

Tradizione, Politica e Innovazione: Il secondo folk revival nelle Isole Britanniche

Marco Bertone, Alberto Pantaloni

agosto 2026

Come citarci: Marco Bertone, Alberto Pantaloni, *Tradizione, Politica e Innovazione: Il secondo folk revival nelle Isole Britanniche*, Sito della Società Italiana di Storia del Lavoro, 6 agosto 2026, <https://www.storialavoro.it/dock-sislav/ritmi-di-lavoro/5>

Le canzoni dei lavoratori sono sempre state la loro dichiarazione più incisiva, e l'unica dichiarazione che non può essere distrutta. Si possono bruciare i libri, comprare i giornali, si può cercare di impedire la diffusione di volantini e opuscoli, ma non si può impedire di cantare.

John Steinbeck, *Furore*, 1939

Introduzione

Da più di un secolo, la musica popolare tradizionale derivante dalle antiche tradizioni musicali delle Isole britanniche ha cementato o posto in discussione (talora contemporaneamente entrambe le cose) il legame fra la musica folk, il lavoro, le lotte sindacali e quelle politiche. Possiamo grosso modo fissare l'inizio di questo confronto quando un operaio della Great Western Railway, Alfred Williams (1870-1930), cominciò a raccogliere e pubblicare materiale musicale folk, rompendo il monopolio dei collezionisti borghesi della Folk Song Society, fra i quali il più famoso era Cecil James Sharp. Fu grazie al lavoro pionieristico di Williams e del suo atteggiamento nei confronti dei lavoratori rurali e industriali se le lotte e la coscienza della classe operaia inglese cominciarono ad essere analizzate nel loro rapporto con gli elementi letterari della cultura borghese.

Poiché la musica folk britannica e la protesta operaia si fondono in un flusso continuo di brani tradizionali (spesso presenti in diverse interpretazioni) e nuove

canzoni di protesta, è necessario distinguere queste ultime dalle raccolte discografiche che hanno svolto un ruolo fondamentale nella preservazione e nel rilancio delle canzoni operaie e delle ballate sociali del passato.

Gli ultimi 70 anni sono stati caratterizzati dalla massima espansione delle capacità di riproduzione sonora e di boom della musica popolare in tutte le sue forme. Dentro questo contesto, raccontare la storia del rapporto fra musica folk britannica e lotte sociali vuol dire dare conto del ruolo che la prima ha avuto non solo come memoria storica capace di garantire la sopravvivenza delle tradizioni orali, ma anche di identità comunitaria e di comunicazione di messaggi di impegno politico tramite lo strumento dei concerti e delle celebrazioni, fino alla produzione di dischi pensati e ascoltati come fossero dei manifesti politici organici. Questa coesistenza fra “vecchio” e “nuovo” nel folk revival britannico è quindi spiegabile attraverso il metodo storico, che ne evidenzia gli snodi fondamentali e distingue i periodi specifici del suo sviluppo. Ad esempio, lo sciopero dei minatori del 1972 (noto anche come il primo sciopero nazionale del carbone dal 1926) fu un evento industriale e politico basilare, che ebbe una risonanza immediata nella musica folk, in quanto incarnò il tema centrale di gran parte del repertorio tradizionale e moderno, cioè la lotta per la dignità del lavoro operaio. La preesistenza di un solidissimo corpo di canti che erano stati già riscoperti dal *folk revival* negli anni Cinquanta e Sessanta non fu un'operazione solo culturale, intellettuale e destinata al mercato dei compratori di vinile. Si pensi che le canzoni contro i crumiri venivano riprese ed intonate dai lavoratori davanti ai picchetti, come nel caso di *The Blackleg Miner* (Il Minatore Crumiro), usata per intimidire chi lavorava durante lo sciopero. Molti musicisti folk dal chiaro impegno politico, come Ewan MacColl e Dick Gaughan continuarono ad esibirsi in concerti di beneficenza e raduni sindacali celebrando anche la continuità storica dei canti del 1926 con quelli di 46 anni dopo, ispirando gruppi militanti del nord-est dell'Inghilterra come *The High Level Ranters*.

Divergenze e affinità fra il folk impegnato e il secondo folk revival nelle Isole britanniche

Il rapporto tra il tradizionale folk di protesta (di MacColl, Gaughan e Albert Lancaster Lloyd) e il Folk Revival Rock/Psichedelico, con venature pop pastorali alla Pink Floy o Traffic (Pentangle, Fairport Convention, Incredible String Band), è stato complesso, spesso teso, ma fondamentale per l'evoluzione del genere. Nella complessità delle relazioni fra la musica popolare e il suo recupero o la sua innovazione non è sempre possibile distinguere i due movimenti o porli in contraddizione, ma è innegabile che se il folk revival, col suo successo commerciale dovuto anche alle contaminazioni con la musica pop, ha avuto il pregio di riportare in auge le tematiche della musica folk, esso è stato molte volte avulso dall'impegno militante.

Infatti, mentre il folk di protesta era orientato alla politica esplicita e alla solidarietà operaia, quello psichedelico e “contaminato” (alle volte denominato *Electric Folk*) era diretto alla ricerca artistica e all'innovazione musicale – a volte con venature esoteriche - piuttosto che alla critica sociale e alla denuncia politica. La sua forza stava nella capacità di raggiungere le persone con musica non solo gradevole ma per l'appunto “pop”, cioè popolare, amata dalle masse, e quindi capace di uscire dagli schemi delle canzonette della *bubblegum music* o del pop-rock derivativo.

Eppure gli inizi furono quelli di un contrasto stridente. La divergenza ideologica nel periodo che va dagli inizi degli anni Sessanta fino alla fine degli anni Settanta del Novecento si situa essenzialmente nello scopo delle proposte artistiche. Se la musica di protesta di un MacColl aveva come scopo di lotta quello di educare la classe operaia, aiutarla a mobilitarsi, e quindi disponendo di brani semplicemente arrangiati per distinguersi come musica dei colletti blu, il folk elettrico (dei bravissimi Fairport Convention o degli sperimentatori jazzistici Pentangle, per tacere delle contaminazioni *ragarock* della Third Ear Band) voleva principalmente innovare il folk, esplorare temi esoterici, ballate antiche (*Child Ballads*), e fonderlo con rock, jazz o psichedelia tramite il virtuosismo strumentale elettrico e acustico, al punto di attirarsi gli strali di MacColl e Lloyd, amanti del folk puro e tradizionale, ma non di coloro che, chiamati sprezzantemente “*folk-scratchers*” (“graffiatori del folk”) erano colpevoli di appropriarsi del repertorio e stravolgerlo come se fosse più gradevole per il vasto pubblico piccolo e medio-borghese, depoliticizzandolo.

Come al solito, le estremizzazioni hanno il pregio di chiarire le posizioni divergenti, ma i punti di contatto erano molto più di quelli che MacColl negava, perché gruppi elettrici, come i Fairport Convention, erano stati capaci di riprendere, con album

ormai considerati pietre miliari come *Liege & Lief* del 1969, le ballate tradizionali *Tam Lin* o *Matty Groves*, intrise di temi di ingiustizia sociale, vendetta, ribellione contro l'autorità feudale e la povertà, dando ragione della continuità alla resistenza popolare nei secoli. In più, molti gruppi di successo, soprattutto i Pentangle nella formazione classica e i Fairport Convention nelle loro differenti formazioni, poterono dare in pasto ad un pubblico vasto e giovane la musica basata sul folk, rendendola fonte di consapevolezza del repertorio tradizionale e garantendone la longevità.

Un caso a parte fu il collettivo denominato Incredible String Band, sperimentatori psichedelici che univano le sonorità folk britanniche con testi alla Bob Dylan e repertori che rendevano acusticamente le atmosfere acide ed elettriche dei Pink Floyd e dei Soft Machine. Fu proprio la loro proposta musicale, così radicale nella forma a divenire la sostanza di una proposta di stile di vita alternativo, ponendosi in aperto contrasto con le logiche di quello stesso mercato dei dischi in cui comunque rifulgevano.

Per tutti gli anni Settanta, il folk prese da questi nuovi maestri e si rinsaldò, alle volte mischiandosi con la *world music*, con il genere rock progressivo e con l'idea che la legittimazione artistica fosse un fronte di lotta importante come quello della militanza diretta. Il folk nelle Isole britanniche (un cenno a parte sarà poi fatto sul caso irlandese) lasciò in eredità l'idea che la folk music era una forma d'arte viva, palpitante, articolata e capace di amalgamarsi con strumenti e generi della modernità, aprendo la via negli anni Ottanta a una generazione di artisti come Billy Bragg, i Pogues e gli Oysterband, i quali hanno potuto utilizzare sonorità rock e punk (quindi "elettriche" e moderne) per veicolare messaggi politici diretti, senza essere totalmente esclusi dalla comunità folk.

Cronologia del folk delle Isole (1957- oggi)

La musica folk nelle Isole britanniche ha vissuto 70 anni di grande risveglio, connettendosi con lo spirito popolare e con quello delle lotte operaie, dei minatori e dei contadini, per cui è necessario ripercorrere le tappe in senso storico. Nel fare questo, utilizzeremo come cartina di tornasole quei dischi che hanno costituito non solo dei capolavori di ricerca musicale ma anche testimonianze più pregnanti di quelle proposte musicali che si integravano con quelle sociali.

Il Revival e la tradizione del lavoro (1950-1970)

Nei turbolenti e difficili anni Cinquanta, che con il *Wind of Change Speech* di Harold Macmillan mettevano fine all'Impero, nelle Isole britanniche si assiste alla rinascita di una musica socialmente impegnata, favorita anche dalla maggior diffusione di grammofoni e giradischi.

Sebbene la *Golden Age* del folk britannico si situi storicamente nel periodo 1963-1979, già negli anni Cinquanta, sulla scia della corrente letteraria e teatrale degli Angry Young Men, nacque una corrente musicale che trasformò il folk da pura conservazione di stilemi e temi tradizionali a piattaforma di denuncia politica. Su questo processo di rilancio e di rinnovamento del folk britannico hanno pesato anche le influenze provenienti da oltreoceano: basti pensare al successo di brani come *Rock Island Line* o di artisti come Tom Paxton, Ramblin' Jack Elliott o Pete Seeger. Un'influenza ben ricostruita dalla BBC nella prima puntata del suo *Folk Britannia*.

Nel 1957, Isla Cameron & Ewan MacColl fecero uscire un disco, *Still I Love Him*, che è un mix fondamentale di canzoni d'amore, di abbandono e di vita quotidiana perché, pur non essendo ancora canzone di protesta esplicita, essa descrive con lucidità documentaria la realtà della classe operaia e la materialità emotiva che si celava dietro le lotte: la vita familiare, la dignità del lavoro, le difficoltà economiche. Il periodo 1950-1957 è importantissimo, anche per ciò che concerne la diffusione di programmi radiofonici dedicati al folk. Fino a quel momento la BBC non riconosceva l'evidente potenziale commerciale della musica folk. A partire dal 1950, l'emittente di Stato riscoprì l'eredità della Copper Family, una antica famiglia di cantanti folk inglesi (sucedutisi per circa 300 anni) vissuti nella contea di Rottingdean. Per la prima volta la radio nazionale britannica mandò in onda canzoni a cappella di origine settecentesca attraverso le quali venivano raccontati gli alti e bassi della vita contadina. Da questa riscoperta, e dall'album del 1971 in cui vennero pubblicati gli archivi scritti e musicali della Copper Family (*A Song for Every Season*), prese il via il moderno movimento del *protest folk*. Dal 1951 BBC Radio iniziò a trasmettere (lo fa ancora oggi) *The Archers*, una «storia quotidiana della gente di campagna» incentrata sulla piccola aristocrazia rurale. Fra il 1956 e il 1958, il terzo canale radiofonico della BBC ingaggiò l'etnomusicologo e antropologo statunitense Alan Lomax per una serie di trasmissioni

sul tema della musica popolare, mentre continuava a sfruttare la collaborazione di Ewan MacColl, che a dir la verità andava avanti dalla fine degli anni Trenta.

Generalmente si pensa che l'opera più significativa sia quella collettanea curata da Ewan MacColl *[The Iron Muse. A Panorama of Industrial Folk Music](#)* (1963). Già dal titolo si capisce la volontà militante della collezione di canzoni sui minatori, sui lavoratori del cotone e su quelli dell'acciaio. MacColl ha trasformato il folk in uno strumento politico esplicito per la classe operaia e il Partito Comunista di cui egli era militante. Se non ci fosse stato MacColl con la sua capacità di fondare il movimento del folk industriale moderno, ben difficilmente si sarebbe potuto, in un'epoca di apparente disimpegno musicale (con avvento del pop su larghissima scala grazie alle atmosfere gioiose della *Swinging London*), avere un Lloyd che nel 1966 incideva il fondamentale disco *[First Person](#)*. Lloyd fu una figura particolare di antropologo musicale, una vera e propria autorità nella musica folk di derivazione marittima e industriale, che aveva le sue antiche origini nei "sea shanties", i canti dei marinai sulle baleniere dell'Ottocento, ma anche nei lavoratori di MacColl, di cui riprese la famosa *[The Shoals of Herring](#)*.

In quegli anni il folk, grazie alle memorabili scelte stilistiche oltreoceano di Bob Dylan, aveva comunque già prodotto molti altri dischi e raccolte, fra cui la indimenticabile *[Frost and Fire](#)* (1965) del gruppo corale Watersons. Il disco, concentrato su canti stagionali e religiosi, aveva dato però una voce all'orgoglio della comunità operaia (come nella commovente *[Souling Song](#)*) un elemento cruciale nelle sedi sindacali e nei *folk club*. La solidarietà collettiva, l'orgoglio della classe lavoratrice, il suono di un'unica comunità: tutto questo ci conduce alla figura di Martin Carthy, con il suo intimismo individuale ma non individualista, che esordì sempre nel 1965 con l'omonimo disco, innovando la ballata folk. La sua chitarra, la passione per le ballate tradizionali hanno avuto il merito di salvare e salvaguardare le storie sociali contenute nelle ballate, riprendendole e influenzando la generazione successiva.

Come si vede, la genuinità artistica diede il via ad un primissimo *Folk Revival* a metà degli anni Sessanta, di cui furono espressione i famosi gruppi dell'epoca. I duri e coerenti Dubliners, con brani come *[The Black Velvet Band](#)* o il celebre inno sindacale *[Joe Hill](#)*, parlano di povertà, prigionia, oppressione e martirio degli operai in maniera non edulcorata, cosa che il pubblico apprezzava. I Dubliners fecero da apripista agli

High Level Ranters (consigliamo [*The Bonny Pit Laddie*](#), 1970), la voce dei minatori del Nord-est.

La meravigliosa Shirley Collins

Un cenno a parte è per la grandissima Shirley Collins, cantante di estrazione operaia che negli anni Cinquanta scopre la passione per le canzoni popolari tradizionali. Nel 1969 ella chiuse il decennio concentrandosi sulle ballate più antiche, ricreando con la sua indiscussa autorità la serietà delle storie di popolo, unendole con una bellezza di arrangiamenti assolutamente influente su tutto il folk revival degli anni a venire. Non solo; due anni dopo, con il disco [*No Roses*](#), Collins, aiutata dai complessi arrangiamenti della meravigliosa Albion Country Band, seppe concentrarsi sulle storie delle conseguenze del potere e della sopraffazione con una forza stilistica che nessuno aveva mai (nemmeno Seeger, nemmeno MacColl) esplorato.

La sua opera elevò tutto il folk a forma d'arte autorevole e profonda, che diede impulso persino alle scelte più disimpegnate (se nel folk possiamo parlare di disimpegno!).

Senza Collins, il folk sarebbe stato diverso, non solo quello militante. Si pensi all'esperienza commerciale dei bravissimi Steeleye Span, capaci con [*Parcel of Rogues*](#) (1973) di coniugare il successo con i temi della ribellione, parlando in un concept-album del tradimento politico e delle sue conseguenze.

Gli Steeleye introdussero chitarre elettriche simili a quelle dei gruppi folk che andavano per la maggiore (come i Fairport Convention dopo l'abbandono di Sandy Denny).

Stiamo entrando in una seconda era del folk politico britannico, ma la continuità storica ci insegna che la distinzione fra paragrafi e epoche è fittizia. Nondimeno saranno le vicende politiche precipue degli anni Settanta a segnare lo sviluppo del nuovo folk.

La svolta politica dichiarata (Anni Settanta - Ottanta)

La crisi economica che ebbe il suo culmine negli anni Settanta e la ripresa della avanzata conservatrice dell'epoca Thatcher produssero, oltre ai danni sociali e all'allargamento della forbice fra ricchi e poveri, una ventata di ricerche musicali di protesta, che non investì solo il folk tradizionale, ma lo stesso pop (si pensi alla nascita

e allo sviluppo di gruppi eterogenei ma compatti nella solidarietà agli scioperi dei minatori). Erano parecchie le voci che si alzavano, dal militante socialista Dick Gaughan (*Handful of Earth*, del 1981 è la voce disillusa che rifà i classici con l'amarezza dei tempi) agli impegnati Men They Couldn't Hang che, subito dopo lo sciopero dei minatori rilasciarono l'album *How Green Is the Valley* (1986), un disco di commistione folk e rock duro, quasi punk, per finire con l'esperienza del bardo di Barking, quel Billy Bragg che, pur non essendo un purista folk, riprese in maniera esplicita la semplicità del folk originario con un messaggio che nel 1986 (*Talking with the Taxman About Poetry* è il suo capolavoro) si confrontava con l'establishment e lo disaminava chirurgicamente riprendendo la lezione metodologica di Robert Wyatt e quella stilistica di MacColl e del primo Dylan.

In quegli anni, il folk diventò militante, dunque, e se ne accorse anche il mondo sindacale. Il Trades Union Congress di Scozia collaborò attivamente con musicisti come Gaughan, Morris Blythman e altri, per una fondamentale raccolta di canti di lotta specifici per i minatori scozzesi, usati per sostenere e raccogliere fondi per i lavoratori in sciopero. Quando uscì, nel 1985, *True and Bold: Songs of the Scottish Miners*, erano gli anni felicemente descritti nello struggente film *Local Hero* – con la colonna sonora composta da Mark Knopfler - e di una resistenza alle politiche neoliberiste imperversanti.

Fu quindi in un mondo di proteste e di coinvolgimento consapevole che nacquero le esperienze musicali più importanti degli anni Ottanta.

Un cenno particolare deve essere fatto ad una cerniera fra vecchio e nuovo folk, con esempi brillanti dal punto di vista artistico come il gruppo Oysterband (soprattutto nell'album *Wide Blue Yonder*, 1987) che definì la *protest song* dei nuovi tempi.

La nuova generazione e la persistenza del folk (Anni Novanta - Oggi)

Negli ultimi 35-40 anni, in un crescendo di disillusione e di consapevolezza, molti autori hanno ricreato con rispetto il vecchio folk militante, persino gli anarchici punk Chumbawamba che anni dopo avrebbero conosciuto la fama da classifica, iniziarono nei club alternativi e nel 1988 fecero un'operazione di ricerca filologica essenziale. *“English Rebel Songs 1381–1914”* (1988) ripercorre con voci a cappella tutta la storia delle canzoni ribelli inglesi che andavano dalla Rivolta dei Contadini all'inizio della Prima Guerra Mondiale. In questo modo, l'intrinsecità della storia delle lotte e della

musica del popolo si situava nel solco delle cronache eterne come, in maniera molto più tradizionale, negli anni Novanta, ripresero gli epigoni di MacColl e Gaughan, come Jez Lowe & The Bad Pennies, Eliza Carthy & Norma Waterson.

Dalla sempiterna dialettica del folk delle isole, stretto fra istinto conservatore della tradizione delle folk ballads (A.L. Lloyd, Ewan MacColl e The Copper Family) che preservavano la storia delle canzoni operaie, marinaie e dei minatori e l'attualizzazione radicale (Dick Gaughan, Billy Bragg e The Men They Couldn't Hang) scaturì nel nuovo millennio la nuova onda folk.

I nuovi tempi erano esemplificati dalla radicale missione di Grace Petrie, che con *Queer as Folk* (2012) creò un folk inedito, identitario e duro, o dalla chiarezza degli Young'uns, trio di cantori della deindustrializzazione di Stockton-on-Tees che in brani come *Ghafoor's Bus* raccontavano l'immigrazione e una solidarietà che fuoriesciva dai confini del lavoro salariato per allargarsi alle sofferenze di tutti

Gli irlandesi Lankum editarono l'album seminale *The Livelong Day* nel 2019 inaugurando l'era del drone-folk, cupo, alienato e capace di riverberarsi su tutto il Regno Unito con la forza insistente della rabbia di una nuova generazione spossata, ma aperta alle sonorità urbane (jungle, trip-hop, elettronica drone).

The Patriot Game. Il caso irlandese e le Irish Rebel Songs

La musica folk irlandese ha da sempre una connessione profonda e storica con i movimenti politici del repubblicanesimo isolano e del nazionalismo. Essa, per sua natura, differisce da quella scozzese ed inglese perché è esplicitamente mezzo di denuncia e di rivolta verso la vessazione degli inglesi, pur essendo intrattenimento e riflette fin dall'epoca di Cromwell la travagliata storia irlandese, con *rebel songs* indirizzate prevalentemente contro il dominio della Corona britannica e l'oppressione che ne deriva.

L'autodeterminazione come orizzonte e desiderio si nota nei testi delle canzoni che raccontano la rivolta di Pasqua (*Easter Rising*), la Guerra d'Indipendenza e, più recentemente, i *Troubles* in Irlanda del Nord.

La memoria identitaria si rinnovò tramite la tradizione musicale (uso di strumenti irlandesi come tamburi e flauti, uso del gaelico come lingua della resistenza in un Paese

che comunque subisce l'influenza perenne del potente vicino, per cui si ascoltano i gruppi rock di Liverpool o si tifa per le squadre di calcio della Premiership).

Prima del 1916, le leggi penali inglesi tentavano di soffocare la cultura irlandese, la musica tradizionale e la lingua gaelica al punto che le "*Aisling Songs*" (Canzoni di visione), spesso in gaelico, in cui l'Irlanda è personificata da una donna in un sogno, mascheravano i messaggi con struggenti melodie che fanno dell'Irlanda una terra di sogni celtici nell'immaginario popolare.

Ma anche in Irlanda gli anni delle dure lotte e delle contestazioni, degli scontri nelle contee del Nord e della radicalizzazione delle lotte, han condotto alla nascita di autori e gruppi musicali del Novecento con forti connotazioni politiche ed elettroacustiche (Dubliners, Clancy Brothers, Wolfe Tones e Pogues).

Le Rebel Songs della verde isola sono un vero e proprio sottogenere folk. Di seguito ne presentiamo alcune:

1958: *The Patriot Game*

Nel 1958, Dominic Behan, fratello dello scrittore Brendan, cantautore attivo in Ulster negli anni Cinquanta espresse con la Ballata *The Patriot Game* (1958) un commento diretto delle campagne dell'IRA del dopoguerra, in particolare la Campagna di confine (*Border Campaign*) della fine del decennio. A differenza di molte ballate precedenti, questa ha un tono di disillusione e tragedia, e commemora il repubblicano Fergal O'Hanlon (noto nel testo come Kevin Barry) e altri caduti dell'IRA. Critica la natura ciclica e apparentemente inutile della violenza. Il testo recita:

“Venite giovani ribelli e ascoltate mentre canto,
Perché l'amore per la propria terra è una cosa terribile.
Scaccia la paura con la velocità di una fiamma,
E costringe un uomo a giocare al gioco del patriota”.

La frase "the patriot game" (il gioco del patriota) divenne un'espressione gergale per descrivere il ciclo di violenza e sacrificio a cui i giovani repubblicani venivano spesso indirizzati.

1972: *Go On Home British Soldiers*

La violenza della repressione britannica non era passata sottotraccia persino nella musica pop classica: nel 1972 persino due ex-Beatles, Lennon con *The Luck of the Irish*, compresa in uno degli album più politici del grande cantautore britannico (*Somewhere in N.Y. C.*) e McCartney con il singolo *Give The Ireland Back To The Irish*, sentirono di usare la propria immensa fama per denunciare la situazione, cosa che era stata impedita loro come gruppo nella seconda metà dei Sessanta rispetto al tema del Vietnam.

Ma è ovviamente all'interno del movimento folk che si forma un canzoniere corposo.

Go On Home British Soldiers è una delle canzoni anti-britanniche più schiette e aggressive, resa popolare dalla band The Wolfe Tones nei primi anni Settanta, quando i *Troubles* in Irlanda del Nord erano in pieno svolgimento e l'esercito britannico era massicciamente schierato.

La ballata esprime la reazione diretta alla presenza militare britannica in Ulster e alla politica di internamento senza processo (introdotta nel 1971). Divenuta un vero e proprio “*anthem*” (inno) alle manifestazioni, essa reclama il ritiro immediato e totale delle truppe britanniche.

Il testo recita:

“Tornatevene a casa soldati britannici, tornatevene a casa.

Non avete delle maledette case vostre?

Per ottocento anni vi abbiamo combattuto senza paura,

E vi combatteremo per altri ottocento”.

1981: *Roll of Honour*

Questa ballata è uno dei brani più crudi e politicamente carichi di tutto il repertorio repubblicano, scritta e registrata in reazione al drammatico sciopero della fame (hunger strike) del 1981 a Maze Prison (Long Kesh). Il testo commemora Bobby Sands e i 10 prigionieri repubblicani che morirono dopo essersi rifiutati di mangiare nel tentativo di riottenere lo *status* di prigionieri politici (*Special Category Status*) negato dal governo Thatcher.

Nelle strofe seguenti, è evidente la metrica tipica delle ballate antiche, per collegare un'antica fierezza nazionale con la cronaca:

“Nelle solitarie celle di prigione, dieci giovani coraggiosi dimoravano,
Per amore della loro patria furono gettati in prigione.
E per tutta la giornata estiva, videro le loro vite decadere,
Per il diritto di essere chiamati soldati, si spensero lentamente”.

Christy Moore

Un autore a parte nel panorama irlandese è Christy Moore, autore amatissimo, che si fece conoscere per la sua interpretazione di ballate politiche e sociali, aprendo la strada all'orgoglio dei ben più famosi musicisti autoctoni (U2, Cranberries) e distinguendosi dalla corrente tradizionalista dei primi Clannad (che fanno la svolta elettrica e mainstream nel 1983) e dei custodi della tradizione Chieftains.

Senza Moore, forse, gli U2 non avrebbero intonato *Sunday Bloody Sunday*, pur pervasa da un certo pacifismo, né i Cranberries avrebbero scritto *Zombie*.

Christy Moore è una figura colossale e imprescindibile nella musica folk e nell'attivismo politico irlandese. Non è solo un cantante, ma è considerato una vera e propria coscienza sociale e politica dell'Irlanda moderna.

Egli rimane nei cuori degli irlandesi il cantore della causa sociale, con un ruolo fondamentale nel *Folk Revival* irlandese a partire dagli anni Sessanta, ed è noto per la sua inconfondibile voce baritonale, il suo carisma, e soprattutto per il suo forte impegno politico e sociale.

Moore è stato uno dei pionieri nel portare la musica tradizionale irlandese a un pubblico più vasto, fondendo la ballata acustica con sensibilità moderne.

Negli anni Settanta fondò il gruppo dei Planxty, esperienza-laboratorio che ricostruiva dalle basi il folk irlandese con l'uso di strumenti tradizionali (come il *bouzouki* e le *uilleann pipes*) e arrangiamenti innovativi.

Successivamente la loro influenza si espanse e a Belfast, scena tradizionalmente vivace dal punto di vista musicale (si pensi agli anni Sessanta con l'apparizione di Van Morrison e dei Them), dove nei primi anni Ottanta cominciavano a muoversi i Moving Hearts, altro gruppo co-fondato da Moore, che contaminava il folk con rock, jazz e world music.

A differenza di altri artisti folk che si concentravano prevalentemente sui canti "ribelli" classici (Rebel Songs), l'attivismo di Christy Moore è sempre stato più ampio,

focalizzandosi su giustizia sociale, diritti umani e antimilitarismo, oltre che sul repubblicanesimo irlandese.

Le sue canzoni più famose esprimono il senso di rabbia e di malinconia che hanno il loro apice in alcune ballate rimaste nella storia della musica irlandese: *[On the Blanket](#)*, composta direttamente per parlare delle proteste dei prigionieri repubblicani nella prigione di Long Kesh/Maze; *[The Town I Loved So Well](#)* che, sebbene scritta da Phil Coulter, Moore espande, ricreando l'amore per la città di Derry, teatro dei Troubles; *[Viva la Quinta Brigada](#)*, che celebra i volontari irlandesi che hanno combattuto al fianco delle forze repubblicane durante la Guerra Civile Spagnola (un tema caro alla sinistra irlandese); *[Lingo Politico](#)*, un brano satirico e caustico che esprime il disprezzo per i politici irlandesi (del Sud e del Nord) e la corruzione.

La forza di Moore risiede nella sua capacità di raccontare storie con empatia e onestà brutale. Le sue canzoni spesso danno voce ai marginalizzati, ai poveri e alle vittime del conflitto, piuttosto che glorificare la violenza in sé, non disdegnando di trattare nelle sue canzoni l'impegno per la causa palestinese o temi scottanti come gli abusi sessuali.

L'idea di giustizia sociale e la dimensione proletaria di Moore sono state e rimangono un punto di riferimento essenziale persino per le ibride esperienze dei Pogues (in origine il loro nome era *Pogue Ma Hone*, ovvero un insulto in gaelico, "baciarmi il c*lo").

Fondati e condotti dal grande poeta Shane McGowan, immigrato in Inghilterra, e partiti da un celtic punk mescolato col folk (di Ewan McColl riprendono la grandiosa *[Dirty Old Town](#)*), i Pogues vissero fra il 1986, anno in cui erano prodotti da Elvis Costello e il 1994, una fase di crescita continua, in cui fondevano la disperazione urbana londinese, le *Irish rebel songs* tradizionali e le atmosfere fiabesche di un'Irlanda amata e ricreata con poesia e crudezza, con le sperimentazioni successive (usando gli stilemi di altre musiche tradizionali - spagnoleggianti, arabizzanti e cajun).

Conclusione temporanea

In ogni epoca e ad ogni latitudine la musica, che siano le *steel drum* dominicane, i canti voodoo, le chitarre del Mali, le tarantelle, il rap gangsta, ma anche il pop cantato

nei supermercati o sulle banchine del treno, è musica popolare eppur colta. Popolare perché esprime un essenziale bisogno di cantare la propria appartenenza e la propria identità, ballando, ricordando o semplicemente partecipando. Colta perché ci sarà sempre un Bartok che raccoglie le danze ungheresi, un Joe Boyd che produce i Fairport Convention e modestamente una ricerca come la presente.

Ma ciò che ci sembra contraddistinguere il folk britannico è la capacità di mutare rimanendo sé stesso nei decenni e nei secoli, sapendo cogliere i cambiamenti della vita quotidiana delle classi lavoratrici e innervando la tradizione.

In questo modo, siffatto genere musicale sfaccettato e ampio mantiene una sua compattezza stilistica e tematica pur nell'eterogeneità, e ne fa una cartina di tornasole del mondo, accompagnando le lotte delle persone nelle mattine fredde davanti alle fabbriche in sciopero o nei pub dove si forgiavano le nuove ma sempiterni tradizioni, dove una volta si raccontava di viaggi per mare e fatiche quotidiane. Cambia la forma, mai il modo.

Bibliografia

Brocken M., *The British Folk Revival 1944–2002*, London, Routledge, 2018.

Copper B., *A Song for Every Season: A Hundred Years of a Sussex Farming Family*, London, Heinemann, 1971, pp. 45-58.

Doggett P., *There's a Riot Going On: revolutionaries, rock stars and the rise and fall of '60s counter-culture*, London, Canongate, 2007.

Fabbri F., *Around the clock. Una breve storia della popular music*, Utet, 2008.

Gemie S., *The Search for Authenticity: the Second British FolkRevival in Historical Context*, 2024 (<https://sharifgemie.com/2024/01/30/the-search-for-authenticity-the-second-british-folk-revival-in-historical-context/>)

Greenway J., *American Folksongs of Protest*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1953.

Harker D., *Fakesong: The Manufacture of British "Folksong" 1700 to the Present Day*, Open University Press, 1985.

Humphries P., *Meet on the Ledge: Fairport Convention - The Classic Years*, London, Virgin Books, 1997, pp. 64-78.

Kroll M., *The Politics of Britain's Angry Young Men*, in «Social Science», 3 (1961), pp. 157-166.

Lloyd A. L., *Come All Ye Bold Miners: Ballads and Songs of the Coalfields*, Lawrence & Wishart, 1952 (ediz. ampliata 1978).

Lloyd, A. L., *Folk Song in England*, London, Lawrence & Wishart, 1967, pp. 315-330.

MacColl E., *Journeyman: An Autobiography*, London, Sidgwick & Jackson, 1990, pp. 260-272.

MacDonald I., *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*, London, Vintage books, 2005

MacKinnon N., *The British Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*, Buckingham, Open University Press, 1993, pp. 112-124.

Moore C., *One Voice: My Life in Song*, London, Hodder & Stoughton, 2000, pp. 142-155.

Myers F., *Harold Macmillan's "Winds of Change" Speech: A Case Study in the Rhetoric of Policy Change*, in «Rhetoric and Public Affairs», 4 (2000), pp. 555-575.

O'Connor N., *Bringing It All Back Home: The Influence of Irish Music*, Dublin, Merlin Publishing, 2001, pp. 118-125.

Palmer R., *The Sound of History: Songs and Social Comment*, London, Oxford University Press, 1988, pp. 14-32.

Todd S., *The People: The Rise and Fall of the Working Class*, John Murray, London, 2015.