



# IL DE MARTINO

STORIE VOCI SUONI

32<sup>2021</sup>



# **Il de Martino**

**storie      voci      suoni**

**n. 32/2021**

Le richieste della rivista e la corrispondenza vanno inoltrate a:  
Istituto Ernesto de Martino, Via degli Scardassieri, 47 – 50019 Sesto Fiorentino (FI)  
Tel. 055 4211901 – fax 055 4211940 – [iedm@iedm.it](mailto:iedm@iedm.it)  
[www.iedm.it](http://www.iedm.it)

Per proporre dei contributi alla rivista scrivere a: [rivista.ildemartino@gmail.com](mailto:rivista.ildemartino@gmail.com)



## Il de Martino

Rivista dell'Istituto Ernesto de Martino  
per la conoscenza critica e la presenza alternativa  
del mondo popolare e proletario  
n. 32/2021  
Reg. Tribunale di Milano n. 370/ del 25.6.1994

**Direttore:** Antonio Fanelli

**Direttore responsabile:** Paolo De Simonis

**Comitato di direzione:** Stefano Bartolini, Alessandro Casellato, Antonio Fanelli, Alessandro Portelli, Mariamargherita Scotti, Francesca Socrate

**Redazione:** Gianfranco Azzali, Elisa Bellè, Bruno Bonomo, Maria Valeria Della Mea, Gianfranco Francese, Roberta Garruccio, Roberto Labanti, Jessica Matteo, Hilde Merini, Chiara Paris, Omerita Ranalli, Chiara Spadaro, Valerio Strinati, Jacopo Tomatis, Giulia Zitelli Conti

**Corrispondenti:** Francesco Bachis, Irene Bolzon, Iliara Bracaglia, Andrea Brazzoduro, Piero Cavallari, Luca Des Dorides, Lorenzo D'Orsi, Olivia Roger Fiorilli, Enrico Grammaroli, Rachel Love, Enrico Pontieri, Antonio Maria Pusceddu, Matteo Rebecchi, Camillo Robertini, Claudio Rosati, Giulia Sbaffi, Stefania Scagliola, Igiaba Scego, Antonio Vesco, Sara Zanisi

**Comitato Scientifico:** Rudi Assuntino, Maria Luisa Betri, Marco Buttino, Silvia Calamai, Antonio Canovi, Giovanni Contini, Pietro Clemente, Fabio Dei, Donna DeBlasio, Luisa Del Giudice, Gabriella Gribaudi, Eugenio Imbriani, Ignazio Macchiarella, Ferdinando Mirizzi, Fabio Mugnaini, Gloria Nemeč, Lidia Piccioni, Carla Simone Rodeghero, Emanuela Rossi, Alessandro Triulzi, Dorothy Louis Zinn



Stampato nel mese di dicembre 2021 presso la Tipografia GF Press di Brini e Giacconi S.n.c., Serravalle Pistoiese (Pistoia)



ISSN 2281-8316  
ISBN 978-88-6144-076-0

## SOMMARIO

Editoriale	5
Raccontare alla macchina: una storia infinita di confini e di assenza <i>Indira Chowdhury</i>	7
Distruggere corpi e fabbricare persone: la resistenza dei Grup Yorum <i>Lorenzo D'Orsi</i>	14
Se un giorno un viaggiatore... Il multiverso degli interessi e dei lavori nel Veneto del capitalismo flessibile <i>Alfiero Boschiero</i>	21
«Ti voglio bene, avanti avanti, con te o senza di te». Un ricordo di Paolo Pietrangeli <i>Stefano Arrighetti</i>	26
<b>STORIE E MEMORIE DEL PCI: VOCI, SUONI E MITI DEL COMUNISMO ITALIANO</b>	
Le testimonianze come fonti sulla vita di Gramsci <i>Maria Luisa Righi</i>	27
Comunismo immaginario: Dante profeta, Gramsci fuggitivo, e una separazione necessaria <i>Alessandro Portelli</i>	38
«La scure non può cancellare ciò che la penna scrive». Il Fondo Pietro Secchia tra autobiografia e storia del passato recente <i>Mariamargherita Scotti</i>	50
Evviva il comunismo e la libertà: Cetona 1946 <i>Fabio Dei – Luciano Dei</i>	57
I dischi del Pci <i>Antonio Fanelli – Jacopo Tomatis</i>	83
Per una storia del Pci calabrese: gli anni Settanta dalle colonne di «questa Calabria» <i>Andrea Borelli</i>	99
Voci e suoni dal Pci a Milano: appunti dagli archivi comunisti conservati da Fondazione Isec <i>Primo Ferrari – Sara Zanisi</i>	109

Festa dell'Unità di Piadena, anni '60, foto di <i>Giuseppe Morandi</i> (Archivio storico della Lega di Cultura di Piadena)	117
---	-----

**SAGGI**

La vecchiaia, all'improvviso. Anziane e anziani nel Covid <i>Francesca Socrate</i>	127
---	-----

Isola Posse All Star: sperimentazioni sonore come mezzo espressivo. Riflessioni sul percorso musicale del gruppo insieme a Dee Mo <i>Nicolò Angius</i>	155
---	-----

**STORIE**

I denti per terra <i>Luigi Vergallo</i>	181
--	-----

<i>Fighting</i> di classe: arti marziali, <i>guard labor</i> e logistica. Nota su una giuntura non ovvia nel nord dell'Italia post-industriale <i>Roberta Garruccio</i>	188
---	-----

**IL LAVORO SI RACCONTA**

La resistenza degli operai Gkn <i>Stefano Bartolini</i>	205
--	-----

«E voi come state?»: la mobilitazione della Gkn di Campi Bisenzio e la ricerca sulla cultura operaia <i>Antonio Fanelli</i>	214
---	-----

<b>NOTE E RECENSIONI</b>	227
--------------------------	-----

Il metodo Calegari. Una nota a partire dalla ripubblicazione de *La sega di Hitler* (di Giovanni Contini); Per un bilancio in forma di racconto sul primo "Festival delle culture popolari" del Circolo Gianni Bosio (di Omerita Ranalli); New York City Trans Oral History Project: mappare attraversamenti e transizioni nello spazio storico della metropoli (di Giulia Sbaffi); Clara Zanardi, *La bonifica umana. Venezia dall'esodo al turismo*, Milano, Unicopli, 2020 (di Bruno Bonomo); Giulia Novaro, *Abitare i margini. Politiche e lotte per la casa nella Torino degli anni Settanta*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2020 (di Luciano Villani).

## I dischi del Pci

ANTONIO FANELLI E JACOPO TOMATIS\*

### *Introduzione*

Nell'archivio storico dell'Istituto Ernesto de Martino tra i materiali non catalogati spicca un ritaglio di giornale ormai sbiadito che ci mostra la delegazione del Pci che nel 1966 si recò in Vietnam per un incontro con Ho Chi Minh. La foto ha immortalato uno scambio cerimoniale del tutto particolare, con Enrico Berlinguer che consegna raggianti nelle mani di un incredulo ma incuriosito Ho Chi Minh una copia del disco *Bella Ciao*, pubblicato dai Dischi del Sole due anni prima<sup>1</sup>. Il Pci cercava in quel momento di ritagliarsi un ruolo da protagonista favorendo il policentrismo nel campo socialista in dialogo con i paesi non allineati e con i nuovi stati sorti dal processo di decolonizzazione<sup>2</sup>. Certamente Berlinguer avrà portato in dono ai compagni vietnamiti anche i *Quaderni* gramsciani e il *Memoriale di Yalta* di Togliatti, ma di quell'incontro di così alto profilo internazionale ci resta, tra le poche documentazioni iconografiche, la foto con *Bella Ciao*. Tale circostanza ci spinge a indagare il processo che ha permesso al supporto-disco di divenire in quegli anni uno strumento di comunicazione politica e finanche un simbolo identitario per i partiti e i movimenti di sinistra. Sarà perciò utile interrogarci sul rapporto che le organizzazioni politiche hanno intrattenuto con una delle tecnologie più importanti del Novecento e con la musica registrata in generale.

Per quanto il rapporto tra il Pci e l'industria culturale sia stato oggetto di diverse ricostruzioni, la *popular music* e i media sonori vi occupano un ruolo secondario rispetto ad altri ambiti<sup>3</sup>. Questa marginalità è interessante per diverse ragioni. In primo luogo, essa sembra rispecchiare un pregiudizio

---

\* Il contributo è stato concepito insieme dai due autori; ai fini di un'attribuzione puramente formale delle singole parti, si considerino scritti da Antonio Fanelli (Sapienza Università di Roma-Istituto Ernesto de Martino) i parr. 1, 2 e da Jacopo Tomatis (Università di Torino) i parr. 3, 4 e 5.

1 I Dischi del Sole DS 101/3, 1964, 33 giri.

2 Per inquadrare questa vicenda nello scenario più vasto e complesso delle relazioni internazionali del Pci si veda: S. PONS, *I comunisti italiani e gli altri. Visioni e legami internazionali nel mondo del Novecento*, Torino, Einaudi, 2021.

3 È ad esempio emblematico il lavoro di S. GUNDLE (*I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Firenze, Giunti, 1995) in cui la fondamentale vicenda del

inscritto nelle culture di sinistra già dagli anni del miracolo economico: i prodotti dell'industria culturale (i fumetti, la tv, le canzoni di Sanremo) furono letti in chiave "apocalittica" da molti intellettuali comunisti che vi scorgevano, ancora prima della diffusione delle teorie critiche di Adorno e della Scuola di Francoforte, una forma di pericolosa alienazione e una insidiosa de-culturazione che minava alla base i tentativi pedagogici del partito affidati alla stampa, ai periodici e ai libri di divulgazione scientifica. All'interno di questo approccio critico verso la "cultura di massa" è possibile evidenziare un pregiudizio più circostanziato verso la musica "leggera"<sup>4</sup>; è facile avere conferma empirica di questo speciale disinteresse, ad esempio, sfogliando la stampa popolare comunista, che non mancava di occuparsi del cinema americano mentre ignorava quasi del tutto la produzione di canzoni (che di certo sarebbe interessata alla "base"), a tutto vantaggio della musica eurocolta. In seconda istanza, è mancata una riflessione approfondita sui perché di questa assenza, che spicca in particolar modo se si considera come, per un pezzo importante del secolo scorso, il Pci sia stato di fatto il principale organizzatore di concerti in Italia e le organizzazioni di sinistra abbiano gestito una fetta decisiva dell'impresariato musicale nel nostro paese.

Più attenzione ha invece ricevuto il repertorio di canzoni politiche legate alla sinistra, che negli ultimi anni è al centro di un crescente interesse da parte di specialisti all'intersezione tra diverse discipline<sup>5</sup>. La tendenza dominante, tuttavia, rimane quella dello studio del testo verbale delle canzoni come possibile fonte di storia, mentre poca fortuna riscuote la riflessione sulla musica, sul suono, sulle pratiche musicali che riguardano tali repertori e, più nel dettaglio, sui processi stessi che hanno portato alla formazione di un repertorio condiviso "di sinistra" nell'Italia postbellica. Tale repertorio comprende gli oggetti più disparati: dalle canzoni dei cantautori agli inni delle piccole formazioni della sinistra extraparlamentare, dai "prestiti" di brani stranieri fino alle canzoni più o meno ufficiosamente adottate dai grandi partiti, da "Bandiera rossa" a "La canzone popolare" di Ivano Fossati, da Manu Chao a Ivan Della Mea; ed è al centro di pratiche musicali ugualmente variegata: le manifestazioni di piazza e le feste dell'Unità, il ballo, l'ascolto privato... Nella sua irriducibile complessità, la "canzone di sinistra" non può dunque essere affrontata postulando un'unità di intenzioni e di ricezione. Al contempo, se

---

Cantacronache è riassunta in poche righe. Si occupa invece anche di canzone D. CONSIGLIO, *Il PCI e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Milano, Unicopli, 2006.

4 Cfr. J. TOMATIS, *Apocalittici e popolare: gli intellettuali italiani e la canzone negli anni cinquanta*, in «Il Ponte», LXXIII (2017), n. 8-9, pp. 120-126.

5 Cfr. ad es. *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, a cura di P. Carusi e M. Merluzzi, Pisa, Pacini, 2021.



osservata *da fuori*, dall'esterno di una rete di discorsi militanti, essa dialoga con altri repertori, condividendone gli spazi e le strategie, spesso in aperta contraddizione o in problematica convivenza: le feste dell'Unità ospitano i cantanti politici fianco a fianco con i divi di Sanremo, i leader di partito con le star della tv, Casadei e Amodei, Ingrao e Modugno; i dischi di *folk revival* e di canzone politica non di rado dividono gli scaffali dei negozi e gli spazi televisivi con quelli del pop o della canzone dialettale<sup>6</sup>. Un repertorio "di sinistra" esiste unicamente nel quadro di un'ampia circolazione intermediale, e sempre e comunque in quanto *popular music*<sup>7</sup>.

Questo breve contributo vuole avviare una riflessione su alcuni di questi aspetti, in particolare, in relazione al rapporto tra movimenti e partiti di sinistra, nello specifico il Partito comunista italiano, e supporti fonografici. Nel periodo che va dal primo boom della discografia nazionale e dalla diffusione del microscolco in vinile, che coincide con l'inizio canonico del "miracolo economico" nel 1958<sup>8</sup>, fino almeno agli anni del riflusso<sup>9</sup>, vengono immessi sul mercato numerosi dischi prodotti direttamente da organizzazioni di sinistra. Concepiti con intento di propaganda o nel quadro di più complesse visioni teoriche sull'acculturazione delle masse, costituiscono a tutti gli effetti dei prodotti dell'industria culturale nazionale. Alle strategie commerciali, stilistiche e acustiche che li riguardano; al loro ruolo nella formazione politica e sentimentale dei militanti; alle pratiche di ascolto che li coinvolgono (collettive, private, pubbliche...); e a come questi dischi sono stati concepiti, prodotti, registrati e suonati è stata riservata finora poca attenzione. È questo un compito che merita di essere preso sul serio, almeno per iniziare a disodare un terreno ancora ricco di sorprese.

### *Dalla stampa, al magnetofono, al disco*

Naturalmente, il canto politico era entrato a far parte della simbologia e dei riti del movimento operaio sin dai suoi albori e in particolare, per la generazione del Pcd'I, la colonna sonora della lotta politica era stato Spartacus

6 Cfr. ad es. G. PLASTINO, *Introduzione*, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di G. Plastino, Milano, il Saggiatore, 2016, pp. 17-58; J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore, 2019, pp. 308 sgg., 451 sgg.

7 Con il termine intendiamo, più nello specifico, la musica che circola ed "esiste" nel quadro del sistema di mercato, sviluppato a partire dal XIX secolo, e che riguarda dapprima l'industria editoriale (spartiti, fogli volanti...) e in seconda battuta la fonografia e la circolazione attraverso i diversi media sonori.

8 J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., p. 137

9 Cfr. A. FANELLI, *Controcanto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Roma, Donzelli, 2017, p. 51.



Picenus, lo *chansonnier* comunista che grazie alla parodia dei repertori musicali del suo tempo (dal melodramma alle marce militari fino alle canzonette dell'Eiar) aveva creato una innodia militante che si diffuse grazie ai fogli volanti e ai canzonieri di partito<sup>10</sup>. Le canzoni di Spartacus (e di altri) erano veicolate dalla stampa e non dai dischi non solo per ragioni tecnologiche, legate alla diffusione lenta del grammofono e dai costi industriali ancora elevati dei dischi a 78 giri in gommalacca: mancava una cornice teorica che potesse assegnare all'oralità e al suono registrato una precisa valenza politica.

Si deve a Gianni Bosio l'intuizione di convogliare verso il disco il "lavoro culturale" avviato in ambito storiografico con la rivista «Movimento operaio» e poi con le attività della casa editrice socialista Edizioni Avanti!. La carta stampata da sola non era più sufficiente per dar conto delle "voci del proletariato", e alla produzione di libri sulla storia del socialismo e della Resistenza, sull'inchiesta sociale e la decolonizzazione si erano affiancati via via anche i dischi, dapprima in modo accessorio e poi sempre più in maniera preponderante, anche grazie alla normalizzazione della nuova tecnologia del microsolco e alla sua praticità ed economicità.

Fare "storia orale" e "storia dal basso" privilegiando la diffusione dei documenti sonori che il magnetofono consentiva di fissare su nastro fu la scelta pionieristica del gruppo guidato da Gianni Bosio. Le voci dei militanti di base e dei protagonisti del movimento operaio erano affiancate nel montaggio sonoro dei Dischi del Sole dai canti popolari e, in tal modo, la dimensione espressiva delle classi popolari poteva assurgere finalmente allo status di "patrimonio culturale": un patrimonio eversivo, che testimoniava l'autonomia di classe. Nella lettura teorica di Bosio la cultura orale del proletariato era rimasta sempre in secondo piano per via del paternalismo delle forze politiche di sinistra, legate ancora al libro come strumento cardine dell'educazione popolare. A partire dai primi anni Sessanta i nuovi strumenti tecnologici (il magnetofono, di cui Bosio scrisse un vero e proprio "Elogio"<sup>11</sup>) e i nuovi

10 Il canzoniere di Raffaele Mario Offidani (era questo il nome del militante comunista che si celava dietro la sigla di "Spartacus Picenus") inneggiava a Lenin e alla Rivoluzione d'Ottobre e poi, soprattutto, alla figura invincibile di Stalin. Nel dopoguerra il suo repertorio, che era stato la colonna sonora dei partigiani comunisti (con "La Guardia Rossa" e "La leggenda della Neva"), appariva ormai desueto rispetto al *folk revival* e ai brani dei cantautori di protesta. Le sue appassionate liriche creavano finanche imbarazzo nella generazione del '68 che inseguiva nuovi scenari terzomondisti. Inoltre, le parodie delle musicchette del passato o delle marce militari risultavano anche esteticamente inconciliabili con i nuovi gusti musicali dei movimenti giovanili. Cfr. A. FANELLI, *Controcanto*, cit., pp. 15 sgg.

11 G. BOSIO, *Elogio del magnetofono*, in ID., *L'Intellettuale rovesciato: interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione spontanee nel mondo popolare e proletario, gennaio 1963-agosto 1971*, a cura di C. Bermani, Milano-Sesto Fiorentino, Jaca Book-Istituto Ernesto de Martino, 1998, pp. 157-166.

prodotti dell'industria culturale (il disco) vennero dunque adoperati per far decollare uno dei movimenti più radicali e combattivi nel panorama della sinistra post-bellica.

Non fu un processo indolore. Quando, nel 1964, le Edizioni Avanti! si resero autonome dal Psi e mutarono denominazione in Edizioni del Gallo, vi fu un dibattito piuttosto acceso su questa particolare innovazione tecnologica che aveva implicazioni di enorme portata visto che il piano dell'azione culturale si spostava dalla lettura all'ascolto e dal testo al suono. Ad esempio – Luciano Della Mea sulle pagine della rivista «Il Nuovo Canzoniere Italiano» avanzò pesanti riserve sul carattere autonomo e antagonista dell'oralità popolare al centro dei Dischi del Sole<sup>12</sup>. Lelio Basso restò sempre convinto della centralità nella politica culturale socialista del «libro di massa, popolare a basso costo, ma fatto con serietà scientifica e con spirito critico, per abituare la base proletaria alla comprensione dialettica dei problemi»<sup>13</sup>. Giovanni Pirelli spiegò di aver sempre «creduto che i canti politici e sociali dapprima, i canti d'osteria, di carcere e via dicendo, fossero per le Edizioni un campo d'attività del tutto subalterno, utilissimo per sopravvivere mentre si compiva la delicata operazione di distacco dal Psi»<sup>14</sup>. Queste critiche lasciano intravedere delle crepe profonde nella poetica del canto sociale e della storia dal basso attraverso i dischi. Sono però formulate da autorevoli figure della cultura e della politica socialista che appartengono a una generazione precedente, formata negli anni Trenta o durante la lotta di Liberazione. Molto diverso sarà invece il rapporto con il supporto-disco delle nuove generazioni dei militanti, cresciuti negli anni del boom economico: una frattura insieme ideologica e tecnologica, che attraversa anche il '68 italiano<sup>15</sup>.

Il primo titolo della collana dei Dischi del Sole (lanciata in seno alle Edizioni Avanti!) nasceva ancora come semplice strumento di propaganda e conteneva un appello al voto da parte del segretario Pietro Nenni per le

12 L. DELLA MEA, *Mondo popolare e antagonismo, forza politica e cultura di classe*, in «Il Nuovo Canzoniere Italiano», 1965, n. 6, p. 61. Cfr. A. FANELLI, *Luciano Della Mea, la cultura popolare e i "senzastoria": le osservazioni critiche di un "panchinaro dell'Istituto Ernesto de Martino"*, in *Luciano Della Mea: un inquieto intellettuale nell'Italia del secondo '900*, a cura di M. Cini, Pisa, Pisa University Press, 2020, pp. 117-156.

13 A. FANELLI, *La cultura socialista e gli studi antropologici. Lelio Basso, Gianni Bosio e Alberto Mario Cirese*, in *Novecento Contemporaneo. Studi su Lelio Basso*, a cura di G. Monina, Roma, Ediesse, 2009, pp. 109-111.

14 M. SCOTTI, *Vita di Giovanni Pirelli. Tra cultura e impegno militante*, Roma, Donzelli, 2018, p. 189.

15 Cfr. F. SOCRATE, *Sessantotto. Due generazioni*, Roma-Bari, Laterza, 2018; J. TOMATIS, *La canzone del Sessantotto: una prospettiva storico-culturale*, Polo del '900, Torino, progetto *Dall'immaginazione al potere. 1968-1969*, in corso di pubblicazione.

amministrative del 1960<sup>16</sup>. Le successive incisioni su microsolco – prima in piccolo formato, a 7 pollici, e dal 1964 con *Bella Ciao* anche in versione *long playing* – presentano invece la dimensione sonora della ricerca sul campo dedicata al “canto sociale”. Alle Edizioni Avanti! attorno alla canzone di protesta si era infatti consolidato il collettivo di ricercatori, musicisti e attivisti politici che prese il nome di Nuovo canzoniere italiano, la cui attività si fonda sulla teorizzazione del “canto sociale” come “folklore contemporaneo”<sup>17</sup>. La collana di volumi sul “Mondo popolare” diretta dal musicologo Roberto Leydi fece sorgere l’esigenza di affiancare ai volumi dei documenti sonori raccolti sul campo. Dalla funzione ancillare al libro e dalla mera propaganda di partito il disco venne posto rapidamente al centro di una *poetica dell’oralità popolare* come fulcro del programma della casa editrice e dell’etichetta discografica, che da subito incorporò anche un progetto di *folk revival* politico, con musicisti-militanti impegnati a riproporre quei materiali in contesti teatrali, in concerti e manifestazioni oltre che – naturalmente – su disco. Al recupero dei documenti si affiancò anche la promozione di una “nuova canzone”, intesa come proseguimento in ambito urbano del “vecchio” canto sociale contadino<sup>18</sup>. Le vicende di questo repertorio – e di musicisti come Ivan Della Mea, Fausto Amodei, Gualtiero Bertelli, Paolo Pietrangeli, Giovanna Marini e altri – si intersecano per tutti gli anni Sessanta e Settanta, da un lato, con quelle della ricerca sul campo, della documentazione delle culture popolari e della nascente etnomusicologia italiana e, dall’altro, con quelle della discografia *mainstream* e della canzone d’autore.

### *Il Pci, la popular music e la discografia antagonista*

Il Pci non elaborò un piano di lavoro paragonabile a quello dei Dischi del Sole, a cui i comunisti non opposero mai una reale concorrenza. La dirigenza del partito rimase certamente più scettica verso l’uso del disco come veicolo di contenuti culturali. Anzi, la centralità del libro non venne scalfita dalla poetica della “oralità popolare” e dai tentativi di costruire dei “saggi sonori”: far conoscere il pensiero di Gramsci alla base dei militanti restava più importante che la rilettura in chiave antagonista delle musiche della tradizione orale. Pur avendo sostenuto finanziariamente le prime spedizioni etnografiche di Ernesto de Martino in Lucania, il Pci non riponeva particolari speranze nel magnetofono e nel vinile e puntava piuttosto sulla collaborazione assidua

16 I Dischi del Sole DS 1, 1960, 33 giri 7 pollici.

17 A. FANELLI, *Il canto sociale come “folklore contemporaneo” tra demologia, operaiismo e storia orale*, in «Lares», LXXXI (2015), n. 2-3, pp. 291-316.

18 J. TOMATIS, *La “nuova canzone” e il folk revival. Narrazioni, intrecci e scontri di generi musicali fra anni Sessanta e Settanta*, in G. PLASTINO, *La musica folk*, cit., pp. 1059-1082.

con Einaudi e con i maggiori editori nazionali per divulgare la scienza e le arti in forme democratiche, promuovendo inoltre la costruzione di teatri e biblioteche pubbliche. La divulgazione delle attività del partito, la propaganda e l'inchiesta sociale non erano affidate ai dischi ma ai documentari e ai film promossi direttamente dal Pci, prima con la sezione stampa e propaganda e poi attraverso la casa di produzione cinematografica Unitelefilm. In questo modo si consolidò la preziosa collaborazione di alcuni tra i più importanti registi del dopoguerra (basti pensare a Lizzani, Pontecorvo, Petri, Maselli, Scola, Bertolucci); ciò valse al Pci una ampia diffusione del proprio punto di vista sulle trasformazioni della società italiana e una valorizzazione del ruolo dei comunisti nella democratizzazione del paese<sup>19</sup>.

Più in generale, per capire la matrice della diffidenza profonda del vertice del partito verso il disco come strumento di comunicazione culturale bisogna considerare che nella politica culturale del Pci la musica e soprattutto i balli erano visti quasi con fastidio, come concessioni necessarie per attrarre i giovani e costruire aggregazione sociale in contesti popolari. All'indomani della Liberazione nel vertice del partito vi erano dirigenti di primo piano che restavano basiti di fronte all'esplosione della musica e soprattutto del ballo nelle feste dell'Unità e nelle case del popolo. Emilio Sereni paventava una deriva morale per via degli atteggiamenti lascivi di queste manifestazioni folkloristiche. Alcuni dirigenti del Pci clandestino che avevano trascorso la loro giovinezza tra il carcere e l'esilio ritenevano che la passione per il ballo, divenuta il perno delle feste di partito, potesse deviare i giovani dall'impegno politico. In realtà, come sottolineò invece Ingrao, all'epoca direttore dell'«Unità», il successo delle feste dell'Unità, sorte a metà tra la sagra paesana e il raduno politico, sanciva il radicamento di massa del “partito nuovo” evidenziando una spiccata creatività culturale e organizzativa della base comunista. Giorgio Amendola evidenziò perfino come la battaglia politica per accedere ai benefici del tempo libero fosse una richiesta di democratizzazione della società<sup>20</sup>.

L'organizzazione di eventi sul territorio fu però in grado di mobilitare e aggregare attorno al partito molte forze al di là della cerchia più stretta dei militanti, tanto da affermare il Pci come uno dei più straordinari promotori della musica dal vivo negli anni dell'esplosione del mercato discografico. Se il Pci non si impegnò nella produzione di dischi, riuscì in effetti a egemonizzare gli spazi di fruizione della musica, anche di quella di impegno civile e politico, grazie alla propria rete territoriale e al decollo delle Feste di partito.

---

19 *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, a cura di A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani, «Annali. Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», 2021, n. 4.

20 Per una sintesi di queste prese di posizione cfr. A. FANELLI, *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo ricreativo*, Roma, Donzelli, 2014.

La produzione musicale antagonista si trovò così imbrigliata tra la polemica verso l'ostracismo dei vertici comunisti nei confronti delle voci e delle istanze più radicali e la insostituibile vetrina offerta dal circuito musicale del Pci, dominato però dal ballo liscio nei contesti locali e periferici e, soprattutto, dagli artisti di richiamo del pop nazionale, che garantivano maggiore successo alle kermesse di partito. Prevalsero indubbiamente il pragmatismo e le innegabili esigenze di fare cassa a scapito di una chiara "linea musicale", ma per altro verso proprio il carattere aperto e inclusivo permise alle strutture di base del Pci di mediare tra stili di consumo a volte inconciliabili che mostravano profonde differenze generazionali e di ceto sociale. Del resto, lo stesso movimento del *folk revival*, nonostante le teorizzazioni di Bosio e del Nci, alimentò una sorta di "subcultura politica musicale" di segno distintivo verso il basso, grazie al successo diffuso tra i giovani più istruiti e ormai desiderosi di consumi culturali alternativi e meno banali delle vituperate canzonette di Sanremo<sup>21</sup>.

Dunque, come nel più ampio rapporto con la "cultura di massa", il Pci mantenne un ruolo spesso ambivalente nei confronti del medium-disco, lasciando ad altri organismi l'iniziativa di sperimentare o tollerando più o meno benevolmente le attività non organiche dei propri dirigenti e militanti. Emblematica, da questo punto di vista, è la vicenda di Italia Canta-Cedi, editore musicale ed etichetta discografica fondata a Torino nel 1956 e che dal 1958 pubblicò i dischi del Cantacronache, la prima e più influente esperienza italiana di canzone impegnata. La società, che in seguito cambierà nome in Dng, era legata a dirigenti comunisti locali ma «apparteneva di fatto al Pci»<sup>22</sup>. La scelta di un interlocutore politico era dovuta alla presenza di Sergio Liberovici, ideatore e principale animatore del Cantacronache nei primi anni, che era iscritto al partito. La breve attività del gruppo fu fondamentale anche per il successivo sviluppo di una discografia indipendente e antagonista: oltre alla composizione di brani poi divenuti standard della canzone politica (su tutti "Per i morti di Reggio Emilia" di Fausto Amodei<sup>23</sup>), si può ricordare la pionieristica serie di Ep dedicati ai *Canti di protesta del popolo italiano*<sup>24</sup>, del 1960, che per prima recupera e rimette in circolazione alcuni canti del passato, includendoli in un

21 Cfr. F. DEI, *Ripensando il folk revival. L'avvenire di un'illusione*, in «Lares», LXXXIV (2018), n. 2, pp. 359-364; ID., *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna, il Mulino, 2018.

22 E. JONA, *Prefazione*, in *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, a cura di E. Jona e M.L. Straniero, Torino, Scriptorium & DDT Associati, 1995, pp. 13-62: 18.

23 CANTACRONACHE, *Cantacronache 6*, Italia Canta EP 45/C/0016, 1960, 45 giri Ep.

24 In tre volumi: *Canti di protesta del popolo italiano 1, 2, 3*, Italia Canta SP33/R/0012, 0013, 0017, 1960, 33 giri 7 pollici.



nascente repertorio di sinistra condiviso a livello nazionale.

E tuttavia, non è certo un caso che quell'idea e quel progetto, opportunamente declinato secondo la visione di Gianni Bosio e Roberto Leydi, trovasse poi il suo naturale sviluppo in ambiente socialista, con le prime serie dedicate al canto sociale pubblicate dai Dischi del Sole. Italia Canta, che di certo avrebbe potuto portare avanti un progetto di documentazione e promozione della canzone politica, si occupava all'epoca soprattutto dell'organizzazione di concerti di "musica leggera" nel circuito delle feste dell'Unità. I membri del Cantacronache furono tra i primi a rilevare questa contraddizione, che contribuì a segnare la fine della storia del gruppo<sup>25</sup>. Negli anni successivi, in ogni caso, Italia Canta continuò occasionalmente a pubblicare dischi nell'ambito della riproposta del repertorio resistenziale e politico, sia con la sigla Dng sia con la vecchia denominazione. Del 1973 è ad esempio il doppio Lp *Storia del Partito Comunista Italiano*<sup>26</sup>, che raccoglie un mix di contributi recitati (tra gli altri, da Gian Maria Volonté) e canti sociali.

Allo stesso tempo, pur senza sviluppare una sua strategia, il Pci non ebbe difficoltà a servirsi della discografia antagonista. Come detto, Berlinguer portò in regalo *Bella Ciao* al leader vietnamita, e la galassia movimentista dei cantautori politici e del *folk revival* – ex Cantacronache compresi – riuscì a trovare una certa visibilità solo grazie alle feste dell'Unità e al circuito politico legato al Pci e alle associazioni collaterali, come l'Archi e le case del popolo. Le pubblicazioni dei "socialisti" e più movimentisti Dischi del Sole si dedicarono da subito a documentare anche la storia canora del Pci. Già nel 1962 uscì ad esempio l'Ep *Canti comunisti italiani*, quinto titolo dell'etichetta e primo disco in Italia dedicato a quel repertorio. Il Pci mantenne contatti assidui con i Dischi del Sole: è facile ricostruire, attraverso l'archivio del Nuovo canzoniere italiano e delle Edizioni Avanti! (ospitato presso l'Istituto Ernesto de Martino) accordi di vario tipo tra l'etichetta e il partito, tanto a livello di direzione centrale quanto nella collaborazione costante con sezioni, circoli e pubblicazioni periodiche. Nel 1964, sull'onda dello scandalo di *Bella Ciao* a Spoleto, è addirittura Luigi Longo a scrivere a Bosio in una lettera: «Mi pare che noi dovremmo occuparci della vostra iniziativa al di là di quello che per ora è, forse, uno "sfruttamento" un po'

25 Dalle pagine di «Rinascita», Liberovici attaccò direttamente il Pci, che «per sei mesi all'anno [...] è un grande e potente impresario teatrale», e i cui dirigenti sono ben lieti di seguire alla televisione la «risonante fiera nostrana delle vanità canore», ovvero il Festival di Sanremo, e che lo fanno per «il senso dell'aggiornamento», mentre si «appuntano lo stato fisico dei vecchi cantanti, gli oscillanti umori del pubblico»: S. LIBEROVICI, *Festival: S. Remo e altro*, in «Rinascita», XX (1963), n. 7, p. 31.

26 AA.VV., *Storia del Partito comunista italiano*, Italia Canta LP-33-0080-1, 1973, 33 giri Lp.

occasionale del vostro lavoro»<sup>27</sup>. Se pure i rapporti si logorano o strappano occasionalmente – ad esempio nel caso della canzone “9 maggio” di Ivan Della Mea, che attacca frontalmente e pubblicamente la direzione del Pci<sup>28</sup> – i contatti rimangono obbligati: nell’impossibilità di arrivare in maniera capillare sul mercato ufficiale, la rete delle feste dell’Unità, insieme alle librerie Rinascita e ai vari circoli, costituisce per tutti i Settanta il principale canale di distribuzione delle produzioni del Nci.

Con l’emergere dopo il ’68 di una nuova generazione di militanti, la cui educazione politica e sentimentale si era compiuta anche attraverso la fruizione di musica registrata – tanto il pop-rock e i cantautori quanto le pionieristiche pubblicazioni del Cantacronache e del Nuovo canzoniere italiano – il disco divenne invece uno strumento cardine della politica culturale della nuova sinistra. Spesso i gruppi extraparlamentari producevano dischi e nel loro organigramma prevedevano addetti alla diffusione della musica di impegno politico, o costituivano dei veri e propri “canzonieri politici”. È il caso di Potere operaio a Pisa, che tra i primi si dota di un gruppo ufficiale (il Canzoniere pisano): il debutto discografico è dello stesso 1968 ed è pubblicato dai Dischi del Sole<sup>29</sup>, sempre disponibili a documentare le posizioni di sinistra non allineate. Fin dal 1970 cominciano invece a uscire i dischi di Lotta continua, che costituiscono la produzione discografica alternativa quantitativamente più rilevante dopo quella del gruppo di Bosio; poco dopo debutta sul mercato antagonista anche il Movimento studentesco dell’Università di Milano (primo titolo: *Inno di Al Fatah*<sup>30</sup>), che si dota nel 1972 di quattro «squadre di propaganda artistica» (chiamate Gorky, Brecht, Majakovskij e Lu Hsun) impegnata a divulgare il proprio repertorio in scuole, fabbriche, manifestazioni...

### *I dischi del Pci*

Alla luce di quanto detto finora, non stupirà come la produzione di dischi che fa capo direttamente al Pci sia invece decisamente discontinua, quantitativamente esigua e di difficile ricostruzione, tanto per ciò che riguarda la

27 Luigi Longo a Gianni Bosio, Roma, 16 settembre 1964, Istituto Ernesto de Martino, Fondo Nuovo canzoniere italiano.

28 In “Nove maggio”, ispirata alle celebrazioni per il ventennale della Resistenza del 9 maggio 1965, Della Mea in sostanza accusa il Pci di aver tradito i valori della guerra di Liberazione. Il cantante, che dal 1956 aveva la tessera del Pci, verrà redarguito ufficialmente. Cfr. A. FANELLI, *Controcanto*, cit., p. 79.

29 CANZONIERE PISANO, *Canzoni per il potere operaio*, I Dischi del Sole DS 67, ottobre 1968, 33 giri 7 pollici.

30 *Inno di Al Fatah*, a cura del Movimento studentesco milanese, CUEM1A/2B, senza data, 45 giri.



produzione quanto per la circolazione e la ricezione. Gli Editori Riuniti, lo strumento editoriale del partito, pur pubblicando alcuni materiali sonori<sup>31</sup>, non affiancarono mai in modo strutturato i dischi ai libri, come avevano fatto le edizioni Avanti!. Per quanto esistano alcuni dischi che recano sull'etichetta l'indicazione «A cura della sezione centrale di stampa e propaganda del Pci», l'attività di questo organismo in ambito fonografico è difficilmente documentabile, e ragionevolmente limitata a pochissimi titoli.

La produzione di vinili da parte del Pci appare quasi interamente confinata alla propaganda e al supporto delle iniziative elettorali. Spesso i dischi erano prodotti dalle federazioni locali senza indicazioni sul contenuto, sugli eventuali interpreti e sulle date di incisione. Non esiste a oggi un catalogo di questi titoli. Per questa breve ricognizione ci baseremo sui titoli indicizzati nel database della piattaforma Discogs. Attivo dal 2000, Discogs rappresenta uno dei principali siti al mondo per la compravendita di musica su supporto fisico, soprattutto vinile. La sua struttura *user-generated* – ogni utente può caricare i dati dei dischi in suo possesso – lo rende particolarmente utile per lavori di scavo archivistico, poiché la sottocultura dei collezionisti condivide con quella degli storici un certo feticismo per informazioni “marginali” come i numeri di matrice<sup>32</sup> e di catalogo e per le informazioni paratestuali, dalle *liner notes* ai *credits* completi. Per quanto raccolga moltissimi materiali e restituisca un'immagine sufficientemente vasta di quanto è stato pubblicato, Discogs non contiene tuttavia *tutto*, e i dati sono da ritenersi puramente indicativi, efficaci unicamente per imbastire un'indagine qualitativa. Di certo, siamo in grado di affermare che questi dischi rappresentano una piccolissima nicchia all'interno della già non vastissima nicchia della discografia antagonista di sinistra.

Discogs indicizza appena una dozzina di dischi direttamente associati al Partito comunista, ovvero pubblicati con il simbolo del partito sull'etichetta e senza *label* discografica o indicazioni di edizione. Si tratta quasi esclusivamente di vinili di piccolo formato (7 pollici) a 45 giri o occasionalmente a 33, in gran parte dischi omaggio distribuiti al di fuori dei circuiti ufficiali, probabilmente in manifestazioni, comizi e feste dell'Unità.

---

31 Qualche esempio tra i non moltissimi: un flexi disc con le poesie di Nazim Hikmet lette da Giancarlo Sbragia e presentate da Edmonda Aldini, risalente al 1960, <https://www.discogs.com/it/release/10046149-N%C3%A2zim-Hikmet-Giancarlo-Sbragia-Poesie/image/SW1hZ2U6Mjc3NTU4ODg=>; un flexi disc dedicato ai fatti di Reggio Emilia del 7 luglio 1960, distribuito con «Vie Nuove», <https://www.discogs.com/it/release/9233226-No-Artist-Reggio-Emilia-7-Luglio-1960>); un 7 pollici a 33 giri con incisioni storiche di Lenin, per il centenario della nascita nel 1970, <https://www.discogs.com/it/release/5773151-Lenin-Centenario-Della-Nascita-Di-Lenin> (per tutti questi link, ultima visita 4 novembre 2021)

32 Si tratta di codici vergati sulla matrice originale del disco, che rimangono stampati nel centro del vinile; spesso contengono la data di stampa, e sono dunque particolarmente utili a fini di datazione.

Il filone numericamente più cospicuo è quello dei dischi che contengono discorsi di uomini politici: è un'idea che il Pci sfrutta in occasione, soprattutto, delle elezioni. Già nel 1958 ad esempio – il primo anno in cui in Italia il 45 giri si diffonde a livello di massa – si ritrova un “Appello agli elettori” di Palmiro Togliatti, sui due lati di un 45 Ep a cura della Federazione milanese del Pci<sup>33</sup>: è interessante notare come il primo titolo dei Dischi del Sole arrivi soltanto due anni dopo.

In alcuni esempi successivi, il supporto è esplicitamente pensato come appello al voto per gli italiani all'estero, o per quanti hanno lasciato il meridione per lavorare al nord. È il caso del 45 giri *7 giugno. Torna per votare, vota per ritornare*, pubblicato in occasione delle elezioni amministrative e regionali del 1970<sup>34</sup>, che contiene un pezzo del “Canto dell'emigrante” di Franco Trincale a introduzione di un vecchio discorso di Togliatti e di uno registrato *ad hoc* da Berlinguer (il leader del Pci è molto poco a suo agio con la tecnologia, e appare piuttosto impacciato). O del più articolato 33 giri 7 pollici prodotto per le politiche del 1968, intitolato *19 maggio. Un voto per ritornare*<sup>35</sup>: in una struttura quasi radiofonica vi si alternano voci registrate che leggono testimonianze dell'emigrazione, un appello di Longo agli emigranti e diversi brani a tema, piuttosto eterogenei: si va da “Il treno che viene dal Sud” di Sergio Endrigo e “Ciao amore, ciao” di Luigi Tenco a “A porto Marghera” di Luisa Ronchini e “Buttiamo a mare le basi americane” di Rudi Assuntino, queste ultime tratte direttamente dal repertorio della Linea Rossa dei Dischi del Sole. In entrambi i dischi la musica ha un ruolo di mero supporto: l'enfasi è tutta sulla parola registrata.

L'esigua produzione di dischi musicali, invece, riguarda soprattutto gli anni dal 1968 ai primi Settanta. È una cronologia coerente con i nuovi fermenti discografici che stanno attraversando la sinistra non allineata: il Pci, cioè, sembra voler rispondere alla vivace produzione musicale dei gruppi extraparlamentari; con il venire meno della stessa, già prima della metà degli anni Settanta, le sporadiche iniziative fonografiche del partito cessano del tutto. Nello stesso periodo, peraltro, si situano anche le operazioni più visibili della discografia del Partito socialista, con una serie di 45 giri a cura della «sezione stampa e propaganda del Psi» e affidati, un lato a testa, a dei tandem di attori e musicisti di *appeal* pop. Due esempi tra i più prestigiosi: Domenico

33 *Elezioni politiche 1958, appello agli elettori*, 45 giri Ep, <https://www.discogs.com/it/Palmiro-Togliatti-Elezioni-Politiche-1958-Appello-Agli-Elettori/master/1627162> (ultima visita 4 novembre 2021).

34 *7 giugno. Torna per votare, vota per ritornare*, Partito comunista italiano, 1970, 45 giri.

35 *19 maggio. Un voto per ritornare*, Partito comunista italiano, 2F8KQ15504, 1968, 33 giri 7 pollici.

Modugno e Arnoldo Foà<sup>36</sup> (in occasione del referendum sul divorzio), e l'Equipe 84 ed Enrico Montesano<sup>37</sup> (per le elezioni del 1975).

Possiamo osservare più nel dettaglio alcuni dei dischi prodotti dal Pci a cavallo del salto di decennio. In almeno un paio di occasioni, il Pci è affiancato da un'altra *label* discografica, perlopiù indipendente o autoprodotta. È il caso, ad esempio, di *Le mani a te padrone io no, non te le bacio* del gruppo bolognese del Canzoniere delle Lame<sup>38</sup>, che reca sull'etichetta Cdl 2 ("Canzoniere delle Lame", appunto) ma risulta prodotto da «Edizioni Pci - Federazione di Reggio Calabria»; oppure dei molti dischi, spesso autoprodotti, del cantastorie Franco Trincale, il cui importante ruolo all'interno della propaganda del Pci, testimoniato da diverse canzoni d'occasione e incisioni, andrebbe approfondito in maniera più puntuale in altra sede.

Uno dei primi dischi di canzoni immesso dal Pci sul mercato è un 33 giri 7 pollici contenente quattro brani: "Il generale Westmoreland", "Il padrone mi ha detto", "La vita cambierà" e "Figliolo caro"<sup>39</sup>. Pubblicato nel 1968 in occasione della campagna elettorale per le elezioni politiche e non accreditato, il disco è opera della coppia Antonio Infantino ed Enzo Del Re, che lo avrebbero registrato con mezzi di fortuna nella sede di Botteghe Oscure e riproposto *live* il giorno seguente prima di un comizio di Berlinguer<sup>40</sup>. Infantino, che l'anno dopo sarà nella ripresa del *Ci ragiono e canto* con Dario Fo insieme allo stesso Del Re, e che legherà in seguito il suo nome al gruppo dei Tarantolati di Tricarico e a una originale riproposta di musiche "terapeutiche" del sud, è nel 1968 un giovane poeta e musicista "beat". Il termine allude in quel momento tanto alla suggestione della *Beat Generation* (nel 1967 Infantino ha pubblicato in effetti un libro di poesie sponsorizzato da Fernanda Pivano) quanto a quella del beat della *British Invasion*. Alle prese con un repertorio più esplicitamente politico rispetto ai suoi precedenti lavori (ad esempio il curioso Lp prodotto da Nanni Ricordi *Ho la criniera da leone perciò attenzio-*

36 D. MODUGNO / A. FOÀ, "L'anniversario" / "Cosa ne pensa del divorzio", Partito socialista italiano SSP 5, 1974, 45 giri,

37 EQUIPE 84 / E. MONTESANO, "15 Giugno '75" / "Felice allegria: io la penso così", Partito socialista italiano SSP 6, 1975, 45 giri.

38 Sul Canzoniere delle Lame cfr. J. CARIOLI, *Gli anni che cantano. Il Canzoniere delle Lame di Bologna*, Udine, Nota, 2012.

39 "Il generale Westmoreland", "Il padrone mi ha detto" / "La vita cambierà", "Figliolo caro", Partito comunista italiano, 1968, 33 giri 7 pollici.

40 Secondo quanto riporta lo stesso Infantino in W. DE STRADIS, *Nella testa di Antonio Infantino. Un viaggio multidimensionale col genio di Tricarico*, Potenza, Villani Libri, 2017 pp. 57-58; su Infantino cfr. anche J. TOMATIS, *L'altra Taranta: Antonio Infantino e il folk revival italiano*, in «Quaderni del Conservatorio C. Gesualdo da Venosa», III (2019-2020), pp. 147-160.

ne<sup>41</sup>) Infantino aderisce qui più o meno implicitamente al modello dei Dischi del Sole e del *folk revival*: “Il generale Westmoreland” riprende una melodia da stornello detto “alla Bombacè”, sul prototipo di alcune strofette satiriche intonate durante la Grande guerra contro il generale Cadorna<sup>42</sup>. In altri momenti del disco (ad esempio in “Il padrone mi ha detto”) si ascoltano soluzioni più vicine al folk-beat di matrice angloamericana di quegli anni, ma i brani sono interpretati nel segno della più totale povertà tecnica e strumentale, con una chitarra al limite della scordatura e una fitta poliritmia percussiva prodotta da Enzo Del Re con tamburi e strumenti non convenzionali. La strategia del Pci dietro il disco (che non ha comunque seguito) vuole probabilmente emulare l’operazione avviata l’anno prima dai Dischi del Sole con la collana Linea Rossa: ovvero, la produzione di dischi 7 pollici a basso costo, con una copertina dal gusto “pop”, che possano rivolgersi a un mercato giovanile. La bizzarra grafica a quadrettoni simil-Mondrian del disco di Infantino-Del Re sembra potersi spiegare così. Proprio Linea Rossa aveva pubblicato in quello stesso anno le due canzoni di maggior successo della protesta giovanile del 1968, ovvero “Contessa” e “Valle Giulia” di Paolo Pietrangeli<sup>43</sup>.

Un 45 giri Ep «a cura della sezione centrale di stampa e propaganda del Pci», esordio discografico di Ernesto Bassignano nel 1971, rappresenta un altro oggetto piuttosto peculiare<sup>44</sup>. Contiene quattro canzoni (“Compagno dove vai”, “Tempo verrà”; “Veniamo da lontano”, “Compagni compagni”) che si collocano a metà strada tra il gusto dell’innodia politica dei Dischi del Sole e la canzone d’autore coeva. Bassignano è un personaggio chiave nello sviluppo di quella che sarà poi un po’ impropriamente definita “scuola romana”: all’inizio degli anni Settanta è l’animatore dei “Giovani del folk” al Folkstudio, a fianco di Giorgio Lo Cascio, Antonello Venditti e Francesco De Gregori. È però anche un funzionario del Pci, e nel 1972 firma un interessante “Manifesto della nuova canzone”, che viene distribuito alle feste dell’Unità<sup>45</sup>. Rappresenta cioè al meglio la vita “liminale” della canzone politica in quegli anni tra antagonismo di sinistra e fedeltà alla linea del partito, tra folk italiano e modelli americani, nella crescente prossimità fra l’ambiente “alternativo” e quello *mainstream* che caratterizza i cantautori della seconda generazione. Lo stesso De Gregori comincia la sua attività a fianco della cantante folk toscana

41 A. INFANTINO, *Ho la criniera da leone (perciò attenzione)*, Ricordi SMRL 6062, 1968, 33 giri.

42 Come dimostrano anche i canti dei prigionieri italiani della Prima guerra mondiale documentati da I. MACCHIARELLA, M. TAMBURINI, *Voci ritrovate: Canti e narrazioni di prigionieri italiani della Grande Guerra negli archivi sonori di Berlino*, Udine, Nota, 2018.

43 Cfr. J. TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, cit., pp. 321-327.

44 E. BASSIGNANO, “Compagno dove vai”, “Tempo verrà” / “Veniamo da lontano”, “Compagni compagni”, Partito comunista italiano EP 002, 1971, 45 giri Ep.

45 Ivi, pp. 435-437.

Caterina Bueno, per poi esibirsi come musicista-militante nel circuito di Lotta continua, diventare star assoluta del pop italiano con il bestseller *Rimmel* nel 1975 ed essere pubblicamente “processato” da un gruppo di autonomi l’anno successivo al termine di un concerto al Palalido di Milano.

Un terzo disco, pubblicato per la campagna elettorale per le politiche del 1972, è invece cointestato ad Anna Identici e agli Stormy Six<sup>46</sup>. Della prima – cantante di buon successo che da poco si è “convertita” al folk – compare “Era bello il mio ragazzo”, pezzo dedicato alle morti bianche che nello stesso anno è stato al Festival di Sanremo; è uno dei rari casi in cui il Pci sfrutta un brano già pubblicato e noto al pubblico. Ai secondi sono invece attribuiti tre pezzi, di cui solo due effettivamente registrati dal gruppo «in una camera d’albergo di Rovigo», con una chitarra acustica e un tamburello – dunque riducendo ai minimi termini l’organico del gruppo – durante un tour in supporto alle federazioni del Pci del Veneto<sup>47</sup>: “La Birindelleide”, il cui testo – dedicato all’ammiraglio e deputato missino Gino Birindelli – è una parodia della “Badoglieide” di Nuto Revelli; e “La ballata della Dc”, su una musica simile a un precedente brano degli Stormy Six, “Nicola fa il maestro di scuola” (a sua volta ricalcata da “Dead Flowers” dei Rolling Stones)<sup>48</sup>. I testi musicati dal gruppo, secondo quanto afferma Franco Fabbri (in quel momento cantante, chitarrista e autore degli Stormy Six) erano «di Botteghe oscure»<sup>49</sup>.

Le vicende di questi tre dischi e la loro sostanziale estemporaneità dettata da ragioni di propaganda non fanno che dimostrare l’assenza di una strategia organica del Pci in fatto di discografia.

### *Conclusioni*

Pur non rappresentando un campione significativo, le incisioni qui descritte consentono alcune riflessioni conclusive intorno al suono della canzone politica negli anni Sessanta e Settanta. Anche nei pochi titoli legati al Pci, infatti, si riconoscono alcuni elementi ricorrenti che percorrono la storia della discografia alternativa dai tempi del Cantacronache.

Intanto, il pauperismo, più o meno consapevole, dei mezzi tecnologici impiegati: il Pci, partito di massa e principale impresario musicale in Italia, poteva certo permettersi di pagare una sessione in studio di registrazione e un tecnico del suono. E tuttavia, Infantino e Del Re registrano con mezzi di

46 A. IDENTICI/ STORMY SIX, “Era bello il mio ragazzo”, “La Birindelleide” / “Quando s’era diplomato”, “La ballata della Dc”, Partito comunista italiano, 1972, 45 giri Ep.

47 F. FABBRI, *Album bianco 2. Diari musicali 1965-2002*, Roma, Arcana, 2002, p. 98 e comunicazione personale.

48 Il terzo brano è “Quando s’era diplomato”, che sarebbe attribuibile a Nino Tristano.

49 Comunicazione personale.



fortuna dentro Botteghe Oscure, gli Stormy Six in un hotel veneto con il loro registratore Uher portatile. Le ragioni sono culturali più che contingenti, e riguardano tanto una generica diffidenza verso la tecnologia e i mass media, interpretati come inautentici e corrompenti, quanto un pregiudizio ben radicato nelle culture di sinistra nei confronti della musica cosiddetta “gastronomica”.

Allo stesso pregiudizio si lega anche la diffidenza nei confronti dell’arrangiamento, con la predilezione per pochi strumenti e rigorosamente acustici, chitarra *in primis*. Si tratta di una linea già teorizzata da Adorno e ripresa dal Cantacronache, che nel 1958 scriveva: «niente orchestrone, strumenti elettrici, “arrangiamenti”. Le nostre canzoni dicono cose vere, cioè semplici. Perciò anche l’accompagnamento strumentale dev’essere di grande naturalezza e semplicità»<sup>50</sup>. Infantino veniva da un contesto di beat “sinfonico”; Bassignano si rifaceva a modelli americani che nei primi Settanta esibivano da tempo un *sound* ricco e variegato (la “svolta elettrica di Dylan” risale al 1965); gli Stormy Six del 1972 erano già un gruppo molto avanti nella sperimentazione sia con strumenti elettrici, sia acustici, e queste incisioni non rendono certo giustizia alla loro proposta di quegli anni. Evidentemente, la canzone politica *deve* essere suonata in un certo modo e cantata in un certo modo. Le voci devono essere “brutte”, sporche, non educate per essere *vere* (ancora il Cantacronache: il cantante «prescinde dalla deformazione microfonica»; il rapporto con il microfono «dev’essere [...] indiretto e casuale», e non «diretto e necessario»). È questa la linea che fu portata avanti dai Dischi del Sole e dal Nuovo canzoniere italiano, che ne fecero una bandiera *ideologica* prima che stilistica: queste erano le voci dell’“altra cultura”, e come tali dovevano essere “diverse”. L’importanza di quell’esperienza e di quel modello, tuttavia, travalica i confini delle Edizioni Avanti! e dei Dischi del Sole, arrivando a lambire la costruzione dell’estetica della canzone d’autore e, appunto, le occasionali sortite nel campo della discografia del Partito comunista italiano. Che non si faceva problemi a scritturare per le feste dell’Unità Claudio Villa o la Pfm, ma che quando decideva – raramente – di pubblicare un disco, si adeguava allo standard sonoro della canzone politica coeva. Compromettendo, paradossalmente, le possibilità stesse che il suo messaggio di propaganda fosse effettivamente ascoltato dalla base. In fondo, chi vuole veramente ascoltare un disco che suona male?

---

50 M. STRANIERO, S. LIBEROVICI, *Perché il disco EP 45 CS*, in «Cantacronache» 1, Edizioni Italia Canta, estate 1958, pp. 9-10.