

## **We're Not the Jet Set. Country music e identità di classe**

Michele Dal Lago

*Our steak and martinis  
Is draft beer with wieners  
Our Bach and Tchaikovsky  
Is Haggard and Husky  
No, we're not the jet set,  
We're the old Chevrolet set.*

(George Jones & Tammy Wynette, *We're Not the Jet Set*)

Dana Jennings è oggi un noto giornalista ed editor del *New York Times*. Cresciuto in una famiglia contadina nelle campagne del New Hampshire, il giorno della sua nascita i genitori avevano appena compiuto diciassette anni. Nei suoi scritti autobiografici il ricordo di quell'infanzia povera e rurale ha una colonna sonora stilisticamente ben definita:

La maggior parte dei miei parenti leggeva a malapena. Qualcuno per niente. Essere in grado di mettere la propria firma su un documento era motivo di orgoglio. Nessuno leggeva riviste o romanzi, nemmeno la Bibbia. A Kingston, New Hampshire, nel 1957, non c'erano semafori e il numero delle vacche superava quello delle novecento persone che vi abitavano. Vivendo in un luogo così isolato, dove gli eventi nazionali e mondiali erano un brusio lontano [...] ci si preoccupava poco di quello che accadeva oltre i confini della cittadina. Ma andava bene così. La migliore country music era storia orale [...] Eravamo gente di campagna, sai. Non avevamo aspettative se non che la vita sarebbe stata dura. Tutto quello di cui avevamo bisogno era una musica che comprendesse quella durezza, una musica che l'alleggerisse.<sup>1</sup>

Lo stile letterario e diaristico di queste parole non deve trarre in inganno, non si tratta della solita estetizzazione romantica del passato e della comunità rurale. La testimonianza di Jennings ricorda piuttosto le osservazioni dell'etnomusicologo e antropologo del linguaggio Aaron A. Fox al termine della lunga ricerca sul campo condotta all'interno di una piccola comunità rurale del Texas: "la musica country è profondamente intrecciata con la trama della vita operaia", scrive Fox, "ed è proprietà intellettuale e culturale della classe lavoratrice, non solo dell'industria di Nashville o delle celebrità".<sup>2</sup>

Durante gli anni dell'infanzia e della preadolescenza di Jennings i brani che scalavano le classifiche *Billboard* raccontavano di amori adolescenziali, corse in automobile e party danzanti. Tutte esperienze molto lontane dalla vita quotidiana delle famiglie contadine e operaie dell'America rurale che la musica country – al contrario degli altri generi in voga all'epoca – sceglieva come ambientazione per il proprio *storytelling*.

Nel 1961, quando Elvis era in cima alle classifiche con *Are You Lonesome Tonight*, Bill Anderson riscuoteva un grande successo nelle radio country con una canzone intitolata *Po' Folks*, "povera gente", che descriveva una realtà sociale molto simile a quella in cui è cresciuto Jennings:

*There's a whole lotta people  
Lookin' down their noses at me  
'Cause I didn't come from a wealthy family  
There was ten of us livin' in a two room shack  
On the banks of the river by the railroad track  
We kept chickens in a pen in the back*

*And everybody said we was po' folks*

*My daddy was a farmer  
But all he ever raised was us  
Dug a forty foot well struck  
Thirty-six gallons of dust  
Salvation Army give us clothes to wear  
A man from the county came to cut our hair  
We lived next door to a millionaire  
But we wasn't nothin' but po' folks*

*We was po' folks livin' in a rich folks world  
We sure was a hungry bunch [...]*

*My granddaddy's pension  
Was a dollar and thirty-three cents  
That was ten dollar less  
Than the landlord wanted for rent  
The landlord's letters got nasty indeed  
He wrote "get out!"  
But pa couldn't read  
And we was too broke to even pay heed  
But that's how it is when you're po' folks*

C'è un sacco di gente  
Che storce il naso davanti a me  
Perché non vengo da una famiglia benestante  
Vivevamo in dieci in una baracca con due stanze  
In riva al fiume vicino alla ferrovia  
Tenevamo i polli in un recinto sul retro  
E tutti dicevano che eravamo povera gente

Mio padre era un contadino  
Ma tutto quello che raccolse fummo noi  
Scavò un pozzo profondo quaranta piedi

Trentasei galloni di polvere  
L'Esercito della Salvezza ci passava i vestiti  
Un uomo della contea veniva a tagliarci i capelli  
Abitavamo accanto a un milionario  
Ma non eravamo altro che povera gente

Eravamo povera gente in un mondo di ricchi  
Un bel mucchio di affamati [...]

La pensione di mio nonno  
Era un dollaro e tre centesimi  
Dieci dollari in meno di quelli che  
Ci chiedeva il padrone per l'affitto  
Le lettere del padrone diventavano sempre più minacciose  
Scriveva "Andatevene!"  
Ma papà non sapeva leggere  
Era così al verde che non ci faceva caso  
Ma è così quando si è povera gente

Ma non era solo la vita rurale a essere raccontata in questi repertori. Dalla fine degli anni Cinquanta la country music iniziò a pubblicare sempre più canzoni sull'emigrazione e sul lavoro industriale. Fu la risposta dell'industria musicale alla mutata composizione sociale e geografica del proprio pubblico.

La storia della musica country è infatti profondamente intrecciata con quella della classe lavoratrice bianca statunitense e la sua evoluzione può essere compresa solo all'interno di questo intreccio.

### **Country music goes national. La meridionalizzazione della classe operaia americana**

*All winter I've been working, making cars in Detroit  
But tomorrow morning I'll be checking out  
I'm leaving this old city and the hard times that I had  
I'm leaving Detroit, I'm heading south*

(Charlie Moore, *Leaving Detroit*)

Alla fine del diciannovesimo secolo la maggior parte degli americani viveva nelle campagne. Non a caso gli europei chiamavano gli Stati Uniti "a nation of farmers", una nazione di contadini. In pochi decenni la situazione si rovesciò. L'industrializzazione portò a una grande migrazione dalle campagne alle città, dal Sud agricolo alle grandi città del Nord industriale, come Chicago, Detroit, Milwaukee e Minneapolis. Dagli anni Dieci agli anni Settanta circa undici milioni di *white southerners* abbandonarono il Sud alla ricerca di migliori condizioni di vita e di lavoro. Un fenomeno che ridefinì progressivamente le coordinate sociali, culturali e religiose della classe operaia americana:

I decenni centrali del ventesimo secolo furono testimoni di un significativo mutamento nella demografia della classe lavoratrice bianca. Un imponente esodo contadino che raggiunse l'apice tra gli anni Quaranta e Cinquanta e che introdusse milioni di protestanti nella forza lavoro operaia. Le ricerche quantitative rilevano che già all'inizio degli anni Sessanta la classe lavoratrice non era più a maggioranza cattolica. Gli operai protestanti superarono quelli cattolici nel Midwest e negli stati dell'Ovest, così come come nel Sud. I cattolici mantennero una lieve superiorità numerica solo nel Nordest [...] I *southerners* sono stati una presenza in continua espansione all'interno della classe lavoratrice lungo il Ventesimo secolo, contribuendo a ridefinire e in un certo senso a 'meridionalizzare' la vita operaia.<sup>3</sup>

Da un lato l'evoluzione tematica della country music negli anni Cinquanta e Sessanta riflette in modo chiaro questo processo di meridionalizzazione della classe operaia; dall'altro la stessa diffusione e il successo della country music a livello nazionale fu il risultato di quei processi migratori.

Negli anni Venti la maggior parte dei critici musicali e discografici era convinta che la *hillbilly music* commerciale non fosse altro che la vecchia musica tradizionale diffusa con i nuovi media, e che sarebbe dunque scomparsa assieme alla generazione di *unsophisticated musicians* che l'avevano prodotta. Questa previsione fu ampiamente smentita. Tra gli anni Venti e gli anni Cinquanta, anziché scomparire, la musica country divenne un segmento importante dell'industria musicale statunitense, sempre più simile a *Tin Pan Alley*<sup>4</sup> dal punto di vista della produzione e della diffusione. Inoltre l'invenzione hollywoodiana del cowboy e il grande successo dei western cantati contribuirono a diffondere la musica *hillbilly* e *western swing* in tutta la nazione, portando questi generi a prevalere su tutti gli altri stili regionali. Come attestano i dati radiofonici raccolti da Peterson e Gowan, nel 1945 la country music era ormai divenuta "la musica più diffusa nel Sud e nel Sudovest (a eccezione delle grandi città), mentre *Tin Pan Alley* dominava il resto del paese (a eccezione delle aree rurali più isolate)".<sup>5</sup>

Tuttavia, nonostante il successo, la country music manteneva un carattere regionale e un immaginario legato al mondo rurale. E l'interesse che suscitava al di fuori dei propri confini nasceva da una percezione caricaturale e folcloristica di quel mondo: "Ogni volta che si parlava di country music nelle riviste di larga diffusione comparivano titoli come 'Si diffonde la mania dell'Hillbilly', e i turisti dell'est si riversavano al *Grand Ole Opry*<sup>6</sup> per la stessa ragione per cui si sarebbero fermati più tardi nel nord della Florida, sulla strada per Miami Beach, a visitare un ranch di alligatori: era la curiosità di vedere cosa facevano questi *freaks*. I confini della country music e i confini del Sud erano nettamente definiti e coincidenti. I musicisti erano del Sud, suonavano musica del Sud, nel Sud e per il Sud".<sup>7</sup>

Saranno le grandi migrazioni interne a contribuire in modo decisivo alla diffusione della musica country oltre i confini del Sud e delle regioni appalchiane. "Non c'è da stupirsi se la country music sta andando forte al Nord" scriveva nel 1965 Nat Caldwell, reporter del *Nashville Tennessean*, "nella contea di Wikley, Kentucky, sono rimaste solo 20.000 persone. Diamine, ce ne sono 17.000 di loro che vivono in un piccolo quartiere di Chicago. Sono saliti al Nord in massa in cerca di lavoro. Roba da *Furore* di Steinbeck".<sup>8</sup>

Nelle aree urbane di insediamento degli emigranti nacquero i cosiddetti *Hillbilly Bars*, locali dove i *southerners* potevano incontrarsi, bere, chiacchierare e ascoltare la “loro” musica. L'importanza di questi luoghi di ritrovo è ben illustrata da questa testimonianza raccolta da Robert Coles a Pittsburgh, nel 1969. Si tratta di un'intervista a un emigrante originario del Kentucky:

Un uomo deve potersi rilassare. Io alla sera mi sento esausto; se non mi sedessi a sorseggiare una birra ascoltando country, penso che esploderei... [...] Ci troviamo e parliamo della ‘vecchia patria’, come la chiamano alcuni giù in Kentucky. Parliamo di ritornare, al punto che, ascoltandoci, penseresti che siamo già là. Ti giuro che a volte al bar chiudo gli occhi e mi sembra di essere seduto là, sul fiume, a decidere se andare a caccia oppure a trovare mio cugino Jim.<sup>9</sup>

L'industria della country music conosceva bene questo genere di sentimenti e cercò di interpretarli. Molte star dell'epoca conservano una memoria vivida dello stato emotivo del pubblico che si trovavano di fronte nei primi tour al Nord, e la sensazione che le canzoni fossero percepite dai *southerners* della grande diaspora come “news from back home”<sup>10</sup>. Il texano Dick Blake – promoter, manager e organizzatore di eventi country che operava nell'area di Detroit – ricorda così quella stagione: “C'era questa massa di gente che abbandonava il Sud in cerca di salari migliori. Arrivavano in posti come Detroit, per esempio, e venivano assaliti dal senso di sradicamento e dalla nostalgia... e il modo migliore per sentirsi a casa era ascoltare la country music. Così sempre più radio e televisioni iniziarono a diffonderla, crebbero le vendite dei dischi e la richiesta di concerti [...] Arrivammo al punto che i grossi ingaggi per gli artisti erano nelle grandi città, come Detroit, Chicago e St. Louis, più che nelle piccole cittadine del Sud”.<sup>11</sup>

Le radio tematiche che trasmettevano esclusivamente country music erano solo ottanta nel 1961. Entro la fine del decennio sarebbero diventate più di cinquecento. La country music conquistò in questo modo un pubblico ben più vasto di quello degli emigranti; il legame con la dimensione regionale si indebolì, e iniziò a essere riconosciuta – nel discorso pubblico – come forma espressiva caratteristica non più di un'area geografica, bensì di una classe sociale, illuminandone al contempo la meridionalizzazione culturale e identitaria.

Tanto che lo studioso James Gregory, nell'introdurre un saggio sul tema, consiglia agli storici del lavoro di ascoltare un grande successo di Bobby Bare: “Gli storici del lavoro dovrebbero prestare attenzione alle parole di *Detroit City* di Bobby Bare, la hit country del 1964. Perché i *southerners* protagonisti della canzone sono spesso dimenticati dagli studi contemporanei sulla classe operaia del dopoguerra”.<sup>12</sup> Gregory cita in epigrafe una strofa della canzone:

*Homefolks think I'm big in Detroit City  
From the letters that I write they think I'm fine  
But by day I make the cars, by night I make the bars  
If only they could read between the lines*

A casa pensano che io sia uno che conta a Detroit City  
Dalle lettere che scrivo pensano che io stia bene  
Ma di giorno costruisco auto, di notte giro i bar  
Se solo potessero leggere tra le righe

Di nuovo, i protagonisti – e i destinatari – di queste canzoni avevano poco in comune con quelli di *I Want Hold You Hand* dei Beatles o di *Baby Love* delle Supremes, per citare due grandi successi dello stesso anno. Come scrive Alessandro Portelli, “l’unico genere dell’industria musicale che si è rivolto coscientemente a gente adulta che lavora e ha parlato della sua vita è stata la tanto biasimata musica country”.<sup>13</sup> Nelle pagine che seguono cercheremo di indagare le ragioni di questo “biasimo”.

### ***Running down my country men. Classe media e country music***

*You get up every morning 'fore the sun comes up  
Toss a lunch box into a pickup truck  
A long hard day sure ain't much fun  
But you got to get it started if you want to get it done.  
You set your mind and roll up your sleeves  
You're workin' on a Working Man's Ph.D.*

(Aaron Tippin, *Working Man's Ph.D.*)

Oltre all’intreccio tra la storia della country music e le trasformazioni della classe lavoratrice statunitense lungo il Novecento, un altro aspetto che rende sociologicamente rilevante la poetica di questo genere musicale è l’elemento di contraddizione che ha sempre rappresentato all’interno di quel processo culturale e politico che l’antropologa Sherry Ortner ha definito “the middle-classing of (white) America”.<sup>14</sup>

Dalla Seconda guerra mondiale in avanti, infatti, la società statunitense ha registrato una gigantesca operazione ideologica di occultamento delle differenze di classe: “nel discorso pubblico nazionale i confini di classe sono stati largamente sostituiti dai confini razziali; di modo che ogni bianco – con poche e quasi invisibili eccezioni ai due estremi della scala sociale – è divenuto, o ha immaginato di divenire, classe media”.<sup>15</sup> Seppure con molte contraddizioni e frizioni, tale tendenza è stata ripetutamente confermata dalla ricerca sulle classi sociali e sui relativi meccanismi di identificazione soggettiva.<sup>16</sup>

Come ogni operazione ideologica, la sua efficacia non è semplice effetto della propaganda, ma si appoggia su una base materiale. Non è un caso che tale visione si sia affermata negli anni in cui le conquiste del movimento sindacale statunitense avevano creato condizioni di benessere per un segmento significativo del proletariato statunitense. Dal 1947 al 1972 i salari reali dei lavoratori subordinati erano cresciuti del 62 per cento.<sup>17</sup>

Sul piano culturale l’identificazione con la classe media si struttura per distinzione, per differenza rispetto ai costumi e ai consumi della classe lavoratrice. L’in-

sieme di stereotipi denigratori e stigmatizzanti che avvolgono oggi la fantomatica figura del *redneck* – perennemente associata alla country music – altro non sono che il risultato di questo meccanismo di distinzione, messo a fuoco dalla sociologa Beverly Skeggs nel saggio *Class, Self, Culture*:

Ogni giudizio negativo sulla classe operaia (sprecona, eccessiva, volgare, retriva, autentica, ecc.) è un tentativo della classe media di accrescere il proprio valore. È così che devono essere interpretate le rappresentazioni della classe operaia; non hanno nulla a che fare con la classe operaia in sé, bensì riguardano la classe media e le molteplici strategie (distanziamento, denigrazione, disgusto) che mette in atto per valorizzare se stessa.<sup>18</sup>

Se si vuole affermare la propria appartenenza alla classe media, intesa qui come classe culturale, la country music è uno di quei prodotti da cui è necessario distanziarsi. Fino a denigrarla e ridicolizzarla.<sup>19</sup> Basti pensare alla rappresentazione che ne viene offerta – tanto dei musicisti quanto del pubblico – nel famoso film *The Blues Brothers*.

Nadine Hubbs, musicologa e storica della cultura, tiene corsi sulla *popular music* in molti campus statunitensi ed è solita chiedere ai propri studenti, alla prima lezione, quali generi di musica ascoltino, ricevendo spesso la medesima risposta:

per rompere il ghiaccio e, allo stesso tempo, raccogliere informazioni inizio sempre chiedendo ai corsisti: che musica ascoltate? Ora, ogni semestre studenti molto diversi tra loro se ne escono con la stessa familiare espressione, che riconoscono tutti immediatamente, anche quando viene semplicemente sussurrata timidamente: ‘tutto fuorché il country’. Discutendo di *popular music* nei campus americani, da nord a sud, da est a ovest, gli studenti mi hanno riferito che questa frase è la risposta più frequente (‘è la risposta standard’, ha affermato uno studente dell’Alabama) alle domande sulle preferenze musicali. Domande che in realtà, come gli studenti sanno bene, hanno l’obiettivo di arrivare a scoprire chi sei e chi vorresti essere.<sup>20</sup>

Vent’anni fa la sociologa Bethany Bryson diede evidenza quantitativa al fenomeno osservato da Hubbs, pubblicando i risultati della ricerca in un articolo intitolato per l’appunto “‘Anything but Heavy Metal’: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes”. Particolarmente interessanti le conclusioni riguardo la relazione tra livello di istruzione e gusti musicali:

ho riscontrato che negli Stati Uniti le persone con un alto livello di istruzione sono maggiormente tolleranti nell’ascolto della musica, ma non in modo indiscriminato. È empiricamente rilevabile un meccanismo di esclusione classista: i generi più disprezzati dalle persone tolleranti sono quelli maggiormente ascoltati dalle persone con un basso livello di istruzione. Per questo sostengo che la tolleranza culturale non deve essere concepita come una indiscriminata tendenza a non escludere, ma come un’operazione di ridefinizione dei confini tra gruppi sociali che sostituisce la razza con la classe. Nel momento in cui una persona istruita allarga il proprio gusto

musicale, i primi tre generi che vengono inclusi (Latin music, Jazz e Blues) sono significativamente associati a gruppi etnici o razziali non dominanti, mentre i generi musicali che restano esclusi, quando non apertamente squalificati, sono i quattro maggiormente ascoltati dalle persone con bassa istruzione (rap, heavy metal, country e gospel).<sup>21</sup>

Lungo il Novecento il gusto musicale ha avuto un ruolo crescente nel delimitare i confini simbolici e culturali tra gruppi sociali. Spesso tali confini si sono sovrapposti alle divisioni politiche e ideologiche. Così il pubblico della country music è stato a lungo considerato un importante bacino di consenso per il partito repubblicano. Eppure oggi non sono solo i commentatori *liberal* a prendere le distanze dalla country music. Nel 2011 Mark Judge, scrittore e opinionista conservatore, ha pubblicato un editoriale su *The Daily Carrer* in cui auspica l'abolizione della musica country:

È ora di abolire la country music. Eliminarla definitivamente. È diventata un agente tossico all'interno della cultura americana, che rallenta il cervello dell'elettorato [...] Una musica che esalta l'ignoranza, la maleducazione, la scarsa igiene e l'analfabetismo [...] Critica le persone che vivono in case pulite, che hanno buone maniere e si esprimono in modo articolato. Data la sua aderenza alle formule, il suo risentimento, la sua rabbia e la sua mancanza di innovazione, la musica country moderna non è tanto diversa dal gangsta rap. Versi come 'finché sono in vita e respiro, non potranno mai portarmi via le mie pistole' potrebbe essere scritti da Jay-Z [...] D'ora in poi, quando un commentatore conservatore se la prende con la cultura pop moderna perché rappresenta un'offesa allo stile, all'intelligenza e alla morale, è pregato di aggiungere *The Dukes of Hazard* sulla lista degli imputati.<sup>22</sup>

È evidente che l'elemento disturbante della country music, a destra come a sinistra, risiede nella continua affermazione – negli stili di vita, nei consumi e nei costumi – della propria origine di classe. L'immaginario e la poetica country si muovono di fatto entro convenzioni tematiche, linguistiche e musicali tipicamente *working-class*; come scrive la stessa Hudds: "rurale; meridionale, southwestern e midwestern; bianca; cristiana ed eterosessuale. La musica country si concentra in modo deciso su queste identità sociali ed è verosimilmente, all'interno della cultura statunitense, la narrazione di gran lunga più diffusa della vita e dell'identità della classe operaia bianca – per non parlare di quella del Sud o della provincia".<sup>23</sup>

La denigrazione e l'umiliazione dei costumi operai scatena ovviamente una reazione. È forse questa la ragione per cui spesso, nella country music, il nemico è identificato non tanto con la classe padronale, bensì con il ceto medio istruito, con i colletti bianchi e, a volte, con la sinistra multiculturalista.



## Country poor and country proud. Orgoglio e risentimento nella musica country

*Oh, manual labor you, you old back breaker, you  
I must have mistaken you  
For a true blue friend you've never been  
My youth and my good time spent,  
Don't know where my money went*

(Billy Joe Shaver, *Manual Labor*)

Nei suoi quasi cent'anni di storia la country music ha più volte portato alla luce – seppur raramente in modo politicamente consapevole – quelle che Sennett e Cobb, nel famoso saggio degli anni Settanta,<sup>24</sup> definivano le “Hidden Injuries of Class”, le ferite di classe nascoste. Nella poetica country, accanto alla rappresentazione epica e a volte favolistica del lavoratore (si tratta pur sempre di musica pop, di un prodotto artistico e commerciale che si rivolge innanzitutto all'immaginario delle Persone), troviamo spesso l'esperienza soggettiva dello sfruttamento, della durezza e dell'ineluttabilità della propria condizione. Di più, troviamo un racconto del ventesimo secolo difficilmente armonizzabile con la sua narrazione ufficiale: “La country music racconta una storia diversa. La country music conosce delle verità più ampie e profonde riguardo il ‘Secolo Americano’ [...] La country music sa che la Grande Depressione non è finita il giorno in cui i giapponesi hanno bombardato Pearl Harbour, ma che in alcune regioni ha continuato a ristagnare come un'epidemia economica fino agli anni Sessanta e, in alcuni casi, non è mai finita”.<sup>25</sup>

Se è vero che lo *storytelling* della country music si fonda su esperienze di classe condivise, è vero anche che la dimensione soggettiva e/o quella identitaria prevalgono quasi sempre. Come scrisse negli anni Ottanta la critica musicale Dorothy Horstman, che dal 1972 al 1977 condusse una trasmissione radiofonica dedicata alla country music presso la nota stazione radio newyorkese WYNC: “sostanzialmente scèvre da qualunque coscienza di classe, queste canzoni sono reazioni personali, individuali all'esperienza del lavoro”.<sup>26</sup>

È interessante rilevare, ad esempio, come la country music raramente offra canzoni sul sogno americano di mobilità verticale. Al contrario, lamenta spesso l'impossibilità di qualunque ascesa sociale nonostante il duro lavoro. Molte canzoni sembrano dunque riconoscere il carattere esogeno dei fattori che determinano la condizione sociale dei loro protagonisti. Un brano esemplare è *Working Man Can't Get Nowhere Today*, scritto da Merle Haggard nel 1977:

*For years I've been bustin' my rear to make a livin',  
But it ain't made  
For years I've been tryin' to pay off my bills  
But they ain't paid  
I owe every dime I make to every soul I know  
The higher up I reach the further down I go  
And this old broken back of mine is all I've got to show  
And anyway a workin' man can't get nowhere today [...]*

*Yet I starve myself to death tryin' to keep my family fed  
I keep my budget tight tryin' to get myself ahead  
But I'll still be deep in debt the day that I fall dead  
That's why I say Lord a workin' man can't get nowhere today*

Per anni mi sono fatto il mazzo per guadagnarvi da vivere  
Ma non è servito  
Per anni ho cercato di pagare tutte le bollette  
Ma non ho ancora finito  
Più passa il tempo più le cose peggiorano  
E questa mia vecchia schiena spezzata è tutto quello che ho da esibire  
E comunque un lavoratore oggi non può andare da nessuna parte [...]

Mi sono ridotto alla fame per dare da mangiare alla mia famiglia  
Ho ridotto le spese al minimo per poter andare avanti  
Ma resterò indebitato fino al giorno della mia morte  
Per questo dico che un lavoratore oggi non può andare da nessuna parte

Non c'è speranza e non c'è consolazione in queste parole. La durezza della vita operaia non è nemmeno controbilanciata dall'autenticità degli affetti familiari, un cliché che invece troviamo quasi sempre nei brani simili del decennio precedente ("we were poor but we had love" cantava Loretta Lynn in *Coal Miner's Daughter*). C'è solo la consapevolezza – e assieme la denuncia – dell'immutabilità della propria condizione economica e sociale.

Questa consapevolezza, tuttavia, si rovescia – nella maggior parte dei casi – in accettazione, orgoglio e rivendicazione della propria identità di lavoratori. Un misto di fatalismo e di *poverty pride*,<sup>27</sup> che arriva al punto di rifiutare lo stile di vita delle classi medio alte, quasi fosse una scelta e non una necessità. Un tema che ricorre nel country commerciale fin dalle origini, ma che assume i toni della rivendicazione identitaria a partire dagli anni Sessanta. Nel 1973, ad esempio, Johnny Russell riscosse un grande successo con il brano *Redneck, White Socks and Blue Ribbon Beer*:

*No we don't fit in with that white collar crowd  
We're a little too rowdy and a little too loud  
There's no place that I'd rather be than right here  
With my rednecks, white socks and "Blue Ribbon" beer.*

No, noi non ci troviamo a nostro agio con i colletti bianchi  
Siamo un po' troppo grezzi e rumorosi  
Non c'è altro posto dove vorrei essere se non qui  
Con i miei rednecks, calzini bianchi e birra "Blue Ribbon".

La scelta degli alcolici – come quella dell'automobile – è sempre indicata come un contrassegno di classe. Si prenda ad esempio *Better Class Of Losers* di Randy Travis, incisa nel 1991:

*I'm going back to a better class of losers  
This up-town living's really got me down  
I need friends who don't pay their bills on home computers  
And who buy their coffee beans already ground  
You think it's disgraceful that they drink three-dollar wine  
But a better class of losers suits me fine*

Tornerò da una migliore classe di perdenti  
Questa vita da borghesi mi sta deprimendo  
Ho bisogno di amici che non pagano le bollette via personal computer  
E che comprano il caffè già macinato  
Tu pensi che sia uno scandalo che bevano vino da tre dollari  
Ma una migliore classe di perdenti è quello che fa per me

Oppure *Common Man*, il grande successo di John Conlee dei primi anni Ottanta, che inizia raccontando un primo appuntamento galante in un ristorante di lusso:

*As the maid poured wine and we prepared to dine  
I knew I was feelin' out of place  
At a table as large as a river barge  
And 'I love you' written all on your face  
I appreciate your hospitality  
But I wish that we would go  
Let me drive us to McDonald's and I'll talk to you  
Concernin' somethin' you should really know*

*I'm just a common man, drive a common van  
My dog ain't got a pedigree  
If I have my say, it gonna stay that way  
'Cause high-browed people lose their sanity  
And a common man is what I'll be*

Mentre la cameriera versava il vino e noi ci preparavamo a cenare  
Mi sentivo fuori posto  
Seduto a un tavolo grande come una chiatta  
E "ti amo" scritto sul tuo volto  
Ti ringrazio per l'ospitalità  
Ma vorrei che ce ne andassimo  
Lascia che ti porti da McDonald e ti racconterò  
Qualcosa che devi proprio sapere

Sono un uomo comune, guido una macchina comune  
Il mio cane non ha un pedigree  
E se devo proprio dirlo, resterò così  
Perché la gente raffinata perde la propria integrità mentale  
Un uomo comune è quello che sarò

Vi sono infinite canzoni country di questo genere. Molte di queste, tuttavia, lasciano intravedere il risentimento che si nasconde dietro la *poverty pride*. *Country Poor*

*and Country Proud*, incisa dai Bluegrass Cardinals nel 1983, descrive una famiglia che, in seguito alla chiusura dell'unico insediamento produttivo dell'area, si ritrova in condizioni di estrema povertà:

*Mama sits and cries a lot lately  
Papa he don't say much anymore  
Times are hard since they closed the mill down  
I guess they're getting used to being poor*

*There's fresh hot coffee in the kitchen  
And those biscuits and gravy sure smell good  
There ain't no picture pretty as the sunshine  
When you're looking out the window at the woods*

*We might be poor but we're proud  
And we're living the best way we know how  
We don't have much but we don't look for pity  
Cause we're country poor and country proud*

Mamma se ne sta seduta e piange spesso ultimamente  
Papà non parla quasi più  
I tempi sono duri da quando hanno chiuso lo stabilimento  
Mi sa che si stanno abituando a essere poveri

C'è del caffè caldo appena fatto in cucina  
Le focaccine con il sugo hanno un buon profumo  
Non c'è immagine più bella del sorgere del sole  
Mentre guardi il bosco dalla finestra

Saremo anche poveri, ma siamo orgogliosi  
E viviamo nel modo migliore che conosciamo  
Non abbiamo molto ma non vogliamo pietà  
Perché siamo campagnoli poveri e orgogliosi

Nella strofa successiva, il protagonista arriva a minacciare con il fucile un fotografo venuto dalla città a ritrarre la miseria in cui vivono le famiglie di quell'area impoverita. In poche parole, se la prendono con l'unica persona che mostra interesse per la loro condizione:

*A stranger came out here from the city  
And he tried to take some hard luck photographs  
I loaded up my shot gun and I warned him  
'Hey Mister we don't need no help like that'*

Uno straniero è arrivato dalla grande città  
Voleva fotografare la miseria  
Ho caricato il fucile e l'ho avvisato  
'Hey Mister, non abbiamo bisogno di quel genere di aiuto'

Parlare di coscienza di classe in senso stretto sarebbe certamente fuorviante. La "coscienza di classe", se così la si vuole chiamare, da ricercare nella country music non è certo quella che conduce a un processo di soggettivazione politica; ma sarebbe altrettanto mistificante liquidarla come semplice ideologia, come falsa rappresentazione che ha come unico effetto l'interiorizzazione della naturalità del presente stato delle cose. Anthony Giddens, nell'introduzione al saggio di Sennet e Cobb, sostiene che "la coscienza di classe dei lavoratori non può essere adeguatamente compresa come semplice riflesso del sistema complessivo dei rapporti di classe. Deve essere piuttosto rintracciata proprio nella lotta per evitare tale assorbimento, per mantenere un senso di libertà e dignità in contesti dove queste ultime minacciano di scomparire".<sup>28</sup>

L'insistente affermazione della dignità del lavoro operaio e dello stile di vita a esso connesso – come ha più volte ribadito Alessandro Portelli nei suoi scritti sul rapporto tra country music e cultura operaia – ne segnala innanzitutto l'assenza o la precarietà.

E il risentimento nei confronti dei colletti bianchi, delle persone istruite, della sinistra – per quanto politicamente deleterio – nasce anch'esso dall'esperienza materiale dello sfruttamento unita a quella culturale dell'umiliazione.

Alla fine degli anni Novanta il sociologo Thomas J. Gorman ha condotto una lunga ricerca qualitativa, intervistando membri della classe operaia e colletti bianchi al fine di comprendere come si percepiscono reciprocamente. "La classe operaia statunitense", scrive Gorman, "non avrà coscienza di classe in senso marxiano, ma sicuramente mostra una profonda comprensione delle disuguaglianze [...] E, nel lottare per conquistare un senso e una dignità, accumula frustrazione, rabbia e amarezza che la conducono a denigrare il lavoro intellettuale e a esaltare quello manuale".<sup>29</sup>

Leggendo le interviste raccolte da Gorman, si scopre che il risentimento delle canzoni country trova ampio riscontro nella vita quotidiana dei lavoratori: "c'è una percezione diffusa tra i lavoratori intervistati: l'idea che coloro che hanno ricevuto una educazione universitaria pensino di essere migliori di loro. La maggior parte degli operai sentono di avere invece una spiccata dedizione al lavoro, di essere più *work oriented*; mentre i colletti bianchi sono visti come pretenziosi".<sup>30</sup>

Un imbianchino trentaquattrenne, ad esempio, racconta l'umiliazione subita durante una festa di Natale:

Ero con persone con cui non avevo niente in comune. Un tizio a un certo punto mi ha detto che ero fortunato perché facevo un lavoro manuale, dunque non dovevo preoccuparmi, ne avrei sempre trovato uno. Questo mi ha colpito. Come se potessi andare da McDonald's, come se non vi fosse nulla di specifico in quello che faccio [...] Ancora oggi non sopporto le persone così. Li chiamo *suits*. Penso che mi guardino dall'alto in basso perché lavoro con le mani e non dietro una scrivania. Questo paese finirebbe molto male se tutti volessero sedersi dietro una scrivania.<sup>31</sup>

Gorman ha rilevato che il risentimento è andato crescendo lungo gli anni Ottanta e Novanta, di pari passo con la stagnazione dei salari e la dequalificazione e terziarizzazione del lavoro:

La rappresentazione squalificante del lavoratore era mitigata nella comunità dal senso di essere americani e da un reddito dignitoso, che permettevano l'acquisto di beni costosi e di belle case [...] Ma il reddito necessario per raggiungere il 'sogno americano' – casa, auto, vacanze – era a portata della classe operaia grazie ai salari alti della manifattura. Progressivamente sono stati sostituiti da impieghi a basso salario nei servizi, occupazioni part-time o temporanee, rendendo sempre più difficile la conquista del sogno americano.<sup>32</sup>

La dequalificazione e l'impoverimento della classe operaia bianca degli ultimi vent'anni è ben visibile anche nelle canzoni country contemporanee, che raccontano sempre meno la vita di fabbrica o il lavoro agricolo. Un esempio per tutti è rappresentato da *Shift Work*, la hit pop country del 2007 di Kenny Chesley:

*Shift work, tough work for the busy convenience store clerk  
Two feet that hurt, going insane  
She's mad at some lad  
Drove off and didn't pay for his gas and he won't be the last  
'round the clock pain  
Work seven to three  
Three to eleven  
Eleven to seven*

*Talking about a bunch of shift work  
A big ol' pile of shift work  
Work seven to three  
Three to eleven  
Eleven to seven*

Lavoro a turni, lavoro duro per l'affannata commessa del mimarket  
I piedi le fanno male, diventa matta  
È infuriata con qualche giovanotto  
Che è fuggito senza pagare la benzina e non sarà l'ultimo  
Prima della fine del turno  
Lavorare dalle sette alle tre  
Dalle tre alle undici  
Dalle undici alle sette

Sto parlando di un mucchio di lavoro a turni  
Una montagna di lavoro a turni  
Lavorare dalle sette alle tre  
Dalle tre alle undici  
Dalle undici alle sette

Ascoltando il brano si coglie immediatamente il gioco di parole. Chesney pronuncia *shift work* (lavoro a turni) di modo che possa suonare come *shit work* (lavoro di merda).

Dal 2008 in avanti molte star del cosiddetto pop country – genere disprezzato non solo dai tradizionali nemici del country, ma anche dagli amanti della coun-

try music del passato – hanno inciso canzoni di denuncia sociale raccontando gli effetti devastanti della crisi economica per la classe operaia americana. Alcune di queste canzoni hanno riscosso un grande successo, come *Shutting Detroit Down* (John Rich, 2009) o *Cost of Livin'* (Ronnie Dunn, 2011). A riprova che il legame con il mondo operaio continua a connotare fortemente la scrittura e l'immaginario della country music.

NOTE

1 Dana Jennings, *Sing Me Back Home. Love, Death and Country Music*, Farrar Straus and Giroux, New York 2008, p. 19.

2 Aaron A. Fox, *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*, Duke University Press, Durham 2004, p. 46.

3 James N. Gregory, "Southernizing The American Working Class: Post-war Episodes of Regional and Class Transformation", *Labor History*, vol. 39, No. 2 (1998), p. 136.

4 *Tin Pan Alley* (cioè "Vicolo della padella stagnata") è il nome dato all'industria musicale newyorkese, specializzata nella scrittura di canzoni e nella stampa di spartiti, che dominò il mercato della musica popolare nordamericana tra la fine del diciannovesimo secolo e la prima metà del ventesimo secolo. In seguito il termine fu usato per designare (spesso in modo spregiativo) il tipo di canzoni promosso dall'industria musicale popolare nordamericana ed europea, prima degli anni Sessanta.

5 Richard A. Peterson e Paul Di Maggio, "From Region to Class, The Changing Locus of Country Music: A Test of the Massification Hypothesis", *Social Forces*, vol. 53:3 (1975), p. 498.

6 Il Grand Ole Opry è un programma radiofonico settimanale di musica country e concerti, trasmesso dal vivo sulla radio WSM di Nashville (Tennessee) ogni venerdì e sabato sera, da marzo a dicembre anche il martedì. È il più vecchio ininterrotto programma radiofonico degli Stati Uniti, essendo in onda su WSM fin dal 5 ottobre 1925.

7 Paul Hemphill, *The Nashville Sound: Bright Lights and Country Music*, University of Georgia Press, Athens 2015, p. 175.

8 Ivi, p. 180.

9 Robert Coles, *The South Goes North*, Little Brown, Boston 1971, p. 332.

10 Peterson e Di Maggio, "From Region to Class", cit., p. 501.

11 Hemphill, *The Nashville Sound*, cit., p. 173.

12 Gregory, "Southernizing The American Working Class", cit., p. 134.

13 Alessandro Portelli, *Note Americane*, Shake, Milano 2011, p. 35.

14 Sherry B. Ortner, *New Jersey Dreaming: Capital, Culture, and the Class of '58*, Duke University Press, Durham 2003.

15 Ivi, p. 60.

16 "Thomas J. Gorman, "Cross-Class Perceptions of Social Class", *Sociological Spectrum* 20, 1 (2000), p. 100.

17 Jefferson Cowie, *Stayin' Alive: The 1970s and the Last Days of the Working Class*, The New Press, New York & London 2010.

18 Beverly Skeggs, *Class, Self, Culture*, Routledge, New York 2004, p. 119.

19 Stephanie Lawler, "Disgusted Subjects: The Making of Middle-Class Identities", *Sociological Review*, 53, 3 (2005), pp. 429-46.

20 Nadine Hubbs, *Rednecks, Queers, and Country Music*, University of California Press, Berkeley 2014, p. 37.

21 Bethany Bryson, "'Anything but Heavy Metal': Symbolic Exclusion and Musical Dislikes", *American Sociological Review*, 61, 5 (1996), p. 895.

22 Mark Judge, "The Decline of Country Music", *Daily Caller*, 22 giugno 2011, <http://dailycaller.com/2011/06/22/the-decline-of-country-music>, ultimo accesso il 30 maggio 2017.

23 Hubbs, *Rednecks, Queers*, cit., p. 40.

24 Richard Sennett e Jonathan Cobb, *The hidden injuries of class*, Knopf, New York 1972.

25 Jennings, *Sing Me Back Home*, cit., p. 22.

26 Melton Alonza McLaurin e Richard A. Peterson, *You Wrote My Life: Lyrical Themes in Country Music*, Gordon And Breach, Philadelphia 1992, p. 35.

27 Ivi, p. 36.

28 Sennett e Cobb, *The hidden injuries of class*, cit., p. 15.

29 Gorman, "Cross-Class Perceptions of Social Class", cit., p. 98.

30 Ivi, p. 103.

31 Ivi, p. 102.

32 Ivi, p. 110.