

A LAS BARRICADAS: LA FORTUNA EDITORIALE DELLE CANZONI E DEI CANZONIERI DELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA

Arianna Fiore

La guerra civile spagnola ha attirato da subito, già a partire dal 1936, l'interesse di storici, teorici, politici e studiosi di varie discipline, che hanno affrontato l'evento nelle molteplici sfaccettature che esso offriva all'analisi e alla ricerca. La produzione scientifica riguardante il conflitto è comparabile infatti solamente a quella relativa alla seconda guerra mondiale, e tuttora la storiografia è in continua e costante crescita¹.

Per quanto riguarda la produzione spagnola i vincitori hanno avuto più facilmente la possibilità di raccontare eventi e combattimenti della guerra, ricorrendo spesso, soprattutto in piena epoca franchista, a toni apologetici, per poi passare, verso il finire della dittatura, grazie a leggi che consentirono un leggero allentarsi della censura², a toni più obiettivi. “Gli sconfitti” hanno invece pubblicato molto soprattutto nei luoghi dell'esilio, o hanno scritto in clandestinità, e soltanto a partire dal 1975, con la fine della dittatura franchista, hanno avuto carta bianca per poter pubblicare anche all'interno della Spagna.

Il sessantesimo anniversario dell'inizio della Guerra civile ha visto un importante incremento di volumi e di articoli, sia a livello internazionale, sia, principalmente, nei paesi che avevano partecipato direttamente al conflitto. Sono proprio questi ultimi quelli che hanno lasciato maggiore produzione scritta per quanto riguarda la saggistica storica, nonostante l'obiettività e la storicità siano più difficili da raggiungere quando si è coinvolti negli eventi.

1. Paul Preston ricorda nell'introduzione al suo studio *La guerra civile spagnola, 1936-1939*, Milano, Mondadori, 1986 (ed. or. P. Preston, *A Concise History of the Spanish Civil War*, London, Fontana Press, 1996) che negli anni Ottanta erano già più di quindicimila i testi dedicati al nostro argomento, definendo questo notevole interesse editoriale «un epittaffio letterario che ha trovato l'eguale soltanto nel secondo conflitto mondiale», p. 5.

2. Mi sto riferendo alla *Ley de Prensa Fraga Iribarne*, del 1966.

È interessante sottolineare come lo studio delle canzoni repubblicane cantate nel periodo della Guerra civile sia stato un tema affrontato in prevalenza da studiosi spagnoli in esilio, anche se una possibile spiegazione si può rintracciare proprio in quel genere di memorie, più vicino alla storia chiamata “*infrahistoria*”, che costituisce il contributo orale all’evento bellico, offerto per l’appunto dal popolo.

In questo studio vorrei soffermarmi in particolare sui testi che, per intero o in specifici capitoli, si sono concentrati sull’analisi delle canzoni intonate dal cosiddetto *bando repubblicano*, dando una particolare rilevanza ai canti della componente libertaria³.

Gli studi presi in esame si dividono di solito in base al profilo delle diverse ideologie politiche: ci sono canzonieri genericamente repubblica-

3. In Italia sono stati pubblicati numerosi canzonieri dedicati alla diffusione della canzone politica libertaria. Questi canzonieri non verranno presi in considerazione nel corso dell’articolo perché si sono rivolti all’analisi e alla diffusione delle canzoni libertarie da un punto di vista esclusivamente italiano. Anche se sovente riportano le principali canzoni anarchiche spagnole della guerra civile spagnola o in traduzione o nella versione originale castigliana, si basano su documenti e testimonianze riscontrate in Italia, e soprattutto sugli effetti che ebbero su un pubblico italiano. Negli anni Sessanta uscirono, pionieri fra tutti i lavori, due numeri monografici curati da Sergio Liberovici, Emilio Jona, Lionello Gennero e Michele Straniero intitolati *I canti anarchici*, all’interno della rivista “Il Contemporaneo” (*I canti anarchici*, in “Il Contemporaneo”, Roma, 1960, nn. 25 e 26). All’inizio degli anni Settanta Settimelli e Falavolti dedicarono invece un intero volume al medesimo tema (L. Settimelli, L. Falavolti, *Canti anarchici*, Roma, Ed. Savelli, 1972) e l’anno successivo gli stessi autori approfondirono la tematica antireligiosa d’ispirazione libertaria sempre a livello canoro con il contributo di un ulteriore testo, pubblicazione che venne accompagnata da un disco LP (L. Settimelli, L. Falavolti, *L’ammazzapreti. Canti satirici anticlericali*, Roma, Ed. Savelli, 1973). La casa editrice ragusana La Fiaccola ha dedicato nel 1986 un canzoniere al periodo in cui l’anarchismo ebbe un ruolo protagonista nel processo storico, e include le coordinate temporali assunte come oggetto di studio già nel titolo del lavoro, *Canzoniere anarchico e libertario da Pietro Gori a Leo Fer ré*, Ragusa, Biblioteca delle Collane Anteo e la Rivolta 23, La Fiaccola, 1986. Negli ultimi anni sono stati pubblicati due notevoli contributi all’analisi della canzone di lotta e protesta di fede libertaria. Nel 2001 è stato pubblicato uno studio della canzone anarchica nell’Ottocento e nel Novecento, frutto del lavoro di due studiosi, Santo Catanuto e Franco Schirone (S. Catanuto, F. Schirone, *Il canto anarchico in Italia nell’Ottocento e nel Novecento*, Milano, Edizioni Zero in Condotta, 2001). Ultimo contributo del panorama italiano alla canzone anarchica è un testo di Cesare Bermani, studioso non nuovo all’analisi delle canzoni di lotta. Riconosciuti a livello scientifico sono infatti i suoi testi *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Mazzotta – Istituto Ernesto De Martino, 1978; Id., *Una storia cantata. 1962-1997. Trentacinque anni di vita del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto de Martino*, Milano, Jaca Book-Istituto Ernesto de Martino, 1997; Id., *Studi e ricerche sul canto di risaia: un primo bilancio*, in “Studi di museologia agraria”, Torino, 1994, n. 22, 1995, n. 23; Id., *La Marsigliese: riflessi sul canto sociale del movimento operaio italiano*, in “Musica/Realtà”, 1995; Id., *La “vera” storia di “Bella ciao”*, in *Canto sociale e Resistenza*, numero monografico di “Il de Martino”. Ha inoltre fatto parte del gruppo di lavo-

ni e altri che hanno invece raccolto canzoni e inni o di un determinato partito o di una specifica parte politica. Il numero degli opuscoli, dei *folletos*, dei volantini, pubblicati in prevalenza negli anni del conflitto, è molto corposo, e documenta la grande diffusione di cui godettero, ma non aiuta allo studio scientifico della tematica in questione, in quanto si limita a riportare i testi e in alcuni casi i relativi spartiti⁴.

Quasi tutti gli studi e le raccolte presi in considerazione e successivamente analizzati sono state scritti o durante l'esilio o in un periodo successivo alla Guerra civile; sovente gli Autori hanno però preferito aspettare il periodo posteriore alla morte di Franco per la pubblicazione di lavori che hanno richiesto molti anni di ricerca⁵.

L'unico contributo che si può trovare nel panorama editoriale italiano è un memoriale di viaggio, opera di due studiosi della canzone popolare,

ro che ha preparato l'opera *Avanti popolo alla riscossa. Due secoli di canti popolari e di protesta civile*, 12 fascicoli con CD allegati, a cura dell'Istituto Ernesto de Martino, Milano, Hobby & Work italiana, Ala bianca Group, 1998; Id., *Le origini di Bandiera rossa*, in "Musica/Realtà", 1998, n. 55. Il suo ultimo contributo al tema della canzone di lotta è la raccolta di saggi intitolata *Guerra guerra ai palazzi e alle chiese. Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003.

4. Si vedano come esempio i seguenti opuscoli: *Cancionero Revolucionario*, n. 32, Bordeaux, Ediciones Tierra y Libertad, 1947; *Himnos y canciones revolucionarias*, Madrid, Editorial Roja, s.d.; *Canciones Revolucionarias*, Madrid, Imp. «Prensa Obrera», s.d.; *Himnos y consignas*, 26 B^a M^o, s.l., s.e., s.d.; M. Bajatierra, *Canciones anarquistas*, Madrid, Biblioteca Plus Ultra, s.d.; E. Gante, *El Cancionero Revolucionario*, Barcelona, Biblioteca Tierra y Libertad, s.d.; *Cancionero Revolucionario*, Santander, Partido Comunista de España y Comisión Provincial de Agitación y Propaganda, 7 de Agosto de 1937; *Himnos cantados por el Orfeón Socialista Madrileño*, Madrid, Imprenta de F. Peña Cruz, 1913; *Himnos y Canciones revolucionarias*, Barcelona, Editorial Alas, s.d.; *Cançons populars revolucionàries de la joventut*, s.l., Editorial Alianza de la Juventud, s.d.; *Cancionero Revolucionario*, Barcelona, Ediciones Tierra y Libertad, 1936; spesso questi opuscoli sono privi di indicazioni bibliografiche complete, perché si tratta di pubblicazioni di rapida diffusione, sovente anonime e clandestine. Le copertine riportano quasi sempre le immagini di miliziani esultanti, o altrimenti di persone, bambini o soldati, nel momento in cui intonano dei canti. Alcune volte viene espressamente riportato sulla copertina che i proventi verranno devoluti alle famiglie degli uomini impegnati in guerra.

5. Vale la pena ricordare la pubblicazione di due testi nati durante lo svolgimento della Guerra civile, che grazie a una politica di recupero della memoria storica collettiva sono stati ripubblicati verso la fine degli anni Settanta, data la scarsa e difficile reperibilità delle edizioni originarie. Le nuove edizioni sono assolutamente fedeli alle forme originarie e hanno rispettato oltre che ai contenuti anche le dimensioni e i caratteri di scrittura delle vecchie pubblicazioni. Nulla è stato aggiunto o sottratto. I testi in questione sono: C. Palacios (ed.) *Colección de canciones de lucha*, Madrid, 1979 (facsimile dell'edizione pubblicata a Valencia presso la Tipografía Moderna, nel febbraio del 1939), e *Cancionero Revolucionario Internacional*, Barcelona, Icaria Editorial, 1977 (facsimile dell'edizione pubblicata dal *Commissariat de Propaganda della Generalitat de Catalunya*, priva di indicazioni in merito al luogo e all'anno di pubblicazione).

Michele Straniero e Sergio Liberovici⁶, che negli anni Sessanta, in piena epoca franchista, partirono per la Spagna con il proposito di far cantare di nascosto chi non era più stato libero di farlo pubblicamente, offrendo all'altra Spagna un'opportunità per dare voce alle proprie idee attraverso le canzoni di lotta e di protesta. Straniero e Liberovici si misero alla ricerca dei repubblicani sopravvissuti alla guerra, di chi non era riuscito o aveva preferito non rifugiarsi in un altro Paese, ma che in un modo o nell'altro era sfuggito alle successive persecuzioni franchiste, conservando la me-

6. S. Liberovici, M. Straniero, *Canti della nuova Resistenza Spagnola 1939-1961*, Torino, Einaudi, 1962, [trad. spagnola *Cantos de la Nueva Resistencia Española*, Montevideo, Editorial El Siglo Ilustrado, 1963]. Anche Michele Straniero e Sergio Liberovici sono due studiosi molto noti per la loro dedizione e approfondimento del tema della canzone popolare. Nel 1962 Straniero curò insieme a Sergio Liberovici l'antologia in disco *I canti della Resistenza europea* e l'anno successivo, nel 1964 iniziò a lavorare a Milano alle Edizioni Avanti!, collaborando al "Nuovo Canzoniere Italiano" e partecipando nell'estate allo spettacolo "Bella Ciao". L'anno successivo Straniero collaborò alla fondazione dell'Istituto de Martino. Nel suo lavoro presso le Edizioni Avanti! (poi Edizioni del Gallo) curò, tra il 1964 e il 1968, numerosi Dischi del Sole, tra i quali: *Folk Festival 1 e 2* (insieme a Franco Coggiola); *Addio Lugano Bella* (antologia della canzone anarchica); *Avanti popolo alla riscossa* (antologia della canzone socialista); quattro dei 10 dischi della raccolta *Canti della Resistenza italiana*; dischi di cabaret di Milly, Gianfranco Cobelli, Dario Fo e Laura Betti. Nel 1968 lasciò le Edizioni del Gallo per lavorare con Danilo Dolci al Centro Studi e Iniziative di Partinico. Curò con Virgilio Savona una serie di volumi divulgativi del nostro canto sociale e popolare: *Canti dell'emigrazione*, Milano, Garzanti, 1979; *Canti dell'Italia fascista (1919-1945)*, Milano, Garzanti, 1979; *I canti del mare nella tradizione popolare italiana*, Milano, Mursia, 1980; *Canti della grande guerra*, Milano, Garzanti, 1981; *Canti politici e sociali*, Milano, Gammalibri, 1984; *Canti della Resistenza italiana*, Milano, Rizzoli, 1985; *Dizionario della canzone italiana*, Milano, Curcio, 1990. Nel 1988 creò a Torino con Franco Lucà il Folk club e nel 1992 fondò il CREL (Centro Regionale di Musica Popolare). Successivamente pubblicò, insieme a Emilio Jona, *Cantacronache. Un'avventura politico musicale degli anni Cinquanta* (Torino, Paravia, 1996), con annesso un CD in cui esegue anche alcune delle sue canzoni. Il lavoro di Straniero, morto nel 2000 per un incidente automobilistico, è stato oggetto di studio e di analisi nel volume *La rivolta in musica. Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau, 2003, scritto a quattro mani da Giovanni Straniero e Mauro Barletta. Sergio Liberovici, invece, iniziò a occuparsi di canzone popolare nel 1958, quando fondò il movimento del Cantacronache, inaugurando un modo diverso di cantare la realtà. Il percorso artistico di Liberovici fu sempre rivolto verso un impegno politico nell'arte e quindi a una canzone popolare socialmente impegnata. Come testimonianza scritta si ricorda, in collaborazione con Michele Straniero, oltre alla compilazione del testo sulle canzoni della guerra civile spagnola, la collaborazione ad alcuni numeri monografici che la rivista "Il Contemporaneo" ha dedicato ai canti di protesta (*Cante di Matteotti*, in "Il Contemporaneo", 1960, n. 23; *I canti anarchici*, in "Il Contemporaneo", 1960, n. 25; *I canti anarchici*, in "Il Contemporaneo", 1960, n. 26; *L'inno dei lavoratori*, in "Il Contemporaneo", 1960, n. 29; *Giovinezza*, in "Il Contemporaneo", 1960/1961, n. 32; *Contro la grande guerra*, in "Il Contemporaneo", 1961, n. 37).

moria collettiva o almeno parte di essa. Nel luglio 1961 Straniero raccolse, insieme a Giorgio De Maria, Margherita Galante Garrone (detta *Margot*), Lionello Gennero, Gianna Germano Jona e Sergio Liberovici i canti di protesta recuperati di nascosto nella Spagna franchista, e li presentò poco dopo nel disco *Canti della Resistenza in Spagna*, nel quale egli — con *Margot* — si esibiva anche nella esecuzione canora dei testi recuperati. L'anno successivo curò per Einaudi, ancora assieme a Liberovici, il testo *Canti della nuova Resistenza spagnola 1939-1961*.

Il corpus appare piuttosto eterogeneo, ma di un interesse elevatissimo per l'alto valore informativo delle testimonianze raccolte. L'intenzione degli Autori è di rappresentare e dare voce alla forte resistenza della memoria storica individuale e collettiva nei confronti di Franco e delle dittature in generale, documentando la difficoltà che incontrano i regimi autoritari nel loro tentativo di soffocare completamente e concretamente l'opposizione popolare, anche quella che riguarda la cultura tradizionale. Da questa riflessione nasce la definizione di "nuova Resistenza spagnola" che appare nel titolo. Gli Autori affermano che rendere pubblica questa "resistenza" fu il principale obiettivo che si preposero al momento di intraprendere tale viaggio. I testimoni avvicinati sono vari, sia per l'età che per la tipologia sociale alla quale appartengono. Nei due brani che riportano parlano infatti operaie vedove di guerra, una maestra, una donna da poco uscita di prigione, una tranquilla famiglia borghese basca, persone lontane per la posizione economica e con biografie molto diverse.

Domenica 23 luglio

Dalla Galizia alle Asturie: approdiamo a un altro paesino di pescatori, Cudillero, sprofondato in una gola. Un'anziana maestra ci inizia al folklore locale; è difficile registrare pulito: queste donne parlano e cantano tutte insieme, velocissime, come se si sfogassero dei loro lunghi silenzi. 'Menos Franco y más pan blanco', si dice nelle case. Un'operaia di mezza età, vedova di un soldato repubblicano, tenta di comunicarci qualcosa: ma sono piccoli brani, bocconi di ricordi, raccontati con una commozione indicibile, o con gli occhi stranamente fissi nel vuoto. Poco dopo ci sfugge, deve ritornare a inscatolare sardine.

Mercoledì 26 luglio

Pomeriggio a Bilbao. Accoglienze festose in casa di un buon borghese basco. Vanno a gara a ricordare fatti, strofette. Presto l'alloggio si riempie di gente cordiale e ciarliera. Registriamo qualche bel canto della guerra, qualche strofetta di oggi. Una giovane donna, da poco uscita di prigione, che ha subito persecuzioni e angherie, ci consegna frettolosamente un testo scritto a mano, ci dice: si canta sull'aria di... (lo scopriremo solo più tardi)⁷.

7. S. Liberovici, M. Straniero, *Canti della nuova Resistenza spagnola 1939-1961*, cit., pp. 30-31.

Le canzoni sono perlopiù canti di protesta, quindi canti popolari nel senso gramsciano del termine⁸, ed esprimono una concezione del mondo e della vita antitetica a quella della cultura ufficiale.

I due Autori hanno suddiviso queste testimonianze in quattro gruppi, a seconda del tipo di canzoni.

Il primo è costituito da parodie testuali su arie legate al patrimonio popolare tradizionale spagnolo. La deformazione parodistica riguarda quasi sempre il testo originale, mentre si tende a conservare intatte la metrica e la melodia musicale. Famose sono le parodie di *Anda jaleo* e *Los cuatro muleros*, divenute le celebri e molto cantate *El tren blindado* e *Los cuatro generales* (o *Coplas de la defensa de Madrid*), veri e propri inni dei miliziani antifascisti. Straniero e Liberovici riscontrano che i testi che non hanno subito alterazioni e cambiamenti rispetto a quelli cantati durante la guerra sono relativamente pochi, e attribuiscono ciò alla censura e alla repressione imposta dal regime verso tutto ciò che era irrimediabilmente marchiato come “rosso”. Sono invece più numerose le canzoni nuove, quelle dei giovani che, non conoscendo le antiche versioni, ne inventarono alcune originali, e allo stesso tempo riscoprirono o approfondirono alcuni concetti dei componimenti più “rivoluzionari” o politici di poeti scomodi come Miguel Hernández o Antonio Machado. Per fare un esempio la celebre *Canción del quinto regimiento* diventa ora *El vito del Juez*, cantata agli Autori da un giovane madrilenio che racconta un fatto di cronaca del 1956, quando un giudice condannò otto giovani per propaganda illegale.

Un secondo gruppo si basa su canzoni popolari o di consumo, e ne comprende alcune note negli anni della contestazione giovanile e studentesca in ambito universitario, che fanno riecheggiare vecchi e tradizionali motivi “spagnoleschi”⁹.

Gli Autori riscontrarono che nella Spagna del 1961 avevano molto successo anche le parodie dei più celebri canti falangisti. È facile supporre che essendo proibito cantare o intonare canzoni e arie repubblicane chi non si trovava d'accordo con la dittatura potesse approfittare dei motivi concessi dal regime per adattarvi testi di contestazione, giovandosi contemporaneamente di un forte fattore parodistico implicito nello stesso atto dell'in-

8. Per un approfondimento sul significato di canto popolare vedere: A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 220.

9. Già gli anarchici spagnoli avevano adattato un'aria dell'operetta *La Alegría de la Huerta*, di Chueca y Valverde, che fu un successo rappresentato al Piccolo Teatro della Zarzuela di Madrid nei primi anni del XVIII secolo: «A la jota, jota/ de los libertarios,/ triunfen los obreros/ mueran los tiranos/ caigan los gobiernos/ y la Religión/ y que se derrumbe/ la Inquisición./ No se concibe/ otro ideal/ de más justicia/ y libertad;/ por eso nosotros/ aquí al cantar/ daremos un viva/ al ideal». *Jota libertaria* in: S. Liberovici, M. Straniero, *Cantos de la Nueva Resistencia Española...*, cit., p. 22. La *jota* è un ballo popolare.

frangere il legame esistente tra il testo ufficiale e la sua musica. Inni molto parodiati sono infatti i celeberrimi *Cara al sol* e l'*Himno de los Carlistas*. Le nuove versioni, riprendendo il primo pomposo verso, procedono con uno sviluppo decisamente orientato verso tematiche contrarie a quelle ufficiali, assumendo accenti rivoluzionari:

Cara al sol
llevamos veinte años,
y estamos negros de aguantar
militares, curas, falangistas,
y ésto se va a acabar.

Sin comer
nos habéis mantenido,
sin hablar
pues todo era prohibido.

Imposible es aguantar
ya más
sin patria, justicia y pan.

Por Dios, por la Patria y el Rey
jodieron a nuestros padres,
por Dios, por la Patria y el Rey
nos joderán a nosotros también¹⁰.

I testi del terzo e quarto gruppo dell'antologia di Straniero e Liberovici sono più vicini alla tradizione, e documentano il timore degli studenti di perdere un sapere popolare sentito come proprio, di cui generalmente si erano appropriati i livelli alti della cultura. Facendosi paladini di una sorta di nuova "politica populista", gli studenti la propagano e la diffondono, tra-

10. *Parodia de «Cara al sol»* in: S. Liberovici, M. Straniero, *Cantos de la Nueva Resistencia Española...*, cit., pp. 41-42. Riporto i testi originali della canzoni «Cara al Sol» e dell'inno carlista «Oriamendi»: «Cara al sol con la camisa nueva / que tú bordaste en rojo ayer / me hallará la muerte si me lleva / y no te vuelvo a ver; / formaré junto a mis compañeros / que hacen / guardia sobre los luceros, / impasible el ademán, / y están / presentes en nuestro afán. / Si te dicen que caí / me fui / al puesto que tengo allí. / Volverán banderas victoriosas / al paso alegre de la paz, / y traerán prendidas cinco rosas, / las flechas de mi haz. / Volverá a reír la primavera / que por cielo, tierra y mar se espera. / ¡Arriba escuadras a vencer, / que en España empieza a amanecer!»; «Por Dios, por la Patria y el Rey / lucharon nuestros padres, / por Dios, por la Patria y el Rey / lucharemos nosotros también. / Lucharemos todos juntos / todos juntos en unión / defendiendo la bandera / de la Santa Tradición. / Cueste lo que cueste / se ha de conseguir / que los boinas rojas / entren en Madrid. / Por Dios, por la Patria y el Rey / lucharon nuestros padres, / por Dios, por la Patria y el Rey / lucharemos nosotros también».

mite la parodia, tra gli strati “culturalmente più refrattari”, come quelli del sottoproletariato periferico e delle masse contadine. Il quarto gruppo in particolare è costituito da *coplas*, distici con contenuti spesso satirici, agili frecciate, in questo caso politiche e sociali.

La yerba de los caminos
la pisan los caminantes;
y a la mujer del obrero
la pisan cuatro tunantes
de ésos que tienen dinero.

Los ingenieros de minas
Van a hacer una romana
Para pesar el dinero
Que toitas las semanas
Le roban a los mineros

La reina vol corona
Corona li darem:
que vingi a Barcelona
i el col li tallarem¹¹.

Straniero e Liberovici concludono la raccolta con alcune poesie volte a dimostrare l’opposizione popolare al regime; le testimonianze non sono di autore ignoto, anzi per la maggior parte sono state ricevute in prima persona proprio dagli Autori stessi, ma i testimoni hanno preferito mantenerne l’anonimato per ragioni di sicurezza.

Il resto della bibliografia dedicata all’analisi e allo studio delle canzoni della Guerra civile è formato da studi spagnoli mai tradotti in italiano. Non è facile reperire questi volumi: spesso hanno avuto una tiratura molto limitata e ne esistono poche copie fuori commercio introvabili nelle librerie. La guerra civile spagnola fu infatti l’occasione per la produzione di numerosi tipi di testi e fu un evento che non interessò solo i diretti partecipanti. La Spagna divenne miticamente il campo di battaglia in cui si affrontavano opposte ideologie e la terra di acquisizione di una prima forma di consapevolezza individuale¹², la Guerra civile divenne la prima

11. *La yerba de los caminos*, in: *ivi*, pp. 60-61.

12. In Spagna si diffusero innumerevoli canzonieri, pubblicati dalle diverse associazioni politiche, come ad esempio dal sindacato anarchico, da quello socialista, dalla *Generalitat de Catalunya*, dal partito comunista, ed ebbero una facile e rapida diffusione nella zona repubblicana. Il valore di questi testi è alto come testimonianza storica, ma non contribuiscono molto al dibattito scientifico sulle cause e sullo sviluppo della canzone in quanto erano solo pubblicazioni destinate alla semplice divulgazione dei testi e raramente anche dei relativi spartiti musicali, ma prive di ogni commento. Si vedano come esempio

occasione in cui ogni miliziano andava a combattere per i propri ideali, e non spinto solo da quelli di Stai o nazioni. La guerra non ispirò solo storici o politici, ma fu anche l'occasione che fece prendere maggiore coscienza politica a numerosi romanzieri di fama internazionale che dopo un'esperienza vissuta direttamente nel campo di battaglia ambientarono delle loro opere proprio nella Spagna del conflitto civile¹³.

Celebri sono anche le numerose collezioni di *Romancero de la Guerra Civil*, ricompilazioni di ballate e poesie del fronte popolare¹⁴.

Nonostante il poco spazio dedicato alle canzoni merita un breve approfondimento, per il grande valore di testimonianza poetica, il notissimo *Romancero de la Resistencia Española*¹⁵, di Dario Puccini, che nel corso degli anni si è trasformato poco a poco in simbolo di una tradizione epica che in Spagna ha trovato nuovi stimoli in un periodo di distruzione come quello della Guerra civile e della dittatura che ne seguì. Il titolo propone già l'intenzione di sottolineare il contenuto prevalentemente poetico del testo¹⁶. Il termine *romancero* si rifà alle composizioni di origine popolare, spesso anonime, che risalgono principalmente al XIV secolo, e che qui assume una sfumatura molto intensa e un forte valore enunciativo, data

due pubblicazioni che, se pur non scritte tra il 1936 e il 1939, riproducono fedelmente, una dall'esilio e l'altra nel dopodittatura, questi canzonieri della guerra civile: *Cancionero Revolucionario*, Bordeaux, Ediciones Tierra y Libertad, 1947; A. García Madrid, *Cantos Revolucionarios*, Madrid, Mayoría, 1977.

13. A questo proposito George Orwell appena arrivato a Barcellona venne colpito dall'aspetto canoro della città: «Per la Ramblas, l'ampia arteria centrale di Barcellona dove fiamane di folla andavano e venivano senza posa, gli altoparlanti tuonavano rimbombanti canzoni rivoluzionarie per tutto il giorno e gran parte della notte». G. Orwell, *Omaggio alla Catalogna*, Mondadori, Milano, 1993, p. 5; (ed. or. *Homage to Catalonia*, London, Victor Gollancz Ltd, 1938).

14. Si veda ad esempio *El romancero del Ejército popular*, Madrid, Editorial Nuestra Cultura, s.d. Il testo vuole essere una sintesi della grande produzione popolare di ballate, poemi e poesie scritte nelle trincee o nella retroguardia. Antonio Ramos Gascón, che si occupò del lavoro di raccolta e pubblicazione del presente *romancero* attraverso lo spoglio di più di 200 riviste, è anche autore dell'introduzione. Altro testo a mio avviso da menzionare in una rassegna dedicata alla tematica libertaria della guerra civile spagnola è J. García Pradas, *Guerra Civil*, s.l., Ediciones Tierra y Libertad, 1947. Lo stesso Autore definisce la sua raccolta di poesie, nella prima pagina del libro: «Pasquines, elegias y proclamas con que invade las costas españolas mi angustia de alta mar, que catorce olas al soneto le da, de sangre llamas...».

15. D. Puccini, *Romancero de la Resistencia Española*, Barcelona, Ediciones Península, 1982 (ed. or. *Romancero della Resistenza spagnola 1936-1959*, Milano, Feltrinelli, 1960).

16. Nel 2000 è stato pubblicato *Historias orales de la guerra civil*, presso l'Editorial Ariel di Barcellona, scritto da Alfonso Bullón de Mendoza e da Alvaro de Diego. L'ultimo capitolo del testo è dedicato alle poesie e alle canzoni, ma ampio spazio è riservato alle produzioni de *los nacionales*, e alla parte repubblicana, pur citando alcune fra le più note canzoni e poesie, non aggiunge nulla di nuovo al dibattito riguardante il tema delle canzoni.

l'improvvisa e spontanea esplosione di creatività epico-lirica che sentì e visse chi partecipò direttamente al conflitto. Con *resistencia* si vuole riassumere il senso più profondo che ebbe la guerra di Spagna, interpretata dalla generazione di Puccini come un disperato tentativo di resistenza alle forze reazionarie franchiste e al fascismo in generale, una resistenza portata avanti dall'opposizione del popolo e dagli scrittori che, professionisti o improvvisati che fossero, grazie al potere della parola, riuscirono a diffondere nel mondo la memoria militante di un eroico sacrificio. L'aggettivo *española* è indicativo di un luogo che però non assume valore in quanto tale, ma come esempio: la Spagna del *romancero* della resistenza è una terra immolata, un simbolo storico della lotta per la libertà. I temi non sono solo di autori spagnoli, perché molti di coloro che da tutte le parti del mondo partirono con il proposito di fermare la crociata di Franco e di frenare l'ascesa delle destre, parteciparono attivamente anche attraverso la scrittura. Il *Romancero* di Puccini raccoglie in un'apposita sezione, intitolata *L'omaggio del mondo*, il tributo che queste persone dedicarono al proprio e altrui sacrificio.

Spencer scrisse nel 1927:

En un mundo en el que la poesía ha sido abandonada, o que se ha convertido en el exaltado medio de expresión de unos pocos especialistas, o en la superstición de pueblos atrasados, este despertar, a través de la poesía, de un positivo sentido del mañana, es tan notable como la misma lucha por la libertad¹⁷.

Se la poesia popolare a poco a poco è riuscita a ritagliarsi un suo giusto e meritato riconoscimento di dignità sia letteraria che sociale, la canzone popolare e soprattutto quella bellica è rimasta in ombra più a lungo, sia forse perché assimilata a quel genere di cultura orale cui è difficile rendere giustizia attraverso documenti scritti sia per la poca importanza attribuita a essa dalla cultura ufficiale.

L'autore che per primo in Spagna si è interessato a questo tema è stato Luis Díaz Viana¹⁸, ampiamente citato in tutti i testi successivi per il suo pionieristico lavoro di ricerca negli archivi e presso le sedi storiche dei sindacati. Il suo studio, basato su materiale storico originale e su ricordi e

17. D. Puccini, *op. cit.* p. 256.

18. L. Díaz Viana, (ed.), *Canciones Populares de la Guerra Civil*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986. Luis Díaz Viana è ricercatore presso il CSIC di Madrid. È stato professore universitario titolare presso l'Università di Salamanca e professore visitante dell'Università di California a Berkeley. I suoi studi sulla cultura popolare e la tradizione orale hanno prodotto numerose pubblicazioni, tra cui *El romancero*, Madrid, Anaya, 1990; *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos*, Valladolid, Centro Etnográfico de Documentación, 1990; *Música y culturas*, Madrid, Eudema, 1993; ed *Etnología de las Comunidades Autónomas*, Madrid, CSIC y Doce Calles, 1996.

testimonianze, si serve di un amplissimo repertorio di *Romanceros* e opere poetiche nate proprio durante gli anni della Guerra civile. Benché nell'introduzione dichiari di difendere il principio dell'obiettività e la volontà di prendere le distanze dalla censura ideologica, manifestando l'intenzione di raccogliere le strofe di canzoni di entrambe le parti che si scontrarono in guerra, Díaz Viana non nasconde le sue critiche verso il periodo franchista e l'atmosfera di apatia e crisi esistenziale che il regime creò e impose alla società spagnola del dopoguerra. Il suo interesse per le canzoni nasce, infatti, da un'evocazione quasi onirica della Guerra civile, fatta di episodi raccontati sottovoce, come se fossero segreti da tenere nascosti, un'epica bellica trasformatasi quasi naturalmente e senza sforzo in una mitologia al tempo stesso privata e collettiva. Per contrastare questo clima di omertà elegiaca e di mistero, posto a difesa di una memoria e di un linguaggio che si devono per forza tenere nascosti, l'Autore evoca la forza viva e autentica delle canzoni della Guerra civile, espressione diretta dei sentimenti di una collettività, nata e vissuta sotto il tiro dei fucili. Questo libro è stato pubblicato solo nel 1984, quasi dieci anni dopo la morte del dittatore.

La prima distinzione che l'Autore introduce è quella fra la canzone popolare, tradizionale e colta, anche se spesso poi, i canti raccolti non rispettano del tutto questa suddivisione. Luis Díaz Viana concorda con Ramón Menéndez Pidal sul forte valore popolare dei testi esaminati, in quanto canzoni che in un preciso momento storico sono cantate da ampie fasce di popolazione¹⁹. La generalizzazione è forse eccessiva, anche perché, a causa della censura franchista, i più famosi motivi repubblicani furono di fatto "banditi dal regno", anche se all'estero venivano cantati sia come simbolo di un'opposizione antifranchista mai completamente soffocata sia per dare voce a un senso di comunità in esilio²⁰. Un'ulteriore specificazione introdotta dall'Autore riguarda il termine *folklore*, a cui la società contemporanea sembra preferire quello di cultura tradizionale. Il

19. Mi sembra opportuno riportare qui l'analisi gramsciana del concetto "collettività del canto popolare", specificando che quando parla di terza categoria si sta riferendo a quei canti popolari che non sono né scritti dal popolo né per il popolo, ma quelli che da esso vengono adottati, perché sono conformi alla sua maniera di pensare e di sentire: «Mi pare che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria poiché ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto con la società ufficiale. In ciò, e solo in ciò, è da ricercare la "collettività" del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca del *folklore*: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche; certo però che il grado maggiore o minore di "isolamento" storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione». A. Gramsci, *op. cit.*, p. 220.

20. Nella città di Bordeaux infatti la CNT continuò a operare e a pubblicare materiale

lavoro di Díaz Viana è condotto come una sorta di personale battaglia, un implicito tentativo di combattere un pregiudizio culturale che, riservando la cultura classica a una casta privilegiata, disprezza contemporaneamente tanto la cultura tradizionale popolare quanto chi la rappresenta.

Luis Díaz Viana divide il *corpus* in due parti fondamentali, rispettivamente dedicate alle canzoni della parte repubblicana e a quelle della parte nazionalista. Le ulteriori suddivisioni interne a ognuna di queste due parti si basano sull'origine dei testi, che appartengono a una tipologia eterogenea. In effetti, come successe nel caso di altri conflitti anteriori e posteriori, anche durante la guerra civile spagnola vennero usate canzoni già note e già cantate come inni bellici già in uso precedentemente, come durante l'epoca liberale o in occasione della guerra d'Africa. L'Autore prende in considerazione in primo luogo questo tipo di canzoni e illustra in dettaglio la storia del assai celebre *Himno de Riego*²¹ che ricorda quel generale che, dopo un *pronunciamiento*, proclamò nel 1820 la Costituzione di Cadice abolita nel 1814 da Fernando VII²² o quella del *Trágala*²³ che durante il conflitto del 1936 assunse insieme al *Himno de Riego* il simbolico valore di inno della rivoluzione spagnola.

Luis Díaz Viana riesce sinteticamente a ricostruire una diatriba canora fra le varie fazioni dell'epoca liberale, ripresa dopo la sconfitta dei liberali, attraverso le numerose versioni del *Trágala*.

La sezione dedicata alle canzoni della guerra d'Africa si conclude con i canti del conflitto spagnolo-marocchino del 1859-1860, ovvero con quelle che ricordano la vittoria spagnola della Piazza di Tetuán. Una eco dei contrasti del 1893 a Melilla è riportata nel 1936 dalla *Marcha de Cádiz*, cantata anche in occasione del conflitto del 1898 contro gli statunitensi, quando gli

informativo sulla partecipazione anarchica durante la Guerra Civile ma anche nella resistenza alla dittatura franchista condotta dall'esilio, si veda il già citato *Cancionero Revolucionario* pubblicato nella città francese nel 1947.

21. Nel 1822 le Cortes proclamarono l'inno marcia nazionale e la reazione del 1824, che lo censurò inevitabilmente, lo trasformò immediatamente in colonna sonora di tutti gli *alzamientos* liberali, in quanto simbolo dello spirito rivoluzionario, liberale e progressista.

22. Si vedano a proposito della grande diffusione e popolarità dell'*Himno de Riego* due articoli che lo hanno analizzato approfonditamente: J.M. Sans Puig, *Riego, un mito liberal*, in "Historia y Vida", 1978, n. 118, *passim*; P. Monasterio, *El himno de Riego*, in "Historia y Vida", 1978, n. 126, *passim*.

23. Sembra che si sia iniziato a cantare il *Trágala* a Cadice, nucleo irradiatore del liberalismo iberico. È una canzone con un testo decisamente forte ed esplicito, con offese e ingiurie per cui venne accolto immediatamente come canzone di protesta diretta contro personaggi odiatissimi come il già nominato Fernando VII. Per la sua disponibilità metrica accolse a seconda dell'epoca una grande varietà di testi, con diversi simboli che assumevano a seconda del momento storico valori diversi (ad esempio in epoca repubblicana si parlava di *pendón morado*, lo stendardo color porpora che simboleggiava per l'appunto la Repubblica).

spagnoli persero i residui del loro impero coloniale, ritrovandosi costretti entro i loro angusti confini peninsulari. La canzone *Si me quieres escribir*, destinata a divenire famosissima nel corso della Guerra civile e soprattutto dopo il 1938 in ricordo della durissima battaglia dell'Ebro, aveva già avuto un periodo di notorietà durante la guerra d'Africa del 1920, quando Abd-el-Krim si era sollevato contro il protettorato spagnolo:

Abd- el- Krim se ha vuelto loco
y lo han metido en un saco,
por entrar en Alhucemas
la quinta del veinticuatro²⁴.

Díaz Viana a proposito sostiene giustamente nello stesso testo che:

Mueren los hombres, se suceden las guerras, pero nuestras experiencias quedan, anónimamente reflejadas, en esa memoria colectiva que es la cultura tradicional de un pueblo²⁵.

La seconda sezione della prima parte, quella repubblicana, prende in considerazione le canzoni ispirate ai temi popolari che la tradizione aveva mantenuto e che, soprattutto durante gli anni precedenti al conflitto, avevano ritrovato vigore grazie alla grande rivalutazione, operata in epoca repubblicana, del folklore e di tutto ciò che rappresentava le “profonde radici” della tradizione spagnola.

Alcune delle canzoni più intonate negli anni della guerra si rifanno a testi che troveremo nel lavoro di raccolta condotto da Federico García Lorca, come ad esempio *El Vito*, canzone popolare andalusa divenuta poi il famosissimo inno del Quinto Reggimento²⁶, col titolo *El Quinto Regimiento de Milicias Populares*²⁷. Un'altra canzone, il cui modello nella versione originale compare nel canzoniere lorachiano, fu *Los cuatro muleros*:

24. *Si me quieres escribir* in: L. Díaz Viana, *op. cit.* p. 42.

25. *Ivi*, p. 44.

26. La canzone sul Quinto Regimiento è un vero e proprio inno dedicato al Partito Comunista spagnolo e ai numerosi leader di questa formazione militare. Vengono nominati Lister, Modesto, *El Campesino* (Valentín González), Francisco Galán (di cui si ricorda il fratello, Firmín Galán, fucilato nel 1930, uno dei due capitani della guarnigione di Jaca, che si sollevò contro il re prima ancora del segnale di rivolta). Il ritornello di questa canzone è ripreso dal testo della canzone *Anda jaleo*.

27. Il Quinto Regimiento venne fondato dal Partito Comunista, e fu chiamato così perché a Madrid, prima della Guerra Civile era stanziati solo quattro reggimenti regolari, e il PCE creando questo corpo si era basato sull'organizzazione di tipo militare, preferendola all'organizzazione popolare delle normali milizie rivoluzionarie. Si adottò inoltre anche il sistema dei commissari politici, una fra le tante e pesanti imposizioni staliniane al PC spa-

De los cuatro muleros, (bis)
de los cuatro muleros,
mamita mía
que van al campo,
el de la mula torda, (bis)
el de la mula torda,
mamita mía
moreno y alto.
De los cuatro muleros, (bis)
de los cuatro muleros,
mamita mía
que van al agua,
el de la mula torda, (bis)
el de la mula torda,
mamita mía
me roba el alma.
De los cuatro muleros, (bis)
de los cuatro muleros,
mamita mía
que van al río
él de la mula torda, (bis)
él de la mula torda,
mamita mía
es mi marío.
¿A que buscas la lumbré? (bis)
¿A que buscas la lumbré?
mamita mía
la calle arriba
sí de tu cara sale (bis)
sí de tu cara sale,
mamita mía
la brasa viva?²⁸

Questo tema venne adattato alle esigenze belliche in vari modi, che fanno riferimento soprattutto a due momenti diversi e cruciali. Il primo di questi testi sottintende un paragone fra i quattro “muleros” e i quattro generali Franco, Sanjurjo, Mola e Queipo de Llano. Il nuovo testo adottato in clima bellico diventerà quindi:

Los cuatro generales, (bis)
los cuatro generales,

gnolo. Per ulteriori approfondimenti cfr. H. Thomas, *Storia della guerra civile spagnola*, Torino, Einaudi, 1963, (ed. or. *The Spanish Civil War*, London, Eyre & Spottiswoode Ltd, 1961).

28. *De los cuatro muleros* in: *Homenaje a Federico*, (CD), Roma, Il Manifesto, 1997.

mamita mía
que se han alzado,
para la Nochebuena, (bis)
para la Nochebuena,
mamita mía
serán ahorcados.
Franco, Sanjurjo y Mola, (bis)
Franco, Sanjurjo y Mola,
mamita mía
y Queipo de Llano²⁹.

La seconda versione, ugualmente nota e cantata sempre dai repubblicani, è quella che ricorda la strenua difesa di Madrid da parte dei miliziani e la zona dove si svolsero i combattimenti più duri ed estenuanti, la Casa del Campo e il quartiere della *Ciudad Universitaria*, dove si erge il *Puente de los Franceses*, sotto cui scorre il Manzanares, che diventa protagonista della prima strofa e contemporaneamente il simbolo della resistenza madrilenà.

Puente de los Franceses, (bis)
puente de los Franceses,
mamita mía,
nadie te pasa.
Porqué los milicianos, (bis)
porqué los milicianos,
mamita mía,
que bien te guardan.
Por la Casa del Campo, (bis)
por la Casa del Campo,
mamita mía,
y el Manzanares,
quieren pasar los moros, (bis)
quieren pasar los moros,
nadie te pasa³⁰.

Anda jaleo, altra canzone studiata e inclusa da García Lorca nel suo canzoniere popolare, è probabilmente il testo che ha raggiunto maggior notorietà per la sua adattabilità ai vari personaggi da mandare *a paseo* (portare qualcuno *a paseo* voleva dire in realtà giustiziarlo). Il ritornello è spesso ripreso anche da altre canzoni.

Díaz Viana riporta altri testi quali il *¿Qué será?*, dedicato alla Marina spagnola e ispirato alla melodia di una ninnananna chiamata *Arrión*, o *Los*

29. *Los cuatro generales* in: L. Díaz Viana, *op. cit.*, p. 89.

30. *Puente de los franceses* in: L. Díaz Viana, *op. cit.*, pp. 49-50.

Reyes de la Baraja, che da canzone d'amore di un innamorato, rifiutato dalla madre dell'amata in quanto non nobile, si politicizza, prendendo in tempo di guerra connotati antimonarchici. Il testo originale dice:

Si tu madre quiere un rey,
la baraja tiene cuatro:
rey de oro, rey de copas,
rey de espadas, rey de bastos.

Corre que te pillo,
corre que te agarro,
mira que te lleno
la cara de barro.

Del olivo me retiro,
del esparto yo me aparto,
del sarmiento me arrepiento
de haberte querido tanto³¹.

Nella versione bellica viene ovviamente omessa l'ultima strofa, che poco si prestava a essere collegata al contesto guerresco.

Le canzoni internazionali della parte repubblicana sono commentate da Díaz Viana nella terza sezione. L'internazionalità della Guerra civile è un aspetto fondamentale che le canzoni sovente sottolineano. Il conflitto spagnolo del 1936 fu infatti vissuto e ricordato dagli stranieri che vi parteciparono come un confronto prima di tutto ideologico; vi parteciparono persone che appartenevano a movimenti politici con una solida tradizione alle spalle, ma allo stesso tempo si vide anche l'intervento di singoli individui, spagnoli e non, che per la prima volta decisero di credere in un ben preciso ideale, volevano combattere il fascismo o lo volevano imporre. Almeno sul piano simbolico fu molto più di una semplice Guerra civile: simboleggiò la lotta della libertà contro l'oppressione. A Madrid, a Barcellona, non erano solo spagnoli che lottavano contro spagnoli; fu un conflitto mondiale che ebbe come teatro un solo paese, un conflitto in cui però trovarono voce ed eco sogni, speranze, ideali e culture di persone provenienti da ogni parte del mondo. Per questo non deve stupire il fatto che nella Spagna del 1936 risuonassero canzoni cantate in ogni lingua, con testi diversi, che però erano accomunati nella melodia e nella speranza in un mondo migliore. La Spagna non solo ascoltò per prima l'*Internazionale* cantata in innumerevoli lingue, ma la ascoltò anche in versioni molto diverse fra loro, nonostante fossero espresse nella stessa lingua, come per esempio quella del PCE, della FAI, della UGT³².

31. *Los reyes de la baraja* in: *Homenaje a Federico*, (CD), *op. cit.*

32. H. Thomas, *op. cit.*, a riguardo della battaglia della Città Universitaria combattuta

Un'altra canzone di probabile origine francese cantata dai combattenti di tutti i paesi coinvolti nella Guerra civile fu *La Joven Guardia*³³, che divenne in breve tempo l'inno delle *Juventudes Socialistas Unificadas* (socialisti e comunisti). Gli italiani diedero fama internazionale all'inno *Bandiera Rossa*, "mito" del loro contributo a questo ipotetico canzoniere internazionale del conflitto iberico³⁴. Il *No Pasarán*³⁵ della Pasionaria, la cui origine era però contesa e rivendicata anche da italiani e francesi, venne subito utilizzato e arruolato dall'Associazione dei Compositori Sovietici che lo riprese in una canzone che celebrava la «lotta del popolo spagnolo contro il fascismo nazionale e internazionale». Anche *Las barricadas*, inno anarchico la cui composizione è attribuita allo scrittore polacco Waclar Sicroszewski, dopo aver goduto di una grande diffusione fra le masse lavoratrici russe, polacche, tedesche si diffuse durante la Guerra civile anche in Spagna, divenendo infine inno della CNT.

La Marsigliese e *La Madelón* completano la lista dei canti rivoluzionari spagnoli con carattere internazionale.

L'ultima sezione della prima parte del libro, quella dedicata alle canzoni repubblicane, comprende canzoni d'autore e canzoni popolari. Le canzoni d'autore ebbero un ruolo piuttosto marginale, soprattutto in quanto

fra il 7 e il 23 novembre 1936 dice: «La macabra confusione era accresciuta dalla babele di lingue, dal canto dell'*Internazionale* nelle lingue più diverse, dagli insulti che i nazionalisti e i repubblicani si scambiavano a gran voce» (p. 347).

33. Non è facile individuare con sicurezza il paese d'origine de *La Joven Guardia*, canzone di cui ora si attribuiscono con relativa sicurezza natali francesi, ma che viene fatta risalire secondo altri studi anche all'Unione Sovietica. Riporto quanto dice Luis Díaz Viana in *Canciones Populares de la Guerra Civil*, (cit., p. 57, nota 23): «La canción *La Jeune Garde*, con letra de Montehus y Argon y música de Saint-Gilles, está recogida en francés y en español, en el *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, Madrid, Ed. Nuestra Cultura, 1978, pp. 19 y 64-65: *Enfants de la misère, / De forc' nous somm's les Révoltés, / etcétera*»

34. A. Bullón de Mendoza e A. de Diego, *op. cit.*, ricordano che dopo la sconfitta di Guadalajara gli italiani diventarono protagonisti di canzoni in cui venivano derisi, sia nella Spagna repubblicana che in quella nazionalista, con testi molto feroci e sarcastici nei loro confronti. Questa canzone ad esempio venne cantata dai nazionalisti spagnoli sulla melodia della celebre *Faccetta nera*: «Guadalajara no es Abisinia, / desde Jadraque hasta Sigüenza / corrieron más de 50.000 sinvergüenzas / y un italiano con miedo atroz / llegó corriendo hasta Badajoz. / Españolita, no te enamores / de un italiano porque son unos traidores / que cuando vayan se marcharán / y de recuerdo un bebé te dejarán. / Por los campos de Guadalajara / tropas italianas quisieron entrar. / No contaban con la gran paliza / que el pueblo de España les iba a pegar. / Por los campos de Guadalajara / tropas italianas quisieron entrar, / y los bravos milicianos emprendieron / el ataque con arrojo y valor / y al poco tiempo huyó el invasor. / Bandera de España, tú tienes valor, / defienden con el fusil el pan y la paz / y la libertad del trabajador».

35. La canzone in verità illustrava esplicitamente i forti e sovente non molto etici legami di dipendenza tra l'Unione Sovietica e il Partito Comunista spagnolo, piuttosto che la lotta popolare contro il potere assolutista.

più colte e quindi meno popolari; spesso poi gli autori ne fecero uno strumento al servizio di determinate idee e dottrine personali. La canzone più famosa di questo gruppo è *Ay Manuela* (o *Ay Carmela*) di Josè Herrera Petere. Fu cantata in diverse occasioni, ad esempio venne usata per la “glorificazione” della Quinta o della Quindicesima Brigata:

¡Viva la 15 Brigada
que se ha cubierto de gloria!
¡Ay Carmela, Ay Carmela!³⁶

Con un riadattamento testuale venne usata anche per rievocare la celebre battaglia dell’Ebro:

¡El Ejército del Ebro
una noche el río pasó!
¡Ay Carmela, Ay Carmela!³⁷

o per “catalogare” i nemici dei repubblicani:

Luchamos contra los moros
mercenarios y fascistas,
¡Ay Carmela, Ay Carmela!³⁸

Un’altra variante riguarda le conseguenze del cosiddetto *Pacto de no Intervención*:

En el frente del Jarama
no tenemos aviones
ni tanques ni cañones.
¡Ay Carmela, Ay Carmela!

Díaz Viana sostiene che pochi dei *Romances* sia d’autore che “semi-popolari” hanno raggiunto una fama tale da renderli davvero memorabili, sono rimasti per lo più sconosciuti e hanno goduto di poca circolazione tra la gente comune.

Durante la Guerra civile spagnola — probabilmente per l’interesse documentato e alimentato dalle raccolte di Federico García Lorca e Antonio Machado negli anni anteriori al conflitto — moltissimi aspiranti scrittori composero poemi narrativi, eroici, satirici, moraleggianti, scadeo spesso in toni panfletari e faziosi³⁹.

36. *¡Ay Carmela!* in: L. Díaz Viana, *op. cit.*, p. 66.

37. *Ibidem*.

38. *Ivi*, p. 67.

39. Questa ingenuità riguardo il tema della scrittura e della lettura delle ballate e delle

Alcune riviste dedicarono rubriche intere agli sforzi letterari di questi nuovi improvvisati scrittori. Il “Mono Azul” era ad esempio una pubblicazione della “Hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la Cultura” che incoraggiò molti poeti e poeti improvvisati delle milizie popolari a scrivere nuovi testi e a mandarli in redazione. Nacquero da questa esperienza moltissimi *Romanceros* fra i quali risalta *El Romancero general de la Guerra Civil* di Emilio Pradas.

La rassegna dei canti repubblicani è completata dal testo di diciotto fra le canzoni più famose di cui viene pubblicato anche il relativo spartito musicale.

La seconda parte del libro, quella dedicata ai nazionalisti è a sua volta suddivisa in sezioni dedicate a canzoni delle forze che si sono ribellate alla Repubblica (l’esercito, la Legione, i conservatori, i legionari di Albiñana⁴⁰), a canzoni della Falange spagnola e a canti di origine straniera. Viene spiegato e analizzato lo stile nazionalista di alcune canzoni di origine popolare. Seguono ventitré canzoni, anche queste provviste di relativo spartito musicale.

Esiste un canzoniere che testimonia l’intervento volontario dei giovani di ogni parte del mondo che vennero poi raccolti nelle Brigate Internazionali. Questo testo raccoglie canzoni di ogni paese scritte in diverse lingue e dedicate all’esperienza della Guerra civile spagnola. Anche in questo caso la pubblicazione in Spagna è successiva alla dittatura, e risale alla seconda metà degli anni Settanta, epoca in cui l’argomento della canzoni della parte repubblicana suscita un certo interesse nelle case editrici iberiche. Il testo in questione è il *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, pubblicato a Madrid presso la casa editrice Nuestra Cultura nel 1978.

Il testo cerca di dare voce alle trentacinque mila persone arrivate da cinquantatré Paesi diversi per difendere la Spagna, accanto agli spagnoli. I brigatisti cantavano le canzoni spagnole in un incerto castigliano e allo stesso tempo cercavano di diffondere le proprie. Questa edizione del 1978 ripropone il testo della quinta edizione del *Cancionero de las Brigadas Internacionales*, pubblicato «por encargo de las Brigadas Internacionales Editado por Ernst Busch. Barcelona, junio 1938 5ª edición». L’obiettivo del testo originale era quello di fornire alle Brigate Internazionali un ricco

composizioni spontanee della guerra civile venne riscontrata anche da Orwell, appena arrivato nella città di Barcellona. Dice a proposito: «Per chiunque arrivasse dalla civiltà dura e sarcastica delle razze di lingua inglese, c’era qualcosa di patetico nel modo in cui quegli spagnoli idealisti prendevano alla lettera le frasi stereotipate della rivoluzione. In quel tempo, ballate rivoluzionarie della specie più ingenua, tutte sulla fraternità proletaria e la perfidia di Mussolini, venivano vendute per la strada a pochi centesimi l’una. Più di una volta mi è occorso di vedere un miliziano illetterato comprare una di queste ballate, faticosamente compitarne le parole e infine, dedottone il senso, cominciare a cantarla sul suo giusto motivo», G. Orwell, *op. cit.* pp. 6-7.

repertorio delle canzoni di lotta del proprio paese e una traduzione di quelle cantate dagli altri brigatisti di diversi paesi, tradizioni e lingue. Allo spartito di *Els segadors* e di *Los cuatro generales* viene accompagnata la traduzione tedesca dei testi, (*Die Schnitter e Die Vier Generale*), a quello della *Canción del 5° Regimiento* viene invece accostato un testo scritto in cirillico. Molte canzoni hanno come protagonisti capitani o singole colonne delle Brigate Internazionali, come ad esempio *Bataillon Edgar André* e *Die Thälmann-Kolonnen, Tschapajew – Sturmbataillon, Die Elfte Brigade, Chant de Front Populaire*, l'*Inno delle Brigate Internazionali*. Ogni paese partecipante, dall'Ungheria alla Cina — di cui venne cantata una melodia inneggiante a Mao Tze Dong — viene rappresentato.

Un altro studioso della tradizione orale spagnola, il catalano Joan Llach, si è interessato al tema delle canzoni che gli anarchici cantarono fra il 1936 e il 1939, dando alle stampe un volume di forte matrice libertaria, intitolato *Cantos y poemas de la guerra civil española*⁴¹. Anche in questo caso il principale proposito che si prefigge il curatore è quello di far riflettere le nuove generazioni (il libro venne pubblicato verso la fine degli anni Ottanta) sulla grande tragedia che divise e lacerò la Spagna. Il prologo è costituito da una duplice introduzione, la prima a firma di José Peirats⁴², noto militante libertario, la seconda del curatore del libro. Nel suo scritto Peirats lascia trasparire il proprio credo libertario, ricordando la

40. José María Albiñana Sanz, medico e avvocato fondò nel 1930 il Partido Nacionalista Español, dotato di una organizzazione paramilitare le cui milizie vennero poi denominate i Legionari di Spagna. Il dottore, che si vantava di essere emulo del duce fascista d'Italia, venne incarcerato nel 1932 per aver preso parte alla *sanjurjada*. Eletto nel 1933 e nel 1936, allo scoppio della guerra, venne incarcerato nonostante l'immunità parlamentare di cui godeva e venne fucilato nel carcere Modelo di Madrid il 23 agosto dello stesso anno.

41. J. Llach, *Cantos y poemas de la guerra civil española*, Barcelona, Daniel's Libros Editor, 1987. Altro testo fondamentale dell'Autore che riguarda l'anarchismo durante la guerra civile spagnola è J. Llach, *La muerte de Durruti*. Barcelona, Plaza & Janes, 1976.

42. José Peirats, autore del primo prologo, è un personaggio che si distinse con azioni particolarmente eroiche nel corso del conflitto. Fu infatti uno dei molti giovani che il 17 luglio scesero per le strade di Barcellona a difendere la città, riuscendo momentaneamente a fermare il golpe militare. L'impegno di questo militante della CNT non finì qui, in quanto partecipò e prese parte attivamente a quello che venne definito dalla critica libertaria il "miracolo anarchico", quando l'utopia, almeno per un breve periodo, divenne storia. La Catalogna fu collettivizzata e tutto ciò funzionò fino al maggio del 1937, anche se è doveroso ricordare che la CNT considerò sempre la collettivizzazione come un inizio, perché il fine che in realtà perseguiva era la socializzazione. Lo stesso Peirats così ricorda anni dopo in un'intervista l'esperienza della difesa di Barcellona e di come il popolo accettasse con entusiasmo il sistema delle collettivizzazioni: «Bisogna considerare che la vera e propria ossatura della CNT, la sua forza, non erano i singoli militanti più o meno attivi nei colpi di mano, più o meno abili in letteratura, più o meno capaci di bei discorsi di fronte a masse di gente; la forza era nelle decine, probabilmente centinaia, di migliaia di quadri, strettamen-

popolarità di testi dichiaratamente anarchici come *Hijos del pueblo*, e la vibrante *Amarrado a la cadena*, scritta nelle carceri del Montjuich. Ricorda anche, fra gli autori dei *romances* di guerra, Félix Paredes e Antonio Agraz⁴³, membri della CNT e quando cita i versi più rappresentativi di poeti “importanti” come Antonio Machado e Rafael Alberti, sottolinea, con un sottile accenno critico, che appoggiarono l’ala più decisamente restauratrice dello schieramento del Fronte Popolare, quello guidato dai comunisti.

Il prologo di Joan Llarch è invece esplicitamente ispirato dal desiderio di chiarire il motivo per cui si sente il bisogno di cantare prima di uccidere e prima di morire, paragonando, con una metafora caratterizzata da accenti lirici e poetici, l’uomo al cigno, l’animale che dedica al canto gli ultimi istanti di vita⁴⁴. Esaminando il contenuto delle canzoni di guerra, riscontra che sono tutte accomunate da «el afán de vencer, de exterminar al discrepante, de imponer su irracional voluntad de poder que es, a la vez, semilla de la corrupción que el mismo poder lleva consigo»⁴⁵.

A questi canti vengono contrapposti sul piano ideologico gli inni anarchici, dove si danno per scontati, con una visione fatalistica, la fine tragica e il sacrificio di chi perderà la vita. Anche se la marcia verso la redenzione è lenta e costellata da difficoltà, («Negras tormentas agitan los aires, nubes oscuras nos impiden ver, aunque nos espere el dolor y la muerte...»)⁴⁶, alla fine trionferà l’Anarchia, indicata come la più alta espressione dell’ordine. Il trionfo al quale si aspira non è la vittoria, ma il conseguimento di un mondo migliore, non oltre la vita, ma in questo mondo. Nell’*hic et nunc* si deve arrivare alla fine del cammino che conduce al trionfo della vita umana nella sua più completa realizzazione in seno a un mondo concreto e reale armoniosamente ordinato dall’uomo.

Llarch suddivide la sua raccolta in tre parti, ma sovente trasgredisce la

te legati alla base e spesso difficilmente distinguibili da questa. Al contrario dei personaggi cui alludevo prima che chi più chi meno si lasciò allettare dalle sirene del potere o cedette ai ricatti, questa massa di militanti non tradì l’anarchismo, non tradì la rivoluzione, anzi la realizzò con impeto ed entusiasmo in tutti i luoghi dove era presente: in fabbrica come nei campi, nelle scuole come nelle miniere, nei piccoli mestieri, nella cultura, nella vita stessa» Cfr. *Chi c’era racconta. La Rivoluzione Libertaria nella Spagna del 1936*, Milano, Cooperativa Editrice Umanità Nova, Editrice Zero in condotta, 1996.

43. Félix Paredes è noto per aver scritto poemi libertari che apparvero in “Fragua Social”, rivista del movimento anarchico spagnolo, mentre Antonio Agraz, morto fucilato dai franchisti, era redattore nella sezione poetica della “CNT” di Madrid.

44. Sergio Boldini ha dedicato uno studio all’uso della canzone popolare come strumento di lotta e di comunicazione, S. Boldini, *Il canto popolare strumento di comunicazione e di lotta*, Roma, Editrice Sindacale Italiana, 1975.

45. J. Llarch, *Cantos y poemas de la guerra civil...*, cit., p. 12.

46. Primi versi della canzone *A las barricadas* in: *Cancioner o Revolucionario*, Bordeaux, Ediciones Tierra y Libertad, 1947.

propria affermazione inserendo canzoni in sezioni del testo a cui in realtà non corrisponderebbero in base ai criteri da lui stesso stabiliti.

La prima parte, intitolata *Cantos y poemas libertarios*, oltre a occupare la posizione più importante è anche la sezione più corposa e quella in cui i testi vengono analizzati con maggiore profondità. Qui compaiono testi di numerosi poeti anarchici, come Antonio Agraz, già citato redattore del giornale madrileno “CNT”, (diretto allora da García Pradas), o come Lucía Sánchez Saornil, che apre il canzoniere con una poesia dedicata all’eroe libertario Buenaventura Durruti, morto a Madrid il 20 novembre 1936. In questa sezione Joan Llarch propone canzoni e versi composti per ricordare fatti e personaggi anarchici molto noti, come Francisco Ascaso Abadía, braccio destro di Durruti e i martiri di Chicago del primo maggio del 1885, Sacco e Vanzetti. Dopo aver illustrato brevemente figure ed eventi Llarch riporta la relativa canzone. Ad esempio troviamo una spiegazione dell’origine dell’organizzazione *Mujeres Libres*, che fu femminista, proletaria, d’ispirazione principalmente anarchica, e che propose per la prima volta in Spagna il problema della donna come una questione che meritava di essere dibattuta e finalmente risolta⁴⁷.

In queste note introduttive Joan Llarch spiega l’origine del simbolo anarchico per eccellenza, la bandiera rosso-nera — rosso come rivoluzione e nero come anarchia, quindi un binomio di anarcosindacalismo che con la finalità ultima del sindacalismo rivoluzionario diventerà al più presto completamente nera — e quella delle canzoni più importanti come *Hijos del Pueblo*, *Arroja la bomba*, *A las barricadas*, *L’Internazionale anarchica*. Grande spazio è dedicato alla descrizione delle Milizie Confederali di Madrid, costituite da Eduardo Val, militante della CNT, che in generale erano strutturate secondo i principi del pensiero liberale federativo. Questa parte include anche canzoni e poemi su personaggi non anarchici, come *El Campesino*, in forte contraddizione col titolo stesso del libro: *Cantos y poemas libertarios*. La seconda sezione è intitolata *Himnos y cantos republicanos* e illustra la formazione dell’esercito popolare regolare della Repubblica, e della Quattordicesima Divisione, formata da combattenti provenienti dalle milizie confederali della CNT e guidata da una delle persone più oneste e dignitose del movimento libertario spagnolo, Cipriano Mera⁴⁸. La sezione si conclude il sotto-paragrafo con le canzoni e i poemi dedicati ai ministri fedeli alla Repubblica e al *Consejo de la Creación de la Escuela Nueva Unificada* di Catalogna. Nella terza sezione, dedicata ai *Romances y canciones del Ebr* o si riscontra un’altra incoerenza, perché

47. Si veda per il panorama italiano A. Currà, G. Vettori, R. Vinci (eds.) *Canti della protesta femminile*, Roma, Newton Compton, 1977.

48. C. Mera, *La Rivoluzione armata in Spagna: memorie di un anar cosindacalista*, Ragusa, La Fiaccola, 1978.

oltre a ricordare le più famose canzoni che si cantarono in occasione di quella cruciale battaglia, come *¡Ay Carmela!* e *Si me quieres escribir*! L'Autore illustra la genesi di *Cara al sol*, testo nazionalista per eccellenza e testamento di José Antonio Primo de Rivera che però con la battaglia dell'Ebro non aveva nulla a che vedere.

Un ulteriore lavoro sulle canzoni della Guerra civile è la tesi dottorale di José Luis Murrillo Amo, consultabile presso la *Biblioteca Nacional* di Madrid, intitolata *España: mito y realidad en el cancionero de la guerra civil española*⁴⁹, tesi discussa il 5 aprile 1993 presso il dipartimento di spagnolo e portoghese dell'università di Tulane⁵⁰.

È un lavoro molto ampio e complesso, che sviluppa approfonditamente tutti i temi trattati, non limitandosi a considerare solo il periodo della guerra.

Innanzitutto la tesi è divisa in cinque grandi capitoli, dedicati al tema della canzone popolare in Spagna, alle canzoni specifiche della parte repubblicana, a quelle della parte nazionale, e infine rispettivamente ai grandi problemi della religione e della morte. Complessivamente, specie se si considera la grande mole del lavoro, lo spazio riservato alle canzoni vere e proprie è relativamente ridotto, in quanto l'Autore preferisce dedicare la sua analisi a un approfondito lavoro di ricostruzione storica.

Per quanto riguarda il tema generale delle canzoni, Murrillo Amo descrive con precisione la tradizione spagnola di *cantares* e *romanceros*, e spiega in modo molto chiaro i problemi di relazione che questi generi hanno avuto attraverso i secoli con il mondo della letteratura colta. La panoramica copre tutti i maggiori periodi della letteratura spagnola, dalle prime forme anonime del 1100, quando ancora alla lirica popolare non veniva riconosciuta alcuna dignità, all'epoca dei Re cattolici, momento in cui avvennero una fusione e un incontro fra la poesia colta e la canzone popolare. Attraverso la storia della canzone popolare, l'analisi di Murrillo Amo riesce a portare avanti parallelamente anche la storia nazionale, e arriva fino ai giorni della Guerra civile, periodo che venne preceduto da un rinnovato interesse per il tema, grazie all'interessamento dei poeti della generazione del '27:

De forma paralela al nuevo tipo de canción social, en la primera mitad del siglo XX, se vuelve a considerar la relación entre poesía culta y popular definida, esta vez, por los autores del 27. Estos poetas, entre los que se cuentan Gerardo Diego, Alberti y Lorca, reelaboran el populismo decimonónico yendo directamente a las

49. J.L. Murrillo Amo, (tesi di dottorato), *España : mito y realidad en el cancionero de la Guerra Civil Española*, Michigan, Tulane University, 1993.

50. Un'ulteriore tesi, questa volta di fine corso di laurea, è stata dedicata alle canzoni della parte repubblicana, con approfondimenti maggiori rispetto allo studio dell'aspetto musicale. Mi riferisco al lavoro di A.V. Toscano, *Canciones de lucha, una aproximación a la vida musical en la zona republicana*, Madrid, Curso de Musicología, 1983-1984.

fuentes, estilizándolas en lo que hoy conocemos como “neopopulismo”. Finalmente, en la década de los treinta, el cariz populista que van tomando los acontecimientos en España, hace que los poetas del momento adopten una serie de metros populares — romances, coplas, serranillas, — y utilicen un lenguaje natural en sus versos que continuarán hasta la misma conclusión de la guerra⁵¹.

José Luis Murrillo Amo non è interessato a una semplice esposizione di testi e spartiti, che in effetti non riporta assolutamente: non appare nel corso di tutto il libro nessun testo completo e nessuno spartito musicale. Nei capitoli dedicati alle parti in guerra ci sono stralci, ritornelli o strofe che cercano di avvalorare le tesi dell’Autore, documentando la presenza di determinati temi, di alcune forme metriche o del rinvio a certi avvenimenti e personaggi. Lo Studioso preferisce citare un numero abbastanza ridotto di canzoni, scegliendo quelle più significative, come, ad esempio, per la parte repubblicana, il *Trágala*, la *Internacional*, o le canzoni regionali che hanno assunto un valore patriottico molto forte, come *Els segadors*, il *Breogan* e il *Gernikako Arbola*, testi con cui catalani, galiziani e baschi rivendicavano cantando la propria identità⁵². Le parti più interessanti sono le lunghe descrizioni del rapporto tra la Spagna e la Chiesa, e del rapporto che il “popolo” iberico ha intrattenuto con la morte.

L’Autore descrive con accuratezza tutti i principali spunti di polemica anticlericale che si possono trovare nella letteratura spagnola, e ne ricerca le cause nell’effettiva corruzione che in molti periodi ha trascinato parte del clero a condurre una vita peccaminosa e irrispettosa di ogni promessa fatta di fronte a Dio, cadendo nella più totale confusione di costumi. Questa lunga parte termina con la descrizione del clero nella guerra civile spagnola, dove è interessante riscontrare come il popolo spagnolo pur mantenendo sempre la fede, perse via via la propria fiducia nel mondo ecclesiastico. È da questo senso di sfiducia e di rancore che presero forma le violenze anticlericali che hanno attraversato la Spagna per tutto il secolo XIX e per metà di quello successivo.

Anche il tema della morte è trattato con molto approfondimento. Secondo l’Autore gli spagnoli hanno sempre voluto dimostrare una specie di rispetto sprezzante per la morte; per il soldato della Guerra civile saper affrontare il momento della morte era infatti di fondamentale importanza. La necessità di morire in modo eroico, e soprattutto senza dimostrare paura esprimeva un rapporto con la morte molto “patriottico”. Nel canzoniere della Guerra civile spagnola il tema della morte assume in questo senso un

51. J.L. Murrillo Amo, *op. cit.*, p. 32.

52. Nel 2000 è stato pubblicato un altro interessante lavoro che si è concentrato sulle canzoni cantate durante la Guerra Civile solamente nella zona di Teruel. J. Palomar Ros, *Canciones populares de la guerra civil recogidas en la provincia de Teruel*, Teruel, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense, 2000.

valore sorprendentemente positivo, che non si spiega come destino finale del combattente o come ultimo riposo, ma come sacrificio necessario per generare un'altra vita, un futuro migliore. È evidente la trasformazione in chiave politica e mondana di un ideale religioso. Per questo la morte è una delle grandi protagoniste dei canti, e non deve mai essere vista con paura o codardia, bensì con sprezzo, come un passaggio obbligato da superare, non desiderato ma necessario per la redenzione umana. Famosi sono gli inni dedicati ai combattenti caduti in guerra, dove tutti si dichiarano pronti a commettere l'eroico gesto per amore della libertà.

Valiente en la lucha caiste
poniendo en la causa tu fe.
Liberar al pueblo quisiste
del secular yugo, tirano y cruel,
y la opresión infame del burgués⁵³.

Il lavoro è molto interessante, nel suo complesso, perché non si limita a parlare di un tema unico, ma prende spesso spunto dalle canzoni per chiarire in profondità e con grande conoscenza del popolo e delle tradizioni spagnole, problematiche che, negli altri testi analizzati non vengono approfondite a sufficienza.

Mi piacerebbe concludere questo mio percorso con l'ultima pubblicazione, in ordine cronologico, apparsa in Spagna relativa al mio argomento di indagine. Nel dicembre 2003, la CGT e la *Fundación Salvador Seguí* hanno unito i loro sforzi per pubblicare, in occasione delle "Quinte Giornate Libertarie di CGT-Valencia", un piccolo lavoro definito dai curatori molto di più di una frivolezza nostalgica⁵⁴. Si tratta infatti di una riedizione molto curata nei particolari delle principali canzoni rivoluzionarie del 1936, corredata da relativo CD musicale, che viene definita un omaggio a chi le creò e a chi le cantava sognando un mondo migliore. È il proposito che si sottolinea nella seconda pagina della presentazione a questo "nuovo" *Cancionero Libertario* a costituire e a definire a mio parere il filo conduttore che le canzoni rivoluzionarie hanno nella storia:

Escucha y aprende estas canciones con el deseo firme de que algún día, no muy lejano, seamos miles los que podamos volver a cantarlas por nuestras calles, a ejercer plenamente la libertad sin que otras negras tormentas agiten los aires.

53. *El último saludo* in: *Himnos y canciones revolucionarias*, Madrid, Editorial Roja, s.d.

54. Mi sto riferendo all'edizione del *Cancionero Libertario*, testo nato dalla collaborazione fra la CGT e la Fundación Salvador Seguí, Valencia, Imprenta Máñez, 2003. Le dimensioni, i caratteri e la copertina del canzoniere riproducono esattamente quello dal medesimo titolo pubblicato da Toni Vidal dall'esilio francese (Bordeaux), nel 1947.

L'attualità del messaggio diventa infatti un manifesto. Le canzoni e gli inni del 1936 (canzoni di pace in tempo di guerra), sono quindi identificate come un patrimonio popolare, una forma di cronaca cantata di storia collettiva, che sono servite, e servono ancora, oggi come ieri, come un collante sociale capace di tenere unite persone accomunate da medesimi ideali etici e politici, chiara dimostrazione che, almeno per il nostro caso, il *Pacto del olvido* non ha potuto raggiungere il suo scopo.

RIVISTA STORICA DELL'ANARCHISMO

Anno X, numero 1 (21), 2004

Saggi

Antonio Mameli, *Pasquale Binazzi e Zelmira Pieroni nelle isole "maledette"*

Lorenzo Benadusi, *Gli omosessuali al confino*

Franco Bertolucci, *Gli antiorganizzatori pisani e la costituzione dell'UCAI (1914-1921)*

Appunti di "cronaca militante"

Angelo Pagliaro, *Giacomo Bottino e Ida Scarselli: note su una storia calabro-toscana di amore e d'anarchia*

Charles Jacquier, *L'esilio di Julien Coffinet, o un marxista eretico a Montevideo*

E. Anna Marsili, *L'attentato al consolato spagnolo (Genova 8 novembre 1949)*

Franco Schirone, *Provos, beats e "capelloni": la contestazione e i giovani anarchici (1966-1967)*

Recensioni e schede bibliografiche

A cura di Sara Bellofiore, Diego Giachetti, Roberto Giulianelli, Alessandro Luparini

Archivi, biblioteche, centri di documentazione e fondazioni

La sezione del C.I.R.A. in Giappone, a cura di Pietro Ferrua

Notiziario

Direzione, segreteria e amministrazione: Biblioteca Franco Serantini, c.p. 247 – 56100 Pisa Tel. 05 05 70 995 Fax 05 03 13 72 01 e-mail: bfspisa@tin.it
Abbonamento annuale (due numeri): Italia 27€; Estero 36€; un numero 17€; arretrati 19€.

I versamenti vanno indirizzati a: Biblioteca Franco Serantini soc. coop. a r.l. ccp 11268562 Largo C. Marchesi, 56124 Pisa