

LA FOLK-SONG AMERICANA NELL'OTTOCENTO

I rapidi sviluppi cui abbiamo assistito in questi ultimi decenni nel campo dell'antropologia, dell'etnologia, della sociologia e delle scienze umane in generale sembrano avere incontestabilmente posto in primo piano l'importanza della canzone popolare per lo studio e la comprensione di una cultura. D'altro canto, da quando, superata l'estetica crociana, si è potuto guardare ai fenomeni letterari senza prescindere da un contesto storico e sociale, ma anzi investigando dialetticamente sui rapporti fra società e manifestazioni culturali, i compartimenti stagni che separavano letteratura e scienze sociali hanno perso molta della loro rigidità e della loro capacità di tenuta. È quindi oggi tutt'altro che azzardato affermare che un quadro generale della cultura americana non può essere completo senza una attenta considerazione del folklore statunitense, del quale la *folk-music* è soltanto un ramo.

Sono passati ormai alcuni decenni dalla pubblicazione delle fondamentali opere della Rourke e del Blair¹, mentre per quel che riguarda la *folk-music* in particolare è nota da tempo in tutto il mondo l'attività instancabile di Alan Lomax e ancor prima quella del padre John Alan, ai quali si deve fra l'altro l'eccezionale raccolta di musiche popolari americane conservate alla Library of Congress di New York.

In America a questi primi nomi (ma più esatto sarebbe risalire addirittura a quello di Cecil B. Sharp, studioso inglese nel cui campo di interessi rientrarono, ancora nei primissimi anni del Novecento, le canzoni di origine inglese rac-

1. CONSTANCE ROURKE, *American Humor*, New York, 1931, e WALTER BLAIR, *Native American Humor 1800-1900*, New York, 1937.

colte negli Appalachi) se ne affiancarono ben presto altri, coicché è particolarmente importante il contributo degli *scholars* americani ai fini del *revival* iniziato verso gli anni '50 con l'attività dei « Weavers »² e tutt'ora estremamente vivo e rigoglioso nonostante l'atteggiamento « highbrow » degli studiosi stessi³.

Il contributo italiano alla conoscenza del problema fu estremamente tardivo, ma non per questo meno appassionato: valgano per tutti (anche se il numero a dire il vero è piuttosto esiguo) i nomi di Roberto Leydi e soprattutto di Alessandro Portelli, ai quali si devono delle antologie intelligenti e interessanti⁴.

Su questo sfondo, quindi, pur se sommariamente accennato, si inquadrano le nostre pagine.

Per ipotesi di lavoro si impone subito una distinzione: la canzone popolare americana può dividersi in due rami: quello che genericamente definiremo « sociale » e quello che ancor più genericamente definiremo « archetipo ».

Va da sé che il primo tipo nasce direttamente dalle condizioni di vita del popolo (sociali, economiche, geografiche, storiche, ecc.). L'altro tipo, invece, sembra fondare le sue origini su fenomeni e accadimenti non connessi con ragioni « sociali ». La cosa, diciamolo subito, non è affatto vera: non esiste una « courting song », ad esempio, che non mostri per lo meno indirettamente una componente economica o comunque « sociale ». Certo, questa componente è spesso di lettura meno facile che in altre canzoni. E questo ci basta per una distinzione che, come abbiamo detto, è soltanto di comodo.

2. Pete Seeger, Fred Hellerman, Ronnie Gilbert e Lee Hays.

3. Si veda per tutti la nota di presentazione al disco *Folkways* 3548, « Guy Carawan, vol. II », Primavera 1959, pubblicata in traduzione italiana su *Marcatrè*, 23/25, Giugno 1966, pp. 13-14, che porta la firma dello stesso Alan Lomax.

4. ROBERTO LEYDI (in collab. con TULLIO KEZICH), *Ascolta Mr. Bilbo!*, Milano-Roma, 1954; R. LEYDI, *Froi e fuorilegge nella ballata popolare americana*, Milano, 1958; ALESSANDRO PORTELLI, *Folk Songs*, Parma, 1966.

Quali sono, quindi, i temi della canzone archetipa? Ne abbiamo di vario tipo: dalla religione, in una celebrazione dei passi del Vecchio e del Nuovo Testamento, in una speranza di vita futura e in una conferma di fede, a temi che sono in buona parte comuni alla canzone inglese, scozzese e irlandese (storie d'amore e di morte, diavoli beffati, misteriose canzoni che parlano di strani luoghi, di re e di regine, in contesti spesso quasi completamente *nonsensical*, storie di fantasmi, ecc.), a temi amorosi facilmente reperibili presso qualsiasi tradizione popolare, come il desiderio di accasarsi (soprattutto da parte di ragazze), e relative « warning songs », « courting songs » ecc., fino alle canzoni per bambini o a quelle di celebrazione di determinate festività.

La tradizione inglese è presente in quanto l'America coloniale ne era stata veicolo ancora nel '6/700. Ma le colonie del New England e il Nord in generale fondavano buona parte della loro economia sul commercio marinaro e conseguentemente non alimentarono una tradizione precisa e stabilita (anche in virtù della conseguente fioritura industriale).

Quelle del Sud, invece, come Virginia e Carolina, acquistarono subito un carattere economico prevalentemente agricolo, ciò che esclude frammistioni etniche e contatti di costumi quali invece il Nord commerciale e industriale conosceva bene.

Questo non toglie che il materiale « meridionale » in questione non andasse soggetto a mutamenti, di musica e soprattutto di parole. Prendiamo l'esempio di una canzone come « Yankee Doodle », nata con un preciso intento di satira antiamericana durante la lotta per l'indipendenza delle colonie. Il motivo inglese diventa a poco a poco satira, sì, ma della scombussolata figura di un villano che arriva in città⁵, mentre le parole originali facevano precise allusioni all'esercito e alla

5. Figura, vorremmo aggiungere, non molto dissimile dal prototipo dello « stage yankee » introdotto nel teatro americano da Royall Tyler nel 1792. Per questa figura cfr. CARLO IZZO, *Storia della letteratura nord-americana*, Milano, 1963, pp. 175-77.

guerra in questione. Oppure il caso più *Southern* di « Dixie », canzone apparentemente « bianca », che però nella sua prima versione presentava strofe di sapore squisitamente biblico, tanto che ancor oggi ne sono incerte le radici e l'attribuzione⁶. O ancora uno *spiritual* come « Michael Row the Boat Ashore », che presenta nella cadenza, oltreché nelle parole, indubbi elementi di « boat song », o più genericamente di « work song »⁷.

Tralasciando ora distinzioni geografiche e filologiche e proseguendo più particolareggiatamente all'interno della canzone « archetipa », il materiale più sostanzioso che si incontra è senza dubbio quello relativo alla « love song » (come d'altronde in qualsiasi tradizione popolare). Dagli avvertimenti amorosi alla gelosia, dalla separazione alle insicurezze sentimentali, su su fino al delitto, il campo è estremamente vasto. Diamogli una rapida scorsa.

Fra gli avvertimenti si possono citare gli esempi di « Kansas Boys », con la raccomandazione di non fidarsi dei suddetti ragazzi, o « Single Girl », rimpianto di una giovane moglie che confronta la spensierata vita precedente con quella ben più severa e spossante che sta vivendo. È ovvio, quindi, che su questo tema si innesta spesso quello ancor più pressante del matrimonio: genitori che interrogano le figlie sulle loro intenzioni coniugali, ragazze ritrose o estremamente decise, ecc. Il tutto su un piano spesso scherzoso con frequenti riprese delle precedenti strofe, o anche seguendo un tema a botta e risposta (qualcosa di simile alla nostra « Madama Dorè »). Quando poi si è fatto il grande passo non sempre a dolersene è la donna, come nella già citata « Single Girl », ma anche l'uomo, il quale si accorge che a volte a indossare i pantaloni è la moglie, come nella piacevole e didattica « Devilish Mary ».

In tema di avvertimenti e consigli amorosi spicca, co-

6. Cfr. C. ROURKE, *op. cit.*, pp. 86-87.

7. *Ibid.*, pp. 87-88.

munque, « Come All You Fair and Tender Ladies », nota anche con il titolo « Little Sparrow (o « Tiny Sparrow »). La forma fissa « Come All You » è sicuramente di origine inglese, se non addirittura irlandese, ed è una costante di molte canzoni in lingua inglese⁸:

Come all you fair and tender ladies
 Take warnin' how you court your men
 They're like the stars on a summer mornin'
 They first appear and then they're gone.

Importante è rilevare che fra le numerosissime varianti ne esiste una col titolo « Silver Dagger ». Su una melodia abbastanza simile, « Silver Dagger » espone le estreme conseguenze dell'avvertimento della versione originale, e cioè la più totale, amazzonica misantropia di una giovane donna nei riguardi del corteggiatore:

Don't sing love songs. you'll wake my mother
 She's sleepin' here right by my side
 And in her right hand a silver dagger
 She says that I'll not be your bride.

All men are false says my mother
 They'll tell you wicked lovin' lies
 And then they go and court another
 They leave you there to pine and sigh

My father is a handsome devil
 He's got a chain five miles long
 And for ev'ry link a heart does dangle
 Of another maid he loved and wronged.

Go court another tender maiden
 And hope that she will be your bride,
 For I've been warned and I've decided
 To sleep alone all of my life.

8. Cfr. il bel libro di A. L. LLOYD, *Folk Song in England*, (1967), London, 1969, pp. 356-57.

Si noti sullo sfondo la potente immagine della madre, ispiratrice dell'odio verso l'altro sesso, e la figura del padre, visto come un affascinante demonio. Ovvio è l'interpretazione matriarcale della canzone, come ovvio è il simbolo sessuale della daga d'argento stretta nella destra della madre.

Con « Silver Dagger » già si intuisce un clima di tragedia: ciò che era nato quasi come uno scherzo si colora di sangue. Un ricchissimo filone amoroso è appunto quello del delitto, molto spesso triangolo, a volte dialogo, a volte ancora suicidio. Il movente è spesso la gelosia (e in questo senso il tema è comune alla tradizione americana e a quella inglese). A volte si tratta di canzoni sorte dalla pura fantasia (« Banks of the Ohio », per esempio, anche se c'è chi giura, come Irwin Silber⁹, che questa canzone ha origini in un fatto di cronaca ormai dimenticato, di cui la canzone resta unica testimonianza), oppure nate da un fatto di cronaca accertato di cui si conoscono tutti gli estremi (ad esempio « Poor Ellen Smith »)¹⁰. Notevole è che molto spesso la fantasia popolare abbia idealizzato, mitizzato certi fatti di cronaca nera per porli in una sfera strettamente sentimentale e passionale. È il caso di quel che avvenne dopo l'esecuzione di Thomas C. Dula, veterano confederato, impiccato il 1° maggio del 1868 a Wilkes Country, North Carolina. Il Dula aveva ucciso una certa Laura Foster, avendo da essa contratto una malattia venerea. Subito si pensò all'eterno triangolo e Dula (noto an-

9. Cfr. IRWIN SILBER, *American Hootenanny*, Book II, New York, 1964, p. 21. In realtà « Banks of the Ohio » presenta quasi tutti gli elementi strutturali di più antiche canzoni irlandesi quali « Banks of the OBD » e « Banks of Red Roses », per cui non è difficile intuirne una diretta discendenza.

10. La storia di « Poor Ellen Smith » è interessante: a Mont Airy, North Carolina, fu assassinata il 23 luglio 1893 l'omonima ispiratrice della canzone. L'imputato Peter De Graff fu condannato sulla base della sua irripetibilità subito dopo l'assassinio e per una lettera trovata indosso alla vittima. Si pensa che la canzone sia stata scritta dallo stesso De Graff in prigione in attesa della propria esecuzione. Molti considerarono il De Graff vittima di un errore giudiziario e l'esecuzione della canzone fu proibita dalle autorità timorose di eventuali violenze.

che come Dooley) passò alla storia come vittima dell'amore: ciò che in fondo fu.

Nel caso « triangolare » ricentrano, per fare altri esempi, anche « Flora » (o « The Lily of the West »), « Fair Ellender », « Bow and Balance », « Dark-eyed Sailor », ecc. Differenze interne non ne mancano: « Fair Ellender », di origine inglese, presenta un triangolo dove ad essere due sono le donne; « Bow and Balance » presenta lo stesso caso, ma con in più una particolare atmosfera favolistica nel motivo della rivalsa di una sorella sull'altra nella corsa al potente e ricco partito; « Dark-eyed Sailor », invece, introduce nel tema elementi costieri estranei al terreno di proliferazione di questo tipo di canzoni.

È importante notare che per tutte queste canzoni l'atmosfera che si respira è tipicamente favolistica: da « Shady Grove » a « Bow and Balance » fino ai più tremendi assassini, troviamo un mondo di « -ini » e di « -etti », di « lily white hands », di « pretty little blue eyes », di « golden chains », di « ten thousand miles away », di « deep flowing waters », ecc. Un mondo, quindi, piuttosto gentile e delicato, fatto di laghetti e di fresche rive di fiumi, che pure a volte sono teatro di morti violente e sanguinose. Tipico, insomma, è il carattere « sognante », parzialmente eufemistico dell'anima americana: e questo spiega come nel Novecento ci si possa trovare di fronte a un genere di canzone aulica anche in persone direttamente impegnate in una lotta sociale che non sembrerebbe lasciare spazio a una « genteel tradition » musicale ¹¹.

Per tornare ora ai nostri temi, un posto abbastanza importante è occupato da quello del distacco forzato. Normalmente le ragioni sono economiche (e questo dimostra, se pure ce ne fosse bisogno, che la nostra iniziale distinzione era soltanto di comodo): o la ricerca di un lavoro in terre lontane o il rifiuto dei genitori di uno o di ambedue gli innamorati a

11. Valga per tutti l'esempio di Woody Guthrie, ingaggiato nel 1941 dall'Amministrazione Roosevelt come cantante-compositore ufficiale delle dighe di Bonneville e di Coulee sul Columbia River.

causa della povertà dell'altro. Per fare un titolo esemplificativo del primo caso potremmo citare « He's Gone Away », per il secondo la bella « Wagoner's Lad » (nota anche come « Pretty Mary »):

Your parents don't like me
 They say I'm too poor
 They say I'm not worthy
 To enter your door

Un elemento particolarmente interessante della « parting song » è senza dubbio la figura dello zingaro, mediata, come d'altronde le stesse canzoni, dall'Inghilterra. Ne sono esempi cospicui canzoni come « Gipsy Davy » e « Gipsy Laddie », che presentano una importante analogia strutturale con certe ballate della tradizione inglese. Lo zingaro con il quale la moglie dell'uomo fugge, infatti, ricopre in fondo il ruolo che era stato del demonio in « James Harris » (o « The Daemon Lover »), in America nota come « Ship Carpenter » (o « House Carpenter »); il Male con l'Emme maiuscola, insomma. Per sottolineare ancor più l'intervento malefico le canzoni parlano dei bambini abbandonati dalla madre nella snaturata fuga; ed è curioso notare la coincidenza dei temi e della loro trattazione sentimentale in « James Harris » e in « Gipsy Davy »: in ambedue l'unico rimpianto è il pensiero dei figlioletti abbandonati, salvo poi andarsene lo stesso. Rimpianto che non troviamo affatto in « Gipsy Laddie », canzone persino lasciva e crudele con quell'accento alla moglie che giace sul prato abbracciata allo zingaro mentre il marito la scongiura di ritornare a casa. Una cosa è certa: mentre in una canzone di fuga come « James Harris » l'esca era stata abbastanza biblicamente la ricchezza e il lusso promessi dal demoniaco seduttore, nelle altre la passione è data da qualcosa di più sottile e, caso o intenzione, di più americano. Con « Gipsy Davy » e « Gipsy Laddie », varianti molto simili di uno stesso tema, siamo di fronte al primo esempio di « hobo song » nella canzone popolare americana: l'amore del viaggio e dell'avventura, uno spirito « pionieristico » che non si accontenta delle cose che ha

attorno (in « Gipsy Davy » sono fatte chiare allusioni alla agiatezza della vita precedente: il contrario di « James Harris »). Ovviamente in queste canzoni il fascino di una vita *rambling* è abbastanza chiaramente condannato, dal momento che la situazione che fa da presupposto si presta facilmente a un giudizio morale tradizionale¹². La « hobo song » nasce da una situazione sociale urbana e industriale molto chiara, e in questo senso le due tradizioni non hanno nulla di comune. Ma già è indicativo l'inserimento di un dato tipicamente americano in canzoni direttamente derivate dalla ballata inglese.

Un accenno brevissimo faremo al tema religioso, che per la musica « bianca » si incarna nel *White Spiritual*, il quale per la sua importanza e bellezza meriterebbe una trattazione a parte. Si tratta di canzoni o canti a temi appunto squisitamente religiosi, tipici dello *spiritual* negro, ma scritte e cantate da bianchi. Fra le tante differenze (alcune di carattere musicale) ve n'è una fondamentale: mentre lo *spiritual* negro, anche se a volte involontariamente e minimamente acquistava sempre un carattere di rivendicazione umana più che sociale, fiducia in una condizione di eguaglianza che se non ottenuta in terra era certo sicura in cielo, e mentre in esso le immagini erano sempre celestiali e candide figure di carri celesti, di ali divine, di simboliche navi delle anime, nell'altro il primo motivo ovviamente non veniva toccato e venivano, invece, per lo più sottolineate le tribolazioni, le avversità, le difficoltà del viaggio terreno, anche se a volte non mancavano pacifiche visioni di celeste beatitudine. La ragione è abbastanza chiara. Il « bianco » americano dell'Ottocento è il diretto erede del rigorismo puritano e calvinista del '6/700. Ma una canzone non può trattare temi teologici o discutere sull'essenza del peccato: essa si limiterà tutt'al più a glorificare Dio. Ma qual è, da un punto di vista puritano, il modo

12. Ancora nei primi decenni del Novecento, nella sua « Irene Good-night » Leadbelly scriveva una strofa come questa: « Stop your ramblin', stop your gamblin' / Stop stayin out late at night / Go home to your wife and family / Sit down by the fireside bright ».

migliore di glorificarlo? Cantare la nostra debolezza, se è vero che ogni avversità, ogni tribolazione è un piolo in più della scala che porta al Paradiso. Certo, concezioni calviniste come quella del denaro o simili qui non sussistono. I valori umani in gioco sono scarsissimi, e quei pochi sono ormai cose che il pellegrino si lascia alle spalle in vista del mondo futuro, quando, come dicevamo, non siano addirittura d'ausilio alla vita futura come maggior titolo di gloria per essa, e conseguentemente per Dio.

Citiamo da « Poor Wayfaring Stranger »:

I am a poor wayfaring stranger
 Travellin' through this world of woe.
 There is no sickness, no toil nor danger
 In that bright world to which I go.
 I'm goin' there to see my father,
 I'm goin' there, no more to roam.
 I'm goin' there right over Jordan
 I'm goin' there right over home.

Filoni interessantissimi, ma più che strettamente americani universalmente anglosassoni, sono le canzoni *nonsensical* e le « children songs ».

Il tema *nonsensical* è caro a tutta la cultura anglosassone, dalla canzone alla letteratura, all'umorismo in generale¹³. Il pensiero corre ovviamente alle opere di Lewis Carroll e ai *Limericks* di Edward Lear, ma anche a parecchi momenti del teatro elisabettiano fino alle prove infantili di Richard Hughes. Dal canto suo la canzone americana ha certo mutuato molto in questo campo da quella inglese. Uno degli esempi più interessanti è « Derby Ram », tipico campione di *overstatement* popolare probabilmente connesso a riti totemici. Ma più interessante ancora è « Nottamun Town », anch'essa originariamente inglese. Ne diamo il testo per intero:

13. Cfr. a questo proposito il cap. dedicato al *nonsense* da CARLO IZZO nel suo *Umoristi inglesi*, Roma-Torino, 1963.

In Nottamun town not a soul would look up
 Not a soul would look up, not a soul would look down
 Not a soul would look up, not a soul would look down
 To show me the way to fair Nottamun town.

I rode a gray horse that was called gray mare,
 Gray mane and gray tail, green stripe down her back,
 Gray mane and gray tail, green stripe down her back,
 There wa'n't a hair on her be-what was coal black.

She stood so still, she threw me to the dirt,
 She tore-a my hide and bruised my shirt.
 From saddle to stirrup I mounted again,
 And on my ten toes I rode over the plain.

Met a king and a queen and a company more,
 A-walkin' behind and a-ridin' before,
 Come a stark-nekkid drummer a-beatin' a drum,
 With his hands in his bosom come marchin' along.

I bought me a quart to drive glandness away
 And to stifle the dust for it rained the whole day.

Sat down on a hard, hot, cold-frozen stone,
 Ten thousand stood around me and yet I's alone,
 Took my hat in my hands for to keep my head warm,
 Ten thousand got drowned that never was born.

La canzone, come si vede, non soltanto è di tipo *nonsensical*, ma fornisce un'immagine di « mondo alla rovescia » rintracciabile in parecchie culture popolari¹⁴. Jean Ritchie, eccezionale interprete di canzoni popolari americane, peraltro sempre molto informata sul proprio repertorio, non sa nulla di preciso in merito all'origine di questa canzone¹⁵; e Bert

14. Si veda il bel libro di GIUSEPPE COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, 1963, o anche l'interessante introduzione di GIUSEPPE MAZZOTTI a *El mondo roverso*, Treviso, 1964, opera che riproduce pregevoli ceramiche venete ottocentesche a carattere *nonsensical*.

15. La Ritchie, comunque, ritiene che la canzone sia da porsi in relazione con gli antichi « Mummings' Plays ». Cfr. la presentazione della Ritchie ai suoi due volumi « Jean Ritchie », Elektra 125, e « The Best of Jean Ritchie », Prestige 13003.

Jansch, noto *folk-singer* inglese, riporta le parole di Bert Lloyd, secondo il quale la canzone ha un « high sexual content »¹⁶.

Resta inteso, una volta ancora, che nella suddivisione dei tipi di canzone abbiamo adottato un criterio di comodo: in parecchi casi non mancano, infatti, esempi di elementi di un tipo uniti a quelli di un altro.

La « children song » possiede in quantità minore questa capacità combinatoria, ma in compenso si presenta sotto molte forme; la ninna-nanna, la filastrocca, la canzone di gioco, o anche quella celebrativa relativa a determinate feste, ecc.

Del primo tipo famosissime negli Stati Uniti sono « All the Pretty Little Horses », « Go to Sleepy Little Baby » o anche la bella « Hush Little Baby »; del secondo potremmo citare « Fiddle-I-Fee », che nelle parole ricorda molto da vicino la nota « McDonald's Cave » (la nostra « Vecchia fattoria »), nella quale a ogni verso di animale aggiunto si ripetono i versi degli animali già imitati; del terzo tipo, « It's Rainin' », e così via.

Su « It's Rainin' » in particolare vale la pena soffermarsi. Alcuni anni fa ne fu incisa una versione che ne contaminava il nucleo primitivo con le parole di altre « children songs » tradizionali. Ecco il testo:

It's rainin', it's pourin', the old man is snorin',
 Bumped his head, he went to the bed and he couldn't
 Get up n the mornin'.
 Rain, rain go away, come again some other day.
 Lady Bug, Lady Bug, fly away home,
 Your house is on fire and your children
 They will burn.

It's rainin', it's pourin' . . .
 I won't be my father's Jack,

16. Cfr. la presentazione di Bert Jansch al suo volume « The Bert Jansch Sampler », Transatlantic 10.

I won't be my mother's Jill,
I'll be a fiddler's wife
And fiddle when I will.

Il testo, inciso dal trio Peter, Paul and Mary, presentava, inoltre, le parole di un animato « hide and seek », un « rimpiattino » in piena regola, con tanto di conto di attesa e fornito di tutto l'apparato gergale di questo universale tipo di gioco infantile. Ma l'importanza del testo è ben altra: esso, infatti, si presta ad interpretazioni insospettate e particolarmente feconde da un punto di vista metodologico.

Nei primi versi, intanto, abbiamo lo strano accenno all'« old man », che ha quasi il sapore di una figura demoniaca beffata di medievale memoria (si noti la « head bumped »). Poco dopo, il « rain go away », che potrebbe sottintendere abbastanza esplicitamente un'invocazione a elementi naturali e risultare connessa a riti di fertilità¹⁷. Nella « Lady Bug » che segue possiamo, su questa strada, intendere un residuo totemico. E tanto più importante in quanto gli insetti non compaiono mai in relazioni totemiche negli Stati Uniti, se non presso una tribù Sioux del Sud, gli Osage (in particolare: l'ape, la formica rossa, la cavalletta e un insetto del grano, il « corn-beetle »: importanti, questi ultimi due, in quanto sottintendono una economia agricola che a sua volta avvalorerebbe la tesi dell'invocazione alla pioggia di cui sopra¹⁸). La contaminazione, quindi, sarebbe meno casuale di quanto potrebbe sembrare.

Non vogliamo, certo, ora fare dell'antropologia culturale, ma ci sembra importante un'analisi di questo tipo nel campo delle « children songs » (e delle stesse canzoni *nonsensical*), in quanto a tutt'oggi essa è la sola atta a fornire la probabile

17. Nella maggior parte delle versioni inglesi della canzone troviamo l'invocazione nella forma « rain, rain go to Spain »: qualsiasi commento è superfluo.

18. Non a caso ritroviamo la stessa canzone, o per lo meno la stessa immagine in un famoso romanzo del Sud, il *Tom Sawyer* di Mark Twain.

chiave di testi o sottovalutati o comunque non giustificanti la loro stessa ragione di essere. Dire che i bambini, a livello psicologico, operano irrazionalmente è solo rinviare il problema o sottintenderlo. La psicologia moderna ci ha insegnato le analogie della mente nei rapporti fra età e stati di cultura, quando addirittura non ci abbia insegnato che l'irrazionalità pura non esiste. Il discorso ci porterebbe lontano, ed è meglio fermarci qui. Valga genericamente a sottolineare che nella canzone popolare, come d'altronde in qualsiasi altra forma di manifestazione culturale, le cose possono essere diverse e più comprensive di quanto a prima vista non sembri.

Indipendentemente da qualsiasi interpretazione antropologica, un'altra immagine di « It's Rainin' » è particolarmente importante, quella della « fiddler's wife ». In effetti, incontriamo questo apparentemente strano desiderio di essere la moglie di un suonatore di violino anche in altre canzoni americane; ad esempio, in « Daughters, Will You Marry? », nella quale le figlie, interpellate dal padre su chi mai vogliono sposare, rifiutano l'agricoltore, il medico, il maestro, l'avvocato e il pescatore, asserendo di preferire, appunto, un « fiddler ». L'aria, molto allegra, sottintende la preferenza per una vita spensierata: il suonatore di violino, infatti è una delle figure più rappresentative e importanti in ambito sociale rurale. Egli è la colonna delle feste di campagna, il fondamento esecutivo delle affascinanti e rustiche « square dances », danze semplici e movimentatissime. Figura di primo piano, insomma, sempre connessa a un'atmosfera di festa, di gaiezza, di spensieratezza. La preferenza delle figlie si spiega così abbastanza facilmente.

Abbiamo detto più volte che la divisione netta della *folk-song* americana in due filoni ben distinti è una distinzione di comodo, un'ipotesi di lavoro. Questo appare con vistosa evidenza nelle « drinking songs » e in tutte quelle canzoni che nei loro testi mostrano direttamente il tessuto sociale dal quale nascono, e che pur mantengono un tono di piacevole disimpegno. Mentre le « drinking songs » americane sono in buona parte di chiara derivazione inglese (ma citeremo comunque come originale « Likes Likker Better Than Me », ta-

cendo di tutte le altre), un tipo di canzone squisitamente americana di genere « disimpegno » ci sembra estremamente interessante: il « Talkin' Blues ». Eccone una delle tante versioni:

If you wanna go to Heaven let me tell you what to do,
Gotta grease your feet in a little mutton stew.
Just slide out of the devil's hand
And ooze over to the Promise Land.
Take it easy, boy, but go greasy, slippin' and slidin'.

Mama's in the kitchen preparin' the yeast,
Sister's in the pantry, lookin' for some ease.
Papa's in the cellar mixin' up the hops,
Brother's at the window, just watchin' for the cops,
Drinkin' home-brew, makes you happy.

Well, it ain't no use of me workin' so hard,
I got a girl in the rich folks yard.
They kill a chicken, she sends me the head,
She thinks I'm workin', but I'm lying up in bed;
I'm dreamin' about her . . . and two other women.

Nobody liked the way I talked
So I went out and I took a walk,
I decided to go to some institution,
Get them to teach me elocution:
How now, brown cow? Right now, gteen bull!

I was down in the hen house, down on my knees
When I thought I heard a chicken sneeze.
But it was only the rooster saying his prayers,
Thankin' the Lord for the hens upstairs.
What with a rooster prayin' and all the hens a-laying,
Little pullets just pluggin' away the best they knew how.

Va subito notato che in alcune versioni troviamo « white folks yard » invece di « rich folks yard »: il che farebbe supporre o una priorità negra della canzone o una influenza della stessa sulla tradizione negra. Più probabile è la prima ipotesi, dal momento che in genere le influenze « bianche » sulla tra-

dizione negra sono sempre state, in ambito musicale, poco rilevanti. D'altro canto, è certo che la forma musicale del « Talkin' Blues » è strettamente imparentata con il giro armonico della « square dance » e con il discorso appunto « parlato » che regolava i movimenti di questa forma di ballo (qualcosa di abbastanza simile alla nostra quadriglia, ma con un ritmo di comandi molto più scandito e sincopato)¹⁹. Da quanto si è detto fino ad ora del « Talkin' Blues » si sarà già intuito che esso non è tanto una canzone quanto un vero e proprio genere musicale; vale a dire, una « base » ritmico-musicale sulla quale possono venire adattati testi sempre diversi. Sarà, anzi, coi primi movimenti sindacali e con l'apparire sulla scena *folk* americana dell'eccezionale personalità di Woody Guthrie che il « Talkin' Blues » perderà il suo carattere « disimpegno » e vedrà adattati alla sua struttura ritmica testi di vera e propria rivendicazione economica da parte delle masse operaie americane: ricordiamo il « Talkin' Union », il « Talkin' Dust Bowl » di Woody Guthrie, incentrato sull'esodo degli *okies* dall'Oklahoma verso la California negli anni 1927-35²⁰ fino agli incisivi, caustici « Talkin' Blues » contemporanei, come ad esempio, il notevole « Talkin' Vietnam » di Phil Ochs.

L'utilizzazione del « Talkin' Blues » in senso protestatario o comunque di commento a vicende storico-sociali ci porta direttamente al secondo gruppo di *folk-songs* americane che abbiamo appunto definito genericamente « sociali » in quanto legate a matrici di ispirazione strettamente connesse alle vicende storico-economiche del Paese che le ha generate.

In ordine cronologico uno dei fenomeni in questo senso

19. Se ne possono trovare tracce evidenti in canzoni ancor oggi eseguite nelle feste sociali rurali come « Cripple Creek », « Uncle Joe », ecc..

20. Woody trarrà spesso ispirazione da questa tragica pagina della sua storia personale (che è la storia di gran parte degli Stati Uniti del tempo), come dimostrano canzoni tipo « Tom Joad » (nella quale egli narra in musica la storia del noto personaggio di Steinbeck per coloro, come egli stesso disse, « che non hanno i soldi per comprarsi il libro o per vedere il film » /di John Ford/), o anche « So Long, It's Been Good To Know You ».

più importanti che presenta l'America ottocentesca (e non solo ottocentesca) è dato dall'immigrazione. Le sue ragioni sono note, o comunque intuibili: l'America è grande, è ricca, c'è per tutti un posto dove farsi, o rifarsi, una vita; oppure è l'irrequietezza, l'avventura, la curiosità a spingere qualcuno, il desiderio del non visto, dell'immenso, della natura che attende impassibile chi ne carpirà il segreto. In un modo o nell'altro, nell'indigeno sogno americano c'è posto anche per lo straniero.

Era comunque gente povera quella che si dirigeva, sdraiata su un umido ponte di nave, verso la Terra Promessa: contadini, piccoli artigiani, muratori, fabbri, ecc. Gente umile, proletaria. Ma proprio quella che è depositaria di una tradizione: giunsero in America con essa nuovi modi, nuovi costumi. E anche nuove canzoni. Certo, il grosso di questa influenza rimane inglese, irlandese e scozzese; ma vi furono anche altri apporti, e oggi Pete Seeger può dire di una canzone come « Oleanna », largamente nota negli Stati Uniti, che ne esistono versioni italiane, greche, svedesi, ucraine, ecc.

Si imporrebbe ora un lungo discorso sulle ragioni del forte apporto anglosassone e celtico e del minimo apporto del ceppo neo-latino al folklore musicale americano. Potremmo cercare di sintetizzare brevemente la cosa in questo modo:

1) È ovvio che è più facile inserirsi in una tradizione popolare sostanzialmente fondata sulla medesima lingua. Così un irlandese, magari su un motivo tradizionalmente celtico, può adattare nuove parole dettate da una precisa, particolare situazione (cfr. « Paddy Works On the Railway »), o addirittura importarla pressoché tale e quale dal suo paese, quando il tema ancora bene si adatti alla situazione stessa (cfr. « When Johnny Comes Marching Home », conosciuta, però, anche nella versione « Johnny I Hardly Knew Ye », di tutt'altro spirito). Una comunità di estrazione etnico-linguistica totalmente diversa è, per ovvie ragioni, meno aperta a un compromesso di questo tipo, mantenendo e perpetuando le cose nel modo in cui la tradizione originaria del suo paese gliele ha consegnate.

Conseguentemente, si potrebbe porre l'obiezione che, in

fondo, e nonostante tutto, su uno stesso motivo, poniamo italiano, potevano, come per il suddetto esempio irlandese, essere inseriti appunto nuovi testi.

2) A questo si può rispondere: *a)* data la diversa matrice linguistica è molto più difficile per un neolatino un contatto indigeno diretto e tempestivo; *b)* il carattere latino è essenzialmente lirico, a differenza del sassone, notoriamente corale, per cui tutto un largo terreno di inserimento viene ad essere praticamente escluso²¹.

3) Non dimentichiamo, ancora, la resistenza a una vera e propria integrazione opposta dagli elementi indigeni (che erano poi i discendenti dei primissimi immigrati) nei confronti delle affluenti nuove ondate immigratorie (e non soltanto latine o scandinave, come ad esempio dimostra una « No Irish Need Apply »). Essere in un paese straniero dove non si è particolarmente graditi cementa incalcolabilmente l'ideale legame con la madrepatria; legame che ovviamente si estrinseca nel conservare e alimentare le varie forme della sua tradizione, musica compresa. È un problema costante, quello « integrazionale », e sempre, da ambedue le parti, affrontato con orgoglio e durezza.

Non dimentichiamo, inoltre, che la maggior parte del *corpus* musicale anglosassone entrò in America quando questa ancora non aveva coscienza di una possibile, reale unità e indipendenza nazionale. Il fatto che canzoni inglesi (addirittura elisabettiane, come testimonia, ad esempio, « The Devil and the Farmer's Wife ») e irlandesi siano reperibili con facilità, anche se in parecchie varianti, soprattutto nel Sud, accusa chiaramente un loro ingresso in tempi prerivoluzionari. Diversamente, infatti, esse, per quanto magari alterate, sarebbero rin-

21. Non che nella canzone statunitense manchino espressioni liriche. Pensiamo a una certa parte della canzone *Southern*, ad esempio. Ma neppure dimentichiamo che gli stanziamenti immigratori si attuavano su un terreno prevalentemente costiero (New England in particolare), terreno, cioè, a carattere squisitamente associativo (attività marinare, commerciali, industriali).

tracciabili anche nel Nord (cosa che avviene ben più raramente). L'Ottocento vede un'America non ancora unitaria, ma certo diversa dall'arlecchino secentesco e settecentesco: più compatta, anche di fronte alle ondate immigratorie.

La tradizione anglosassone, insomma, oltreché facilitata dall'estrazione etnica e linguistica, è arrivata in tempi migliori, più recettivi. Di come questa recettività fosse andata via via scemando testimonia molto bene « No Irish Need Apply », la quale, al di là di conflitti d'orgoglio segna anche un punto a favore del brio e dello spirito irlandese. A un datore di lavoro che non desiderava irlandesi, un « decent boy just landed from the town of Ballyfad » risponde in modo alquanto perentorio:

I couldn't stand it longer, so a-hold of him I took,
 And gave him such a welting as he'd get at Donnybrook.
 He hollered « Millia Murther » and to get away did try,
 And swore he'd never write again « No Irish need apply ».
 Well, he made a big apology, I bid him then good-bye,
 Saying, « When next you want a beating, write ' No Irish
 [need apply] ».

Some do think it a misfortune to be christened Pat or Dan,
 But to me it is an honor to be born an Irishman.

Integrazione o no, il sogno americano ebbe le sue conquiste. Una certa storiografia e un certo cinema ce le hanno porte rivestite di tutti i crismi del mito. La Ferrovia è una di queste conquiste, o se vogliamo, di questi miti. Mito positivo, naturalmente, mito di progresso e di benessere. E visto in questa prospettiva ampia e storica lo si può anche, in generale, accettare. Ma il piccolo respiro, la miseria del singolo, il valore individuale, questo, lo sappiamo, la storia e i miti che da essa traggono alimento non ce li possono dare. Restano le voci di *quel giorno*, di *quell'ora*, come testimonianza di ciò che il fondamentale ottimismo a posteriori della storia del progresso ha trascurato. In questo caso la voce ci viene ancora dall'Irlanda, la quale fornì abbondante manodopera alle ferro-

vic americane dopo l'esodo dovuto alla grande carestia del 1840 (ricordiamo a questo proposito la struggente « The Praties They Grow Small »). Il Paddy del titolo denuncia ampiamente l'origine irlandese della canzone: « Paddy Works On the Railway »

In eighteen hundred and forty one
 I put my cord'roy breeches on
 I put my cord'roy breeches on
 To work upon the railway.
 Fi-li-mi-oree-oree-ay (*tre volte*)
 To work upon the railway.

In eighteen hundred and forty two
 I left the old world for the new,
 Bad cess to the luck that brought me through
 To work upon the railway . . .

In eighteen hundred and forty three
 'Twas then I met sweet Biddy MacGhee,
 An elegant wife she's been to me
 While working on the railway . . .

In eighteen hundred and forty five
 I thought myself more dead than alive
 I thought myself more dead than alive
 While working on the railway . . .

It's Pat do this and Pat do that
 Without a stocking or cravat,
 Nothing but an old straw hat
 While working on the railway . . .

In eighteen hundred and forty seven
 Sweet Biddy MacGhee, she went to heaven,
 If she left one kid, she left eleven
 To work upon the railway . . .

Il *tune* stesso della canzone è pieno di ritmo ed esuberanza. Ma non bisogna lasciarsi trarre in inganno: essa è molto

più triste di quanto non sembri a prima vista. È la storia di tutta una vita di lavoro e di stenti che si perpetua nei figli, quasi un eterno ciclo nel quale la morte (nella fattispecie, quella di Biddy MacGhee) non segna alcuna tappa, alcun punto fermo; anzi, contribuisce essa stessa a una perpetuazione del lavoro (il nuovo figlio che immancabilmente entrerà a far parte della catena). E sullo sfondo, potente, gigantesco e impassibile Leviatano, la Ferrovia, signora e padrona della vita di chi le è sottomesso. Con « Paddy Works On the Railway » siamo di fronte a uno dei più alti drammi testimoniati dalla *folk-song* americana, degno in tutto di canzoni come « The Days of '49 » o « So Long, It's Been Good To Know You ».

La ferrovia, comunque, non era l'unico mezzo di locomozione, e in ogni caso prima del suo avvento i viaggi, come è noto, erano affidati a carri riuniti in carovane. Ma questa gente chi era? Già prima della « Gold Rush » del '49 si erano avuti spostamenti verso l'Ovest. Corrispettivi reali del mito impersonato da Daniel Boone o dal leggendario Maggiore Rogers, si trattava spesso di *misfits*, di sradicati, quando non di fuorilegge, che in un modo o nell'altro, impossibilitati a inserirsi nel contesto sociale dell'Est, tentavano la via geograficamente e socialmente opposta: l'Ovest. Aggiungiamo lo spirito pionieristico caratteristicamente americano (e giustificato dalla disponibilità naturale del paese) e avremo in fondo qualcosa come gli antenati dei moderni *bobos*, da Woody Guthrie a Jack Kerouac. Intendiamoci: fatte le dovute differenze fra Woody e Kerouac, questi potremmo definirli degli *bobos* di concetto, programmatici. Senza la letteratura di un Kerouac, senza la potente critica sociale di un Guthrie, si trattava soltanto di gente incapace di « settle down », di sistemarsi una volta per tutte. Questo, almeno, per i singoli. Le famiglie, invece, non desideravano altro. La California e le terre che ad essa portavano (fatta eccezione per i deserti del Colorado e dell'Arizona) erano ricche e fertili: posto ce n'era, perché non prenderlo? Ma si sa, ogni possesso, prima di divenire tale vuole uno stadio propagandistico. La vera, grande miccia scoppiò verso la fine del 1848, con la scoperta, ad Ovest, della

prima pepita d'oro: e fu la volta della « Gold Rush ». Gente d'ogni genere si lanciò all'Ovest, alla ricerca di una fortuna che sembrava a portata di mano. Fu allora che più che mai pressante si pose un problema che si era fatto sentire fin dai primi anni dell'Ottocento (dai primi tempi, cioè, in cui l'Ovest fu battuto): gli Indiani.

Il problema indiano, nelle sue linee generali, non nasce certo nell'Ottocento. Sin dai tempi delle guerre fra Inglesi, Francesi e Spagnoli, e più tardi in quella d'Indipendenza, gli Indiani si erano ampiamente distinti per fedeltà all'uno o all'altro contendente. Si trattava, però, di Indiani dell'Est. Con l'Ottocento, come si diceva, sorge il problema relativo a quelli dell'Ovest.

Che gli Indiani non fossero così violenti e bellicosi come una certa oleografia ha voluto far credere lo dimostrano questi dati:

CADDO: popolo agricolo, scacciato nel Texas dalla Louisiana e dal Mississippi nel 1835.

CHEROKEE (Irochesi): scacciati dalla Georgia nell'Oklahoma nel 1838/39.

CREEK: soggiogati nel 1813/14, furono nel 1836 scacciati nell'Oklahoma dall'Alabama.

CROW (Sioux): all'arrivo dei Bianchi si ritirarono sulle Montagne Rocciose dall'Est Montana e dal Dakota.

PAWNEE: civilissimi, scacciati dal Nebraska, nonostante fossero stati in precedenza *scouts* dell'esercito americano. Ebbero la cittadinanza americana nel 1892.

SHAWNEE: stabilitesi in Pennsylvania nel XIX sec., furono poi scacciati verso l'Oklahoma.

Questi pochi, incompleti dati sono sufficienti a darci la immagine di popoli cui la terra veniva continuamente sottratta; popoli pacifici che rinunciavano al combattimento, o che se combattevano non lo facevano certo per inciviltà. Non dimentichiamoci di questo leggendo alcune delle strofe di « Sioux Indians » (e non dimentichiamo nemmeno che proprio ai Sioux si devono le migliori cose della tradizione musicale indiana, come « Minnetonka Water » o « Red River »):

We heard of Sioux Indians all out on the plain
 A-killing poor drivers and burning their train,
 A-killing poor drivers with arrow and bow,
 When captured by Indians no mercy they'd show.

While taking refreshments we heard a low yell,
 The whoop of Sioux Indians coming out of the dell;
 We sprang to our rifles with a flash in each eye.
 « Boys », says our brave leader, « We'll fight till we die ».

They made a bold dash and came near to our train,
 The arrows fell round us like hail and like rain,
 We fought them with courage, we spoke not a word,
 Till the end of the battle was all that was heard.

We shot their bold chief at the head of the band,
 He died like a warrior with a gun in his hand;
 When they saw their bold chief lying dead in his gore,
 They whooped and they yelled, and we saw them no more.

L'undici marzo 1824 fu creato l'Indian Service, alle dipendenze del Ministero della Guerra, ma fin dal 1789 era stato varato un generico « programma di assistenza » agli Indiani. Nel 1849 l'Indian Service passò alle dipendenze del Ministero degli Interni. Fin dalla fine del 1700 era proibita agli Indiani la vendita di terra ai Bianchi: vale a dire che i loro territori di caccia e di raccolto venivano usurpati dai coloni, quando non dalle truppe, senza che essi potessero ottenere il minimo compenso. La ferrovia, poi, faceva il resto: enormi masse di gente in arrivo con formidabile incremento delle occupazioni bianche. Aggiungiamo le stragi di bisonti e bufali e l'ulteriore incremento demografico dovuto alla « Gold Rush » e capiremo (rotture di patti a parte) le ragioni della « aggressività » pellirosse. Almeno dei pellirosse, come quelli sopraccitati, i cui problemi rimanevano insoluti.

Nel 1848-49 parte degli Indiani era già « domata », ma non tutti. Rimanevano, ad esempio, i Cheyenne, tribù sulla via per l'Ovest, che continuarono le ostilità fino al 1874; nel Texas e nel Messico i Comanche, che operarono fino al 1875: i Navajo, nel Nuovo Messico e nell'Arizona, fino al

1868; i Nasi Forati, nell'Oregon, con la leggendaria figura del loro capo Joseph, fino al 1877.

Le asprezze belliche non valgono comunque ad evitare la formazione di miti, quale, ad esempio, quello universale e romantico dell'amore fra lo « straniero » (il Bianco) e la ragazza indigena (di solito figlia del Capo), simboleggiante un legame fra le due razze venute a contatto. Esempio tipico può essere una canzone come « Shenandoha ». Ricordiamo, in questo senso, un romanzo inglese, *Pocahontas* di David Garnett, o un intelligente tentativo cinematografico, *L'amante indiana* (1950) di Delmer Daves, film che darà il via alla « riabilitazione » indiana sullo schermo, aprendo così la strada ai posteriori *Un uomo chiamato cavallo* (1969) di Elliott Silverstein e all'ancor più audace *Soldato blu* (1970) di Ralph Nelson.

Ma torniamo alla « Gold Rush », dalla quale era partito il discorso sugli Indiani. Non faremo ora la storia di questo eccezionale periodo della storia americana, dalla prima pepita all'ultima. Basterà dire che essa fu montata, almeno in parte, dalla fantasia popolare e da una certa politica demografica aperta all'Ovest. Per i pochi che si arricchirono troppi rimasero, quando addirittura non sprofondarono, in miseria attraverso gli investimenti sbagliati dei loro già miseri capitali.

La « Sweet Betsy from Pyke » (che è appunto il titolo di una canzone dell'epoca) divenne il simbolo della animosa, pur se rozza, compagna del *forty-niner*, pronta a rallegrare con uno *show* improvvisato l'intera carovana, come a soffrire l'arsura del deserto: salvo poi alla fine divorziare sbraitando dal suo altrettanto rozzo e geloso compagno. Il suo corrispettivo maschile si incarna, sempre in ambito di canzone popolare, in « Joe Bowers », altra macchietta (ma non tanto, in fondo) dell'epoca.

Unico, indiretto dato positivo della grande corsa fu una più avanzata colonizzazione dell'Ovest: Los Angeles, Sacramento, S. Francisco nacquero praticamente in quell'epoca.

Venti anni dopo, di quella infatuazione, di quell'entusiasmo, di quelle speranze non rimaneva più nulla. Soltanto le

città, e in esse, raminga, la triste, solitaria figura pietosa di qualche vecchio *forty-niner*, nei cui occhi brilla non tanto la immagine dell'oro e della ricchezza vanamente cercati, quanto quella dei momenti perduti della sua giovinezza. È la storia del vecchio Tom Moore, segnato a dito quando passa per una città, superstite testimone di altri tempi. Ma è anche qualcosa di più: è la storia dei miraggi della giovinezza, dei suoi sogni, ormai frustrati e perduti, la storia di un uomo che si ritrova vecchio senza avere raggiunto nulla di ciò di cui una volta aveva fatto la ragione della sua vita: compatito quasi come un demente e condannato a vagare fino alla fine. Un uomo che agli ideali e alle speranze della giovinezza tenta di sostituire i ricordi, che si fabbrica miti, i quali tutti riconducono a una unica matrice: la sua gioventù perduta. « The Days of '49 », perché di questa canzone si tratta, è uno dei più alti gridi di dolore che la *folk-music* americana ci abbia dato:

I'm old Tom Moore from the bumper's shore,
 In the good old golden days.
 They call me a bumper and a ginsot, too,
 But what care I for praise?
 I wander around from town to town,
 Just like a rovin' sign.
 And the people all say, « There goes Tom Moore
 Of the days of '49 ».

My comrades, they all loved me well,
 A jolly saucy crew.
 A few hard cases I will admit,
 Though they were brave and true.
 Whatever the pitch they would never flinch,
 They would never fret nor whine,
 Like good old bricks they stood the kicks
 In the days of '49.

There was old Lamc Jess, a hard old cuss,
 Who never did repent;
 He never was known to miss a drink
 Nor to ever spend a cent;

But old Lame Jess, like all the rest,
To death he did resign
And in his bloom went up the flume
In the days of '49.

There was Poker Bill, one of the boys,
Who was always in for a game.
Whether he lost or whether he won
To him it was all the same;
He would ante up and draw his cards,
He would go you a hatful blind,
In the game with death Bill lost his breath,
In the days of '49.

There was New York Jake, the butcher's boy,
He was always gettin' tight,
And ev'ry time that he'd get full
He was spoiling for a fight;
But Jake rampaged against a knife
In the hands of old Bob Stein,
And over Jake they held a wake,
In the days of '49.

There was Ragshag Bill from Buffalo,
I never will forget,
He would roar all day and he'd roar all night
And I guess he's roaring' yet;
One night he fell in a prospect hole
In a roarin' bad design,
And in that hole he roared out his soul
In the days of '49.

Of all the comrades that I've had
There's none that's left to boast;
And I'm left alone in my misery
Like some poor wand'rin' ghost;
And as I pass from town to town
They call me the ramblin' sign.
There goes Tom Moore, a bumper shore,

In the days of '49.
In the days of old, in the days of gold,
How oftimes I repine
For the days of old when we dug up the gold
In the days of '49.

Gli avventurosi che si lanciarono ad Ovest non raggiunsero tutti la California. Molti si fermarono sulle fertili pianure dei territori che strada facendo incontrarono. Fu così che il mito dell'Ovest trovò nuovi alimenti. Quello che era stato l'oro per la povera gente dell'Est e del Sud, lo diviene ora la terra. L'Ovest diventa il paradiso di chi ha buone braccia e buona volontà, di chi sogna una vita forse non ricca di denaro, ma ricca di lavoro e di libertà naturale. Chi partiva con un capitale partiva ovviamente in vantaggio: danaro o volontà, si formarono in breve tempo grossi latifondi e piccoli proprietari, con le conseguenze che possiamo facilmente immaginare. Seguendo un passaggio economico frequente, all'economia agricola si affiancò un'economia di tipo pastorizio: e furono le lotte fra agricoltori e proprietari di bestiame (per non dire poi delle « guerre civili » fra pastori e mandriani).

Naturalmente la « scoperta » del West non fu una stretta conseguenza della « Gold Rush ». Questa, infatti, fu solo causa di maggior incremento. Fin dal 1825, in effetti, come riscontriamo dalla nota « E-R-I-E », il West ebbe le sue conquiste di colonizzazione. Il 1825 segna l'apertura dello Erie Canal, che congiunse la città di Albany con quella di Buffalo.

Anche la colonizzazione dell'Ovest ebbe i suoi miti. Ad esempio, nello Utah, lo stato colonizzato dai Mormoni. Verso il giugno del 1848, dopo che i Mormoni si erano stabiliti a Salt Lake City, una improvvisa, tremenda ondata di cavallette si abbattè per tre giorni sulle loro coltivazioni frutto di un anno di lavoro. Furono istituiti riti e preghiere collettive. Improvvisamente, alla fine del terzo giorno, a mille miglia di distanza dal mare, un colossale stormo di gabbiani spazzò via gli insetti devastatori. La storia è vera: ancor oggi, ci in-

forma Irwin Silber²², a Salt Lake City si può ammirare in Temple Square il monumento ai provvidenziali volatili. Ne nacque una canzone, naturalmente: « Sea Gulls and Crickets ». Altre canzoni di coltivatori che potremmo citare sono « The Farmer Is the Man », col suo fiero sapore di rivalsa economica sulle altre fondamentali occupazioni sociali, come il banchiere, il mercante, ecc.; o l'altra, simile ma ancor più sprezzante, « The Dodger Song ». Mentre il Sud era stato essenzialmente agricolo e, in fondo, la situazione e la figura del contadino dell'Ovest non differivano molto da quelle del contadino meridionale, l'economia di tipo pastorizio era quasi una novità, almeno nella tipologia dei suoi elementi umani basilari. Trattandosi spesso di parecchi capi di bestiame, è ovvio che il lavoro del singolo non basta. Nasce così la figura, in sostanza non troppo romantica, del *cow-boy*, dell'addetto al pascolo del bestiame e al suo trasporto ai mercati delle grandi città.

C'è una grossa discussione fra studiosi, ci informa Margaret Larkin²³, sul fatto se i *cow-boys* usassero o no di canti per richiamare le bestie. La conclusione di alcuni autorevoli folkloristi è che alcuni ne usavano, altri no. Certo è che tutti i *cow-boys* sapevano modulare il caratteristico *yodel*, ben noto alle nostre montagne trentine. Pare anche assodato che spesso nelle canzoni si facesse uso di allitterazioni ad imitazione dei richiami e dei muggiti delle bestie stesse, o addirittura del galoppo dei cavalli di cui i mandriani si servivano per gli spostamenti e la sorveglianza. Esempio abbastanza chiaro ne è la famosa « Chisholm Trail », di cui si hanno due versioni fondamentali. Se ne conoscono circa cento strofe diverse e dozzine di varianti, a seconda delle località di uso e dell'inventiva personale. Il Chisholm Trail era la maggiore pista per il bestiame, importante quanto quella di Santa Fè lo era per il

22. Cfr. *This Singing Land*, ed. by IRWIN SILBER, New York, 1965, p. 59.

23. Cfr. MARGARET LARKIN, *Singing Cowboy* (1931), New York, 1963, pp. 12-13.

commercio: essa andava dal Texas al Kansas: dieci miglia al giorno erano un'ottima media. Diamo qui alcune strofe della canzone:

I started up the trail October twenty-third
 Started up the trail with the 2-U herd
 Coma ti yi youpy, yippy, yay, yipyyay,
 Coma ti yi youpi, yipyyay.

There's a stray in the herd and the boss said kill it
 So I shot him in the rump with the handle of skillet
 Coma . . .

Ropin' and a-brandin' all day
 I'm a-workin' mighty hard for a-mighty little pay
 Coma . . .

I went to the boss and we had a little chat
 And I hit him in the face with my old slouch hat
 Coma . . .

Anche una semplice occhiata basta per individuarne il grande potenziale allitterativo e il ritmo incalzante.

Il cavallo, dicevamo, era un elemento fondamentale di questi lunghissimi spostamenti. L'amore che il *cow-boy* portava alla sua bestia è ben testimoniato dalla notissima « I Ride an Old Paint »:

I ride an old paint, lead an old dam,
 Goin' to Montana to throw the houlihan.
 Feed 'em in the coulees, and water in the draw,
 Tails are all matted, and their backs are all raw.
 Ride around little dogies, ride around 'em slow,
 They're fiery and snuffy and rarin' to go.

When I die take my saddle from the wall,
 Put it on my pony, lead him out his stall.
 Tie my bones to his back, turn our faces to the West,
 We'll ride the prairie that we love the best.
 Ride around . . .

Una curiosità: abbiamo detto, introducendo la *folk-song* americana, dell'involuzione di una canzone come « Yankee

Doodle » in pura parodia. Ma « Yankee Doodle » era parodia sin dall'inizio, anche se con altri intenti. Un mutamento, meno sostanziale da un punto di vista contenutistico, ma notevolissimo come intento, ce lo presenta « Oh, Bury Me Not On the Lone Prairie », parodia sentimentaloida della pressoché sconosciuta « The Ocean Burial », che recava come sottotitolo « A Favorite and Touching Ballad ». Interessantissimo è il fatto che la parodia è condotta in modo molto sottile, tanto che non è difficile prendere la canzone per qualcosa di serio (ancor oggi più di uno studioso la considera tale): essa, infatti, sembra fatta apposta per concedere la maggior parte delle sue immagini al peggior gusto *kitsch*. Dai *coyotes* che ululano sulla tomba del *cow-boy* morto alla metafora del bacio dei serpenti ai capelli del giovane, abituati a ben altri baci, dalle « pallid lips » (così disgustosamente letterarie) a quelle trite « death's shadows », con puntate che a volte cadono nel grottesco. Insomma, una canzone che sembra scritta apposta per il coro di Norman Luboff. Ma per un pubblico educato alla scuola delle lacrime vittoriane, ancorché plaudente ad un mito di forza e rusticità, l'unione delle due tendenze in una sola canzone non era un'operazione difficile a compiersi.

Di molte altre canzoni potremmo parlare: da quel manifesto filosofico sulla vita del mandriano che è « The Cow-boy » (su una vecchia aria inglese, e quindi, come già abbiamo detto, importata dal Sud-Est, scalo fondamentale della tradizione *folk* britannica negli Stati Uniti) alla « scoperta » di John Lomax, « Buffalo Skinners », con un interessante accenno alle ostilità indiane nei confronti dei mercanti di pelli di bufalo.

Molto bella anche la lamentosa « Fair Lady of the Plains », nota in particolare nel Missouri e introdotta nel tardo Ottocento dalle Thomas e Waisnor Families, ma probabilmente più antica. È la storia d'amore di un *cow-boy* per una « fair lady » di cui egli nulla conosce, la quale, come uscita dal nulla, si affianca a lui aiutandolo nei suoi lavori. Egli, dal canto suo, le insegna a sparare e, insomma, a so-

pravvivere a quel duro tipo di vita. Durante un attacco indiano, però, la donna viene uccisa e il *cow-boy* lamenta la compagna perduta. Così, la bella, evanescente « Dame Sans-Merci », arrivata all'Ovest, si è trasformata in un deciso pioniere. Di lei, una volta ancora, non si sa nulla, ma, parente stretta della dolce Betsy di Pyke County, questa volta essa è venuta per dare una mano. Mal gliene incoglie: le belle creature misteriose è meglio se ne stiano nel loro limbo, almeno nel West. Diversamente, sono destinate a una brutta fine.

Non mette conto, ora, citare tutta la produzione deteriorata, della quale le colonne sonore hollywoodiane sono le dirette epigone. Il fatto, poi, che « Home On the Range » di Stephen Foster fosse la canzone preferita del presidente Roosevelt nulla toglie alla sua dolciastra finzione. Si sa, il mito diventa tale quando perde il suo vigore per imbastardirsi: quando diventa « produzione ».

Da quel che si è detto sino ad ora balza abbastanza evidente un Ovest selvaggio, rude, pericoloso: uno scalino ancora, ed ecco il tema dei fuorilegge. Il fenomeno del banditismo negli Stati Uniti dell'Ottocento ha per lo meno due matrici fondamentali: l'Ovest e la Guerra Civile. L'oro, la terra, il bestiame non potevano non particolarmente far gola in zone ancora in fase di colonizzazione, là dove la legge non sempre trovava adeguati rappresentanti. Sorsero, così, più o meno nutriti gruppi di fuorilegge. Ne prendiamo uno per tutti: Billy the Kid, alias William H. Bonney. Billy operò nella seconda metà dell'Ottocento. Come ci riferiscono i biografi, divenne fuorilegge in seguito a una cruenta contesa fra allevatori di bestiame. Visse in Kansas, Colorado e Nuovo Messico, trovò il tempo per sposarsi, pur morendo ventunenne con ventun omicidi sulla coscienza. Aveva ucciso per la prima volta a dodici anni.

Chi conosce il folklore e la letteratura anglosassone sa che l'immaginazione mitica di questo ceppo opera su campi di forza prevalentemente negativi. Pensiamo a un'opera in questo senso ben smitizzante, come *The Playboy of the Western*

World di John M. Synge. La cosa per Billy non andò diversamente. Il bandito divenne, ancor vivo, leggenda.

Mitizzare in questo modo il Male può essere un modo per scongiurarlo. O forse c'è un luogo dell'anima dove il gesto eccezionale, buono o cattivo, acquista un unico valore assoluto, sempre positivo, almeno finché esso mantiene un livello d'azione individuale. Giriamo il problema allo psicologo e limitiamoci tristemente a constatare che Pat Garrett, il suo giustiziere (o assassino?) fu destituito dall'incarico di sceriffo, anche se prosciolto da ogni accusa, e morì ramingo in una sparatoria. La canzone, va detto, presenta a volte una strofa in più nella quale si allude chiaramente alla « strada sbagliata » imboccata dal giovane Billy.

Le ballate sui fuorilegge sono infinite. E la maggior parte di esse segue appunto la via celebrativa di cui si è detto. Così quella su Sam Bass, chiamato addirittura « kinder-hearted ». Interessante è notare il procedimento esattamente opposto a quello mitizzante di cui si diceva, nella ballata su John Hardy, gigantesco negro che in un momento di ubriachezza uccise un compagno di poker. Nella ballata in questione John Hardy dice di essere stato la causa della morte di molta povera gente: in realtà egli uccise un uomo soltanto, e quasi per caso. Inoltre, davanti al patibolo ebbe parole semplici e nobili sulla cattiva influenza dell'alcool e delle carte, ammonendo i giovani a starne lontani e a non seguire la sua strada. Non è tendenziosità affermare che John Hardy era un negro e che questo potrebbe spiegare l'esagerazione negativa della sua figura.

Anche la Guerra Civile fu alla base del fenomeno del banditismo americano nel secondo Ottocento. Fu, quella della guerra (e del dopoguerra), un'età di violenze e di caos. Numerose bande di razziatori, rapinatori e assassini fiorirono in quel periodo all'ombra dell'uno o dell'altro esercito.

Uno dei più famosi fuorilegge oggetto di queste ballate fu W. Clarke « Charley » Quantrill, sudista, per quanto nato nel Maryland. La sua banda fu quasi un passaggio obbligato per buona parte dei più famosi banditi dell'epoca, da Frank

e Jesse James ai fratelli Younger. Sarebbe interessante seguire dettagliatamente le gesta di Quantrill e degli altri, dal massacro di Lawrence a quello di Centralia (a quest'ultimo parteciparono riunite anche altre due famigerate bande: quelle di Anderson e di Todd). Rimandiamo chi ne fosse interessato al libro di James Horan, lavoro che cerca di porre in esatta prospettiva e nella loro luce reale le « gloriose » figure dei suddetti criminali, nonché di altri²⁴. Diciamo solo questo: quando Stand Watie, che si era messo in luce nella guerriglia per la causa sudista, si sentì paragonare a Quantrill dagli stessi confederati ammirati, rispose: « Io non sono un assassino! ». Non mancarono, comunque, esempi infami da parte nordista: bastino i nomi delle bande di Lane e di Montgomery.

Banditi a parte, la Guerra di Secessione fu un imponente terreno di produzione di canzoni oggi ormai entrate nel repertorio popolare degli Stati Uniti: esempio particolarmente vistoso ne è « John Brown's Body », forse la più nota in assoluto. Essa era in origine un inno metodista, « Say, Brothers, Will You Meet Us? », attribuito al compositore meridionale William Steffe. La rivendicazione integrazionista ferveva già anni prima della guerra; ma mentre i più si limitavano a pensare, o anche a parlare, un uomo, John Brown, del Kansas, si impadronì il 16 ottobre 1859 dell'arsenale di Harper's Ferry, in Virginia, insieme a pochi uomini a lui fedeli. Subito le truppe federali (e non i negri, come invece egli aveva sperato) accorsero. Ne nacque un conflitto a fuoco. Di diciannove uomini ne morirono dodici, fra cui due figli di John Brown. Questi, con altri sei, venne processato secondo le leggi della Virginia e impiccato.

Scoppiata la guerra, è per primo il 12° Reggimento del 2° Battaglione della Milizia dei Volontari del Massachusetts a intonare il vecchio inno con le nuove parole (l'autore delle quali è rimasto anonimo) inneggianti al vecchio abolizionista del Kansas. La canzone ebbe un successo travolgente. La me-

24. JAMES HORAN, *Uomini disperati*, Milano, 1966.

lodia fu adottata come canzone di marcia delle truppe negre, e in particolare del 1° Reggimento dell'Arkansas. Può darsi che in quest'ultima versione vi sia la mano del capitano Lindley Miller, bianco. All'origine essa contava, oltre al ritornello, otto strofe. La stessa melodia servì in séguito, oltre che per il « Battle Hymn of the Republic », per « James Brown », rivendicante la giornata lavorativa di otto ore, e per « Solidarity », canzone sindacale scritta da Ralph Chaplin.

Un altro inno che ebbe una vastissima popolarità, tanto da essere adottato come inno ufficiale dell'Unione, fu « Battle Cry of Freedom ». Il suo autore, George F. Root, fu anche il firmatario di altre famose canzoni nordiste, fra cui una delle più belle e tristi fu « Just Before the Battle, Mother », o una delle marce più note e cantate fu, sia al Nord che al Sud, « Tramp, Tramp, Tramp ». Va notato che le melodie di Root, piuttosto semplici e spesso fondate su accordi elementari, si prestavano però ad armonizzazioni particolari ed estremamente suggestive.

Il « Battle Cry of Freedom », scritto nell'estate del 1862, in un momento piuttosto triste per l'Unione, ebbe un effetto estremamente positivo sul morale delle truppe nordiste. Nel 1865, quando la bandiera del Nord fu issata su Fort Sumter, nel porto di Charleston, fu questa canzone che la banda suonò.

Bisogna dire che Root, soprattutto nelle canzoni sentimentali tipo « Just Before the Battle, Mother », usò di una retorica piuttosto scoperta. D'altronde, fu proprio quella a rendere care al cuore di migliaia di soldati alcune sue canzoni. In esse Patria, Madre, Nemico, Morte, Nobiltà erano concetti e argomenti largamente trattati. In questo senso Root fu un produttore di ideali di notevole portata, un « fuochista del sentimento » sempre vigile e attentissimo. Ciononostante riesce sempre gradevole. Purtroppo la sua lunghezza d'onda era tale da poter essere facilmente percepita dai mestieranti hollywoodiani, e la cartapesta di *Via col vento* fu ampiamente decorata dalla già fragile carta velina di certe sue cose:

Just before the battle, mother,
 I am thinking most of you.
 While upon the field we're watching
 With the enemy in view.
 Comrades brave are round me lying,
 Filled with thoughts of home and God
 For well they know that on the morrow,
 Some will sleep beneath the sod.
 Farewell, mother, you may never
 Press me to your breast again,
 But, oh, you'll not forget me, mother,
 If I'm numbered with the slain.

Oh, I long to see you, mother,
 And the loving ones at home,
 But I'll never leave our banner
 Till in honor I can come.
 Tell the traitors all around you
 That their cruel words we know,
 In every battle kill our soldiers
 By the help they give the foe.
 Farewell, mother . . .

Hark! I hear the bugles sounding,
 'Tis the signal for the fight,
 Now, may God protect us, mother,
 As He ever does the right.
 Hear the « Battle Cry of Freedom »
 How it swells upon the air.
 Oh, yes, we'll rally 'round the standard,
 Or we'll perish nobly there.
 Farewell, mother . . .

Si noti l'indulgenza di Root (senz'altro scusabile) all'autocitazione: Root stesso è l'autore del « Battle Cry of Freedom », fra le cui parole, inoltre, figura proprio il verso « While we rally round the flag, boys! ».

Altro compositore nordista di rilievo fu Henry C. Work, autore, fra l'altro, di « Marching Through Georgia », nella quale viene esaltata la campagna del generale Sherman (il quale tagliò in due il Sud nel 1864), e di « Kingdom Co-

ming », che fu scritta a imitazione del dialetto negro (Work era un fervente abolizionista), e nella quale si allude alla futura liberazione in modo abbastanza allegro.

Notevole paroliere fu, ancora, Jesse Hutchinson, proveniente da una famiglia di cantanti e musicisti, autore di « Lincoln and Liberty », sull'aria di un tipico pezzo irlandese per violino e *pipe*, « Rosin the Beau », e di « Clear the Track », sulla musica di « Old Dan Tucker », canzone dell'anteguerra, ma che Hutchinson riteneva appartenesse al folklore negro tradizionale.

Tralasciando altri nomi e altre notizie, c'è però una curiosità molto interessante per l'appassionato. Esiste infatti una opera monumentale sulla ballata popolare inglese e scozzese che reca la firma illustre dell'inglese Francis James Child. Or bene, il Child fu anche raccoglitore di canzoni popolari di propaganda antischiavista nel volume *War Songs for Freedmen*, nel quale egli introdusse una canzone le cui parole scrisse egli stesso. La musica era quella di una antica canzone politica inglese, « Lilliburlero », attribuita addirittura a Henry Purcell. La versione del Child ha per titolo « Ouvertures from Richmond » ed è un attacco a una possibile rinuncia agli obiettivi antischiavisti della guerra da parte degli unionisti, in nome di eventuali trattative di pace alla lunga compromettenti. Questa notizia introduce un altro tema: quello degli antichi *refrains* politici usati come base musicale a nuove parole dettate dalla situazione bellica. In questo senso, particolarmente interessante è « Johnny Is My Darling », che prende il titolo e la musica da una antica canzone scozzese, « Charles Is My Darling », nella quale Charles è il famoso Stuart giacobita. Le parole e l'adattamento musicale sono di un non meglio identificato Padre Reed.

Naturalmente anche i Confederati ebbero le loro canzoni, dalla satira di John R. Thompson « Richmond Is a Hard Road To Travel » (derivata da una canzone religiosa negra, « Jordan ») alla parodia della già citata « Just Before the Battle Mother »: « Farewell, Mother », alla penosamente eversiva « Oh, I Am a Good Old Rebel », del maggiore In-

nes Randolph, sulla musica della *forty-niner* « Joe Browers ». Per non parlare della famosa « Dixie », inno sudista e originariamente canzone d'argomento biblico, ma rielaborato da Emmet e spesso a lui attribuito. È, comunque, per lo meno strano che la più famosa canzone sudista sia stata scritta al Nord da un unionista fra l'altro per uno spettacolo musicale di « Blackface Minstrels », nel 1859; anche se è vero che molte canzoni della Guerra Civile furono strappate dalle scene nuowayorkesi per il ben più scomodo e triste campo di battaglia.

Fra i compositori del Sud citeremo ancora Harry McCarthy e John Hill Hewitt (originario, questi, del New England). La cosa più famosa del McCarthy è « Bonnie Blue Flag », tutt'altro che aliena da retorica:

We are a band of brothers, and native to the soil,
 Fighting for the property we gained by honest toil;
 And when our rights were threatened, the cry rose near
[and far
 « Hurrah for the Bonnie Blue Flag that bears a single star! »
 Hurrah! Hurrah! For Southern rights, hurrah!
 Hurrah for the Bonnie Blue Flag that bears a single star.

As long as the Union was faithful to her trust,
 Like friends and brethren, kind were we, and just;
 But now, when Northern treachery attempts our rights
[to mar,
 We hoist on high the Bonnie Blue Flag that bears a
[single star.
 Hurrah! Hurrah! . . .

First gallant South Carolina nobly made the stand,
 Then came Alabama and took her by the hand;
 Next, quickly, Mississippi, Georgia and Florida,
 All raised on high the Bonnie Blue Flag that bears a
[single star.
 Hurrah! Hurrah! . . .

Ye men of valor gather round the banner of the right,
 Texas and fair Louisiana join us the fight;
 Davis, our loved President, and Stephens statesmen are;
 Now rally round the Bonnie Blue Flag that bears a single
 [star.
 Hurrah! Hurrah! . . .

Innumerevoli sono le canzoni che si potrebbero ancora citare, del Sud e del Nord, dalla struggente « Who Will Care For Mother Now? » all'orgogliosa marcia confederata « Maryland, My Maryland! », dalla malinconica « Weeping Sad and Lonely » all'irresistibile parodia « High-toned Southern Gentleman »: pare che il periodo bellico ne producesse circa diecimila.

Una cosa va sottolineata: a parte ogni altra considerazione, la Guerra Civile contribuì a uno sganciamento della tradizione musicale americana da quella inglese. Mentre nel lungo periodo precedente la guerra notevolissima è la fioritura di canzoni mediate o pressoché trapiantate dalla Gran Bretagna, in America (a parte i pur vistosi casi della tradizione *western*) la musica popolare si afferma da questo momento come totalmente autonoma, grazie anche alle forme di spettacolo in cui essa veniva impiegata. Già abbiamo accennato ai « Blackface Minstrels »: attraverso queste imitazioni del patrimonio artistico-interpretativo negro, per esempio, una cospicua tradizione entra in contatto con il grosso pubblico. Qualcosa come una presa di coscienza, un retaggio che, bene o male, è dovuto alla Guerra Civile. Mai come in questo periodo, poi, si ebbero compositori al lavoro. E se pure su alcune canzoni tradizionali, poniamo, inglesi potevano venire adattate nuove parole (vedi il caso già citato di « Lilliburlero » o di « Charles Is My Darling ») era, questa, un'operazione impossibile ad attuarsi meccanicamente. Lo spirito e la inventiva venivano sollecitati, e poco importano i primi risultati: il successo si ebbe, la propaganda lo richiedeva. E la nuova canzone americana era in marcia.

Così Johnny l'irlandese se ne tornava a casa dopo i fasti

di tutto l'anteguerra. Con Patrick Gilmore, autore del testo di « When Johnny Comes Marching Home » (sul vecchio motivo di « Johnny I Hardly Knew Ye ») la tradizione d'oltreatlantico dà l'ultimo saluto alla sua allieva americana:

When Jonny comes marching home again, hurrah! hurrah!
 We'll give him a hearty welcome then, hurrah! hurrah!
 The men will cheer and the boys will shout,
 The ladies they will all turn out,
 And we'll all feel gay when Johnny comes marching home.

The old church bell will peal with joy...
 To welcome home our darling boy...
 The village lads and lassies say, with roses they will strew
 [the way,
 And we'll all feel gay...

Get ready for the jubilee...
 We'll give the hero three times three...
 The laurel wreath is ready now to place upon his loyal
 [brow,
 And we'll all feel gay...

Let love and friendship on that day...
 Their choicest treasures then display...
 And let each one perform some part to fill with joy to the
 [warrior's heart,
 And we'll all feel gay...

Un filone particolarmente suggestivo della *folk-song* americana nel quale tradizione inglese e tradizione indigena si fondono strettamente senza possibilità di autonomia, è certamente quello delle canzoni di mare, con le quali chiuderemo il nostro discorso.

La « sea song » presenta una sua ben definita ripartizione: *shanties* e « foc'sle songs ». A loro volta i primi si dividono in « Short Drag », « Halliard » e « Windlass » (o « Capstan ») *shanties*.

Shanty (forse dal francese « chant ») indica un canto di

lavoro, atto, cioè, a segnare un tempo, a dare un ritmo al lavoro dei marinai. Vediamo singolarmente i tre tipi.

SHORT DRAG SHANTY: si tratta probabilmente della prima e più elementare forma di canto marittimo. Il ritornello è di solito formato da una frase vocalica di 4/5 sillabe, quasi corrispondente della forma « yodel » di cui dicemmo per i *cow-boys*. Erano normalmente usati per il tiraggio e il fissaggio delle varie corde e gomene durante la partenza. Ogni marinaio con una lunga esperienza alla spalle usa di un suo « short drag » personale, e gli studiosi giurano che non è facile acquisire un'esperienza musicale tale da poterlo permettere. Lo « short drag » ha anche un effetto visivo particolarmente spettacolare. Le singole corde vengono, infatti, tirate e tenute tese una alla volta, e ognuna da un solo marinaio, il quale nell'operazione lancia il suo « short drag ». È quindi un diverso susseguirsi di tensioni e di frasi musicali monodiche, le quali, raggiunto l'esaurimento, danno l'idea visiva di una babelica geometria alla cui formazione la stessa musica ha concorso come elemento essenziale. Ecco alcune strofe di « Paddy Doyle »:

To me way-ay-ay ha!

We'll pay Paddy Doyle for his boots!

To me way-ay-ay ha!

We'll all shave under the chin!

To me way-ay-ay ha!

We'll all drink whisky and gin!

Anche a una semplice lettura appare chiaro che gli accenti più forti cadono sulle ultime sillabe delle coppie di versi: in questo caso lo « short drag » serviva per l'issaggio di una vela e la manovra di strappo corrispondeva, appunto, all'accento più marcato.

HALLIARD SHANTY: erano usati soprattutto per lavori piuttosto lunghi e pesanti. La loro forma generale è molto regolare, senza le personali forme dello « short drag ». Di so-

lito, un verso per il solista, uno per il coro (della stessa lunghezza metrica), poi ancora il solista e poi ancora il coro. A volte sul verso del coro era innestato un doppio movimento di lavoro (ad esempio, due trazioni di corda su due accenti del verso). Normalmente ci si limitava, comunque, a un solo movimento. Ecco, di metrica alquanto rozza, « A Hundred Years Ago », di origine inglese, ma notissima anche presso gli equipaggi americani, la quale corrisponde probabilmente a una più antica canzone, « A Long Time Ago »:

A hundred years is a mighty long time

(Coro) O yes o!

A hundred years was before my time

(Coro) Haul away Joe!

We sailed away for Milford Bay . . .

And the girls are on the wharf saying we've got your half
[pay . . .

The boatswain shouted to the crew . . .

I'm going to find you to do . . .

'Then up aloft the yard must go . . .

For Mr. Mate he told me so . . .

Then we heard the old man say . . .

One more pull and then belay . . .

And now we're bound for Bristol town . . .

Yes my lads we're homeward bound . . .

Our gallant ship up channel steered . . .

The cliffs of Dover soon appeared . . .

Soon we'll be in Bristol town . . .

And the girls will be in their Sunday gowns . . .

WINDLASS (O CAPSTAN) SHANTY: usati solo nei processi di lavoro continui, come il levare l'ancora, o nelle manovre di attracco. A volte gli stessi « halliard » erano usati in questo senso. Dopo la Guerra Civile alcuni canti che bene si prestavano per la loro struttura furono usati come « wind-

lass » (ad esempio, la ormai sfruttatissima « John Brown's Body »). La strofa dei « windlass » era, come negli « halliard », di quattro versi, ma, mentre in questi i versi del coro erano dello stesso numero metrico, nei « windlass » il quarto verso (secondo del coro) era notevolmente più lungo, per dare una ininterrotta, compatta continuità al lavoro che su di essi si modulava. Inoltre, allo stesso fine, l'ultima sillaba dei singoli versi era sempre troncata o dal coro o dal solista (a seconda, ovviamente, di chi dovesse « entrare »). John Masefield, poeta laureato, grande ammiratore e studioso dei canti marinari, considera i « windlass » le canzoni più belle mai cantate sulle navi. Diamo qui le parole della stupenda « Santy Anno », ben nota sia agli equipaggi americani che inglesi:

O shellbacks have you heard the news
 (Coro) Hooray! Santy Anno!
 The yankees took Vera Cruz
 All on the plains of Mexico!

Brave General Taylor saved the day...
 Drove those Mexicans away...

O Santy Anno had a wooden leg...
 Wore it for a wooden peg...

O Santy Anno fought for fame...
 That is why we sing his name...

I thought I heard the old man say...
 He'd give us grog this very day...

Mentre di moltissimi canti di questo tipo non sappiamo praticamente nulla, per « Santy Anno », invece, possiamo con certezza dire che esso data a poco dopo la guerra degli Stati Uniti contro il Messico (1846-48). Un'altra particolarità interessante è che nella maggior parte delle versioni di questa canzone (e sono moltissime) il generale Santa Ana, messicano, viene esaltato come un prode, mentre Zachary Taylor, il suo vincitore, è disprezzato e vilipeso. Probabilmente l'eroica difesa di Buena Vista da parte di Santa Ana, all'inizio della

guerra, fece molta impressione all'opinione pubblica americana, tanto da far prendere in relativa considerazione la pesante sconfitta messicana di Monterey, verso la fine della guerra, quando l'esercito di Santa Ana fece press'a poco la stessa fine che esso aveva riservata agli eroi degli Alamo poco tempo prima. Rimangono, infine, le « foc'sle song ». Quando calava la sera e sulle navi erano stati ormai predisposti i turni di notte, coloro che rimanevano liberi si radunavano sul ponte di prua (*foc'sle* = *before the castle*, il castello di prua) per cantare e danzare. Gli strumenti preferiti erano il violino e la fisarmonica (strumento, quest'ultimo, stranamente odiato da ogni « secondo »). Ricercatissimi per queste serate erano i negri, grandi *entertainers*. I temi delle canzoni erano svariatissimi: dalle canzoni belliche e patriottiche (come ad esempio, « The Stately Southerner ») alle ballate inglesi (tipo « High Barbaree »), per alcune delle quali i marinai furono veri e propri depositari; dalla commemorazione di rudi, criminali uomini di mare (ad esempio, « Captain Kidd ») ai più emozionanti momenti della vita marinara (come « There She Blows! »: canzone, come il titolo stesso mostra chiaramente, di balenieri). Ecco qui la buffa e metaforica « Ratcliffe Highway »:

As I was a-walking down Ratcliffe Highway
 A flash looking packet I chanced for to see,
 Of the port that she came from I cannot say much,
 But by her appearance I took her for Dutch.
 Singing toorali laddie i-toorali laddie,
 I-toiorali laddie, i-toorali-ay.

Her flag was three colors and her masthead was low,
 She was round at the counter and bluff at the bow,
 From larboard to starboard and so sailed we,
 She was sailing along with the wind blowing free.
 Singing . . .

She was bowling along with the wind blowing free,
 She clewed off her topsails and waited for me,
 I fired my bow chaser, the signal she knew,
 She backed her main topsails and for me hove to.
 Singing . . .

tempo sempre più la sua tradizione e la sua elaborazione della tradizione stessa. È, quindi, un dualismo salutare e coerente quello che vede da un lato il fiorire di canzoni « pratiche », pragmatiche quali le « cow-boy songs » o gli *shanties*, e dall'altro le filastrocche *nonsensical* o le « love songs ». Non ci sentiremmo, d'altronde, di affermare questo dualismo come squisitamente americano. Certo è che nella tradizione statunitense esso si evidenzia in modo particolarmente vivo e operante fin dall'Ottocento, se non prima, per continuare poi anche nella produzione novecentesca.

Nuovi temi e nuove forme già urgevano, alle soglie del Novecento, nel campo della canzone popolare americana. La realtà industriale stava ormai prendendo piede per tutto il Paese, e con essa la rivendicazione sindacale userà largamente della canzone per i suoi scopi. D'altro canto (ed ecco rispuntare il dualismo di cui si diceva) proprio quella realtà industriale troverà i suoi oppositori irriducibili, dando il via ad un fenomeno che era già *in nuce* nella cultura e nella storia americana: la rivolta passiva dello *hobo*, del pittoresco vagabondo, spinto da un destino di *rambler*. Sarebbe interessante analizzare in un contesto culturale più ampio di quanto non sia stato fatto²⁵ la figura di questi moderni Rip Van Winkle, alla inconsapevole ricerca di un mito autoctono e puro, ignari di essere essi stessi « mito » in un'America che giorno per giorno muta, cambia senza che essi se ne accorgano. Ma forse, a differenza di Rip, la nuova America lo *hobo* non la vedrà mai, perché, in ultima analisi, egli ha scelto il sonno. Anche se in quel sonno non è difficile trovare una canzone.

FRANCO LA POLLA

25. Cfr. KENNETH ALLSOP, *Ribelli vagabondi nell'America dell'ultima frontiera*, Bari, 1969.