

---

Rassegna  
dell'Istituto bergamasco  
per la storia  
della Resistenza  
e dell'età contemporanea



# Studi e ricerche di storia contemporanea 90

Dicembre 2018

## STUDI E RICERCHE DI STORIA CONTEMPORANEA

Rassegna dell'Istituto bergamasco  
per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea  
Anno 47° - n. 90 - dicembre 2018

### *Direzione, redazione e amministrazione:*

Via T. Tasso, 4 - 24121 Bergamo - telefono 035.238.849 - fax 035.220.525  
e-mail: info@isrec.it - http://isrec.it

### *Consiglio direttivo dell'Istituto:*

Angelo Bendotti (presidente), Luciana Bramati, Simona Cantoni, Dario Carta, Enrico Fusi, Amalia Martini, Lorenzo Migliorati, Mara Minuscoli, Elisabetta Ruffini (direttrice), Giorgio Scudeletti, Martino Signori.

*Direttore:* Angelo Bendotti

*Direttore responsabile:* Fabrizio Ravelli

*Grafica:* Alice Busci e Giorgio Fioravanti

### *Hanno collaborato a questo numero:*

Angelo Bendotti, Rossella Biscotti, Luciana Bramati, Simona Cantoni, Fabrizio Cardoni, Dario Carta, Matteo Castellucci, Steven Forti, Mara Minuscoli, Andrea Pioselli, Elisabetta Ruffini, Monika E. Schoop, Giorgio Scudeletti, Federico Spinetti, Mattia Zanotti.

La Rassegna non si intende impegnata dalle interpretazioni e vedute espresse da articoli e note firmati o siglati.

È consentita la riproduzione di articoli o di brani di essi solo se viene citata la fonte.

Registrazione n. 5 del 4 febbraio 1970 presso il Tribunale di Bergamo.

Per l'abbonamento annuale versamento sul ccp 14555247 intestato a Istituto bergamasco per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea o sul cc n. 00040297 intestato a Istituto bergamasco per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea, via T. Tasso 4, Bergamo, presso Credito Bergamasco.

IBAN: IT6900503411121000000040297

SWIFT: BAPPIT21AA1

### *Informativa agli abbonati ai sensi della Legge 31-12-1996 n. 675*

In relazione alla Legge 675/96 La informiamo che i Suoi dati sono conservati nel nostro Archivio: garantiamo che sono utilizzati esclusivamente per l'invio delle nostre pubblicazioni e inviti e sono trattati con la massima riservatezza. È sua facoltà richiedere la rettifica o la cancellazione degli stessi.

ISSN 1974-2614

Studi e ricerche di storia contemporanea

Fotocomposizione e stampa: Sestanteinc  
Ranica (Bg), via G. Marconi, 123/d

## SOMMARIO

### Il nostro cinquantesimo

Premessa	pag.	5
<i>Angelo Bendotti</i> , Ce n'est qu'un début	»	7
<i>Matteo Castellucci</i> , Un hashtag per mezzo secolo di storia	»	11
<i>Luciana Bramati</i> , Due scatti tra i cinquanta di ciò che è stato	»	17
<i>Mara Minuscoli - Elisabetta Ruffini</i> , 1938: razzisti per legge	»	21
<i>Andrea Pioselli</i> , Note su Zeret di Rossella Biscotti	»	31
<i>Elisabetta Ruffini - Mara Minuscoli</i> , Il villaggio antifascista	»	35
Il calendario civile	»	47
<i>Elisabetta Ruffini</i> , Bergamaschi, ma con la prospettiva dell'Europa	»	50
<i>Elisabetta Ruffini</i> , Nel segno di Fenoglio. Lo straordinario e il vero	»	61

### Dossier. Musica, storia e memoria

Introduzione	»	65
<i>Federico Spinetti</i> , Passaggi di memoria: "Fischia il vento" e la sua eredità nelle canzoni	»	67
<i>Steven Forti</i> , L'estaca, storia e memoria di una canzone catalana	»	101
<i>Monika E. Schoop</i> , Edelweißpiratenfestival: un memoriale vivente per la gioventù anti-hitleriana di Colonia	»	113
<i>Elisabetta Ruffini</i> , I Lager, la musica e la memoria	»	125
<i>Luciana Bramati</i> , Un laboratorio di storia con la musica	»	138

### Rassegna bibliografica

<i>Fabrizio Cardoni</i> , I "più piccoli" e la Grande guerra	»	144
<i>Simona Cantoni</i> , Cento anni di retorica patriottica	»	147

Federico Spinetti

## PASSAGGI DI MEMORIA: *FISCHIA IL VENTO* E LA SUA EREDITÀ NELLE CANZONI

Durante la commemorazione del 25 aprile di quest'anno, il 2018, nella città di Bergamo, il corteo unitario antifascista sfila in uno dei luoghi simbolo della Resistenza cittadina, in Via Pignolo, precisamente nei paraggi del numero 10. Oggi è qui posta una targa che ricorda la morte di Ferruccio Dell'Orto l'8 febbraio 1945. Giovane studente e partigiano nella SAP del Fronte della gioventù, Dell'Orto (1927-1945) partecipò al tentativo di disarmo di un tenente repubblicano in via Pitentino. Ferito nell'inseguimento che ne scaturì, arrestato e condotto in una caserma non distante da lì, Dell'Orto fu torturato dai repubblicani nel tentativo di estorcergli la delazione dei compagni e delle compagne di lotta, e fu infine ucciso. Il luogo del suo ricordo riveste da tempo un ruolo significativo in quanto luogo di memoria dell'antifascismo bergamasco, specialmente per i militanti dei movimenti antagonisti cittadini, non ultimo poiché esso è legato intimamente anche a Angelica "Cocca" Casile (1924-2017), ex-partigiana compagna di lotta di Dell'Orto che assistette alla sua cattura e che per molti anni fu particolarmente vicina ai movimenti. Diversamente dal passato, quest'anno si è convenuto da più parti che l'intero corteo del 25 aprile debba passare di qui, un segnale forse della percezione, più che mai appropriata in tempi in cui l'affermazione di neofascismi e di populismi nazionalisti di destra è un fatto, che la coesione tra quanti si riconoscono nell'antifascismo vada oltre modo ricercata. Dopo il discorso appassionato del segretario dell'ANPI provinciale tenuto in presenza di vari rappresentanti istituzionali e conclusosi con il canto corale, a dire il vero un po' in sordina, di *Bella ciao*, giunge e si ferma qui lo spezzone del corteo dei movimenti. Cantano tutti e tutte *Fischia il vento*, a squarciagola. Canto anch'io e stento a trattenere i brividi. Poco dopo e poco più avanti nel percorso del corteo scorgo una maglietta nera con stampata la scritta rosso fuoco "non dovevamo fermarci", citazione di una canzone di Giorgio Canali che fa parte della galassia di filiazioni che di *Fischia il vento* si è susseguita fino ad oggi. Chi la veste regge il lembo dello striscione di una sezione locale dell'ANPI, quella della Valgandino, di cui è il segretario.

Proprio queste due canzoni – *Fischia il vento* e *La lettera del compagno Lazlo al colonnello Valerio* – rappresentano il punto di inizio e quello di ar-

rivo di questo mio scritto. La loro contiguità in piazza – in modalità differenti, una cantata coralmente, l'altra esibita pubblicamente tramite una citazione su una maglietta – ha esercitato su di me una forte suggestione, quella di una testimonianza viva dei passaggi di memoria intessuti dalle canzoni attraverso le decadi. Il proposito di queste mie pagine sarà appunto di illustrare alcune dinamiche di tali passaggi attraverso diverse fasi della storia politica, sociale e musicale italiana, usando in particolare il filo conduttore di *Fischia il vento* e delle sue rielaborazioni successive per cogliere e seguire un processo che ha interessato anche altre canzoni partigiane e la memoria della Resistenza in musica più in generale.

Questo articolo ripercorre e sviluppa il succo di una lezione che tenni nel 2015 presso la classe Quinta X del Liceo delle Scienze Umane e Liceo Musicale P. Secco Suardo di Bergamo. Il mio intervento avvenne in conclusione del progetto didattico intitolato “Giovani testimoni di memoria” ideato e coordinato dall'Istituto bergamasco per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea e comprendente laboratori musicali con gli studenti guidati dal professor Giuliano Rota. L'incontro con quegli studenti fu per me un'esperienza coinvolgente. Ebbi modo di apprezzare grandemente il loro lavoro di interpretazione delle canzoni della Resistenza e, in particolare, la versione corale a contrappunto che fecero di *Fischia il vento*. Dall'ascolto di quella loro versione trassi lo spunto per elaborare la mia lezione e queste note. Ricordo in particolare una studentessa, Amarilli Elena Corti, scomparsa tragicamente non molto dopo il nostro incontro, la cui voce, bellissima, aveva impresso un segno di forza e di vitalità inconfondibile a *Fischia il vento*. È a studenti come lei e come loro che queste pagine sono innanzitutto indirizzate. Spero che vorranno perdonarmi qualche pedanteria che, come accade talvolta ai membri della mia professione, non sono riuscito a scrollarmi di dosso. Mi auguro che vogliano comunque scorgere in queste pagine la considerazione genuina e appassionata per la Resistenza e per i musicisti che l'hanno cantata che le anima.

## Genealogie

La genesi di *Fischia il vento* è ben nota.<sup>1</sup> La musica è tratta dalla canzone russa *Katjuša*, composta nel 1938 da Matvej Isaakovič Blanter sul testo del poeta Michail Vasil'evič Isakovskij. Prodotto dell'incipiente industria musicale di stato sovietica, *Katjuša* divenne popolarissima nell'anteguerra e ancor più quando l'Unione Sovietica entrò nel secondo conflitto mondiale. Fu

<sup>1</sup> Si vedano in proposito Bermani 1998a; Biga 2001 e 2007; Alfonso 2015; Bendotti 2018, pp. 67-80.



*Citazione di Fischia il vento su un muro di Via Pignolo, Bergamo, tra due graffiti stencil raffiguranti Ferruccio dell'Orto e Angelica "Cocca" Casile, 2018.*

Giacomo Sibilla a riportarla con sé dalla campagna di Russia dopo la disfatta dell'ARMIR, dove aveva servito da soldato, e a intonarla nella versione originale russa allorché si unì con il nome di battaglia "Ivan" ad una delle prime bande partigiane, poi formazione garibaldina, dell'imperiese, quella guidata dal carismatico medico comunista Felice Cascione (nome di battaglia "U megu", 1918-1944).

Nonostante i tentennamenti e le molteplici sviste che ebbero luogo nell'immediato dopoguerra a riguardo dell'attribuzione del testo italiano della canzone, è assodato che la paternità di quest'ultimo sia appunto di Felice Cascione. Egli redasse il testo tra il dicembre 1943 e il gennaio 1944 sullo spunto e con la collaborazione di altri partigiani della sua banda, prima di essere trucidato il 27 gennaio ad Alto, sul confine tra Liguria e Piemonte. Sebbene il suo apporto decisivo sia indiscusso, la dimensione corale dell'elaborazione della canzone non è di poco conto. In realtà vi è anche una maternità del testo, poiché il primo abbozzo manoscritto di Cascione fu dattiloscritto dalla madre, Maria Baiardo, con non pochi interventi di rilievo, primo tra tutti la modifica dell'incipit-titolo, che da *Soffia il vento* divenne *Fischia il vento*. È quest'ultima versione che fornì il punto di partenza per ulteriori variazioni allorché la canzone si diffuse ampiamente e rapidamente tra i gruppi partigiani e i comitati del CLN e del Partito comunista italiano, sia oralmente che tramite volantini scritti o stampati.

Sebbene vi sia un autore riconosciuto è effettivamente difficile parlare di un testo “originale” della canzone partigiana. L’aspetto in parte collettivo della sua formazione, la sua modalità di trasmissione variegata a cavallo tra oralità e codificazione scritta, e la risultante fioritura di versioni testuali differenti e parallele iscrivono *Fischia il vento* nel contesto e nel processo formativo propri della canzone popolare. Il testo che riporto di seguito è costituito dai versi forse più diffusi e noti della canzone. In parentesi quadre inserisco alcune delle varianti attestate, certamente non tutte, che coinvolgono per lo più sostituzioni di una o due parole, ma anche, nel caso in particolare dei due versi di chiusura della terza strofa, sostituzioni più consistenti che alterano il senso generale dei versi. In parentesi tonde indico parole che, in alcune versioni, sono omesse.

*Fischia [soffia] il vento infuria [urla] la bufera*  
*Scarpe rotte eppur bisogna andar [agir]*  
*A conquistare la rossa [nostra] primavera*  
*Dove [In cui] sorge il sol dell'avvenir.*  
*Ogni contrada è patria del ribelle [dei ribelli]*  
*Ogni donna a lui [a noi] dona un sospir*  
*Nella notte lo [ci] guidano le stelle*  
*Forte il cuore e il braccio nel colpìr.*  
*Se ci coglie la crudele morte*  
*Dura vendetta sarà del [verrà dal] partigian*  
*Ormai sicura è la dura sorte*  
*Del fascista vile e traditor [di quei vili che ognor cerchiam].*

Versione alternativa:

*Ormai sicura è la bella [nostra] sorte*  
*Contro il vile [vil] che ognun [ognor/ognora noi] cerchiam.*

*Cessa il vento, calma (è) la bufera*  
*Torna a casa il fiero [al fin] partigian*  
*Sventolando la rossa (sua) [la nostra] bandiera*  
*Vittoriosi al fin liberi siam.*

Come ho ricordato sopra, l’incipit stesso del canto riportava, nella sua prima stesura, *soffia* anziché *fischia*. Sebbene *fischia* si sia da subito consolidato e sia divenuto, possiamo dire, canonico, *soffia* rimane tuttavia attestato in alcune varianti più rare<sup>2</sup> e non sarà mai del tutto accantonato se, come mostrerò in seguito, lo vediamo riaffiorare per esempio in una rielaborazione di rilievo del testo degli anni duemila. Va inoltre menzionato che alle varianti partigiane si sono accostate strofe aggiuntive più tarde, come quella in-

<sup>2</sup> Si veda per esempio quella ricordata da Tullio De Mauro in De Mauro 2012: p. 82-83. Ancora più limitata e minoritaria appare la circolazione della variante *Urla il vento*.

valsa dalla fine degli anni Settanta in alcune versioni da corteo e intonata ancora oggi in particolare dai militanti dei movimenti antagonisti sempre sull'aria della canzone:

*Che [cosa] ne faremo delle camicie nere  
Un sol fascio e poi le brucerem(o).  
Che [cosa] ne faremo delle camicie nere  
Tutte al muro e le fucilerem(o).*

Dall'immediato dopoguerra fino ad oggi *Fischia il vento* ha continuato a essere cantata in una molteplicità di cornici sia mediatiche che di partecipazione sociale, a partire dalle incisioni discografiche (tra cui quelle di Milva del 1965, dei Gufi del 1967, di Maria Carta del 1976 o quelle più recenti che discuterò in seguito), fino alle riproposte dei canzonieri folk degli anni Sessanta e Settanta così come odierni; dal repertorio canoro dei militanti di base della sinistra, specialmente comunista, in occasione di ritrovi informali, di feste di partito e dell'associazionismo civile, di commemorazioni e di manifestazioni pubbliche, fino ad arrivare alla sua popolarità nell'ambito dei militanti dei movimenti.

Sebbene la longevità sociale di *Fischia il vento* non sia dissimile da quella di altre canzoni partigiane, la sua vasta popolarità le ha consegnato un valore emblematico nella rappresentazione sonora della Resistenza equiparabile soltanto a quello di *Bella Ciao*.<sup>3</sup> Come è stato più volte ribadito le due canzoni resistenziali per eccellenza mostrano tuttavia differenze significative che innanzitutto hanno a che fare con la loro storia. Se la genesi di *Fischia il vento* è nell'insieme lineare, altrettanto non si può dire di *Bella ciao*, la cui formazione, sia dal punto di vista testuale che musicale, ha dato adito a ricostruzioni incomplete e spesso divergenti. Se in epoca bellica *Fischia il vento* fu accolta e cantata in quasi tutte le formazioni partigiane garibaldine e divenne dunque molto nota, il canto di *Bella ciao* sembra fosse invece minoritario e circoscritto ad alcune zone dell'Emilia e dell'Italia centrale. Le differenze caratterizzano anche la fortuna postbellica delle due canzoni. *Fischia il vento*, con i suoi riferimenti alla *rossa primavera* e al *sol dell'avvenire*, sarà identificata fortemente con il colore politico comunista. *Bella ciao* le sarà preferita in ambito istituzionale, in particolare a partire dagli anni Sessanta, per promuovere una lettura ecumenica e plurale della Resistenza e dell'arco politico costituzionale sorto da essa. Essa si diffonderà anche oltre confine già all'indomani della guerra tramite i festival mondiali della gioventù.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Su *Bella ciao* e la sua storia si vedano, per esempio, Bermani 1998b; Pivato 2006: pp. 182-186, 318-323; Pestelli 2016.

<sup>4</sup> È noto come *Bella ciao* sia stata tradotta e reinterpretata in moltissime lingue del mondo.

Altre differenze significative tra le due canzoni ne marcano l'identità e la valenza specificamente in quanto rappresentazioni della Resistenza e, dunque, in quanto mediazioni della memoria resistenziale. Innanzitutto esse seguono due diversi schemi retorici: *Bella ciao* si appunta sul topos narrativo della contrapposizione tra martire e oppressore, tra vittima e carnefice, mentre *Fischia il vento* sviluppa piuttosto la trama, più battagliera, dello scontro tra eroe combattente e nemico malvagio. In entrambe le canzoni emerge il tema della morte del partigiano. Nel caso di *Bella ciao*, questa diviene il motivo portante dello sviluppo narrativo. Da essa scaturisce il motivo altrettanto centrale della sopravvivenza dell'eroe martire, o se si vuole dell'eternità a lui conferita, tramite il simbolo evocativo del *fiore del partigiano* che, posto sulla sua tomba, fungerà da memento per *le genti che passeranno*. È questa una metonimia di grande potenza espressiva che nel pronunciare un desiderio di continuità suggella, quasi come una premonizione, il percorso di memoria cui la lotta partigiana e la sua aspirazione di libertà si consegneranno. In *Fischia il vento* alla possibilità della morte del partigiano si risponde con *dura vendetta*. Qui come altrove nel testo, la dimensione della lotta armata e dell'esercizio attivo della violenza nel conflitto è non soltanto realisticamente ritratta ma affermata come necessaria e rivendicata. È la tensione verso la riscossa – piuttosto che il tono dell'elegia – a colorare la narrazione. Le immagini travolgenti e memorabili dell'incipit (il vento, la bufera, le scarpe rotte) dipingono vividamente la durezza e la precarietà delle condizioni di guerriglia. Sono densi gomitoli semantici che, oltre al livello della rappresentazione realistica, acquistano il significato più generale delle avversità e delle ostilità cui si deve far fronte. A esse si contrappongono sia la tenacia (*eppur bisogna andar*), sia la tensione ideale (*a conquistare la rossa primavera*) dei partigiani in lotta, conferendo loro una statura epica. Mentre *Bella ciao* si chiude con l'immagine sospesa del partigiano *morto per la libertà*, i *ribelli* di *Fischia il vento* infine la conquistano, proiettando così il proprio sguardo su un futuro da costruire e dando voce a un desiderio di trasformazione rivoluzionaria. Infine è saliente anche la dissimile raffigurazione del conflitto all'interno delle due canzoni: *Bella ciao* fa riferimento esclusivamente all'invasore e dunque privilegia l'aspetto della lotta partigiana come guerra di liberazione, mentre *Fischia il vento*, per lo meno in una delle versioni più diffuse, parla di *fascista vile e traditore*, dunque parla di guerra civile, ricalcando uno schema di giudizio morale spesso centrale nelle guerre civili, quello del tradimento, laddove i confini tra nemico e criminale si fanno indistinguibili.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Cfr. Agamben 2015: p. 10.

## Catene di memoria I

Le studiose Asrid Erll e Ann Rigney, nell'ambito dei loro studi sulla memoria collettiva e culturale, hanno evidenziato come i passaggi di memoria siano dinamici, conflittuali e cangianti, e come dipendano in modo cruciale da “cornici di mediazione” (*medial frameworks*) in cui una serie di prodotti simbolici (visivi, architettonici, scultorei, letterari, cinematografici, musicali) diventano veicoli non tanto della riproduzione di una relazione con il passato già consolidata e definita, ma di una continua riconfigurazione di tale relazione ancorata alle percezioni e alle esigenze del presente, presentandosi quindi come veri e propri “dispositivi di mediazione della memoria” (*memorial media*).<sup>6</sup> Insomma i percorsi di mediazione del passato danno forma alla memoria, piuttosto che semplicemente comunicarla, e le permettono di divenire collettiva e pubblica. In questa dinamica, mediazioni preesistenti di memoria sono spesso riprese, rielaborate e trasformate da altri, nuovi dispositivi di mediazione dando origine a catene di “ri-mediazioni” (*remediations*), un concetto introdotto negli studi delle comunicazioni e dei media da David Bolter e Richard Grusin.<sup>7</sup> L'elaborazione creativa della memoria e delle sue forme è abilitata da questo processo, che opera sia a cavallo di differenti codici espressivi (diverse forme artistiche, diverse e nuove tecnologie), sia tramite diverse e successive soluzioni e proposizioni all'interno dello stesso codice espressivo (nel nostro caso, la musica).

Un altro punto mi sembra importante evidenziare. I passaggi di memoria – soprattutto quando si parla di quella che la studiosa Marianne Hirsch ha chiamato “la generazione della post-memoria”, ovvero la generazione o, piuttosto, le generazioni che sottopongono a memorializzazione esperienze che non hanno vissuto in prima persona – dipendono in modo strutturale da una relazione con il passato animata dall'investimento immaginifico, dal coinvolgimento emozionale ed estetico, talvolta anche dalla contraffazione creativa del dato storico da parte di un presente che desidera e esige di riconoscersi nel passato. Le arti in questo senso emergono come veicolo importante, se non portante della memoria. Gli aspetti di connotazione affettiva e poetica della figura del passato – che appunto caratterizzano la “post-memoria” secondo la Hirsch – rivestono una funzione centrale nell'instaurare un “legame vivo” (*living connection*) e nel risvegliare una profonda, viscerale assonanza tra il passato e il contesto storico-culturale vissuti da altri e il nostro sentire attuale, la nostra ricerca di appartenenza, la formazione del nostro universo di valori e di idealità. Si può qui propriamente parlare di una memoria transitiva e “multidirezionale” (*multidirectional*) fondata su “me-

<sup>6</sup> Erll e Rigney 2009: pp. 1-11. Si veda anche Erll 2011: p. 8. Per una discussione dei concetti di memoria neuronale, sociale, culturale, collettiva e politica, si veda Assmann 2014. Se non altrimenti indicato, tutte le traduzioni da lingue estere sono mie.

<sup>7</sup> Bolter e Grusin 1999. Si vedano in particolare pp. 52-84.

memorie di affiliazione” o, forse meglio, su “memorie elettive” (*affiliative memories*), e non necessariamente su memorie individuali, personali o familiari. Il legame tra racconto di memoria e proiezione immaginifica che ne risulta è intimo e segnato da nodi stratificati di passato narrato, presente vissuto e futuro vagheggiato.<sup>8</sup>

Ritornando a *Fischia il vento* per un momento, è da notare che la canzone partigiana italiana si configura già come una ri-mediazione di memoria, specificamente in quanto reinvenzione di una canzone russa. Questa filiazione doveva essere ben presente a molti partigiani – come lo fu in seguito a molti militanti comunisti in Italia – come testimonia il famoso passaggio de *Il partigiano Johnny* in cui Beppe Fenoglio definisce la canzone garibaldina come “così genuinamente, tremendamente russa.”<sup>9</sup> È verosimile ritenere che, lungi dall’essere una questione di ordine filologico, questo elemento contribuì a rendere la canzone un codice polisemico in cui la suggestione di un legame con la Russia rivoluzionaria così come con la riscossa dell’Armata Rossa a Stalingrado, ma possibilmente anche con la disastrosa campagna italiana di Russia, non è di poco conto. Il riferimento alla “russità” sembra riemergere raramente nelle successive rielaborazioni della canzone, ma rimane che la *Fischia il vento* “originale” partigiana porta con sé un’intertestualità primigenia, un sotteso atto fondativo di mediazione di memoria.

A ben vedere, i vari modi in cui *Fischia il vento* è stata riproposta, cantata e condivisa nella sua versione “originale” sono anch’essi forme di ri-mediazione della memoria, operanti attraverso la traslazione degli ambiti sociali e comunicativi, diverse soluzioni interpretative, e il sempre rinnovato recupero della canzone ad uso del presente. Come Shirli Gilbert ha argomentato in riferimento alle canzoni yiddish composte durante la persecuzione degli ebrei sotto il nazismo e ricantate in epoca post-bellica, le canzoni del passato, come “metonimie” (*metonymic symbols*) degli eventi storici che narrano o ai quali sono legate, adempiono “il ruolo sia di manufatti ‘originali’ del tempo, sia di proiezioni memoriali post-belliche.” Esse “per funzionare da soggetti di memoria (*agents of memory*)... devono essere inevitabilmente rcreate.”<sup>10</sup>

Oltre alle sue riproposizioni e alle sue “ri-contestualizzazioni” *Fischia il vento* ha fornito il palinsesto per nuove creazioni musicali, ponendosi al centro di una rete di riferimenti intertestuali, citazioni e rivisitazioni che si sono susseguite lungo il corso del dopoguerra italiano e la storia repubblicana, at-

<sup>8</sup> Si veda Hirsch 2012: soprattutto pp. 1-52. Si veda anche Assmann 2010. Per il concetto di memoria multidirezionale e per quello, ad esso per molti aspetti affine, di memoria protesica si consultino rispettivamente Rothberg 2009 e Landsberg 2004.

<sup>9</sup> Fenoglio 1978: p. 201.

<sup>10</sup> Gilbert 2008: pp. 121, 123. Per la centralità dell’uso nella riattivazione del significato mnemonico degli oggetti e dei segni del passato, si veda anche Assmann 2008.

traverso momenti politici e sociali diversi in cui l'impellenza di rifarsi alla Resistenza nella canzoni, tuttavia, è stata comune e inconfondibile. Sono queste trasmissioni che mi interessa avvicinare in quanto segue.<sup>11</sup>

## Uguale la canzone che abbiamo da cantare

Il primo esempio di memorializzazione musicale che vorrei brevemente discutere è *Per i morti di Reggio Emilia*, la celebre canzone composta da Fausto Amodei in risposta ai drammatici incidenti del 7 luglio 1960 in cui, durante uno sciopero cittadino indetto dalla CGIL reggiana, cinque manifestanti furono uccisi a colpi d'arma da fuoco per mano delle forze dell'ordine.

La canzone nacque in seno alle attività di Cantacronache, il collettivo torinese di musicisti e ricercatori di cui Amodei faceva parte insieme a Sergio Liberovici e a Michele L. Straniero e che si avvaleva della collaborazione di numerosi letterati e intellettuali di spicco quali Umberto Eco, Italo Calvino, Gianni Rodari e Emilio Jona. Particolarmente attivo tra il 1957 e il 1963, il gruppo di Cantacronache si propose di forgiare un approccio alla scrittura di canzoni che fosse alternativo rispetto all'“evasione” dominante nell'emergente canzone leggera di massa, dando forma musicale e poetica ai temi sociali e alla lotta politica, e prestando così attenzione agli eventi e ai conflitti della contemporaneità.<sup>12</sup> In questa vena *Per i morti di Reggio Emilia* si lega non solo all'evento specifico delle uccisioni in piazza, ma anche più in generale al frangente politico e sociale del 1960 che vide il governo democristiano presieduto da Fernando Tambroni ottenere la fiducia in parlamento con il sostegno di Movimento sociale italiano e monarchici, alimentando così la percezione concreta che il fascismo stesse tornando in primo piano nella vita pubblica e nelle istituzioni italiane. Prima della mobilitazione di Reggio Emilia, il 30 giugno a Genova migliaia di giovani (divenuti noti come “i ragazzi dalle magliette a righe”) si unirono agli ex-partigiani in una sollevazione popolare di carattere quasi insurrezionale per impedire l'annuncio del congresso del MSI nel capoluogo ligure. Altre manifestazioni antifasciste ebbero luogo negli stessi giorni in varie città d'Italia (prima e dopo Reggio Emilia) e

<sup>11</sup> Va menzionato brevemente e per inciso che la canzone è stata oggetto di ri-mediazione anche in forme espressive diverse dalla musica. Nella letteratura, per esempio, si va appunto da Fenoglio stesso fino alle memorie partigiane di Angelo Del Boca, intitolate *Nella notte ci guidano le stelle* (2015), o al romanzo di Valerio Evangelisti intitolato *Il sole dell'avvenire. Nella notte ci guidano le stelle* (2013). La scritta sul muro e la street art della FOTO 1 appartengono anch'esse la rete di ri-mediazioni della canzone attraverso codici espressivi.

<sup>12</sup> Su Cantacronache si vedano per esempio Straniero e Rovello 2008; Pivato 2005: pp. 207, 210-211; Fanelli 2017: pp. 57-65. Su *Per i morti di Reggio Emilia* si vedano tra altri Pivato 2005: pp. 208, 211; Pestelli 2016: pp. 123-126. Si veda anche il resoconto di Fausto Amodei in *Il manifesto* del 7 luglio 2010 (Amodei 2010).

furono represses duramente dalle forze dell'ordine sostenute dall'autorizzazione esplicita all'uso delle armi da parte del governo (con altri morti a Licata, Palermo e Catania).

*Per i morti di Reggio Emilia* tesse ripetutamente il parallelismo tra gli eventi del 1960 e la Resistenza, i riferimenti alla quale sono scanditi regolarmente nel testo e ne forniscono gli enunciati politici portanti.<sup>13</sup> Questo avviene su almeno due livelli che si intrecciano e si avvicinano nello svolgimento della canzone. In primo luogo si afferma l'analogia, o più propriamente la consanguineità, tra i morti di Reggio Emilia e di altre sollevazioni antifasciste da una parte, e i caduti partigiani dall'altra:

...

*Di nuovo a Reggio Emilia, di nuovo là in Sicilia  
son morti dei compagni per mano dei fascisti.*

*Compagni sia ben chiaro che questo sangue amaro  
versato a Reggio Emilia è sangue di noi tutti.  
Sangue del nostro sangue, nervi dei nostri nervi  
Come fu quello dei Fratelli Cervi.*

La canzone ricorda i morti reggiani per nome, assumendo così il carattere di una cronaca attenta degli eventi e, al contempo, un registro personale e di vicinanza umana di grande efficacia, ulteriormente rafforzato dal riferimento esplicito ad alcune tra le figure più iconiche della Resistenza emiliana (i fratelli Cervi) e piemontese (Duccio Galimberti). Anche il ritornello alla seconda strofa – la quale si riferisce alla morte dei giovanissimi operai Ovidio Franchi e Lauro Farioli – equipara i caduti delle due epoche:

*Son morti sui vent'anni per il nostro domani  
Son morti come vecchi partigiani.*

Potrebbe apparire singolare che a soli quindici anni dalla fine della guerra sia assegnato ai partigiani l'attributo di *vecchi*, senza tralasciare che tre delle vittime reggiane (Afro Tondelli, Marino Serri e Emilio Reverberi) avevano partecipato in prima persona alla Resistenza. Tuttavia, in questa designazione è racchiuso un elemento chiave dell'operazione di memoria orchestrato nella canzone: il passato deve essere innanzitutto demarcato concettualmente perché l'importanza e l'impellenza di riallacciarsi ad esso nel presente possano essere affermate. L'enfasi nella canzone, infatti, è posta sulla necessità di un risveglio della coscienza antifascista dopo un periodo di sopimento (*A di-*

<sup>13</sup> Il tema della Resistenza compare anche in altre canzoni scaturite dall'esperienza di Cantacronache, in particolare in *Partigiani fratelli maggiori* di Straniero e Amodei e in *Oltre il ponte* di Liberovici e Calvino.

*ciannove anni è morto Ovidio Franchi, per quelli che son stanchi o sono ancora incerti / Lauro Farioli è morto per riparare al torto, di chi si è già scordato di Duccio Galimberti*) e sul compito che investe una generazione di giovani la quale in quel 1960 mostra di potersi proporre come nuovo soggetto di contestazione e lotta sociale, e per la quale – qui sta la tesi e, a un tempo, l’incitamento della canzone – riconoscersi nell’esperienza partigiana rappresenta tanto una presa di coscienza veritiera quanto un ulteriore stimolo alla mobilitazione politica (*Morti di Reggio Emilia uscite dalla fossa, fuori a cantar con noi Bandiera Rossa!*).<sup>14</sup>

È qui che il parallelismo tra passato e presente viene portato su un secondo livello e inteso a collegare in senso più ampio la situazione politica corrente a quella della Resistenza.

*Di nuovo come un tempo sopra l’Italia intera  
Fischia il vento e urla la bufera.*

Questo è uno dei due passaggi del testo in cui *Fischia il vento* viene citata. La canzone partigiana funge da nesso intertestuale non tanto per rievocare una memoria generica della Resistenza, ma piuttosto per rilevarne l’eredità ad usufrutto del presente. Così avviene anche nel secondo passaggio in cui *Fischia il vento* compare, dove in aggiunta si fa riferimento alla lotta antifascista internazionale nella guerra civile spagnola (1936-1939):

*Ed il nemico attuale è sempre ancora eguale  
a quel che combattemmo sui nostri monti e in Spagna.  
Uguale la canzone che abbiamo da cantare  
Scarpe rotte eppur bisogna andare.*

Qui il verso di *Fischia il vento* non è solo incorporato nel nuovo componimento, ma è anche identificato palesemente come una citazione, un virgolettato, attraverso il riferimento meta-testuale esplicito alla canzone partigiana (*uguale la canzone che abbiamo da cantare*), un procedimento che in conclusione del testo viene applicato, pur senza citarne il testo, anche a *Bandiera rossa*. Si suggerisce così che la continuità con la Resistenza e con le lotte antifasciste storiche passerà anche attraverso il coltivarne le canzoni, e si pone dunque l’accento sul ruolo della musica nel sostenere o finanche nell’innescare la mobilitazione politica, un assunto che, come rileverò tra poco, fu centrale nel lavoro sia di Cantacronache che, a seguire, del Nuovo canzoniere italiano.

<sup>14</sup> I fatti del 1960 – è utile qui ricordare – costituiscono una cerniera importante nella vita repubblicana. La sollevazione antifascista di allora non contribuì soltanto a condurre Fernando Tambroni alle dimissioni e, dunque, ad avviare la svolta politica dei governi di centro-sinistra, nel cui ambito si consolidò tra l’altro il discorso – o se si vuole la mitologia – istituzionale sulla Resistenza come radice della repubblica. Essa segnò anche l’inizio della lunga fase di mobilitazioni operaie e studentesche degli anni a venire.

L'operazione creativa del testo di Amodei è di saldare il presente e il passato in un rapporto di identità e di rispecchiamento, la cui cifra si manifesta in modo particolarmente iconico e efficace nella riproposta delle immagini già divenute classiche della canzone garibaldina per eccellenza.

## Se il vento fischiava, ora fischia più forte

Di segno simile è il riferimento intertestuale a *Fischia il vento* effettuato da un'altra celebre canzone contestataria degli anni Sessanta, *Contessa* di Paolo Pietrangeli.<sup>15</sup> Questa canzone emerse dall'ambito del Nuovo canzoniere italiano (NCI), il gruppo di ricercatori, artisti e musicisti fondato a Milano nel 1962 dallo storico Gianni Bosio e dall'etnomusicologo Roberto Leydi, nelle cui file furono attivi anche Fausto Amodei e Michele L. Straniero confluiti da Cantacronache e, accanto a Pietrangeli, molti altri tra cui Sandra Mantovani, Giovanna Marini, Caterina Bueno, Giovanna Daffini, Gualtiero Bertelli, Ivan Della Mea, Cesare Bermanni, Franco Caggiola e Alessandro Portelli. Dedito al recupero e alla riproposta della canzone popolare di matrice politica e sociale attraverso la ricerca sul campo, gli spettacoli e la pubblicazione di una rivista scientifica e di una prolifica collana discografica, il NCI rappresentò tra la metà degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta una delle esperienze più importanti, forse la più importante, del folk revival italiano.<sup>16</sup>

Pietrangeli scrisse *Contessa* nel 1966 a seguito dell'uccisione di Paolo Rossi, studente socialista, durante un episodio di scontro con fazioni neofasciste presso la facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Roma, un avvenimento che innescò una delle prime onde di occupazione universitaria della fine del decennio. La canzone alterna due contrastanti voci narranti e soggettività. Nelle strofe a parlare è la voce della conservazione, delineata da Pietrangeli attraverso una conversazione tra *gente perbene*, tra cui la contessa, che prende spunto dai discorsi correnti da lui colti in uno dei bar borghesi e altolocati di Roma e in cui si dileggiano e si denigrano prima l'occupazione di una fabbrica da parte degli operai in sciopero, poi l'occupazione di un'università da parte degli studenti. Alle strofe controbatte il ritornello, attraverso un contrasto sia tematico che stilistico-musicale. Qui è la voce collettiva della protesta proletaria che si alza abbracciando toni insurrezionali e di contrapposizione frontale su un andamento musicale corale e innodico:

<sup>15</sup> Su *Contessa* si vedano per esempio Pivato 2005: pp. 265-266 e Coccoluto 2012: pp. 56-59 con un'intervista a Paolo Pietrangeli.

<sup>16</sup> Sul NCI si vedano per esempio Bermanni 1997, Fanelli 2017: pp. 66-86, e, sul folk revival in generale, Plastino 2016. L'Istituto Ernesto De Martino, fondato a Milano nel 1966, fu l'istituzione di riferimento del NCI. Dopo il suo ricollocamento a Sesto Fiorentino nel 1995, esso continua a essere oggi un luogo importante dello studio e della promozione del canto sociale e politico in Italia.

*Compagni dai campi e dalle officine  
prendete la falce, portate il martello  
scendete giù in piazza picchiate con quello  
scendete giù in piazza affossate il sistema.*

*Voi gente per bene che pace cercate  
la pace per far quello che voi volete  
ma se questo è il prezzo vogliamo la guerra  
vogliamo vedervi finir sotto terra  
ma se questo è il prezzo l'abbiamo pagato  
nessuno più al mondo deve essere sfruttato.*

*Fischia il vento* compare nella seconda ripresa del ritornello tramite un riferimento non letterale all'originale partigiano:

*Se il vento fischiava ora fischia più forte  
le idee di rivolta non sono mai morte  
se c'è chi lo afferma non state a sentire  
è uno che vuole soltanto tradire...*

In questa riscrittura il legame diretto e vivo tra passato resistenziale e presente di lotta è enunciato con chiarezza. Si compie anche un interessante slittamento o sdoppiamento semantico, laddove il vento può essere inteso simboleggiare le asperità cui far fronte, come nella canzone partigiana, così come la portata e la forza delle *idee di rivolta* del verso successivo. Parimenti, la giustapposizione dei tempi verbali (*fischiava/fischia*) e l'enfasi posta senza indugio sul presente (*ora fischia più forte*) riflettono la portentosa carica ideale e di trasformazione sociale che fu propria di quella stagione, in cui era possibile reclamare per le lotte politiche in corso una natura rivoluzionaria, o potenzialmente tale, pari a quella della Resistenza – un'equiparazione che oggi si riuscirebbe più difficilmente a concepire.

Nonostante fosse stata composta alcuni anni prima, *Contessa* divenne diffusissima nelle manifestazioni e, più in generale, nel repertorio di canto collettivo dei movimenti contestatari del 1968-69, grazie anche alla contiguità tra le lotte studentesche e quelle operaie evocata, quasi preconizzata, in essa e divenuta realtà proprio in quegli anni. Questo fu anche il destino di *Per i morti di Reggio Emilia*. Entrambe le canzoni si diffusero ampiamente nell'ambito della mobilitazione, per lo più tramite passa parola e la socialità partecipativa della militanza politica, scavalcando in gran parte la promozione mediatica e discografica.

## Catene di memoria II

Ad accomunare le due canzoni è anche un altro elemento di rilievo. Esse sono ricettive dell'approccio stilistico e concettuale, o se si vuole ideologico, che caratterizzò l'attività di riscoperta e di rivitalizzazione del canto popola-

re avviata pionieristicamente da Cantacronache e in seguito sviluppata più compiutamente dal Nuovo canzoniere italiano. A complemento e a sostegno di un interesse di studio e di raccolta, il recupero del canto popolare in queste esperienze (in particolare quella del NCI) si fondava su un orientamento politico-filosofico di ispirazione gramsciana secondo il quale le forme espressive popolari erano identificate come autonome rispetto alla cultura dominante, che fosse quella elitaria e colta o quella commerciale e di massa, e portatrici di una visione del mondo alternativa ad essa e capace di sostenere le aspirazioni di emancipazione e di libertà delle classi subalterne e degli oppressi, di fornire gli strumenti espressivi per nuove forme di protesta e di trasformazione sociale, e infine di sfidare l'egemonia borghese e capitalista. Al di là delle divergenti interpretazioni e dei dissidi che pur ci furono all'interno del revival in merito all'appropriatezza o meno di adottare un approccio filologico o al contrario innovativo rispetto alla tradizione, in generale l'operazione culturale si focalizzò sulla riproposizione dei repertori storici di tema politico e sociale, di protesta, di lavoro e di emigrazione, così come sulla composizione di nuove canzoni che a questi si rifacessero sia quanto a tratti stilistici, interpretativi e formali, sia quanto agli aspetti di contenuto.

A questo proposito trovo utile rifarmi nuovamente agli studi sulla memoria collettiva e culturale di Erll e Rigney. Nella loro analisi della centralità dei percorsi di mediazione e di ri-mediazione del passato costitutivi dei passaggi di memoria, le due studiose puntualizzano come "ogni dispositivo di mediazione (*medium*) è molto di più che un conduttore passivo e trasparente di informazione. Esso gioca un ruolo attivo nel dar forma alla nostra comprensione del passato."<sup>17</sup> Da tale assunto consegue l'importanza di individuare in sede analitica le molteplici e specifiche dinamiche con cui i dispositivi di mediazione (*media*) sono utilizzati. In particolare, rifacendosi ancora alla terminologia e ai concetti introdotti nell'ambito degli studi delle comunicazioni e dei media da Bolter and Grusin,<sup>18</sup> Erll e Rigney sottolineano come le operazioni di ri-mediazione della memoria tendano ad oscillare, quanto ad approccio al passato, tra due modalità, almeno in linea teorica, contrastanti: l'"immediatezza" (*immediacy*) e quella che potrebbe essere tradotta con "iper-mediatezza" (*hypermediacy*). Questa "doppia logica della ri-mediazione"<sup>19</sup> è insita in ogni atto e oggetto mnemonico, sebbene ognuno di questi atti e oggetti possa esibire la prevalenza dell'una o dell'altra modalità, nella forma che assume o/e nella maniera in cui viene interpretato.

L'immediatezza è caratterizzata dall'intento di istituire un rapporto di trasparenza con il passato, ovvero di restituirlo intatto al presente e di far sì che se ne possa esperire la presenza senza filtri. Questo si ottiene di necessità

<sup>17</sup> Erll e Rigney 2009: p. 3.

<sup>18</sup> Bolter e Grusin 1999: in particolare pp. 21-50.

<sup>19</sup> Bolter e Grusin 1999: p. 2-5 et passim.

tramite un offuscamento dell'operazione di mediazione in atto, ovvero facendoci dimenticare di essa focalizzando l'attenzione sulla relazione diretta, "immediata" tra passato e presente, e sottraendola invece dalla nuova forma espressiva (il dispositivo di mediazione) che, in effetti, sta stabilendo creativamente tale relazione. Nell'approccio "iper-mediato" – come vedremo più avanti a proposito di esempi musicali contemporanei – il procedimento è tendenzialmente inverso. Il dispositivo che innesca l'operazione di mediazione è esposto e messo in risalto, di modo che l'attenzione si rivolga riflessivamente, almeno come possibilità, sul gesto stesso dell'elaborazione di memoria (il quale investe ovviamente sia l'emittente che il ricevente). Una pluralità di strategie può essere impiegata in questa procedura: forme stilistiche o di genere che si discostano manifestamente dal passato, vocabolari espressivi sperimentali o inattesi, ironia, interpolazione, iperbole, esagerazione, iperidentificazione. Il rapporto con il passato che ne risulta è più stratificato, talvolta più opaco, e lascia spazio a molteplici ramificazioni e allargamenti di significato, a innovazioni interpretative, a ambiguità semantiche, a fratture e discontinuità, a interrogativi sull'eredità.

Se, tornando alle nostre due canzoni, prendiamo questo quadro teorico di riferimento, esse – e con loro larga parte del fenomeno del revival – tendono a privilegiare la modalità di memoria dell'immediatezza, sebbene alcuni tratti di iper-mediatezza siano pur presenti, come il virgolettato nella canzone di Amodei o l'interpolazione testuale in quella di Pietrangeli. Questo è innanzitutto evidente nell'insistenza sul parallelismo, o addirittura sull'identità, tra il passato resistenziale e il presente di mobilitazione antifascista che, come abbiamo visto, contraddistingue il testo delle due canzoni. Di non minore rilevanza è a questo proposito anche la scelta stilistica musicale caratterizzata dal recupero di modelli compositivi e interpretativi della musica popolare, nella definizione del cui canone il revival, appunto, incorporò il canzoniere della Resistenza, inclusa *Fischia il vento* nonostante la sua origine nell'industria culturale sovietica. Il marchio popolare, soprattutto quello della tradizione narrativa dei cantastorie, è manifesto nella forma compositiva e di arrangiamento sia di *Contessa* sia di *Per i morti di Reggio Emilia*. Quest'ultima compie un ulteriore gesto di immediatezza nel rifarsi alla matrice "originale" russa di *Fischia il vento* ricalcando nel ritornello il motivo e lo sviluppo armonico del sesto movimento (*Samuel Goldenberg e Schmuyle*) della suite *Quadri da un'esposizione* di Modest Petrovič Musorgskij una derivazione da una musica che è sì colta, ma che esibisce a sua volta caratteristiche desunte dalla musica popolare russa e yiddish.

Le nostre due canzoni sono composizioni originali – e dunque partecipi di un processo creativo, non solo riespositivo, di mediazione della memoria – ma in esse si riproietta un passato musicale che, come era nelle intenzioni del folk revival, poteva e doveva essere riattualizzato con tutta la sua valenza politica di espressione delle classi subalterne. In ciò si persegue una continui-

tà di forme espressive intesa a portare con sé una continuità di visione, e che pone in secondo piano l'operazione di mediazione della memoria a favore di una saldatura tra passato e presente. Non è a caso che, oltre ad essersi diffuse, come ho accennato sopra, tramite i canali dell'oralità propri della canzone popolare, le nostre due canzoni vennero spesso considerate da molti militanti dell'epoca come canzoni anonime parte della tradizione popolare di lotta, piuttosto che come composizioni originali.

## Post-Memoria e popular music

In quanto segue vorrei discutere degli esempi musicali che appartengono a una diversa stagione della musica italiana, ovvero al panorama della "popular music" indipendente sviluppatasi in Italia in particolare a partire dai primi anni Novanta e comprendente una galassia di generi musicali come rock e punk, folk-rock, hip hop e rap, ska, reggae e raggamuffin. In questo ambito il recupero della memoria resistenziale, attraverso la reinterpretazione del canzoniere partigiano così come attraverso la composizione di nuove canzoni sul tema della Resistenza, è emerso come tratto importante, a volte centrale, nel lavoro di molti musicisti attivi fino ad oggi, a partire dai Gang e dalla Banda Bassotti, passando per il Consorzio Suonatori Indipendenti (CSI), i Modena City Ramblers, gli Yo Yo Mundi, i 99 posse e gli Assalti Frontali, fino ai Giardini di Mirò e a Lo Stato Sociale. Questi sono solo alcuni degli artisti di fama nazionale che hanno incarnato questo fenomeno. Ad essi e a molti altri si sono affiancati anche numerosi musicisti e iniziative musicali locali.

Il recupero musicale della Resistenza non si è limitato alla scrittura di canzoni e alla pubblicazione discografica, ma si è arricchito anche di una molteplicità di eventi di partecipazione collettiva, in cui la musica dal vivo gioca un ruolo rilevante e si lega spesso ad altre forme di memoria attiva, quali mostre e presentazioni di libri, reading e spettacoli teatrali, percorsi di visita sui luoghi della Resistenza, dibattiti e tavole rotonde. Un ruolo chiave, sebbene non isolato, ebbe nel 1995 l'iniziativa di *Materiale Resistente*, un progetto capitanato, tra altri, dai CSI e da Fabrizio Tavernelli, allora membro del gruppo Acid Folk Alleanza (AFA), e comprendente una serie di concerti e la pubblicazione di un album collettaneo in cui numerosi musicisti della scena indipendente si misurarono con il tema e con l'eredità della Resistenza.<sup>20</sup> Sulla scia di *Materiale Resistente*, oltre ad alcune riedizioni dello

<sup>20</sup> Parte del progetto furono anche la produzione di un documentario (*Materiale Resistente* di Guido Chiesa e Davide Ferrario) e di un libro fotografico. *Materiale Resistente* ebbe luogo in un momento importante della vita politica nazionale, segnato dalla formazione del primo governo repubblicano con la partecipazione di esponenti ex-fascisti (primo governo Berlusconi, maggio 1994-giugno 1995) e dal delinearsi della prima possibilità di una sinistra di governo.

stesso, è seguita una pluralità di altri eventi di socialità partecipativa in cui la musica possiede una presenza importante. Tra questi, per nominarne solo alcuni di ampia risonanza, il festival annuale Fino al Cuore della Rivolta degli Archivi della Resistenza – Circolo Edoardo Bassignani a Fosdinovo (MS) o la festa del 25 Aprile dell’Istituto Alcide Cervi presso Casa Cervi a Gattatico (RE), ai quali si aggiungono numerose altre iniziative organizzate da associazioni culturali e comuni, istituti della resistenza, ANPI, ARCI, e centri sociali autogestiti.

Questo recupero della memoria della Resistenza in musica dagli anni Novanta fino ad oggi si è articolato in una pluralità di istanze, intenzioni e strategie espressive, ed ha anche attraversato diverse fasi in parte riconducibili a diversi momenti e trasformazioni della vita sociale, pubblica e politica italiana (per esempio, l’ascesa politica di Berlusconi e lo sdoganamento della destra post-fascista nei suoi governi, il G8 di Genova, i governi di centro-sinistra). Questi aspetti molteplici e questi attraversamenti politici non possono essere qui discussi in dettaglio. Ma è pur sempre possibile suggerire alcune caratteristiche generali del fenomeno. La maggior parte dei musicisti coinvolti ha adottato per esempio un vocabolario concettuale, espressivo e narrativo sempre più avulso dal registro commemorativo e celebrativo istituzionale, così come orientamenti di contenuto sempre più sganciati dal campo politico tracciato in seno alle formazioni partitiche tradizionali. Sebbene il legame tra attività musicali e prassi politica immediata in questo contesto non sia sempre diretto o sempre facilmente determinabile, sarebbe comunque arduo slegare tali attività dall’esigenza – sentita tanto dai musicisti quanto dai loro ambiti sociali di riferimento – di confrontarsi in linea generale con una serie di criticità contemporanee, come la riabilitazione di una memoria simpatetica del fascismo e del colonialismo italiani nello spazio pubblico e mediatico, spesso scortata da una delegittimazione, se non demonizzazione della Resistenza, e da una storiografia revisionista, se non dichiaratamente anti-partigiana; la rinascita dei neofascismi e il loro riconoscimento politico; l’erosione delle ecologie ambientali e di quelle sociali, così come di politiche che siano incentrate sui diritti e le istanze delle lavoratrici e dei lavoratori; la restrizione degli spazi del dissenso e dell’autodeterminazione tra il monologo neoliberista e forme sempre più stringenti di controllo sociale; la malavita; la xenofobia, il razzismo, la retorica e le politiche di disumanizzazione dei migranti; la necessità di ridefinire il pensiero e la prassi di una politica dell’emancipazione e dell’uguaglianza a fronte del disgregarsi delle coordinate ideologiche della guerra fredda e, forse più largamente, del Novecento, unito al consolidarsi di nuove profonde disuguaglianze sul piano nazionale e globale.

In questo quadro la memoria della Resistenza si è proposta e continua a proporsi come risorsa per immaginare la possibilità di una sopravvivenza, forse anche di una riscossa, ideale. È questa dell’immaginazione, appunto,

una dimensione che mi sembra di ravvisare al centro della riproposta e della reinterpretazione della memoria resistenziale nella musica contemporanea. I venti mesi della lotta partigiana emergono non tanto o non più come il capitolo fondante di una libertà conquistata e consolidata, ma piuttosto come un episodio di rottura radicale e di tentativo di rinnovamento profondo unici nella storia nazionale, la cui eredità rimane in gran parte irrealizzata ma la cui forza esemplare e simbolica continua a servire da punto di riferimento per intravedere una odierna o futura, rinnovata moralità civile e antifascista. L'autodeterminazione e il possesso di sé; il desiderio utopico; il rifiuto della "servitù volontaria";<sup>21</sup> la sperimentazione di nuove coalizioni egalarie e nuove relazioni sociali, interculturali, di genere e di lavoro; la tensione ideale, se non rivoluzionaria, nutrita di affiliazioni elettive e fondata sulla esplorazione di incogniti territori di rinascita esistenziale e politica; sono questi alcuni dei tratti dell'esperienza partigiana che mi sembrano legarsi intimamente a quella che lo storico Valerio Romitelli ha chiamato "la felicità dei partigiani" e che continuano a trovare assonanza con realtà e aspirazioni odierne.<sup>22</sup> Si può inoltre suggerire che la memoria della Resistenza si sia dimostrata particolarmente persuasiva anche in virtù del fatto che la lotta partigiana fu condotta non solo contro un'occupazione straniera, ma anche contro un "nemico interno", cioè contro i fascisti italiani e, più in generale, contro il sistema autoritario all'interno del quale molti dei partigiani stessi, in particolare i più giovani, erano stati cresciuti e educati. Come Giovanni De Luna ha argomentato, al di là delle complessità e delle ombre insite nell'esperienza resistenziale, si può pensare una "Resistenza perfetta" fatta di uomini e di donne che hanno "cercato di dare il meglio di se stessi, politicamente e umanamente."<sup>23</sup> Lo storico rimarca che, in quei giorni, persone con retroterra e con orientamenti politici differenti "travolsero antiche barriere ideologiche e sociali, superarono le ragioni di storiche 'esclusioni', dando vita a una realtà in cui tutto sembrava nitido e riconoscibile"<sup>24</sup> e che "entrare in formazione – come ci ha ricordato Italo Calvino – era come scavalcare un abisso. Si cambiava il proprio nome, si assumeva una nuova identità che era anche una nuova nascita, realizzando con il nome di battaglia una sorta di rifondazione esistenziale, avviando una 'ricapitolazione di quello che si sarebbe voluto essere'.<sup>25</sup>

Questo orizzonte interpretativo mi sembra in fondo ravvisabile anche nell'interesse e nella fascinazione che l'esperienza partigiana esercita sulla riflessione e la creatività artistica di molti dei musicisti contemporanei attivi

<sup>21</sup> Hardt and Negri 2000: p. 204; si vedano anche pp. 157-159, 204-211.

<sup>22</sup> Si veda Romitelli 2015 e anche Romitelli 2007, in particolare pp. 83-93, 119.

<sup>23</sup> De Luna 2015: p. 12.

<sup>24</sup> De Luna 2015: p. 13.

<sup>25</sup> De Luna 2015: p. 15. La citazione usata da De Luna è tratta da un intervento inedito del 1980 di Claudio Pavone dal titolo *Politica e morale nella Resistenza*.

nel recupero della sua memoria. In questo recupero è stata avvertita nel contempo l'urgenza di rinnovare i codici della memoria e di elaborare modelli espressivi, di rappresentazione e di racconto che vestano il passato della sensibilità di un presente ormai molto diverso e, soprattutto, consapevole di tale diversità. Nonostante non vi sia omogeneità di soluzioni e si riscontrino approcci anche contrastanti, in linea generale la memoria è stata qui articolata non tanto nella logica dell'immediatezza, come nel folk revival, quanto in quella dell'iper-mediatezza, attraverso procedimenti espressivi grazie ai quali la mediazione della memoria viene esibita apertamente, enfatizzando così riflessivamente l'operazione di reinterpretazione e di riscrittura della memoria stessa.<sup>26</sup> È innanzitutto l'indisciplina formale rispetto al canzoniere partigiano originale, e dunque l'identità stilistica e di genere imperniata in varie declinazioni di musica elettrica e di popular music (dal folk-rock irlandese al post-punk al rap) che segna la cifra di questo passaggio iper-mediato di memoria. Sia che si tratti di rivisitazioni delle canzoni partigiane, sia che si tratti di nuove canzoni sul tema, lo slittamento stilistico rispetto agli "originali" è palese ed incarna un gesto polisemico complesso in cui hanno luogo sia un avvicinamento che una collisione tra passato e presente, tra contenuto e forma. Da una parte la ridefinizione dei codici musicali tende a innescare un legame vivo, emozionale e intimo tra il passato rievocato e le generazioni che esperiscono e considerano le varie declinazioni di popular music come forme culturali proprie. Dall'altra si palesa tramite la medesima ridefinizione la non coincidenza tra presente e passato e si mette a fuoco la soggettività presente che richiama o reclama il passato nell'attualità. Ne risulta che il legame tra la Resistenza e l'oggi non è più assodato, diretto e indiscusso, ma l'oggetto di un'ipotesi, una proposta, una sfida che interpella innanzitutto il presente e i presenti a riguardo del significato da assegnare a un'eredità tutta da riscoprire, ripensare, dubitare, semmai riconquistare.

Le rivisitazioni contemporanee che hanno interessato *Fischia il vento* forniscono esempi calzanti di una modalità di memoria iper-mediata, la quale è stata applicata anche ad altre canzoni partigiane e al tema resistenziale in generale. Vi sono state innanzitutto riproposizioni della canzone originale, il cui testo e la cui forma musicale, per lo più inalterati, sono stato affidati a rielaborazioni stilistiche cospicue dell'arrangiamento, dei timbri, della strumentazione, della configurazione ritmica, della proiezione vocale, talvolta anche della metrica e della linea melodica. Si va qui dalla versione folk-rock

<sup>26</sup> Non è questo il luogo per sondare il tema delle germinazioni e delle interazioni, presenti o assenti, tra i due momenti musicali. Mi limito a indicare che il movimento degli anni Novanta si è sviluppato in sostanziale autonomia rispetto alle esperienze e alle figure chiave del folk revival, nonostante alcune importanti sinergie si siano generate, una tra tutte quella tra i Gang e Alessandro Portelli. È da segnalare che l'Istituto Ernesto de Martino, istituzione storica chiave del folk revival e della ricerca sul canto sociale, ha da tempo intrecciato relazioni attive con vari musicisti di popular music.

di impronta irlandese dei Modena City Ramblers (nell'album *Combat folk*, 1993, e ancora in *Tracce Clandestine*, 2015), a quella rock demenziale degli Skiantos (incisa per *Materiale Resistente*, 1995), alla versione punk-ska della Banda Bassotti (nell'album *Así es mi vida*, 2003), a quella rock dei Gang (dall'album *Rossa Primavera*, 2011), a quella ska della Banda POPolare dell'Emilia Rossa (album *Viva la lotta partigiana*, 2016), a quella hip-hop del rapper guineano/italiano Muso (Mente Umana Socialmente Operativa) del 2018.<sup>27</sup> A queste si sono aggiunte versioni di segno simile di *Contessa* (Modena City Ramblers, nell'album *Combat folk*, 1993) e di *Per i morti di Reggio Emilia* (ancora Modena City Ramblers nell'album *Tracce clandestine*, 2015, e Banda POPolare dell'Emilia Rossa nell'album *Rivoluzione permanente*, 2013).<sup>28</sup> In altri casi invece si tratta di canzoni che alla riformulazione stilistica d'insieme aggiungono una composizione musicale integralmente nuova e l'incorporazione del testo di *Fischia il vento* tramite interpolazioni e riferimenti intertestuali. Sono questi elementi – la nuova composizione; la citazione del testo – che abbiamo incontrato anche in *Per i morti di Reggio Emilia* e in *Contessa*, ma che acquistano qui connotazioni e valenze diverse. Due esempi di questo approccio vorrei discutere in maggior dettaglio.

## Fa che sia bufera

Il brano intitolato *Bufera*, della band indie-rock emiliana Giardini di Mirò,<sup>29</sup> fu composto appositamente per l'evento siglato Materiali Resistenti, che, riprendendo il concetto dell'iniziativa di quindici anni prima, ebbe luogo il 25 aprile del 2010 a Carpi (MO) e il cui coordinamento vide in prima fila la Fondazione ex Campo Fossoli e il coinvolgimento diretto di membri dei Giardini di Mirò stessi affiancati da alcuni dei promotori di Materiale

<sup>27</sup> Una proliferazione di simili riproposizioni ha interessato altre canzoni partigiane, tra cui ovviamente *Bella ciao*. Questa è stata recuperata anche da molti artisti esteri contemporanei. Recentemente è stata trasfigurata in un fenomeno pop globale tramite il suo uso nella colonna sonora della popolarissima serie televisiva spagnola *La casa de papel*, che ha innescato la germinazione di varie versioni di dance elettronica, tra le quali la hit mondiale del DJ francese Hugel (2018). Di segno molto diverso è la recente rivisitazione di grande intensità espressiva proposta dal musicista statunitense Marc Ribot, incisa per la voce di Tom Waits nel suo album *Songs of Resistance 1942-2018* (2018). L'album di Ribot contiene anche la canzone *The Militant Ecologist*, con Meshell Ndegeocello alla voce, ispirata a *Fischia il vento*.

<sup>28</sup> Una versione antecedente di *Per i morti di Reggio Emilia* che in qualche modo preconizza l'approccio iper-mediato contemporaneo fu quella incisa dagli Stormy Six nell'album *Guarda giù dalla pianura* del 1974.

<sup>29</sup> Giardini di Mirò sono Jukka Reverberi (chitarre e voce), Corrado Nuccini (chitarre e voce), Luca di Mira (tastiere), Mirko Venturelli (basso, clarinetto e sassofono) e Emanuele Reverberi (violino e tromba). La batteria in *Bufera* è di Andrea Mancin, la seconda voce è di Angela Baraldi.

Resistente del 1995, in particolare Fabrizio Tavernelli. L'evento si articolò in un concerto dedicato alla memoria della Resistenza al quale aderirono numerosi musicisti – tra cui Il Teatro degli Orrori, Offflaga Disco Pax, Le Luci della Centrale Elettrica – e che riscosse un'ampia partecipazione di pubblico, e nella pubblicazione di un album collettaneo. Il brano *Buferà* è stato in seguito riproposto dal vivo dai Giardini di Mirò in occasione di molti loro concerti così come in altre iniziative di memoria attiva, come il Materiale Resistente di Correggio del 25 aprile 2015 e, sempre nel 2010, l'evento di commemorazione del cinquantenario anniversario della strage di Reggio Emilia.

Proprio il legame con gli eventi del 1960 è centrale nella canzone. Questa muove da una reinterpretazione o, se si preferisce, rappresenta una germinazione creativa di *Per i morti di Reggio Emilia*, della quale rivisita il testo su una forma musicale integralmente originale. È precisamente sullo spunto del brano di Amodei che *Buferà* si rivolge e si riallaccia direttamente a *Fischia il vento*, da cui vengono desunti il titolo stesso della canzone così come il verso *soffia il vento*, ricorrente in alcune strofe e rifacentesi, a differenza del testo di Amodei, alla prima stesura del testo di Felice Cascione antecedente la modifiche apportate dalla madre. In questo modo, *Buferà* si presenta come un palinsesto di memorie stratificate, ripercorrendo in un sol gesto i passaggi di memoria che ho delineato in questo scritto. In una conversazione a microfono acceso che tenni nel 2013 con Corrado Nuccini, voce e chitarra dei Giardini di Mirò, egli chiarifica in questo senso la scelta della band di inserire un brano dedicato agli eventi del 1960 nel contesto di un'iniziativa rivolta alla memoria della Resistenza:

Noi abbiamo pensato che ci fosse effettivamente un filo comune, e in quel momento... abbiamo pensato che potesse essere una capriola non troppo grossa portare quel tipo di pezzo [nel contesto dell'iniziativa].

Quello che viene perseguito nella canzone non è solo “il filo comune” che stringe le due esperienze storiche, ma anche la possibilità di riportarne il significato e la potenza evocativa all'attenzione del presente. In un momento della nostra conversazione su questo punto, Corrado Nuccini si riferisce al ruolo mediatore delle musiche e delle canzoni di memoria, inclusa *Buferà*:

Io credo che alla base di questo tipo di musiche [ci sia] la funzione di story telling, del raccontare una storia, che poi rientra...in quella che è la tradizione...dei cantastorie, delle persone che riportano e ricordano fatti che altrimenti andrebbero persi. Il fatto di poterlo fare attraverso la musica gli dà [a quei fatti] una vita successiva.

Nuccini prosegue evidenziando la difficoltà di misurarsi oggi con un canzoniere resinenziale, che, forse a differenza di quello anarchico, è stato oggetto di un processo di istituzionalizzazione ed è stato investito di un registro retorico che ne hanno offuscato lo smalto.

Quello che abbiamo scelto nella canzone, abbiamo preso il testo, che per noi era troppo impostato da canto da corteo, e abbiamo provato... a metterlo un po' in centrifuga dal linguaggio retorico... Ne uscirono delle immagini molto belle: gli occhi asciutti dei compagni al funerale, la gente che comunque manteneva un decoro e una dignità altissima di fronte a fatti gravissimi. Questa immagine di decoro, di forza, di dignità... è una di quelle cose che aiuta molto il racconto, lo asciuga, lo asciuga dalla retorica... lo fa diventare un fatto vicino a noi, riesce a toccare le nostre corde. Riesce a farci sentire un po' parte di questa bufera. Voglio dire, le tematiche della Resistenza, allora sì che diventando attuali, allora sì che sono attuali.

In *Bufera* il testo di Fausto Amodei è ripreso in frammenti, la cui sequenza originale è spesso scardinata e il cui significato si mescola a quello di versi di nuovo conio e a interpolazioni. Il risultato è un testo rarefatto, talvolta elittico, punteggiato di immagini la cui iconicità evocativa prende il sopravvento sulla linearità e la consequenzialità narrative dell'originale. Ecco alcune strofe estratte da *Bufera*:

*Sangue del nostro sangue  
Che è sangue di noi tutti  
Gli occhi dei compagni  
Si son tenuti asciutti.*

...

*Ed uguale la canzone che resta da cantare  
Morti di tutti i morti uscite dalla fossa con noi  
Per quelli che son stanchi  
Incerti.*

*In questi giorni mesti morti di tutti i morti  
Come un tempo sull'Italia intera  
Soffia il vento  
Fa che sia bufera.*

*Morti di tutti i morti su queste parole  
Come un tempo una schiera  
Soffia il vento  
Fa che sia bufera.*

*E allora se s'avvera, morti di tutti i morti  
Morti nel vento, nelle parole, morti nelle canzoni  
Soffia il vento  
Fa che sia bufera.*

...

La dimensione poetica è decisiva nel percorso di attualizzazione orchestrato nella canzone. Nuccini illustra questo aspetto:

La cosa che abbiamo cercato di fare è un story telling attraverso un immaginario poetico, che, ecco, forse è quello che non sempre si fa, ma che credo possa rimanere di più. Veramente la bufera che arriva, gli occhi dei compagni asciutti, la forza di un mondo letto attraverso anche il filtro della poesia... cercando di seguire il brivido che ti può portare comunque cantare una canzone che tramanda la memoria di cose che hanno per te un valore, ma che è un valore, anche, giustamente, sovversivo.

La volontà di riportare in superficie la valenza di rottura, di sovversione insita nell'esperienza resistenziale si traduce in un racconto che si allontani dai toni della retorica e che sia volto invece a innescare assonanze emotive con il passato e con ciò che il passato rappresenta, a "toccare le nostre corde", a produrre "un brivido". In questa strategia di riscrittura, appuntata sull'accentuazione evocativa, prende forma una ricerca di avvicinamento e di intimo accordo con il passato, il quale è reso accessibile, leggibile e esperibile come proprio tramite uno sguardo obliquo, tramite la non-letteralità, la metafora, l'immaginazione e l'apertura semantica, la forza icastica delle immagini –modalità che pongono in rilievo un gesto interpretativo, forse interrogativo, del tutto contemporaneo e che manifestano, io credo, il carattere eminentemente iper-mediato di questa operazione di (post)memoria. Particolarmente rivelatore in questo senso è il verso *fa che sia bufera*, utilizzato in chiusura di tre strofe, dove a essere enunciato apertamente e incisivamente non è il rispecchiamento "immediato", ma piuttosto il desiderio che lega il presente al passato (si noti anche il verso *e allora se si avvera*). In tal modo un elemento principe di ogni operazione di (post)memoria, appunto il desiderio, viene svelato riflessivamente.<sup>30</sup>

A questo percorso concorrono in modo non meno importante le scelte musicali adottate in *Bufera*. La voce principale (di Corrado Nuccini) scandisce il testo nel registro del parlato, mantenendo un timbro greve e intimo che si allontana dall'andatura da canto corale presente nella canzone di Fausto Amodei. Il brano si sviluppa però su una progressione musicale in crescendo. La performance vocale del testo è assestata sulla ripetizione ciclica di quattro accordi che è guidata, in esordio del pezzo, da un riff sobrio di chitarra e che acquista ricchezza di timbri e intensità attraverso l'aggiunta graduale di strumentazione, e, ancor più in una seconda parte del pezzo, con la preminenza della sezione ritmica di basso e batteria. Alla parte cantata, segue una sezione strumentale di forte potenza evocativa, sempre appoggiata sui quattro accordi d'esordio e dominata da una linea melodica di chitarra elettrica "in volo", il cui timbro è connotato da ampi riverberi ed echi. Sembra qui che la bufera evocata e desiderata prenda la consistenza di un corpo so-

<sup>30</sup> Sul desiderio come motore di memoria, si veda Whitehead 2009: p. 49, e ancora Hirsch 2012: pp. 22, 34, 37-38, 48, e Assmann 2010: 39.

noro. Il brano si chiude ritornando alla sobrietà del suo incipit, con il riff di chitarra d'apertura su cui si innesta la ripetizione a più voci della frase *Morti di Reggio Emilia*. Gradualmente le voci si sfasano e si sporcano attraverso echi e delay elettronici, fino a confondersi e a ingolfarsi in essi, una metafora sonora pregnante dell'operazione di memoria ordita nel brano.

## Non dovevamo fermarci

Se c'è una canzone contemporanea sul tema della Resistenza che si possa dire incendiaria, questa è la *Lettera del compagno Lazlo al colonnello Valerio* di Giorgio Canali, ex-membro del Consorzio suonatori indipendenti e delle loro successive incarnazioni, e artista punk-rock solista. Anche questo brano, come *Buferà*, fu composto per l'evento *Materiali resistenti* di Carpi del 2010. Tuttavia la sua inclusione nella pubblicazione del relativo album collettaneo fu rifiutata, non senza dissidi interni, da parte del comitato organizzativo dell'evento. La ragione addotta a fondamento dell'esclusione sembra siano state le bestemmie presenti all'interno del brano, ma è plausibile ritenere che anche il tema generale affrontato in esso sia risultato quantomeno scomodo. In tutta risposta, Giorgio Canali mise la registrazione a disposizione della piattaforma online *Rock.it*, che lo rese scaricabile gratuitamente dando così impulso a un percorso di diffusione considerevole della canzone. Essa fu in seguito pubblicata da Canali e dal suo gruppo, *Rossofuoco*, nell'album autoprodotta dal titolo *Fatevi fottere* (2012). Da allora si può dire che *La lettera del compagno Lazlo* sia divenuta un pezzo culto del repertorio di Canali, conosciutissimo all'interno degli ambienti simpatizzanti e militanti dell'antifascismo.

La canzone esprime con rabbia il rammarico che la lotta partigiana sia cessata prematuramente e che non le sia stato concesso di portare a compimento la traiettoria di rinnovamento sociale radicale che prometteva. Essa si riallaccia al sentimento antico di una "Resistenza tradita" e non solo rivendica la legittimità dell'esercizio della violenza partigiana, ma rimpiange che tale violenza non si sia stata scatenata fino alle sue ultime conseguenze rivoluzionarie. La canzone rivela un lavoro molto attento e minuzioso di riflessione e di scrittura. Ne riporto qui le prime tre strofe:

*Fischia il vento nella canna del fucile  
Rossa primavera alla fine di aprile  
Poi venne maggio, l'ordine di disarmarci  
Caro Valerio non dovevamo fermarci.*

*Non dovevamo fermarci si doveva continuare  
Si fa con lo schioppo l'unità nazionale  
Mandando ogni uomo vestito di nero,  
Prete, fascista o sbirro del re, al cimitero.*

*E invece sono ancora tutti là coi sorrisi smaglianti  
Sono là i figli e i nipoti vincenti e arroganti  
Un proiettile a testa, caro il mio colonnello  
E non smettere di giocare proprio sul più bello.*

La forma musicale del brano – specialmente grazie ai timbri, alla strumentazione e alla dinamica dell'esecuzione – è in sostanziale empatia con il contenuto ringhioso del testo. Ad eccezione dell'incipit sommesso e quasi sussurrato, il pezzo è dominato da chitarre elettriche stridenti, da un giro di armonica urlante, da una voce ruvida e tirata, da uno schema ritmico incalzante segnato da una batteria chiassosa e fitta.

Il testo prende la forma di una lettera immaginaria indirizzata al Colonnello Valerio, nome di battaglia di Walter Audisio, il comandante partigiano cui è comunemente attribuita la fucilazione di Benito Mussolini a Giulino di Mezzegra (CO) il 28 aprile 1945. Il titolo ascrive la lettera a un compagno Lazlo, dietro al quale si possono intravedere un immaginario partigiano, o forse un alter ego o uno pseudonimo di Canali stesso, o forse ancora una possibile soggettività collettiva antifascista. L'artificio retorico di una lettera non datata e dalla paternità sfuggente rappresenta un espediente narrativo importante nell'operazione di memoria della canzone. Esso colloca il presente del racconto e delle enunciazioni del testo in un tempo post-bellico indeterminato e malleabile, le cui risonanze con il presente attuale, sebbene siano indubbiamente suggerite, sono lontane dall'essere asserite come univoche e scontate, ma rimangono piuttosto rintracciabili, si potrebbe dire, in contro luce.

Tutt'altro che sfuocato è d'altro canto lo sguardo rivolto al passato resistenziale. La lotta partigiana è dipinta succintamente, ma incisivamente nei primi due versi della canzone attraverso la ripresa di *Fischia il vento*, di cui si ricattura una delle immagini, la *rossa primavera*, che ne incarna in modo più pregnante la tensione ideale. Si punta anche subito sul tema, centrale nella canzone, della violenza (è *nella canna del fucile* che il vento fischiava), in ciò riallacciandosi intimamente alla canzone partigiana che, più di altre, si caratterizza per un'attenzione alla dimensione e all'esercizio della violenza in guerra. Sempre nella prima strofa, si enuncia la frattura della lotta partigiana che seguì *l'ordine di disarmarci* e dunque si annuncia il cuore tematico del brano: non si poté compiere ciò che era possibile e doveroso compiere. La seconda strofa specifica il concetto, individuando i nemici di cui bisognava fare piazza pulita (*ogni uomo vestito di nero / prete, fascista o sbirro del re*), metonimie di quei poteri che si sarebbero potuti scardinare (la Chiesa, lo stato autoritario, il suo apparato repressivo). Con quel *si fa con lo schioppo l'unità nazionale*, si rivendica anche icasticamente il ruolo che la violenza avrebbe potuto avere in questa mancata trasformazione rivoluzionaria o, forse più in generale, che deve avere in ogni trasformazione rivoluzionaria.

La terza strofa punta il dito senza remore sulla sopravvivenza del fascismo, se non su un suo persistente ascendente, in Italia (*E invece sono ancora tutti là coi sorrisi smaglianti / Sono là i figli e i nipoti vincenti e arroganti*). In questa formulazione succinta si intravedono tematiche complesse come la continuità storica tra fascismo e Repubblica quanto alla composizione di importanti apparati dello Stato, l'ininterrotta presenza storica di movimenti politici (post-)fascisti nella vita istituzionale del Paese, lo sdoganamento più recente di questi nell'ambito dei ruoli e delle funzioni più alte dello Stato, l'odierna legittimazione politica di movimenti dichiaratamente neofascisti e quella pubblica di una memoria simpatetica del fascismo, la popolarità del revisionismo storiografico anti-partigiano. In un'intervista che ho condotto con Giorgio Canali prima di un suo concerto a Legnano nel 2013, egli ricorda di aver percepito in particolare nel corso degli anni Novanta la spinta dell'onda revisionista e la rinascita pubblica del fascismo:

...io son nato quindici anni, ovvero un niente, dopo l'armistizio, dopo la Resistenza. E pian piano vedere arrivare – per esempio io son di Predappio, son nato a Predappio – vedere arrivare in casa mia i negozi con i busti di Mussolini, i manganelli con scritto 'me ne frego', le bandiere nere, che quando io avevo dieci o dodici anni quei negozi lì sarebbero stati incendiati dalla gente... Il revisionismo per quanto mi riguarda è nato lì.<sup>31</sup>

La canzone dà voce a più riprese al rammarico per un'occasione persa (*non dovevamo fermarci*). Quanto il presente debba o possa trarre da questa realizzazione – a parte la constatazione che *sono ancora tutti là* – rimane incerto. Secondo questa linea di lettura sarebbe avventato e alquanto ingeneroso interpretare la canzone come una piatta e impunita incitazione alla lotta armata. Piuttosto essa mette a fuoco una riflessione amara, un bilancio disilluso, che chiama il presente a dubitare delle proprie certezze e a porsi l'interrogativo su che cosa effettivamente dell'esperienza partigiana sia rimasto a usufrutto dell'oggi, un interrogativo ancora più insistente e pressante precisamente perché aperto e senza ovvia risposta. La rabbia e la sconsolazione che serpeggiano in tutto il testo eruttano nella quarta strofa, i cui toni – incluse le bestemmie, al di là delle sensibilità che queste urtano e che la redazione ha voluto qui lasciare solo evocate – sono punto di arrivo logico e soluzione di scrittura calzante di un racconto doloroso e ferito:

*E a chi voleva la libertà che cosa gli diciamo  
Ai compagni morti per niente che cosa raccontiamo  
Che un pelato appeso a testa in giù poteva bastarci?*

<sup>31</sup> Predappio, in provincia di Forlì-Cesena, fu il luogo di nascita di Benito Mussolini ed è attualmente meta ricorrente di raduni e pellegrinaggi di nostalgici fascisti e neofascisti.

*Caro Valerio non dovevamo fermarci  
Ma p [...] dio, madonna l [...], non dovevamo fermarci!*

In un'altra intervista con Giorgio Canali, che raccolsi nel 2014 come parte dello svolgimento del documentario da me diretto *Il nemico – Un brevuario partigiano* (2015),<sup>32</sup> egli chiarifica l'importanza simbolica che, a suo avviso, riveste l'esecuzione di Mussolini:

Io penso che il 25 aprile si sia spento, purtroppo si è spento a suon di adunate dei Boy Scout... E quindi, secondo me, riuscire ad andare un po' più in là, riuscire per esempio ad inventarci un bellissimo 28 aprile – che è la data della fucilazione di Mussolini, che ha un senso proprio di ricorrenza violenta e in qualche modo simbolica, più di una liberazione che poi non c'è stata né il 24, né il 25, né il 26; s'è scelto il 25 così per modo di dire – secondo me sarebbe più divertente, più rigeneratore per questa cosa che si sta stancando.

Questa linea di pensiero aiuta a gettare una luce ulteriore sul significato da attribuirsi, nella canzone, alla scelta del destinatario della lettera, Walter Audisio, e alla menzione dell'esposizione del cadavere di Mussolini in Piazzale Loreto a Milano in chiusura del brano. Attraverso questi riferimenti specifici si articola un tentativo di rinnovare le coordinate stesse del racconto della Resistenza nelle canzoni, volgendo lo sguardo senza esitazione sulla dimensione della lotta partigiana come lotta di bande armate, quella che De Luna definisce come "l'essenza ultima e decisiva della lotta partigiana".<sup>33</sup> Non vi è dubbio che nel sollevare questo tema, nel rivendicarne la centralità, il testo di Canali entri a piè pari in un terreno molto controverso, specialmente in un ambito di discorso pubblico che ha visto in Italia l'affermazione di un rifiuto generico della violenza politica, criminalizzata a tutto raggio e appiattita sull'esperienza degli anni Settanta. Ancora De Luna, riferendosi al "pugnace revisionismo storiografico" che negli anni dell'ascendenza politica di Silvio Berlusconi ha cercato di "espungere l'antifascismo e la Resistenza dal paradigma di fondazione della nostra democrazia repubblicana", riassume efficacemente:

Così, il terrorismo degli anni settanta non è stato più visto come un fenomeno politico, circoscritto nel tempo e legato a irripetibili condizioni storiche, ma è diventato una categoria generica e onnicomprensiva, in cui può precipitare di

<sup>32</sup> Il documentario è incentrato su Massimo Zamboni, sul suo lavoro di riscoperta della propria storia familiare legata al fascismo e alla Resistenza, così come sulla sua attività musicale intorno a questi temi insieme a altri ex-membri dei CSI. Esso contiene una versione per sola voce e chitarra elettrica di *Lettera del compagno Lazlo*. Per una discussione di questo film documentario e del ruolo di questa canzone in esso si veda Spinetti 2018.

<sup>33</sup> De Luna 2015: p. 68.

tutto (anche Mazzini e il Risorgimento, oltre che la Resistenza), fino a un giudizio liquidatorio che ha implicato la condanna di qualsiasi comportamento politico che abbia avuto a che fare con la violenza armata, indipendentemente dalle sue motivazioni e dagli esiti.<sup>34</sup>

La canzone di Canali sovverte questo schema e riconosce alla violenza partigiana lo statuto di legittimità politica. Mi sembra di poter suggerire che proprio il confrontarsi con questa violenza rivendicata come legittima presti alla canzone, sotto traccia rispetto alla rabbia e all'amarezza, una spinta affermativa, tesa non tanto a inseguire le logiche della lotta armata e del terrorismo, ma piuttosto a riaccendere un desiderio di passione politica che si ispiri a quell'idea di "intransigenza" che, nelle parole di Valerio Romitelli, fu "la causa soggettiva della politica partigiana."<sup>35</sup> La fortuna che la canzone di Giorgio Canali riscuote oggi in vari ambiti antifascisti credo possa avere molto a che fare con l'intransigenza politica che essa veicola, un'intransigenza di cui molti oggi sentono la mancanza e l'esigenza. La forza evocativa di questo gesto, in cui la memoria si può dire venga sbattuta in faccia al presente, è accresciuta dal fatto che le bande armate partigiane furono "sostanzialmente irregolari, senza alcuna legittimità statale" e che l'esperienza politica, morale e umana da esse vissuta fu essenzialmente "fuori sistema".<sup>36</sup> Vi è qui una dimensione soggettiva e morale rilevante, catturata ancora da De Luna:

Far parte di una 'banda' partigiana, di una comunità in armi, conduceva a una strada segnata da un serrato confronto con se stessi, un mondo in cui non c'era niente di scontato, in cui quella scelta andava continuamente ribadita e confermata e in cui ogni volta, per prendere quella decisione, si era soli con la propria coscienza.<sup>37</sup>

In questo senso è illuminante il passaggio de *Il partigiano Johnny* in cui Beppe Fenoglio racconta l'entrata del suo protagonista in formazione:

E nel momento in cui partì si sentì investito – nor death itself would have been disvestiture – in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente più inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> De Luna 2015: p. 14. Si veda su questo punto anche Romitelli 2007: pp. 60-63, 77.

<sup>35</sup> Romitelli 2007: p. 85 (si veda anche p. 91). Sulle "passioni come dimensione decisiva per la politica e la sua storia" si vedano pp. 46 e seguenti.

<sup>36</sup> Romitelli 2007: pp. 77, 93, 96.

<sup>37</sup> De Luna 2017: p. 16.

<sup>38</sup> Fenoglio 1978: p. 52.

Non posso fare a meno di pensare a quella che Walter Benjamin definì come “violenza pura” (ma l’originale, *reine Gewalt*, può valere anche come “potere puro”) o “immediata” (*unmittelbare*) o “divina” (*göttliche*), una sfera d’azione al di là dell’ordine giuridico codificato – dunque “fuori sistema” – la cui “suprema manifestazione” (*höchste Manifestation*) nell’operato umano è “la violenza rivoluzionaria” (*revolutionäre Gewalt*).<sup>39</sup> Nel suo studio sulla genealogia del principio di sovranità politica, il filosofo Giorgio Agamben rileva una “stretta relazione” tra “lo stato di eccezione” – ovvero la “sfera d’azione in sé extragiuridica” in cui si situa la violenza sovrana fondante il diritto così come la violenza statale esercitata nel rispondere “ai conflitti interni più estremi” – e “la guerra civile, l’insurrezione e la resistenza”, ovvero quelle forme di violenza rivoluzionaria, anch’esse extra-giuridiche, che alla violenza statale tendenzialmente si oppongono. Nel chiosare il concetto di violenza rivoluzionaria di Benjamin, Agamben sottolinea che “Il carattere proprio di questa violenza è che essa né pone, né conserva il diritto, ma lo depone... e inaugura così una nuova epoca storica.”<sup>40</sup> Se, come propongo, si può percepire una risonanza tra queste idee e la canzone di Giorgio Canali, allora non è forse incauto suggerire che essa, sempre in contro luce rispetto all’amarezza dell’occasione perduta, spalanchi anche un campo semantico più ampio, in cui si dia la possibilità di intrattenere nell’orizzonte dell’immaginabile un agire politico che muova dall’insubordinazione, dalla disobbedienza e dalla ribellione, da uno spirito antifascista combattivo, coraggioso e appassionato piuttosto che remissivo e difensivo, e finanche da una presa di coscienza che la nozione di insurrezione, se ce ne fossero le condizioni, non sia al di fuori delle opzioni per una trasformazione sociale radicale.

## Epilogo

Il 2 marzo di quest’anno, il 2018, nella città di Pavia, circa venti cittadini e cittadine trovano incollato alla porta, al campanello o sulla buca delle lettere della propria abitazione un adesivo con la scritta “qui ci abita un antifascista”. Il carattere utilizzato e il segnale barrato di divieto posto sulle due bandiere, rossa e nera, simbolo di Azione Antifascista, non lasciano molti dubbi sulla provenienza neofascista del gesto intimidatorio, che porta alla mente la “marchiatura” delle case e dei negozi degli ebrei operata dai nazisti negli anni Quaranta in varie parti d’Europa. Come risposta, altri cittadini di Pavia appendono alla propria porta la scritta “I signori Fascisti sono pregati di non

<sup>39</sup> Benjamin 1921: p. 64 e passim. Mi rifaccio qui alla traduzione dell’originale offerta da Giorgio Agamben (2003, pp. 69-70).

<sup>40</sup> Agamben 2003: pp. 10, 21, 70. Si vedano anche Agamben 1995: pp. 12, 20, 24, 43, 47 e 2015: p. 30.

appendere qualsivoglia adesivo. So già da me di essere orgogliosamente antifascista. Grazie”. Sempre in risposta alla provocazione, vari sindaci in altre località d’Italia auto-marchiano la porta del proprio Comune<sup>41</sup> e, il 3 marzo 2018, il sindaco di Pavia, Massimo Depaoli, posta sulla propria pagina Facebook il seguente messaggio: “Vi serviranno troppi adesivi per appenderli a tutti i campanelli di Pavia. Non vi basterà appenderli alla porta di...” E chiude: “*Occorre essere attenti / e scegliersi la parte / dietro la linea gotica.*”

Che la citazione da una canzone – precisamente da *Linea gotica* dei CSI del 1996 – serva da aforisma, da motto, in uno scontro pubblico sull’antifascismo e, in ultima analisi, sul suo ruolo nella definizione del corpo civile e politico italiano, è a mio avviso emblematico. In questo scritto ho cercato di tratteggiare, tramite lo spiraglio offerto da *Fischia il vento* e dalle sue reinterpretazioni in un arco ampio della storia musicale e sociale italiana, come la musica abbia giocato e continui a giocare un ruolo importante nella mediazione della memoria della Resistenza e nella riflessione su di essa. Ho proposto in particolare una chiave di lettura secondo la quale due approcci, non incompatibili ma distinti, possono essere a grandi linee individuati nella musica di memoria della Resistenza. Uno, che contraddistingue in particolare l’esperienza del folk revival italiano, si appunta su un rapporto di “immediatezza” tra passato e presente retto da una percezione di rispecchiamento e di saldatura. L’altro, più caratteristico del fenomeno di memoria nella popular music esordito negli anni Novanta, è guidato da un rapporto che ho chiamato “iper-mediato”, nel quale domina la premura di accorciare una distanza temporale e storica col passato ormai percepita chiaramente e, nello stesso tempo, di svecchiare la figura del passato attraverso gesti narrativi ed estetici che svelino palesemente una soggettività contemporanea e la sua ansia, il suo desiderio di comprendere, interpellare e riappropriare tale passato. Quale che sia la modalità di mediazione, rimane che la musica – come altre forme espressive e artistiche – piuttosto che raccogliere la memoria antifascista come collante di soggettività sociale e politica già definito, contribuisce attivamente a costruirne e a definirne i termini. Le sfere dell’emozione, della passione, dell’accentuazione evocativa fungono da vere e proprie materializzazioni di memoria culturale, esperienze sensibili dell’eredità di un passato eletto a punto di riferimento, connettori sociali che plasmano il senso di affiliazione collettiva.<sup>42</sup> È evidente che la musica sia qui da intendersi come un fenomeno ad ampio spettro che elude i confini di un’essenza determinata (che sia la performance, lo spartito o la struttura musicale), ma che possiede piuttosto una “materialità plurima e multiforme” in quanto prodotto sonoro, codice

<sup>41</sup> Cfr. Giovara 2018; Gallori 2018. L’uso stesso del logo Antifa per indicare l’antifascismo in generale in questo botta e risposta è degno di nota e meriterebbe una discussione approfondita, che non posso tuttavia intavolare qui.

<sup>42</sup> Si veda a questo proposito, per esempio, Bennett 2014: p. 20.

di comunicazione e codice estetico, oggetto di esegesi, di discorso e di rappresentazione, dispositivo tecnologico e mediatico, performance, veicolo di esperienza sociale.<sup>43</sup>

Ho anche argomentato che molti musicisti odierni si sono adoperati nel rinnovare il racconto e la rappresentazione della Resistenza in musica. È suggestivo qui tracciare un parallelo con la storiografia critica italiana che si è sviluppata, anch'essa dagli anni Novanta, a partire in particolare dagli studi di Claudio Pavone.<sup>44</sup> Questa ha affrontato con nuovo e rigenerante intento la storia della Resistenza, addentrandosi nelle sue molteplici complessità e rinnovandone le coordinate di studio rispetto alla rappresentazione alquanto monolitica e celebrativa invalsa sia nelle istituzioni sia nella storiografia tra gli anni sessanta e ottanta. Nonostante il vigore e la serietà di questa nuova storiografia, alla quale la costruzione di una memoria contemporanea viva della Resistenza deve molto, ci sono buone ragioni per convenire, come si fa da più parti, con il nocciolo delle argomentazioni di Sergio Luzzatto a riguardo di un'attuale "crisi dell'antifascismo".<sup>45</sup> Ciò che si tende tuttavia a sottovalutare, se non a ignorare, in questa istantanea preoccupante e nella riflessione sugli antidoti da individuare per contrastarla, è la risorsa offerta dalle arti, non solo dalla musica, nei passaggi della memoria e dell'affiliazione antifasciste così come nel rilancio della loro vitalità.<sup>46</sup> Questa svista mi sembra ravvisabile anche tra i commentatori più attenti, agli studi di alcuni dei quali ho fatto riferimento in queste pagine. Essa è probabilmente un riflesso piuttosto prevedibile di una discussione sulla memoria spesso dominata dalla voce della storiografia, ma ha forse anche a che fare con il problema più ampio e complesso concernente quali voci e quali ambiti sociali possano reclamare una proprietà sulla memoria e, soprattutto, una priorità nel definirla e nel misurarne lo stato di salute.

Non è la chiusura di questo scritto il luogo per scandagliare in dettaglio la distinzione tra storia – il passato come oggetto delle ricostruzioni e delle interpretazioni storiografiche – e memoria – il passato come reagente delle aspirazioni e delle istanze immediate del presente, ovvero il processo di investimento simbolico, riflessivo, affettivo e immaginifico tramite il quale il passato è attivato come soggetto sostanzialmente politico. Si sa, storia e memoria non sono coincidenti. Tuttavia, sono allacciate da contiguità e zone di indecidibilità che sono essenziali all'esistenza di entrambe. La voce della storiografia è una delle tante nei passaggi di memoria, quando fa memoria. Lo

<sup>43</sup> Si veda Born 2011: p. 377.

<sup>44</sup> Si veda in particolare Pavone 1991.

<sup>45</sup> Si veda Luzzatto 2004.

<sup>46</sup> Tra i molti esempi nella narrativa, uno particolarmente influente e noto è costituito dai lavori del collettivo Wu Ming che affrontano, direttamente o indirettamente, il tema resistenziale.

stesso vale per gli studi antropologici e musicologici, come questo, quando si pongono nella prospettiva non solo di sviluppare un'analisi del proprio oggetto di studio, ma anche di offrire, attraverso questa analisi, interpretazioni che contribuiscano, per quanto microscopicamente, alla memoria collettiva.<sup>47</sup> Ci sarebbero da esplorare sempre più a fondo i benefici dello stringere alleanze, percorsi comuni e ambiti di mutua riconoscibilità tra le discipline accademiche e le arti in fatto di memoria della Resistenza. Non unico nel panorama degli Istituti e delle associazioni che si occupano di Resistenza in Italia, l'ISREC – che è innanzitutto un istituto di ricerca storica – si è cimentato ormai da tempo nel coltivare tali percorsi comuni e un'idea di memoria intesa ad ampio raggio, intessendo relazioni dinamiche tra la ricerca storiografica, la letteratura e la musica, il teatro e le arti grafiche. Ho avuto l'opportunità di osservare queste attività e anche il privilegio di accompagnarne alcune, come fu il caso del ciclo di laboratori scolastici musicali del 2015 che ho menzionato in apertura di questo scritto. Se la vivacità e la fantasia con cui quegli studenti e quelle studentesse si riappropriarono di *Fischia il vento* in quell'occasione possono essere lette come un segnale, allora forse ci sono buone ragioni per pensare che il fischio del vento sia lungi dal diventare inudibile.

## Riferimenti bibliografici

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
- Agamben, Giorgio. *Stato di eccezione. Homo sacer, II, 1*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Agamben, Giorgio. *Stasis. La guerra civile come paradigma politico. Homo sacer, II, 2*. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.
- Alfonso, Donatella. *Fischia il vento: Felice Cascione e il canto dei ribelli*. Roma: Castelvechi, 2015.
- Amodei, Fausto. “Così nacque la mia canzone.” *Il manifesto*, 7 luglio 2010.
- Assmann, Aleida. “Canon and Archive.” In Astrid Erll e Ansgar Nünning (a cura di) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin and New York; de Gruyter, 2008, pp. 97-107.
- Assmann, Aleida. “Re-framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past.” In Karin Tilmans, Frank van Vree e Jay Winter (a cura di) *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, pp. 35-50.

<sup>47</sup> C'è da registrare in proposito una generale disattenzione verso le teorie della memoria negli studi di musicologia e di antropologia della musica, inclusi quelli che si occupano della musica e del canto politici e sociali italiani.

- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit*. München: Beck, 2014.
- Bendotti, Angelo. *Nel segno di Fenoglio. Lo straordinario e il vero*. Bergamo: Il filo di Arianna, 2018, pp. 67-80.
- Benjamin, Walter. *Zur Kritik der Gewalt*. In *Walter Benjamin Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965, pp. 29-65. Originale del 1921.
- Bennett, Andy. "Popular Music and the 'Problem' of Heritage." In Sara Cohen et al. (a cura di) *Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places*. London/New York: Routledge, 2015, pp. 15-27.
- Bermani, Cesare. *Una storia cantata. 1962-1997. Trentacinque anni di vita del Nuovo Canzoniere Italiano*. Milano: Jaca Book e Istituto Ernesto de Martino, 1997.
- Bermani, Cesare. "L'origine di 'Fischia il vento'". *Il de Martino. Bollettino dell'Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario*, 8, 1998a, pp. 103-105.
- Bermani, Cesare. "La 'vera' storia di 'Bella Ciao'". *Il de Martino. Bollettino dell'Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario*, 8, 1998b, pp. 49-87.
- Biga, Francesco. *Genesi e avventure delle parole nella canzone «Fischia il vento»*. In *Canzoni e Resistenza. Atti del Convegno nazionale di studi. Biella, 16-17 ottobre 1998*. A cura di A. Lovatto. Torino: Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nelle province di Biella e Vercelli "Cino Moscatelli", 2001, pp. 183-187.
- Biga, Francesco. *Felice Cascione e la sua canzone immortale*. Imperia: Isrecim, 2007.
- Bolter, Jay David, e Richard A. Grusin (a cura di). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Born, Georgina. "Music and the Materialization of Identities". *Journal of Material Culture*, 16/4, 2011, pp. 376-388.
- Coccoluto, Salvatore. *Il tempo della musica ribelle. Da Cantacronache ai grandi cantautori italiani*. Viterbo: Stampa Alternativa, 2012.
- Del Boca, Angelo. *Nella notte ci guidano le stelle. La mia storia partigiana*. Milano: Mondadori, 2015.
- De Luna, Giovanni. *La Resistenza perfetta*. Milano: Feltrinelli, 2015.
- De Mauro, Tullio. *Parole di giorni un po' meno lontani*. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Erl, Astrid. *Memory in Culture*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011.
- Erl, Astrid e Ann Rigney. "Introduction: Cultural Memory and its Dynamics." In Astrid Erl e Ann Rigney (a cura di) *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlino: de Gruyter, 2009, pp. 1-11.
- Evangelisti, Valerio. *Il sole dell'avvenire. Nella notte ci guidano le stelle*. Milano: Mondadori, 2013.
- Fanelli, Antonio. *Contro canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*. Roma: Donzelli, 2017.

- Fenoglio, Beppe. *Il partigiano Johnny*. Edizione critica a cura di Dante Isella. Torino: Einaudi, 1978.
- Gallori, Paolo. "Pavia, antifascisti 'marchiati' con adesivo sulla porta di casa. La reazione dei sindaci che si 'automarchiano'". *La Repubblica*, 3 marzo 2018.
- Gilbert, Shirli. "Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory." *History Workshop Journal*, 66, 2008, pp. 107-128.
- Giovara, Brunella. "Pavia e quegli adesivi della vergogna: 'Qui abita un antifascista'." *La Repubblica*, 3 marzo 2018.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2000.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Landsberg, Allison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Luzzatto, Sergio. *La crisi dell'antifascismo*. Torino: Einaudi, 2004.
- Pavone, Claudio. *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*. Torino: Bollati Boringhieri, 1991.
- Pestelli, Carlo. *Bella Ciao: La canzone della libertà*. Torino: Add editore, 2016.
- Pivato, Stefano. *Bella Ciao: Canto e politica nella storia d'Italia*. Bari: Laterza, 2005.
- Plastino, Goffredo (a cura di). *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival*. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- Romitelli, Valerio. *L'odio per i partigiani. Come e perché contrastarlo*. Napoli: Cronopio, 2007.
- Romitelli, Valerio. *La felicità dei partigiani e la nostra. Organizzarsi per bande*. Napoli: Cronopio, 2015.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.
- Spinetti, Federico (regia di). *Il nemico – Un breviario partigiano*. Lab 80 film, 2015.
- Spinetti, Federico. "The Enemy – A Partisan Hymnbook: Critical Notes on Memory, Music, and the Making of a Documentary Film." In Amra Bosnić e Naida Hukić (a cura di) *Music in Society: The Collection of Papers. The 10<sup>th</sup> International Symposium "Music in Society", Sarajevo, October 20-22.2016*. Sarajevo: Musicological Society of the Federation of Bosnia and Herzegovina; Academy of Music, University of Sarajevo, 2018, pp. 217-245.
- Straniero, Giovanni e Carlo Rovello. *Cantacronache: i 50 anni della canzone ribelle. L'eredità di Michele L. Straniero*. Arezzo: Zona, 2008.
- Whitehead, Anne. *Memory*. London; New York: Routledge, 2009.