

## ***Music Calling: identità, potere e cambiamento***

Maria Chiara Spagnolo

*La nostra vita è immersa nei suoni. Clacson di automobili, rombo di motori, grida o mormorii televisivi, musica che echeggia nei locali pubblici, un'infinità di voci, accordi, squilli o semplici rumori della cui esistenza non ci accorgiamo neppure più, se non quando tutto questo, per un motivo o per l'altro, bruscamente cessa. La nostra vita si svolge all'interno di una vera e propria fonosfera. E nel mondo antico? In che cosa consisteva la fonosfera degli antichi?*

M. Bettini<sup>1</sup>

### **Introduzione**

Per millenni, la musica ha giocato un ruolo essenziale nelle società umane, nella religione, nel lavoro e nei momenti di lotta politica e sociale. Essa è sempre stata descritta come la perfetta mediatrice tra la dimensione umana, spirituale e divina.

In questo senso, la musica è in grado di alleviare le fatiche umane durante e dopo il lavoro, nonché di risollevare l'uomo dalle pene dell'anima, consolandolo o conducendolo al pianto. È in grado di incitare alla battaglia, da un lato spaventando i nemici con il suo impeto e dall'altro incitando alla lotta i guerrieri, suscitando in loro una sensazione euforica<sup>2</sup>.

Nella Grecia antica, le trombe e i corni innalzano gli animi dei soldati, gli strumenti a percussione rinforzano la cadenza ritmica dell'esercito che avanza, e gli strumenti a fiato intonano gli inni patriottici dei soldati. Come scrive C.H. Cornill, «la musica appartiene agli inalienabili diritti dell'uomo» e i testi sacri possono essere interpretati come una «mappa etnografica degli strumenti usati»<sup>3</sup>.

La musica, infatti, è da sempre in grado di influenzare i sentimenti di chi la ascolta. Questa particolare influenza o stato d'animo che la musica suscita, è ben delineato nel mondo biblico, che possiamo riassumere in tre categorie principali: il culto, la guerra e la vita sociale.

Già dall'antichità, come leggiamo nel testo biblico, l'attività musicale è fortemente associata a momenti della vita quotidiana come la partenza o l'arrivo di una persona cara (Genesi 31:27; Giudici 11:34), ai riti religiosi anche pagani (Esodo 32:17), al lavoro (Isaia 16:10, Geremia 48:33), alle battaglie (Giosuè 6:4-20), alle vittorie militari, ai cortei nuziali, all'incoronazione dei re, alla vita di corte, alle feste, ai banchetti, ai cortei

---

<sup>1</sup> M. Bettini, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Einaudi, Torino 2008, p. XIV.

<sup>2</sup> Cfr. J. Starobinski, *Tre furori*, a cura di S. Giacomoni, SE Edizioni, Milano 2019.

<sup>3</sup> C. H. Cornill, *The Polichrome Bible*, vol. X, v. I, 1899, p. 22.

funebri, all'arrivo della primavera, all'attività profetica e, soprattutto alla lode<sup>4</sup>. Tuttavia, il mistero della musica è proprio da ricercarsi nel suo carattere di richiamo inafferrabile: essa sparisce appena è creata.

In tutte le antiche culture, prima fra tutte quella ebraica, il suono – la parola – ha un potere creativo. Nella Genesi, ogni atto creativo si produce per opera della voce/suono/parola di Dio. I primi versi della Genesi ci descrivono un mondo «informe e vuoto», in cui tutto è caotico e fuori posto. In questo caos primordiale irrompe la voce di Dio, il cui suono è increato, in quanto esso è proprietà e qualità intrinseca di Dio stesso.

L'universo intero è sottoposto alla voce di Dio, e tutta la creazione ha origine dal suo dire, dal soffiare, (lo stesso *flatus vocis* che ritroviamo nella cultura greca come parole alate)<sup>5</sup>. Lungo il testo biblico, la voce di Dio è paragonata al suono assordante di trombe, a un suono sommesso, al suono di molte acque. La voce di Dio può ordinare, creare, confondere, procurare timore, tranquillizzare, imperare.

L'uomo stesso è di fatto, un atto creativo che proviene dalla voce di Dio che soffia per dare vita: un dio/musicista che armonizza ogni cosa e l'uomo è uno strumento musicale da "far risuonare". È interessante notare come Dio, soffiando nell'uomo, lo pensi come se fosse un vero e proprio strumento a fiato<sup>6</sup>, fornendogli poi, la capacità di cantare, far musica e provare sentimenti, affinché esso possa divenire egli stesso uno strumento di lode. Nella lode offerta dall'uomo, infatti, la musica proviene da Dio e a Dio ritorna, secondo un continuo scambio dialettico.

Eppure, nel racconto mitico-religioso del libro della Genesi dell'Antico Testamento la divisione dell'umanità è legata non ad una perfetta armonia tra uomo e natura, uomo e Dio, ma alla maledizione di Noè: «Maledetto sia Canaan il figlio di Cam! Sarà l'infimo servo dei suoi fratelli!» (Genesi, 9, 24-27). La tripartizione dell'umanità nei discendenti dei figli di Noè: Jafet, Sem e Cam rispecchiava i tre grandi gruppi conosciuti all'epoca in Occidente: i bianchi (figli di Jafet), i semiti e i figli di Cam, che dopo vennero identificati con i neri e già da allora associati perpetuamente e strutturalmente, alla schiavitù.

Alle latenti implicazioni razzistiche della maledizione di Noè si contrappone però il principio assoluto dell'uguaglianza di tutti gli uomini davanti a Dio enunciato all'inizio della Genesi: «E Iddio creò l'uomo a sua immagine» (1, 27). Sarà questo il principio a cui si richiameranno in seguito tutte le argomentazioni antirazzistiche dell'Europa post ricostruzione bellica.

---

<sup>4</sup> Cfr. R. Specchi, *Divina Armonia. La musica nel mondo biblico*, Hilka Italia, 2013.

<sup>5</sup> C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna 2002. Cfr. M.L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino 1984. W.J. Ong, *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Yale University Press, New Haven 1967.

<sup>6</sup> Clemente d'Alessandria, *Protrettico*, a cura di M.G. Bianco, Utet, Torino 2013, vol. I, p. 3.

Nella stessa Bibbia (Genesi, 28, 10-19) quando Giacobbe, in fuga da Esaù, giunse a Betel ebbe una visione: una scala poggiava sulla terra e la cima era in cielo e da essa gli angeli continuavano a salire a scendere. Ma alla fine si dimenticarono di ritirarla e la scala rimase piantata sulla terra. La scala è simbolicamente la scala musicale, le cui note sono l'intreccio tra fede, religione e arte.

La musica è presente sin dalla creazione dell'uomo, ne rivela le tracce divine, la salvezza, le lotte e la guerra (Esodo, 15 o il libro di Giuditta, 15).

In questo senso, il rapporto tra musica e sacro conserva un vincolo profondo e quasi inseparabile. Progressivamente, questo legame non solo è venuto a delineare specifici caratteri religiosi espressi in musica, ma ha finito per rappresentare la musica con caratteristiche e contenuti propri staccandola dall'esclusivo impegno religioso a seconda dei tempi e della cultura di riferimento. La musica, appunto, consente di immaginare e rappresentare l'andirivieni della società senza essere staccata in uno specifico contenuto.

Come affermava Adorno nella sua *Filosofia della musica moderna*, non tutte le opere musicali «sono possibili in ogni momento», ma la loro forma compositiva dipende dalla tendenza musicale che si trasforma nel tempo a seconda dei cambiamenti rivoluzionari e di paradigma che si manifestano durante il corso della storia. Scrive Adorno:

rispetto alla lingua che esprime significati determinati la musica è una lingua di tipo completamente diverso. Qui sta il suo aspetto teologico. Quel che essa dice è determinato in quanto cosa che appare, ma è anche nascosto. [...] Essa è [...] l'umano tentativo, per quanto vano, di nominare il Nome stesso, non di comunicare i significati<sup>7</sup>.

La musica adorniana è una teologia evocativa, in cui la musica può essere anche esperienza religiosa, o comunque, come visto, incita l'uomo a prepararsi a grandi battaglie, a destare l'animo umano, nel riconoscimento di diritti, lotte politiche o emancipative come accadrà a partire dagli anni '60, in cui la musica, diventa laica conservando o camuffando aspetti religiosi riscontrabili in alcuni generi: *Gospel*, *Spiritual*, *Jubilee*<sup>8</sup>.

I profondi cambiamenti culturali, sociali e politici che hanno attraversato il mondo – in particolare quello del 1968 – hanno assegnato alla musica un posto particolare nella rielaborazione di senso e significato che l'intero mondo andava assumendo in

---

<sup>7</sup> Th.W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, tr. it. G. Manzoni, Einaudi, Torino 2002; Id., *Il fido maestro sostituito*, Einaudi, Torino 2010, p. II.

<sup>8</sup> Cfr. G. De Stefano, *Trecento anni di jazz: 1619-1919 - le origini della musica afroamericana tra sociologia ed antropologia*, SugarCo, Milano, 1986; G. De Stefano, *Una storia sociale del jazz*, Prefazione di Z. Bauman, Mimesis, Milano 2014.

quegli anni. Un riassetto culturale e simbolico dell'ordine sociale e politico, in cui la musica con il suo linguaggio ha saputo creare momenti di unione ma anche di grande tensione comunitaria.

Partendo proprio da basi storiche e da testi biblici e religiosi si vuol dimostrare come la musica abbia giocato un ruolo centrale negli eventi sociali di quell'anno, dal 1968 in poi<sup>9</sup>.

Le proteste contro la guerra del Vietnam, le rivolte di maggio in Francia e l'assassinio di Martin Luther King – con l'aiuto della musica (sperimentale e d'avanguardia, il free jazz, il rock, la canzone popolare e la musica cinematografica e teatrale) – diventano un mezzo di dissenso socio-politico, di unione e di lotta per l'emancipazione femminile, guidata dal *Black Women's Liberation Movement* e di cui fanno parte Aretha Franklin, Nina Simone, and Laura Lee. Movimenti che percorrono e attanagliano non solo gli Stati Uniti e il Regno Unito (Motown), ma anche l'Asia, il Nord e il Sud America, l'Europa e l'Africa<sup>10</sup>.

I recenti eventi storici – i Beatles annullarono il loro concerto previsto per l'11 settembre del 1964 al Gator Bowl di Jacksonville – dalla caduta del muro di Berlino nel 1989, alla formazione di *flash mob*, la primavera araba, al movimento *Black Lives Matter*<sup>11</sup> e le frequenti proteste durante i vertici del G8 dimostrano come il cambiamento socio-politico sia stato realizzato in gran parte con mezzi non violenti, in cui la cultura e le sue manifestazioni appaiono come espressioni meticce e legate a pratiche e sentimenti religiosi anche nella scrittura dei testi musicali.

## 1. L'utopia in musica

Tra musica e società, dunque, esiste un forte legame. Non si conoscono società prive di espressioni musicali. Parafrasando Franco Ferrarotti possiamo affermare che «la musica è nella società. Fra musica e società corre un rapporto di reciprocità sanguigna, interna, congenita. Attraverso la musica, e più in generale l'arte, l'uomo riconquista la pienezza della sua umanità»<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> B. Kutschke, B. Norton (a cura di), *Music and Protest in 1968*, Cambridge University Press, Cambridge, UK 2013, p. 4: «Musicologists increasingly take a distance from determining music history by abstract decades ('the music of the 1960s and 1970s', for instance), but orient their temporal divisions on the contour of a socio-political and cultural era such as the student and protest movements of '1968' and its spirit».

<sup>10</sup> A. Baraka, *Il popolo del Blues*, Shake, Milano 2007.

<sup>11</sup> F. Orejuela, S. Shonekan (a cura di), *Black Lives Matter & Music. Protest, Intervention, Reflection*, Indiana University Press, USA 2018.

<sup>12</sup> F. Ferrarotti, *Homo sentiens. Giovani e musica. La rinascita della comunità dallo spirito della nuova musica*, Liguori Editore, Napoli 1995, p. 3.

La musica, infatti, risponde a quel bisogno consustanziale all'essere umano di costruire determinati significati, negoziarli su un piano puramente simbolico con altri attori sociali e trasmettere il risultato di questa negoziazione.

Quando, nelle Sacre scritture (Vangelo secondo Giovanni 1, 1-18), si legge «In principio era il Verbo», il Verbo si deve intendere non soltanto come *Logos*, ma soprattutto come *Phoné*, vale a dire nella sua carica eminentemente "acustica". In tutte le antiche culture, il suono della parola possiede un carattere creativo: il dar vita, il riconoscimento che passa attraverso la nominazione.

D'altro canto, anche la scienza contemporanea assegna all'elemento sonoro una funzione generativa nella cosiddetta teoria del *Big Bang*: uno scoppio che è prima di tutto un'onda sonora primordiale. Questa primitiva funzione del suono, anche nella sua declinazione storica del farsi musica, costituisce in diverse culture la colonna portante di miti fondativi riguardanti sia la nascita del cosmo, sia quella dell'ordine sociale e dei sistemi normativi<sup>13</sup>.

La stessa cosa avvenne per la musica; in origine non ci fu che la melodia e la melodia non era formata che dal suono delle parole, gli accenti formavano il canto, le quantità costituivano il ritmo: parlare e cantare era la stessa cosa, possedevano la stessa origine.

In sintesi, possiamo affermare che la musica rappresenta nella maggior parte delle culture il punto più alto della curva del linguaggio; b) il canto degli animali, in particolare degli uccelli, una forma ibrida tra sonorità e comunicazione linguistica<sup>14</sup>; c) il linguaggio propriamente umano, in cui si è definitivamente consumata la scissione tra momento sonoro e comunicativo del linguaggio.

La musica conserva sin dalle sue radici e scoperta, una propria dimensione: quella utopica, del non-luogo, del sognato, di ciò che ancora si deve verificare e che, la musica stessa, finisce per rappresentare. Una riflessione ampia e profonda sull'argomento è stata esposta da Ernst Bloch nelle sue opere, dedicando molta attenzione alla musica, al suono e alla fenomenologia dell'ascolto, attraverso un metodo critico che si configura come una trasposizione in termini filosofici delle aspirazioni etico-musicali ed estetiche che si propagarono nel corso della seconda metà del Novecento.

Per Bloch, che coglie il nesso esistente tra musica e utopia e lo rilegge, la musica più d'ogni altra esperienza, dischiude la possibilità dell'«incontro con il Sé», cioè con quel senso profondo dell'essere umano irriducibile a qualsiasi dimensione di storicità e socialità precostituite. La musica si pone così al centro della filosofia blochiana

---

<sup>13</sup> A tal proposito cfr. Ezechiele 28;13. Il libro di Ezechiele che descrive la creazione del mondo e il momento della creazione di Satana circondato da musica e da strumenti musicali.

<sup>14</sup> G. Barbujani, E. Bianchi, M. Cacciari, I. Dionigi, U. Eco, D. Mainardi, *Animalia*, BUR, Milano 2010.

dell'utopia, intesa quale dimensione costitutiva del pre-apparire di ogni epifania storica e sociale<sup>15</sup>.

Una visione che, in un certo modo, si ricollega all'idea del suono come materia primigenia e che genera passioni e affetti, sollecita i desideri dell'umanità, in quanto «l'ascolto come processo interiore finisce col presumere una comunione d'amore, spirituale e d'amicizia»<sup>16</sup>.

In sintesi, essa incarna perfettamente il principio di speranza e di redenzione che si proietta oltre il limite della morte e il senso della fine. Nella sua dimensione di temporalità sospesa, la musica è l'arte che, più di ogni altra, riesce a porre rimedio alla condizione umana come carenza o privazione, la speranza utopica di quello che non si ha e che si potrebbe avere, mentre la musica – accompagnata dal canto e simile ad una preghiera – assopisce il dolore.

Se da un lato il rapporto tra musica e utopia si risolve in prospettiva filosofica, in un'idea di trascendenza dell'elemento storico-sociale, superato a beneficio di una visione che tiene conto prima di tutto dei valori universali e meta-storici, dall'altro, lo stesso rapporto finisce per assumere un segno esattamente opposto, che connota la musica quale strumento di utopie eminentemente sociali e politiche. Utopie della ribellione e dei movimenti sociali.

Questa idea del fare comunità per il “tramite sonoro” costituisce un elemento significativo del rapporto tra musica e utopia. In particolare, il ruolo della musica nella rivoluzione giovanile del Novecento offre un esempio singolare di confluenza tra la dimensione religiosa-speculativa e quella storico-sociale.

Proprio, la musica degli anni sessanta fu l'amplificatore attraverso cui molti dei messaggi e delle tematiche avanzate dai giovani in questo periodo fecero il giro del mondo e si globalizzarono: le canzoni dei Beatles, di Bob Dylan indussero molti giovani a protestare contro la guerra, contro la società dei consumi, contro l'imperialismo, contro il razzismo, in ragione dell'utopia di un mondo senza guerre, di una società fraterna di liberi e uguali, nel rispetto delle diversità<sup>17</sup>. La canzone nuova, di protesta, si saldava così, nell'ottica dell'impegno sociale e politico, con le riflessioni più sperimentali della musica come arte rivoluzionaria, testimone della vita particolare di alcuni momenti storici<sup>18</sup>. Essa non scandisce soltanto l'evoluzione

---

<sup>15</sup> L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, il Saggiatore, Milano 2019. Cfr. G. Cacciatore, *Musica e utopia*, in «Rivista di Storia della Filosofia», 2003, n. 2002/4, pp. 627-630. Cfr. E. Matassi, *Bloch e la musica*, in «Quaderni della Fondazione Filiberto Menna», Edizioni Marte, Salerno 2001.

<sup>16</sup> E. Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004, p. 66.

<sup>17</sup> M. Greil, *Rock and Roll will Stand*, Beacon Press, Boston 1969; M. Greil, *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*, Henry Holt, New York 1997. I. Goodyer, *Crisis music. The cultural politics of Rock Against Racism*, Manchester University Press, Manchester and New York 2009.

<sup>18</sup> D. Martinelli, *Give Peace a Chant. Popular Music, Politics and Social Protest*, Springer, Cham, Switzerland 2017.

delle pratiche dell'ascolto, ma definisce anche le responsabilità etiche e rivoluzionarie a cui la società è chiamata a rispondere<sup>19</sup>.

Nel febbraio 1968 le proteste studentesche si intensificarono in tutto il mondo. Due mesi dopo, con il tentato omicidio del leader studentesco della Germania Ovest (Rudi Dutschke) scoppiarono violente rivolte. Nello stesso mese, iniziarono a catena le proteste alla Columbia University di New York, poi Parigi e Senegal.

A giugno iniziarono le proteste studentesche in Messico culminate nel massacro di Tlatelolco e la Primavera di Praga nel mese di gennaio. Il 1968 si concluse con l'invasione della Cecoslovacchia e con le contestazioni degli studenti giapponesi contro la guerra in Vietnam. Tra maggio e giugno del 1968, teatri e conservatori e altre istituzioni artistiche a Parigi, Lione e numerose città francesi furono occupate: gli anni '60 e '70 riflettono un insieme di eventi in cui la musica fa da sfondo alla guerriglia.

In Germania nasce il *Festival* di Waldeck, concerti e dimostrazioni politiche si tennero ad Amsterdam nel maggio 1968, il *Folk camps* a Kyôto (tra il 1967 e il 1968) e poi Woodstock e l'*Art Festival* nel 1969 con altri concerti ad Amburgo e Francoforte<sup>20</sup>.

L'utopia musicale degli anni sessanta e settanta del Novecento, in un certo senso si nutre di tempo sospeso, di redenzione dell'Io, di abbandono verso le sensazioni estreme che conducono fuori della storia, nel mondo del puro suono da cui siamo partiti all'inizio di questo itinerario: una trama complessa delle relazioni tra suono, musica e utopia, tessute su livelli apparentemente tanto diversi, quanto intrisi da affinità. In fondo la musica, per il suo "non esserci" in forma di materia e per la natura eterna del suo promettere, è essa stessa utopia.

L'utopia sociale e politica si riflette nel *Black Power Movement* e nei modi in cui ha decostruito e ricostruito la cultura, la politica e la società americana. Interessante ciò che rimarca Reilanda Rabaka nel suo volume *Black Power Music*. Di fatto, per l'autrice, sembra essersi verificata una sorta di "amnesia" che circonda le origini e l'evoluzione della musica *Black* e del più ampio movimento del *Black Power* che la musica rifletteva<sup>21</sup>. Concettualmente l'amnesia, che secondo il *Merriam Webster's Dictionary* significa «una perdita parziale o totale della memoria», «dimenticanza selettiva di eventi o atti che non sono favorevoli o utili al proprio scopo o posizione» ci offre un punto di vista alternativo per ripensare e rivalutare le origini e l'evoluzione della musica *Black Power* e del *Black Power Movement*.

---

<sup>19</sup> I. Peddie, *The Resisting Muse: popular Music and Social Protest*, Routledge, London and New York 2006.

<sup>20</sup> B. Kutschke, *Neue Linke/Neue Musik*, Böhlau, Cologne and Weimar 2007a. R. David, *The cat-and-mouse game with censorship and institutions*, in D. Robb, *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*, NY, Camden Rochester 2007, pp. 227-254.

<sup>21</sup> R. Rabaka, *Black Power Music! Protest Songs, Message Music, and the Black Power Movement*, Routledge, London and New York 2022.

È generalmente accettato che la musica popolare nera e la cultura popolare nera riflettano spesso il conservatorismo e il radicalismo, il moderatismo e il militantismo dei principali movimenti afroamericani dell'ambiente in cui sono inizialmente emersi. Gran parte della Motown classica, del *soul* e del *funk* hanno rispecchiato le opinioni e i valori, così come le aspirazioni e le delusioni, del *Black Power Movement*.

## 2. Protesta religiosa, politica, sociale

Tra il 1820 e il 1920 immigrarono in America circa 35 milioni di persone, la maggior parte delle quali era entrata nel mondo del lavoro come *unskilled*, senza una qualifica specifica. In questo periodo, infatti, l'industria americana aumentava le sue dimensioni, nel ristrutturarsi impiegava nuovi macchinari che fino ad allora erano sconosciuti e che, di conseguenza rendevano inutili le competenze degli operai più specializzati. Iniziava così a formarsi una forza lavoro senza differenziazioni, senza nessun controllo sulla produzione e facilmente rimpiazzabile.

Le molteplici nazionalità erano molto spesso causa di tensioni che frammentavano ulteriormente la classe operaia privandola così di qualsiasi potere contrattuale. La prima organizzazione sindacale che volle rappresentare gli stranieri non qualificati fu l'IWW (*Industrial Workers of the World*), fondata a Chicago nel 1905. Non solo gli immigrati, ma tutti i salariati potevano far parte del sindacato, indipendentemente da razza, credo o sesso. Le maggiori rivendicazioni riguardavano il miglioramento delle condizioni di lavoro, la giornata lavorativa di otto ore e la libertà di poter tenere dei discorsi pubblici. Per ottenere tutto ciò il sindacato si servì di molteplici tattiche di protesta e di lotta: scioperi, boicottaggi e discorsi in pubblico. Anche l'azione diretta nei luoghi di lavoro era fortemente incoraggiata affinché i lavoratori diventassero più partecipi e consapevoli delle loro condizioni.

Un ulteriore strumento di protesta fu il sabotaggio che suscitò un forte dibattito sia all'interno che all'esterno del sindacato. Le proteste iniziarono ad alternare boicottaggi a simboli e illustrazioni satiriche, insieme a canzoni e poesie degli "Wobblies" (pseudonimo dei membri dell'*Industrial Workers of the World*) e che poi furono ripresi negli ambienti anarchici nel XIX e nel XX secolo. La necessità di una comunicazione immediata, semplice ed efficace era una delle priorità. Per questo la libertà di parola in luoghi all'aperto era di vitale importanza. Lo *street speaking* serviva a mettere al corrente l'opinione pubblica sulle condizioni miserevoli della manovalanza americana che era costantemente esposta a pericoli e ad orari estenuanti in cambio di salari miseri e nessun potere contrattuale.

I discorsi fatti all'aperto avevano il vantaggio di raggiungere più velocemente le masse di lavoratori, perlopiù stranieri, che difficilmente avrebbero partecipato a una riunione nella sede del sindacato o ne avrebbero letto articoli e *pamphlet*. Con questo metodo anche la manodopera stagionale poteva essere coinvolta.

Appellati, in maniera dispregiativa, *hoboes, bums o tramps*, per l'opinione pubblica erano solo dei semplici vagabondi. Per trovare lavoro spesso si affidavano alle agenzie di collocamento (*Job Sharks*) che, in accordo con l'imprenditore, estorcevano alte somme di denaro in cambio di un'occupazione instabile e mal retribuita. Proprio contro le pratiche scorrette di queste agenzie gli *Wobblies* organizzavano dei discorsi pubblici agli angoli delle strade: i cosiddetti *soapbox speeches*<sup>22</sup>, che in breve tempo furono proibiti dalle autorità cittadine.

L'organizzazione di scioperi, manifestazioni e incontri pubblici era affiancata da un'attività di propaganda costante ed efficace. L'IWW si serviva infatti di molteplici forme di comunicazione e di espressioni artistiche per diffondere il proprio pensiero (Figura 1).

Sulle pagine dei suoi giornali apparivano regolarmente racconti e poesie, disegni, vignette satiriche e fumetti con personaggi fissi.

Ne è un esempio il fumetto Mr. Block (Figure 2, 3), creato da Ernest Riebe nel 1912, i cui episodi apparvero sull'*Industrial Worker* per una decina di anni, rappresentato con una testa di legno a forma di cubo. Mr. Block vive di *cliché* e di miti americani, è soltanto un lavoratore; è antisindacalista e crede che si possa diventare ricchi e famosi seguendo le regole dei padroni. Dal fumetto fu tratta una canzone dal titolo omonimo, il cui autore, Joe Hill descrive Mr. Block in questo modo: «Please give me your attention. I'll introduce to you. A man that is a credit to "Our Red, White and Blue"; His head is made of lumber, and solid as a rock; he is a common worker and his name is Mr. Block. And Block he thinks he may Be President someday»<sup>23</sup>.

E fu proprio grazie alla musica e al canto che l'IWW riuscì a diffondere più rapidamente la sua propaganda.

Dal 1909 la sezione di Spokane raccolse decine di canzoni e pubblicò la prima edizione del suo canzoniere intitolata: *Songs of the Industrial Workers of the World* a cui seguirono almeno trentasette edizioni.

Ben presto fu soprannominata *Little Red Songbook* perché aveva una copertina rossa ed era abbastanza piccola da poter entrare nel taschino della camicia. Anche se molti pezzi erano anonimi, il *Little Red Songbook* (Figura 4) fu il primo esempio di raccolta di canzoni popolari fatta dal basso che non seguiva criteri filologici ma pratico-politici. Uno dei testi raccolti nel *Red Songbook* recita così: «I'm dreaming of a

---

<sup>22</sup> I *soapbox speeches* sono un metodo di propaganda tipico dell'IWW: l'oratore si posizionava su una cassetta di legno all'angolo di una strada. Quando la polizia interveniva per sospendere il comizio, l'oratore prendeva di corsa la cassetta e si spostava velocemente in un altro angolo della città per proseguire il discorso.

<sup>23</sup> Nel 1968 esce il singolo Mrs. Robinson di Simon & Garfunkel, contenuta nell'album *Bookends*. Anche Mrs Robinson come Mr. Block è restia al cambiamento, quella di una società moderna che si scontra con i valori della tradizione.

fair contract, The best agreement we have Known; One with no concessions, That we'll vote yes on [...]»<sup>24</sup>.

Le canzoni, oltre a essere raccolte nel *songbook*, erano riportate sui giornali e sui volantini, spesso sottoforma di spartito, e cantate durante i concerti-comizi improvvisati nelle piazze e nei teatri con tanto di programma e locandina.

Un volantino, per quanto interessante, non era mai letto più di una volta, mentre una canzone era imparata a memoria e ripetuta più e più volte.

In ambito musicale, e in molti altri, la rielaborazione delle fonti non andava solo in una direzione: dal sacro al profano ma anche gli inni religiosi furono, nel corso degli anni ricreati, in chiave personalizzata e talora metaforizzati, riprendendo i più famosi canti popolari e riscrivendone il testo in chiave cristiana.

È il caso del *Salvation Army* che ricorse principalmente alla musica degli inni tradizionali il cui uso di melodie *unchurchy* rese unico il *sound* del movimento. Anche lo *spiritual* (come antenato del *jazz*), è un altro caso di “contaminazione” tra generi: considerato abitualmente di origine Afro-Americana, acquistò una marcata caratterizzazione nera solo a partire dal XIX secolo, la musica era prodotta dal rumore di pentole o coperchi, o da lattine e il canto era dedicato a Dio in modo che alleviasse le sofferenze degli schiavi.

Il canto fu utilizzato per attirare sostenitori e trasmettere nuove idee e principi: la musica e gli inni religiosi erano in grado di ottenere più facilmente la conversione e l'obbedienza. E il tema centrale nelle *lyrics* andava proprio contro quest'ultima virtù, poiché la sottomissione acritica alle leggi divine e umane poteva ostacolare l'emancipazione operaia verso una vita più dignitosa e consapevole.

Negli stessi anni non mancarono violente manifestazioni dei suprematisti bianchi volte a impedire l'accesso nelle scuole agli studenti neri, come nel caso dei *Little Rock Nine*, quando il 4 settembre 1957 il governatore dell'Arkansas, Orval E. Faubus, arrivò a schierare la Guardia Nazionale per impedire a nove studenti neri di accedere alla Central High School di Little Rock.

Questo episodio convinse il presidente Dwight D. Eisenhower a emettere, il 25 settembre successivo, un ordine esecutivo con il quale autorizzava l'intervento di truppe federali per garantire agli studenti neri il libero accesso alla scuola.

Per cercare di mantenere la segregazione nella scuola nel 1958 la Central High School fu privatizzata, ma visto che i costi erano diventati troppo alti per le famiglie degli studenti bianchi, l'anno seguente la scuola ritornò a essere un istituto pubblico integrato<sup>25</sup>. Sull'episodio di Little Rock il musicista jazz Charles Mingus compose nel

---

<sup>24</sup> *The Little Red Song Book: Industrial Workers of the World*, link: <https://archive.org/details/TheLittleRedSongBook/page/n7/mode/2up>, ultima consultazione: 07.02.2025.

<sup>25</sup> K. Anderson, *Little Rock. Race and Resistance at Central High School*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2010.

1959 il brano *Fables of Faubus*, con un chiaro riferimento al governatore segregazionista dell'Arkansas.

Una prima versione solo strumentale del brano fu inclusa nell'album *Mingus Ah Um* del 1959 per la Columbia Records, ma l'anno successivo Mingus lo ripropose all'interno dell'album *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, edito per la casa discografica Candid Records, aggiungendo la parte testuale che la Columbia Records non aveva accettato di registrare e intitolandolo *Original Faubus Fables*: «[...] Name me someone ridiculous, Dannie. Governor Faubus! Why is he so sick and ridiculous? He won't permit integrated schools. Then he's a fool! Boo! Nazi Fascist supremists! Boo! Ku Klux Klan (with your Jim Crow plan) [...]».

Mingus nel 1960 compose *Prayer for Passive Resistance*, un altro brano dal titolo decisamente politico.

Fu in questa occasione che per la prima volta, guidati da Guy Carawan, gli studenti cantarono assieme le canzoni che andavano a caratterizzare il nascente movimento e che legavano le lotte per i diritti civili degli afroamericani a quelle del movimento operaio dei decenni precedenti.

Tutto andava ad intrecciarsi e a delinarsi nei testi delle canzoni di protesta: alle *freedom songs* che provenivano dalla tradizione degli *Spirituals & Gospel* afroamericani cantati nelle chiese del Sud, come *Down by the Riverside* o *Keep Your Eyes on the Prize*, si affiancavano poi le canzoni che appartenevano storicamente al movimento operaio, come *I Dreamed I Saw Joe Hill*, oppure quelle composte da Pete Seeger, come *If I Had a Hammer*.

Ma la canzone che più di tutte sarebbe diventata il vero e proprio inno del movimento fu *We Shall Overcome*. Col titolo *I'll Overcome* o *I'll Be Allright* la canzone era cantata fin dall'inizio del Novecento nelle chiese battiste e metodiste nere e, nell'immediato secondo dopoguerra, venne adattata e intonata dai lavoratori neri (soprattutto dalle donne) in sciopero nel Sud Carolina contro l'*American Tobacco Company*.

Ci fu una vera e propria trasformazione dell'"io" delle antiche versioni religiose nel "noi" sociale e di protesta, che contribuì a dare alla canzone un fortissimo senso di solidarietà e condivisione tipico delle lotte operaie. Inoltre, anche l'aver cambiato *We Will Overcome* con *We Shall Overcome* a opera di Pete Seeger contribuì a dare maggior enfasi al fatto che «certamente sarebbe arrivato il giorno in cui si sarebbe potuti vivere in pace e liberi», come recitano i versi «We shall live in peace» e «We shall all be free»<sup>26</sup>.

Anche durante la marcia e gli scioperi, la musica ebbe un ruolo importante nel creare nei manifestanti un senso di unità e di condivisione. Alcuni classici *Spirituals* e *Gospel* vennero eseguiti da Mahalia Jackson, Odetta Holmes e altri gruppi corali. La

---

<sup>26</sup> B. Cartosio, *I lunghi anni sessanta*, Feltrinelli Editore, Milano 2008, p. 107.

Jackson durante il discorso di King, che originariamente era intitolato «Normalcy, Never Again», gli gridò dal pubblico «Tell them about the dream, Martin!», dandogli lo spunto per improvvisare la parte più famosa del suo discorso.

## Conclusioni

La musica porta con sé numerosi “significati flottanti” poiché essa gioca un ruolo proprio ma anche soggettivo nell’accumulo delle interpretazioni dei soggetti che ascoltano<sup>27</sup>. Le canzoni scritte e registrate sulla scia delle numerose rivolte offrivano agli ascoltatori un’enorme varietà di letture del significato. Ma ciò che distingueva i testi musicali dalle loro controparti verbali era il fatto che operavano principalmente a livello affettivo piuttosto che concettuale. Si consideri la canzone di Évariste *La révolution*, registrata nell’estate del 1968. A rafforzare la sua rappresentazione degli eventi di maggio in termini di conflitto generazionale sono state le convenzioni del genere pop-rock a cui apparteneva. Nella misura in cui questo genere era ampiamente considerato come una forma di “musica giovanile” (almeno rispetto a generi “adulti” e l’ascolto della musica classica), l’interpretazione musicale di Évariste del maggio come un evento che contrapponeva la gioventù ribelle al mondo adulto, appariva del tutto naturale. Il genere agisce qui non solo come filtro, enfatizzando alcune caratteristiche del movimento di protesta e de-enfatizzandone altre, ma come mezzo per mascherare il carattere selettivo dell’interpretazione che presenta.

La mutazione dei gusti del pubblico, il cambiamento della gerarchia dei generi e dei valori di riferimento, l’emergere di nuove pratiche musicali e la scomparsa di quelle più vecchie hanno contribuito a far emergere dei cambiamenti radicali.

Le prime tracce sono visibili a metà giugno del 1968, in un avviso pubblicato sul settimanale *L’Express* durante la rivoluzione di Maggio: «Strano fenomeno: uno dei segni dell’effervescenza della giovinezza [durante il mese di maggio] è stata la crescente ondata di interesse per le canzoni impegnate»<sup>28</sup>. L’apparente abbandono da parte della gioventù francese della frivola musica pop del passato, *yéyé*, diventa in questa lettura un indice della sua politicizzazione<sup>29</sup>.

Casualmente, per le strade di Parigi e del Quartiere Latino, le icone della rivolta hanno sembianze femminili. Una è Caroline de Bendern (Figura 5), una *mannequin* che viene fotografata sulle spalle di una manifestante mentre sventola una bandiera del Vietnam e per questo sarà definita «la Marianne del Maggio ’68»; un’altra è

---

<sup>27</sup> C. Levi-Strauss, *Introduzione*, in M. Mauss, *Teoria generale della magia. e altri saggi*, 1965-1991, tr. it. di F. Zannino, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002.

<sup>28</sup> E. Morin, *Maggio 68. La breccia*, tr. it. di F. Bellusci, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.

<sup>29</sup> B. Kutschke, B. Norton, *Music and Protest in 1968*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

Dominique Grange, che desidera fare la cantante e che comporrà una sorta di inno del '68, *Chacun de vous est concerné* (Ognuno di voi è coinvolto), considerata la "canzone del '68" e che sarà poi cantata e riadattata da Fabrizio De André.

Ancora una volta ritorna quel richiamo biblico, l'incitamento alla lotta, del credere e del prepararsi a qualcosa, con il sottofondo della folla e della musica che muove le azioni umane.

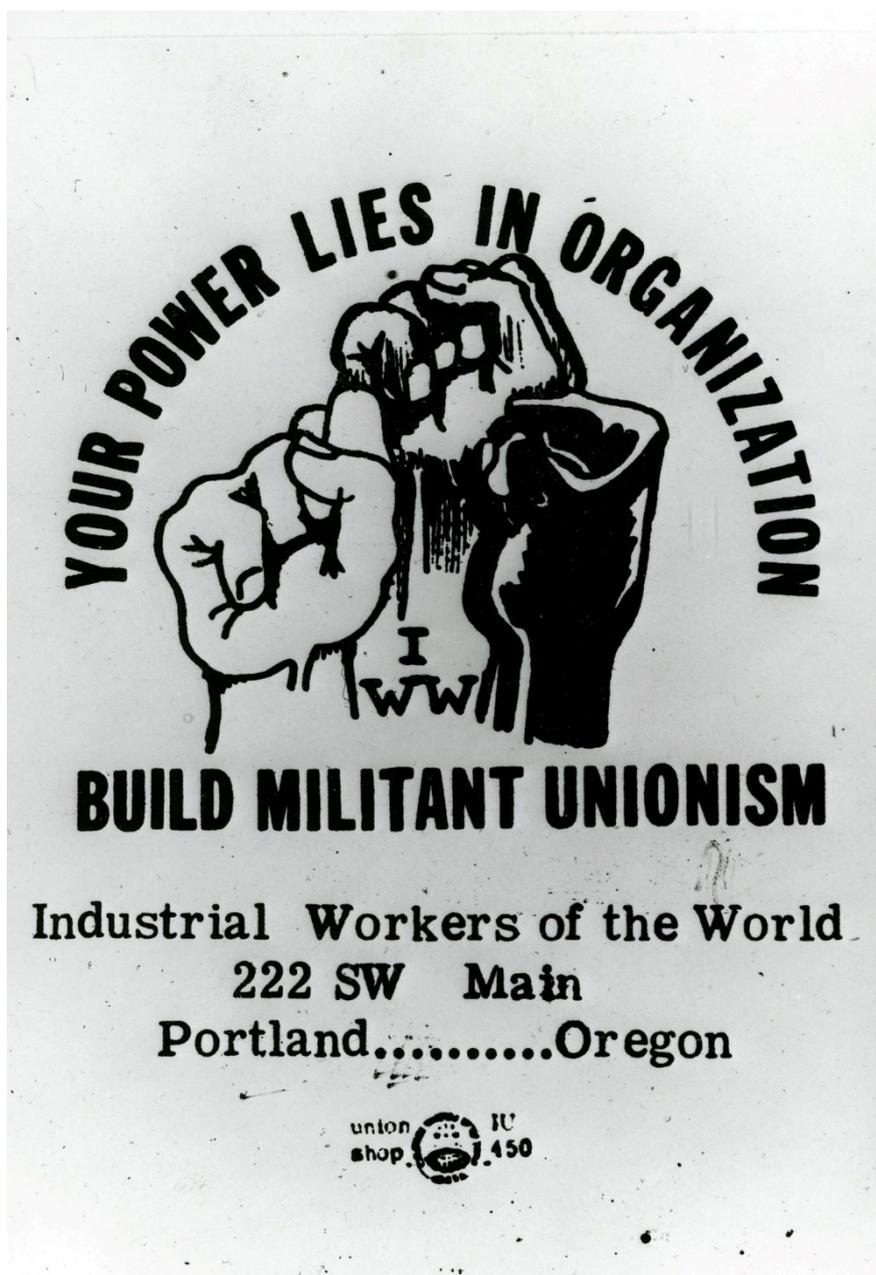


Figura 1. Volantino IWW.

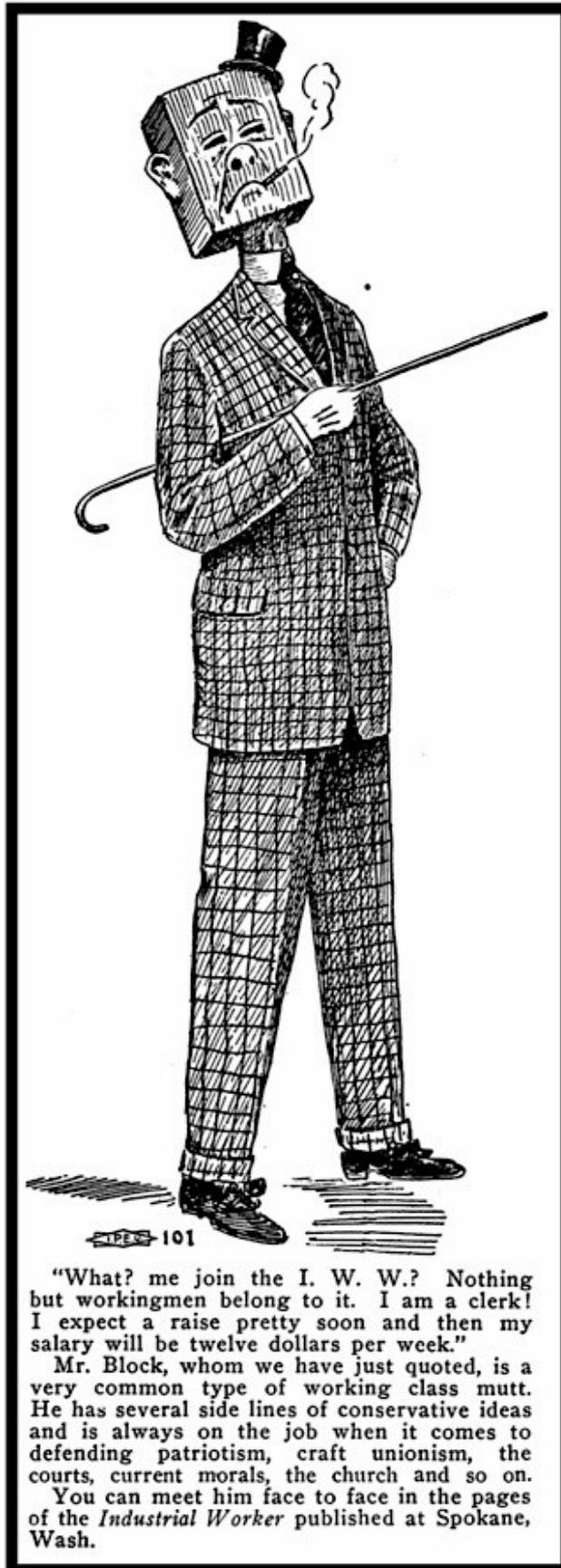


Figura 2. Mr. Block.



Figura 3. Mr. Block.

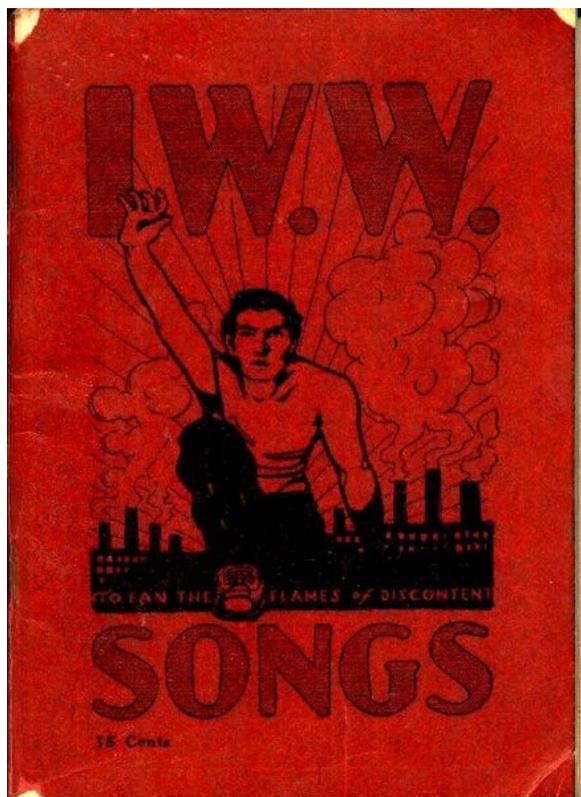


Figura 4. Little Red Songbook.



Figura 5. Caroline de Bendern.

