

“La classe in sé”. Country music e mondo operaio

Michele Dal Lago

Ottobre 2026

Come citarci: M. Dal Lago, “*La classe in sé*”. *Country music e mondo operaio*, Sito della Società Italiana di Storia del Lavoro, 8 ottobre 2026, <https://www.storialavoro.it/dock-sislav/ritmi-di-lavoro/6>

La domanda

Al termine di una lunga ricerca sul campo condotta in una piccola comunità rurale del Texas, l’etnomusicologo Aaron Fox aveva raggiunto una conclusione scomoda nella sua semplicità: “la musica country è profondamente intrecciata con la trama della vita operaia”, scriveva in *Real Country* (2004), “ed è proprietà intellettuale e culturale della classe lavoratrice, non solo dell’industria di Nashville o delle celebrità”. La frase ha il tono di una rivendicazione. Ma contiene anche, implicita, una domanda che Fox non sviluppa: se la country music è davvero proprietà della classe lavoratrice, perché non è mai divenuta, se non accidentalmente e per breve tempo, vettore o strumento di coscienza di classe?

La country music è il genere che con maggiore coerenza ha raccontato, nel corso di quasi un secolo, il mondo del lavoro e la vita della classe lavoratrice bianca americana. Ne ha descritto la fatica, i debiti, la vergogna di essere poveri in un paese che considera la povertà una colpa personale, l’umiliazione dei lavoratori *rank and file*. Eppure non è mai diventata musica di classe nel senso politico. Non ha prodotto coscienza collettiva, non ha alimentato movimenti sociali.

La distinzione marxiana tra *classe in sé* e *classe per sé* è la bussola più utile per comprendere questa tensione. La *classe in sé* indica una posizione oggettiva nei rapporti di produzione, un insieme di persone che condividono le stesse condizioni materiali. La *classe per sé* è qualcosa di più: una classe che ha preso coscienza di sé come soggetto storico collettivo, capace di agire politicamente a partire da quella condizione. Non necessariamente in senso rivoluzionario, anzi. Può essere sindacalismo combattivo, mutualismo, o una narrazione collettiva della propria condizione che produca solidarietà invece di isolamento. È quello che ha fatto il movimento operaio britannico con la musica folk, o il labour movement australiano con la tradizione delle ballate di protesta. La country music americana non ha fatto niente di simile. È rimasta ferma al primo polo: musica di una *classe in sé*, bravissima a raccontare la propria condizione, incapace — o impossibilitata — a trasformarla.

Uno spunto illuminante da cui partire per indagare questo paradosso non viene dalla musicologia, ma da un libro di sociologia del 1972: *The Hidden Injuries of Class* di Richard Sennett e Jonathan Cobb.

Le ferite nascoste

Sennett e Cobb andarono a Boston a intervistare lavoratori manuali. Non cercavano eroi proletari né vittime: volevano capire come si vive, soggettivamente, la condizione di classe in una società che nega l'esistenza stessa delle classi. Quello che trovarono li sorprese. La classe operaia americana sapeva benissimo che il sistema non era giusto. Sapeva che le opportunità non erano distribuite equamente, che il lavoro manuale veniva socialmente svilito. Questa consapevolezza, tuttavia, non si traduceva in conflitto ma in vergogna. Le ferite di classe venivano vissute come fallimento individuale — *sono io che non sono abbastanza intelligente, abbastanza ambizioso* — non come condizione strutturale condivisa. Questo meccanismo di interiorizzazione è, per i due autori, la forma più infida del dominio di classe: funziona senza coercizione, attraverso i criteri di rispettabilità che la società stabilisce e che il lavoratore finisce per fare propri.

La vergogna non è solo uno stato psicologico, può essere anche un meccanismo politico. Impedisce di riconoscere la propria condizione negli altri, rende impermeabili alle narrazioni collettive. E nel caso della country music produce, come unica risposta disponibile, una forma peculiare di orgoglio reattivo, il *poverty pride*: l'orgoglio della propria condizione accettata e rivendicata, quasi fosse una scelta invece che una necessità. Un orgoglio che difende la dignità senza mettere in discussione la struttura che quella dignità calpesta ogni giorno.

È esattamente questa dinamica (inferiorità interiorizzata, orgoglio come reazione alla mancata integrazione) che attraversa la country music dalla sua origine e che ne spiega, più di qualsiasi altra cosa, il paradosso politico.

Nel 1961, mentre Elvis scalava le classifiche, Bill Anderson raccoglieva un grande successo con *Po' Folks*: una famiglia poverissima descritta con precisione documentaria — dieci persone in una baracca, i vestiti dell'Esercito della Salvezza, il padrone di casa che scrive lettere minacciose che il padre non sa leggere. Non c'è indignazione politica, non c'è un nemico nominato. C'è la certificazione quasi orgogliosa di una condizione: *è così quando si è povera gente*, ripete il ritornello del brano.

A rendere la situazione più intricata c'è il fatto che le ferite di classe non vengono inflitte solo dai rapporti di produzione, ma anche, e in modo non meno bruciante, dal disprezzo culturale. Nel momento in cui la country music, che nel periodo tra le due guerre era percepita come genere buffo, divertente e regionale, divenne musica di massa ascoltata in tutta la nazione, il suo status sociale e culturale iniziò ad essere pubblicamente denigrato. Da folclorica divenne “volgare”.

Così la country music — il genere più ascoltato dal proletariato bianco statunitense — fu in breve tempo sinonimo di reazione, ignoranza, arretratezza. Anche all'interno di ampi segmenti del cosiddetto *movement*. Alessandro Portelli chiamerà questo atteggiamento “il moralismo classista del movimento”.

Questa denigrazione penetrò subito nella cultura diffusa. Basta pensare alla rappresentazione che ne viene data in *The Blues Brothers* (1980): i musicisti country sono cafonì rozzi, il loro pubblico una platea burrascosa e violenta che lancia lattine di birra alla band se il repertorio non è di suo gradimento. La scena in cui Jake ed Elwood si prendono gioco dei fan del country è uno dei momenti più celebrati del film, nonché uno dei più rivelatori sul piano sociologico. Il pubblico che ride di quella scena è lo stesso che considera la propria apertura musicale una prova di tolleranza e progresso. Come ha mostrato la sociologa Bethany Bryson in un articolo del 1996, le persone con alto livello di istruzione negli Stati Uniti sono culturalmente

tolleranti in modo selettivo: i generi che escludono con maggiore sistematicità sono esattamente quelli più ascoltati dalle persone con bassa istruzione — country e gospel in testa. La tolleranza culturale, scrive Bryson, non è un'indiscriminata tendenza a non escludere: è un'operazione di ridefinizione dei confini tra gruppi sociali.

Il risentimento verso i colletti bianchi, verso le persone istruite, verso la sinistra multiculturalista che compare in molte canzoni country non nasce dal nulla: nasce dall'esperienza concreta e quotidiana di essere guardati dall'alto in basso per ciò che si ascolta, per come si veste o per dove si va a bere. Le ferite di classe hanno anche il volto del disprezzo estetico, del giudizio culturale, dell'umiliazione travestita da buon gusto.

Gli anni Ottanta e Novanta

Lo storico George Lipsitz in *Rainbow at Midnight: Labor and Culture in the 1940s* (1994) racconta come gli anni Quaranta rappresentino il momento in cui la classe operaia americana era più vicina a costituirsi come soggetto storico autonomo: gli scioperi generali del 1946, la mobilitazione postbellica, una cultura popolare che era parte attiva di quel soggetto. Non è un caso che il titolo del libro riprenda una country song di Ernest Tubb del 1946, *A Rainbow at Midnight*: una promessa di riscatto che Lipsitz usa come metafora di una possibilità aperta.

Quella finestra si chiude rapidamente. La legge Taft-Hartley del 1947 restringe drasticamente il diritto di sciopero e impone ai dirigenti sindacali di firmare dichiarazioni di non appartenenza al Partito Comunista, decapitando la leadership più combattiva. Il maccartismo degli anni Cinquanta fa il resto: la cultura operaia viene progressivamente depurata delle sue componenti più conflittuali, e con essa la country music perde il contatto con quella tensione politica. Ciò che rimane è l'esperienza di classe senza il soggetto di classe, le ferite senza il conflitto.

Gli anni Settanta sono — come documenta Jefferson Cowie in *Stayin' Alive* (2010) — l'ultima stagione in cui quella tensione riaffiora con qualche credibilità. Dal 1947 al 1972 i salari reali erano cresciuti del 62 per cento; poi la crescita si arresta bruscamente, e con essa si incrina il patto sociale che aveva tenuto insieme, anche culturalmente, la classe operaia bianca. La crisi petrolifera, la deindustrializzazione precoce, la stagflazione erodono la base materiale su cui si reggeva l'ingiunzione a identificarsi in un'unica grande classe media (quella che Sherry Ortner ha chiamato "the middle-classing of white America", il grande progetto ideologico di occultamento delle differenze di classe nell'America postbellica). È in questo decennio che Haggard scrive le sue canzoni più cupe, che Willie Nelson e Kris Kristofferson aprono il genere verso territori che la Nashville mainstream non aveva mai tollerato. Nel 1972 Johnny Cash testimonia davanti al Senato per la riforma penitenziaria. Gli anni Settanta sono il momento in cui la *classe in sé* della country era forse più vicina a fare il salto verso la *classe per sé*.

Poi qualcosa si spezza definitivamente, su due livelli intrecciati. Sul piano politico, Reagan e il movimento conservatore capiscono che il risentimento della classe operaia bianca — che la country music covava da decenni — può essere ridiretto. Non verso la classe padronale, non verso le politiche economiche che stanno erodendo i salari, ma verso nemici culturali: la sinistra, le élite liberal, i multiculturalisti, il governo federale inteso come macchina di redistribuzione a favore degli altri. Il *common man* di Merle Haggard — quello che non riusciva ad arrivare

alla fine del mese e sapeva bene perché — diventa nelle retoriche reaganiane il custode dei *real American values* contro i nemici interni. Il risentimento non viene spento ma reindirizzato. E trova un terreno già preparato dalle *hidden injuries*: chi si sente cronicamente umiliato dalla classe media istruita risponde con entusiasmo a chi gli dice che quella classe media istruita è il problema. Il risentimento si rivolge verso un bersaglio culturalmente identificabile anziché verso quello economicamente responsabile. Come accade spesso, il nemico giusto è troppo lontano mentre quello sbagliato è a portata di mano.

C'è un meccanismo specifico che rende questa “interpellazione” (in senso althusseriano) possibile, e Sennett e Cobb lo avevano descritto anni prima: le *hidden injuries* non producono solidarietà, producono isolamento e una vulnerabilità specifica alla politica del risentimento. La ricerca di Thomas Gorman condotta alla fine degli anni Novanta descrive con precisione quanto quel risentimento fosse stratificato: gli operai intervistati avvertivano il disprezzo dei più istruiti come una ferita quotidiana.

Sul piano dell'industria musicale, il processo è parallelo. La Nashville degli anni Ottanta produce un country progressivamente depurato dalle sue origini di classe. Richard Peterson in *Creating Country Music* (1997) ha mostrato come l'autenticità nel country non sia mai stata un dato naturale ma una costruzione industriale negoziata di continuo tra mercato e aspettative del pubblico. Negli anni Ottanta questa negoziazione si risolve in modo netto: i marcatori stilistici del mondo operaio rimangono (il pickup truck, la birra economica, il campo di grano, la chiesa e la small town) ma vengono svuotati di contenuto sociale reale. È il processo che Lipsitz aveva descritto in *Time Passages* (1990): la cultura popolare è simultaneamente un'arena di resistenza per le classi subalterne e uno strumento attraverso cui quelle classi vengono trasformate in pubblici di consumatori. L'industria di Nashville degli anni Ottanta e Novanta trasforma un'identità reale in un'immagine fruibile. La classe operaia diventa estetica, non più esperienza vissuta. Il confronto tra *Working Man Can't Get Nowhere Today* di Haggard (1977) e *She Thinks My Tractor's Sexy* di Kenny Chesney (1999) rende questa trasformazione visibile: il trattore non è più uno strumento di lavoro, è un accessorio identitario.

Resistenze e cortocircuiti

Il quadro non è monolitico. Dentro e contro la cooptazione dell'immaginario operaio sono sempre esistite voci che, in modi diversi, tenevano aperta la contraddizione invece di risolverla.

Merle Haggard ha scritto *Okie from Muskogee* (1969), inno del conservatorismo anti-hippy, e *Working Man Can't Get Nowhere Today* (1977), tra le denunce più lucide dell'impoverimento operaio mai messe in musica. Ha sostenuto Nixon e, allo stesso tempo, cantato la disperazione di chi non arriva alla fine del mese. Loretta Lynn fa qualcosa di diverso. In *Coal Miner's Daughter* e *You're Looking at Country* la povertà delle origini non è motivo di vergogna né semplice nostalgia. Diviene una identità da rivendicare tramite l'affermazione di un principio morale, etico: il rifiuto della logica della mobilità sociale come unico orizzonte di valore. Un principio lodevole, ma problematico. Da un lato sembra far buon viso a cattiva sorte, dall'altro finisce per sgretolarsi facilmente quando una nuova depressione economica mette

ulteriormente alla prova le condizioni materiali delle famiglie operaie, aprendo la porta al risentimento.

Nel country contemporaneo, Tyler Childers tenta invece il passo successivo: nominare il conflitto. *Long Violent History* (2020) connette esplicitamente le proteste contemporanee contro la brutalità della polizia (Black Lives Matter) con la storia dei minatori del carbone dell'Appalachia — le loro lotte, la loro resistenza, la battaglia di Matewan. È un gesto raro nel country mainstream: non solo tenere aperta la ferita come Haggard, o rovesciarla in orgoglio come Lynn, ma provare a trasformarla in coscienza storica. Non sorprende che l'industria di Nashville abbia preferito ignorarlo: è esattamente il tipo di cortocircuito che il processo di cooptazione intende impedire.

Il *bro-country* degli anni Duemila è invece l'esito estremo della cooptazione: l'estetica operaia consumata come identità di mercato, la *classe in sé* diventata *brand*. Eppure sarebbe sbagliato concludere che la partita sia chiusa. Il presente della country music è attraversato da tensioni che segnalano una riapertura del campo. Caotica, contraddittoria, non necessariamente progressiva, ma reale.

La vicenda di Beyoncé è la più clamorosa. Con *Cowboy Carter* (2024), la reazione dell'industria di Nashville (il silenzio delle radio country e la resistenza delle associazioni di categoria) porta alla luce un processo che solitamente restava opaco e nascosto: il fatto che l'identità "bianca" della country music è una costruzione storico-culturale, non un dato naturale. Le origini del genere sono meticce — blues, gospel, musica dei lavoratori neri del Sud — e la loro cancellazione è stata un atto deliberato. *Cowboy Carter* smonta quella costruzione pezzo per pezzo, riattivando una genealogia che Nashville aveva preferito rimuovere.

Emerge qui elemento che complica ulteriormente il quadro, e che raramente viene nominato nel dibattito sulla country music: l'equazione tra classe operaia e bianchezza su cui si regge l'immaginario del genere non ha mai descritto fedelmente la realtà demografica del lavoro americano. Il manifatturiero statunitense è sempre stato multirazziale. I lavoratori neri erano una componente importante della forza lavoro industriale del Midwest già negli anni Cinquanta e Sessanta, ed è stato esattamente in quel periodo che l'industria di Nashville ha costruito la "bianchezza" della country music come identità di genere, per esclusione deliberata. Oggi il 37% della forza lavoro manifatturiera americana è non bianca, con i lavoratori ispanici al 18% e quelli neri al 10%, in crescita costante. La *classe in sé* che la country music ha sempre preteso di rappresentare è, di fatto, molto più vasta e molto più eterogenea di quanto il genere abbia mai riconosciuto. Questo non significa che l'immaginario country sia destinato a estinguersi dato che gli immaginari resistono ai dati demografici con una tenacia sorprendente. Significa che la sua pretesa di parlare *per* la classe lavoratrice è sempre stata, in parte, una pretesa di parlare *al posto di* un segmento di essa. E che le crepe aperte da *Cowboy Carter* sono il ritorno di qualcosa che era stato rimosso fin dall'inizio.

Artisti queer come Orville Peck, Amythyst Kiah o Lil Nas X hanno aperto invece una crepa nell'equazione che Nashville aveva saldato tra country music, mascolinità eterosessuale e valori conservatori. Se l'immaginario country non appartiene per definizione all'uomo bianco eterosessuale del Sud, nemmeno il suo risentimento può essere monopolizzato da quella figura. E artisti come Childers e Sturgill Simpson combattono apertamente l'industria di Nashville, recuperando il legame con l'esperienza concreta della classe operaia che il *bro-country* ha svuotato.

Nessuno di questi movimenti risolve la contraddizione fondamentale. Ma il terreno è diventato conteso, e ogni volta che la gestione del genere viene messa in discussione riemerge la domanda che la country music si porta dietro dalla sua origine: questa musica è davvero della classe lavoratrice, o è solo un’immagine di essa venduta alla classe lavoratrice?

Sennett e Cobb descrivono le ferite di classe in termini sociologici: umiliazione, esclusione, perdita di dignità. Ma c’è una categoria che quelle ferite attraversa e che la sociologia da sola non basta a illuminare. Elspeth Probyn, in *Blush: Faces of Shame* (2005), e Sara Ahmed, in *The Cultural Politics of Emotion* (2004), hanno lavorato sulla vergogna come emozione strutturalmente politica. Non uno stato interiore individuale, ma un meccanismo di regolazione sociale che stabilisce chi è dentro e chi è fuori, chi ha diritto a parlare e chi deve tacere. Applicata alla country music, questa prospettiva trasforma in sistema coerente ciò che altrimenti resta un insieme di paradossi. Come scritto all’inizio di questo articolo, il *poverty pride* non è l’opposto della vergogna, ma il suo rovescio dialettico. Un orgoglio che nasce dalla vergogna, che la nega senza dissolverla, strutturalmente fragile, sempre esposto al rischio di convertirsi in risentimento reindirizzabile. La cooptazione conservatrice non ha fatto altro che chiamare la classe operaia bianca per nome offrendole un nemico culturale al posto di un antagonista economico.

Capire questa dinamica in profondità, leggere i testi della country music come documenti di un’elaborazione affettiva della classe che non riesce mai a farsi politica, permette di comprendere meglio la poetica del genere in relazione al soggetto sociale a cui si rivolge. L’assenza di coscienza di classe non nasce dalla mancanza di consapevolezza e nemmeno può essere ridotta a effetto di manipolazione ideologica. La vergogna (anche quando è trasfigurata in orgoglio) è un’emozione che consuma dall’interno le risorse necessarie alla solidarietà. Finché quella vergogna non trova un linguaggio per riconoscersi in modo diverso – non come destino individuale, ma come ferita inflitta dallo sfruttamento – la country music continuerà a raccontare la *classe in sé* con precisione straordinaria, ma resterà qualcosa di profondamente diverso dal folk impegnato o dalla canzone di protesta. E forse è proprio questa sua peculiarità, assieme alla grande longevità del genere, a renderla sociologicamente interessante.

Bibliografia:

- Ahmed S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Bryson B., “Anything But Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes, in «*American Sociological Review*», 61 (1996), pp. 884-899.
- Cowie J., *Stayin’ Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*, New York, The New Press, 2010.

- Dal Lago M., Bianchi P., It's Five O'Clock Somewhere. Note su classe, ideologia e identità nella popular music, in «*Acoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani*», n. 12, primavera 2017, pp. 11-17.
- Dal Lago M., Nothing but tired. Springsteen, Portelli e la classe operaia statunitense, in «*Lo Straniero*», n. 186/187, dicembre 2015-gennaio 2016, Roma, Contrasto.
- Dal Lago M., We're Not The Jet Set. Country music e identità di classe, in «*Acoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani*», n. 12, primavera 2017, pp. 43-58.
- Dal Lago M., When the working day is done, girls just wanna have fun. Pop music e mondo operaio, in S. Nannicola, M. Pellizzola, S. Scarrocchia (a cura di), *Il Sesto Stato. La rappresentatività del lavoro oggi*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020.
- Fox A., *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*, Durham, Duke University Press, 2004.
- Gorman T., "Joining the American Mainstream": The Transformation of Working-Class Resentment in Late-Twentieth-Century America, in «*Labor History*», 41 (2000), pp. 1-19.
- Hubbs N., *Rednecks, Queers, and Country Music*, Berkeley, University of California Press, 2014.
- Lipsitz G., *Rainbow at Midnight: Labor and Culture in the 1940s*, Urbana, University of Illinois Press, 1994.
- Lipsitz G., *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- Ortner S. B., *New Jersey Dreaming: Capital, Culture, and the Class of '58*, Durham, Duke University Press, 2003.
- Peterson R. A., *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- Portelli A., *Note americane. Musica e culture negli Stati Uniti*, Milano, Shake, 2011.

Portelli A., *Badlands. Il sogno americano nelle periferie del mondo*, Roma, Donzelli, 2015.

Probyn E., *Blush: Faces of Shame*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.

Sennett R., Cobb J., *The Hidden Injuries of Class*, New York, Norton, 1972.