes* e le *guinguettes* erano radicati proprio nei quartieri più popolari del centro cittadino e della prima periferia<sup>19</sup>. Questi intricati labirinti di strade, così disprezzati dalla letteratura igienista e temuti dalle autorità, costituirono «un'alterità»<sup>20</sup> a livello politico, sociale e culturale. Furono luoghi che giocarono un ruolo fondamentale, poiché rappresentarono gli spazi della conquista di una parola operaia ed il terreno di formazione di un'opinione pubblica popolare. All'interno dei cabaret parigini, i lavoratori si riunivano assieme, si confrontavano, discutevano, facevano politica e, naturalmente, cantavano. Un territorio complesso e composito, all'interno del quale si concretizzava la nascita di «uno spazio pubblico democratico» ed in cui si palesava l'«irruzione operaia»<sup>21</sup> nella società. L'analisi spaziale risulta quindi fondamentale per comprendere la variegata natura ed il complesso terreno di formazione dal quale presero vita questi incontri musicali popolari e dove circolarono i canti di protesta. Questi spazi che sono intimamente legati al canto e alla musica hanno un'importanza più ampia e profonda. È proprio all'interno di questi luoghi che avviene ciò che Jacques Rougerie chiama la «*montée des masses vers la politique*»<sup>22</sup>. Maurizio Gribaudo a questo proposito sottolinea che:

«un première gamme d'expériences qui marquent et accompagnent la «*montée vers la politique*» est certainement constituée par les formes de sociabilité ouvrière qui se développent autour du chant, de la musique et de la danse. Nombreuses sont les sources qui montrent à quel point tous les lieux que nous venons d'évoquer résonnaient de chants et de musique tout au long de la journée, et même la nuit, au grand dam des voisins. Or, à travers le chant, on transmettait beaucoup plus qu'une expérience sonore: on communiquait, on apprenait à s'exprimer et à penser<sup>23</sup>».

Collocare il canto all'interno di uno spazio fisico e sociale costituisce un approccio di grande interesse non solo per la Parigi del 1848. È impensabile, ad esempio, raccontare la nascita dell'hip-hop americano senza capire cosa fosse il Bronx negli anni Settanta o studiare la diffusione del movimento delle Posse in Italia senza legarlo alla realtà dei centri sociali. Un'analisi che posizioni la canzone di protesta al centro della sua ricerca consente di seguire le classi popolari nella loro quotidianità, nei luoghi di lavoro e del tempo libero, nei momenti della conflittualità; ma, più in generale, di avvicinarsi maggiormente a quell'insieme di relazioni interpersonali che costituiscono un elemento decisivo per la diffusione del canto. Attraverso un approccio interdisciplinare – che riesca a far dialogare assieme la disciplina storica, la sociologia, la musicologia, l'antropologia e l'etnografia – e grazie agli sviluppi dei *cultural studies*, lo studio della canzone consente di prendere in considerazione il “fatto musicale” in maniera più ampia rispetto al passato, per considerarlo «una forma dell'interazione sociale»<sup>24</sup> poiché, come rilevava Richard Middleton, «“music is more than notes” [...] music can only be grasped properly as a social practice<sup>25</sup>».

## Note

1. Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, Edizioni Avanti!, Milano, 1963.
2. Roberto Leydi, *La canzone popolare in Storia d'Italia. Volume quinto. I documenti (2)*, Einaudi, Torino, 1973, pp. 1183-1235.
3. Cesare Bermani ricorda così il grande entusiasmo che accompagnava l'attività di ricerca in quegli anni: «ho cominciato a usare il registratore nel 1963, utilizzandolo come un'arma bellica sui generis, con uno spirito forse meno distante di quanto non possa apparire da quello con il quale la generazione precedente aveva imbracciato il mitra. Come i partigiani avevano trovato un naturale prolungamento di loro stessi nel mitra, credo che io non saprei vivere ancora oggi senza il registratore e certo è che da quell'anno non l'ho mai più spento. Allora mi buttai letteralmente dentro la ricerca sui canti sociali, tanto che in un mese e mezzo avevo raccolto un migliaio almeno di versioni di canti. Noi del Nuovo Canzoniere Italiano facevamo ricerca con un'intensità e un accanimento che non esito a definire spaventosi. [...] Il registratore era proprio diventato una parte di noi stessi, lo utilizzavamo in tutte le direzioni, credevamo veramente al fatto che avesse innovato fundamentalmente non solo la disciplina ma la nostra vita intera.» Cesare Bermani, *Le ricerche del lungo Sessantotto* in Giovanni Kezich e Antonella Motta (a cura di), *Il '68 degli etnologi*, Annali di San Michele, San Michele all'Adige, n. 23\2011, pp. 29-46, p. 38.
4. Gianni Bosio e Roberto Leydi, *Nota introduttiva* in Roberto Leydi, *Canti sociali italiani*, cit., pp. 9-14, p. 9
5. Gianni Bosio, *Alcune osservazioni sul canto sociale* in *Il nuovo canzoniere italiano*, Milano, n. 4 – aprile 1963,

- pp. 3-10 ripubblicato in Cesare Bermani (a cura di), Gianni Bosio, *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Jaca Book, Milano, 1998, p. 57.
6. Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà. Le canzoni che hanno fatto l'Italia: 150 anni di musica popolare, sociale e di protesta*, Bur, Milano, 2011, p. II.
  7. Franco Fabbri, *Introduzione* in Richard Middleton, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 2009 [1<sup>a</sup> ed. italiana del 1994], p. 11.
  8. Antonio Fanelli, *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma, 2017, pp. 6-7.
  9. Ivi, p. 7.
  10. Ernesto de Martino, *Il folklore progressivo emiliano* in *Emilia*, a. III, n. 21, Bologna, settembre 1951, pp. 251-254 citato in Cesare Bermani, *Pane, rose e libertà*, cit., p. VIII.
  11. Gianni Bosio, *I canti della prima internazionale in Italia. Prime ricerche e chiarimenti nelle fonti scritte. Lettera aperta a Roberto Leydi* in *Movimento operaio e socialista*, n. 1-2, gennaio-giugno 1965, pp. 5-40, p. 19.
  12. Antonio Fanelli definisce così la collocazione di Alessandro Portelli all'interno degli studi sul canto di protesta: «la sua produzione sul canto sociale è un ponte ideale - e ci auguriamo vivamente che lo diventi - tra l'approccio militante, figlio della storia orale e della ricerca del Nci [Nuovo Canzoniere Italiano] sul canto sociale, e le ricerche contemporanee sulla *popular music* ispirate dall'esplosione globale dei *cultural studies* anglosassoni». Antonio Fanelli, *Introduzione* in Antonio Fanelli (a cura di), *Il canto sociale e la popular music. Culture e politica dal rock alle musiche migranti. un'antologia di scritti di Alessandro Portelli*, «Il de Martino. Rivista dell'Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario», 26-27/2016-2017, 2017, pp. 3-6, p. 4.
  13. Alessandro Portelli, *Tipologia della canzone operaia* in *Movimento operaio e socialista*, n. 2, 1983, pp. 207-224, p. 207 e p. 224.
  14. Ivi, p. 214.
  15. Alessandro Portelli, *Introduzione* in Antonio Fanelli, *Contro canto*, cit., pp. VII-XI, pp. VIII-IX.
  16. La parte francese della tesi di dottorato è pubblicata in Michele Toss, *Il popolo re. La canzone sociale a Parigi (1830-1848)*, Bologna, Clueb, 2013. Lo studio del contesto italiano è stato oggetto di un lungo saggio in Michele Toss, *I luoghi e gli usi della canzone sociale in Italia (1848-1870)* in Antonio Carlini (a cura di), *Accademie e società filarmoniche in Italia. Studi e ricerche - Dalle canzoni agli oratori. Da Ernesto Cavallini a Claudio Sartori: creatività popolari e riflessioni colte*, Quaderni dell'archivio della società filarmoniche italiane, Filarchiv, Società filarmonica di Trento, 2012, pp. 159- 219.



17. Su questo punto si rinvia a Axel Körner, *Culture et structure in Le mouvement social*, n.200\juillet-septembre 2002, pp. 55-63 e a Jacques Rougerie e Louis Hincker, [\*Introduction in Revue d'histoire du XIXe siècle\*, n. 33\2006 \(visitato il 24 novembre 2020\)](#).
18. Tra le molte pubblicazioni, si segnala Maurice Aghulun, *La repubblica nel villaggio. Una comunità francese tra Rivoluzione e Seconda Repubblica*, il Mulino, Bologna, 1991 e Id., *Il salotto, il circolo e il caffè. I luoghi della sociabilità nella Francia borghese (1810-1848)* a cura di Maria Malatesta, Donzelli, Roma, 1993.
19. Si rinvia a Maurizio Gribaudo, *Paris. Ville ouvrière. Une histoire occultée 1789-1848*, La Découverte, Paris, 2014 (capitolo «La “montée vers la politique”»); Michele Toss, *Il popolo re*, cit. (capitolo «La sociabilità musicale a Parigi»); Philippe Darriulat, *La Muse du peuple. Chansons politiques et sociales en France 1815-1871*, Presses Universitaires de Rennes, Paris, 2010.
20. Maurizio Gribaudo, *Forme, continuità e rotture nella Parigi della prima metà dell'ottocento* in *Quaderni Storici*, n. 2\2007, pp. 393-431, p. 408.
21. Andrea Lanza, *L'abolizione del proletariato! Il discorso socialista fraterno, Parigi 1839-1847*, Franco Angeli, Milano, 2010, p. 100.
22. Jacques Rougerie, *Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique a Paris de la Révolution aux années 1840: Continuité, discontinuité* in *Annales historiques de la Révolution Française*, n.66\1994, pp. 493-516, p. 506.
23. Maurizio Gribaudo, *Paris. Ville ouvrière*, cit., p. 243.
24. Franco Fabbri, *La musica come forma dell'interrelazione sociale* in *Musica/Realtà*, n. 89-Luglio 2009, pp. 67-90.
25. Richard Middleton, *Introduction. Music Studies and the idea of culture* in M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (edit by), *The cultural study of music. A critical introduction*, Routledge, New York and London, 2003, pp. 1-14, p. 11.