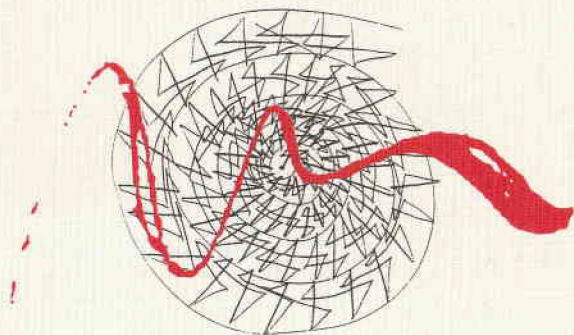


*Pietro Adamo / Giuseppe Aiello / Adriano Bassi /
Cesare Bermani / Fabrizio De André / Mimmo
Franzinelli / Pierandrea Gebbia / Richard
Kostelanetz / Mauro Macario / Gianna Nannini /
Marco Pandin / Dimitri Roussopoulos / Nanni
Svampa / Colin Ward*

● NOTE ● DI RIVOLTA



VOLONTA'

VOLONTA'
NOTE DI RIVOLTA

VOLONTÀ **laboratorio** **di ricerche anarchiche**

Collettivo redazionale

Rosanna Ambrogetti Roberto Ambrosoli

Dario Bernardi Nico Berti

Amedeo Bertolo Franco Buncuga

Eduardo Colombo Rossella Di Leo

Elena Petrassi Ferro Piludu

Filippo Trasatti Salvo Vaccaro

Luciano Lanza (responsabile)

Progetto grafico

Ferro Piludu

Editrice A cooperativa arl

sezione Edizioni Volontà

registrazione tribunale di Milano

numero 264 del 2/7/1982

ISSN 0392-5013

abbonamento a quattro numeri

Italia lire 50.000; estero lire 55.000

via aerea lire 60.000, sostenitore lire 100.000

redazione Volontà, via Rovetta 27

20127 Milano - telefono e fax 02/2846923

corrispondenza redazione e amministrazione

Volontà

casella postale 10667, 20110 Milano

versamenti ccp 17783200

intestato a Edizioni Volontà

casella postale 10667, 20110 Milano

distribuzione nelle librerie

Midilibri - via Guintellino, 26

20143 Milano - telefono 02/8137441

promozione nazionale

Pea Italia - via Spallanzani, 16

20129 Milano - telefono 02/29516613

composizione e impaginazione elettronica

a cura di Umberto Montefameglio

stampa

Arti grafiche Sabaini

via Camerini 6, Milano

Volontà numero 1-2/93

Cesare Bermani
**Due secoli di canto sociale
in Italia** 9

Mimmo Franzinelli
**Usa: la contestazione
musicale** 37

Pierandrea Gebbia
Jazz e protesta 79

Nanni Svampa
**Quel milanese
di George Brassens** 95

Fabrizio De André
Poesie contro il potere 103

Mauro Macario
**Léo Ferré: l'incanto
della rivolta** 113

Gianna Nannini
Cantar toscano 127

Pietro Adamo
Acid rock 137

Marco Pandin
L'utopia dei Crass 163

Giuseppe Aiello
Rap nero di rabbia 187

Richard Kostelanetz
Il ribelle John Cage 197

Adriano Bassi
**L'antiaccademia
di Erik Satie** 211

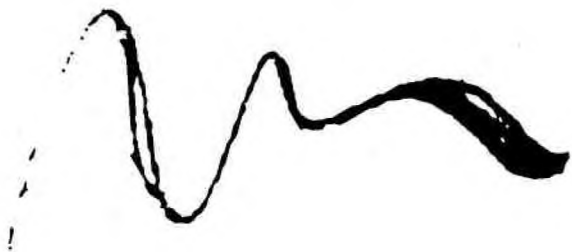
Dimitri Roussopoulos
Rebetika 219

Colin Ward
Anarchia a Milton Keynes 225

VOLONTÀ



Le illustrazioni
sono notazioni musicali di Paul Klee



Che nesso c'è tra una ballad di Woody Guthrie e un brano di John Cage? Oppure tra una canzone di Léo Ferré e il rock di Gianna Nannini? Sul piano strettamente formale e musicale nessuno. Eppure un filo che unisce queste espressioni così apparentemente diverse c'è: la protesta, il senso della rivolta. È musica contro il potere. E mentre Guthrie racconta le ingiustizie subite dagli anarchici Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, la fame dei lavoratori durante la grande depressione negli Stati Uniti, Cage rompe gli schemi della struttura musicale, dissolve il suono nel silenzio, disarticola i rumori quotidiani in sequenze esasperate. Entrambi lottano con i loro strumenti artistici contro l'establishment politico e culturale. Questo è ciò che unisce i musicisti presentati nel volume Note di rivolta. È seguendo questa impostazione che si comprende l'accostamento di Fabrizio De André ad alcuni musicisti di rap. Oppure la contiguità tra le poetiche ironie di George Brassens alle altrettanto ironiche composizioni di Erik Satie.

Il tratto che accomuna questi musicisti è che non fanno musica per il principe, ma contro il principe. Praticano un'arte utilizzata per accompagnare i momenti ludici o le marce dell'esercito, ma la modificano profondamente e occupano quella nicchia (sempre esistita) che affida alle note lo sberleffo contro il potere o che racconta le sofferenze degli oppressi. Su quest'ultimo aspetto il

saggio di Cesare Bermiani mette in evidenza come il canto sociale in Italia abbia utilizzato molto spesso arie musicali famose per sovrapporvi parole di lotta e di incitamento alla rivoluzione. Un'operazione che negli anni Venti accomuna tanto il popolo di sinistra quanto quello di destra. Si è di fronte a un'operazione musicale che cerca nell'immediatezza del motivo conosciuto e spesso cantato, il mezzo per diffondere un messaggio politico. Un'operazione che accompagna anche una delle pagine più importanti nel processo di emancipazione: la rivoluzione spagnola del 1936.

Negli anni Venti e Trenta, infatti, le canzoni più popolari nel mondo vengono riadattate dai sindacalisti spagnoli della Cnt (Confederación nacional del trabajo) in canti insurrezionali. E saranno queste canzoni a scandire i momenti della lotta contro il franchismo e delle realizzazioni rivoluzionarie.

Qui l'aspetto rilevante non è ovviamente l'impianto musicale preso a prestito: sono le parole, i concetti, le aspirazioni. L'utopia che si sta realizzando, nonostante la guerra, prende forma compiuta nella musica. È per questo che le parole ridisegnano la struttura musicale. Quei suoni uniti a nuove parole non sono più gli stessi perché vengono percepiti in un modo diverso; un prodigio filologico, la trasformazione del suono attraverso la parola.

Si è quindi in presenza di un momento di espressività intensa che riapparirà solo nei migliori brani di rock californiano e di jazz e soprattutto nei poeti della rivolta: Brassens, Ferré, De André.

L'acid rock è infatti una musica essenzialmente libertaria che si muove contro il perbenismo e il conformismo della società americana, contro la guerra, contro la politica dei potenti. Sulla stessa lunghezza d'onda, ma con un background musicale più complesso si pone il free jazz. Rivolta non solo musicale contro le esecuzioni standardizzate di quello stesso periodo. Però non è appannaggio del free jazz la nota ribelle di questo genere musicale. È la stessa genesi del jazz a essere elemento di ribellione, spesso inconscia, contro i canoni musicali della cultura

bianca. Ma anche contro le leggi dei bianchi e la discriminazione razziale. Il jazz nasce spontaneamente ribelle e acquista consapevolezza nel free. E in una certa misura riscopre quella libertà espressiva, quel gusto per l'improvvisazione che percorre tutta la musica fino al romanticismo.

Ma è con i poeti della rivolta (Brassens, Ferré e De André) che musica e parole costituiscono un'unica trama, perché pensate l'una in funzione delle altre. In pratica la fusione è perfetta perché nasce da un'unica progettualità artistica.

Il viaggio dunque che viene proposto al lettore di Volontà è in un arcipelago, con isole dal clima, vegetazione, fauna e uomini diversissimi. Eppure tutti legati da un'unica tensione: la rivolta contro il potere e il gusto della libertà.





23 17

F₅

13

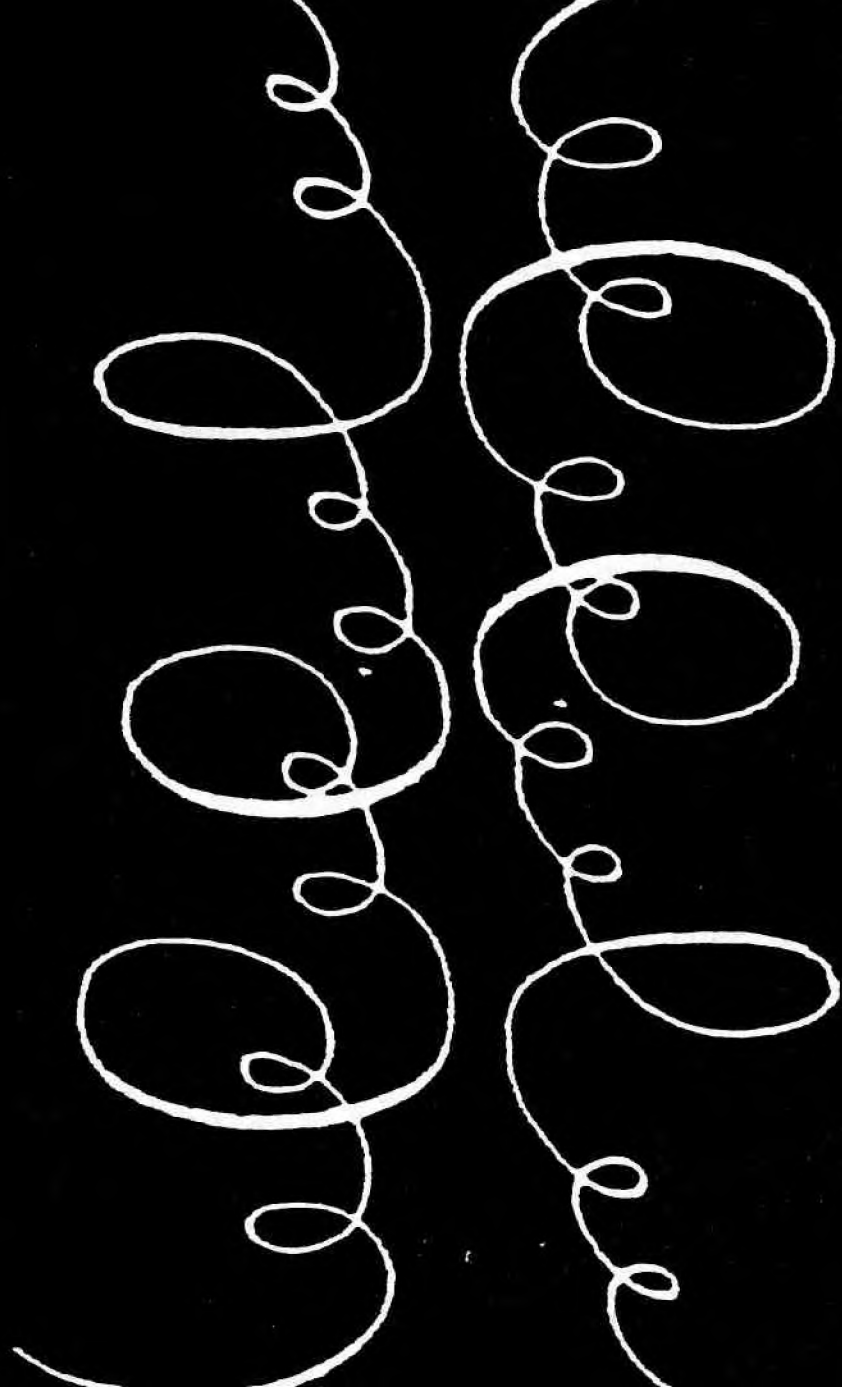
F₃

F₇

19



A



Cesare Bermani / *Due secoli di canto sociale in Italia* ●●

Un grande viaggio attraverso la musica popolare, sociale e politica. Ecco quello che propone Cesare Bermani. Un viaggio che analizza un grande patrimonio culturale troppo spesso dimenticato. Bermani è stato redattore e direttore della rivista Il nuovo canzoniere italiano, è autore tra l'altro di L'altra cultura (1970), Canti popolari e storie di vita (1989), Il nuovo canzoniere italiano. Vent'anni della «nostra» storia (1990). Con Franco Coggiola è stato curatore dello spettacolo Ci ragiono e canto con la regia di Dario Fo (1966).

L'Italia ha una ricca tradizione di canto sociale, politico e di protesta che, sedimentatasi lungo tutto l'Ottocento, diviene esplicita espressione di comunicazione rivendicativa e contestativa di massa soprattutto dopo il 1880.

È infatti allora che nella Pianura padana (dove la trasformazione capitalistica della campagna ha avuto inizio già nei primi decenni dell'Ottocento e ha ormai determinato un forte accentramento della proprietà terriera) i nuovi rapporti che si stabiliscono nelle campagne (in seguito all'unificazione del mercato nazionale, alla legislazione unitaria,

alla vendita dell'asse ecclesiastico, alla crisi delle campagne a causa delle inondazioni, alla crisi della proprietà fondiaria derivante dalla diminuzione dei prezzi dei prodotti agricoli sul mercato mondiale, al malanno e al mal esito delle colture, alla proletarianizzazione della campagna) spingono il proletariato agricolo alla formazione di organismi di difesa e a grandi lotte per la sopravvivenza fisica delle popolazioni nel Mantovano, Cremonese, Lodigiano, Parmense, Bresciano, Rodigino, Alto Milanese, Cremasco e Varesotto, mentre nelle città il Partito operaio italiano tenta per primo di organizzare il proletariato settentrionale in stretta alleanza con i contadini.

Quest'area di canto sociale si configura allora come formata da «materiali strutturali, verbali, musicali che vengono dalla tradizione contadina, dalla tradizione artigiana urbana, dall'uso subcolto di vario carattere, dall'innodia borghese, dal melodramma. Soprattutto su basi contadine si sviluppa il repertorio di filanda, di risaia, delle lotte nelle campagne; dall'innodia borghese viene assunto quello più specificamente partitico e politico; dalla canzone urbana e dalla tradizione artigiana quello operaio» [6].

Il canto sociale è quindi, sin dalle sue origini, fenomeno di frontiera tra culture ufficiali (sia dominante sia di opposizione) da un lato e culture popolari dall'altro, utilizza a volte testi e musiche provenienti dalle culture egemoni (innodia borghese o socialista, arie da romanze, melodrammi, operette, canzonette di consumo, marce e arie militari), a volte di produzione popolare (soprattutto moduli metrici e musicali da cantastorie, di facile apprendimento, massicciamente radicatisi nell'Italia settentrionale nella seconda metà dell'Ottocento e, grazie ai testi consegnati a fogli volanti e alla mobilità dei cantastorie per piazze e fiere, poi diffusisi in tutta Italia), a volte interni alla tradizione popolare, soprattutto quel materiale di largo uso contadino, fortemente plasmabile e trasformabile a seconda delle situazioni, rappresentato da strofette, stornelli e strambotti, che può definirsi di «monostrofismo imperfetto»; trattasi

cioè di un insieme di unità metriche e semantiche autosufficienti, quasi mai cantate isolatamente ma per lo più in successioni associative libere da sequenze preordinate di tipo narrativo, che strutturano una larghissima parte del canto sociale contadino e di manifattura, facendone per esempio anche parte le strofette, sull'aria della *Canzone della Lega* e quelle sull'aria di *Se otto ore*, quelle sull'aria di *Bandiera rossa*, cioè di *Ven chî ninèta suta l'umbrelîn*, e quelle che formano *Mama mia mi son stüfa*; a fianco di questo monostrofismo imperfetto si trovano però anche trasformazioni della tradizione epico-lirica (come nel caso di *Mamma mia dammi cento lire*, che ha trovato il proprio modello di partenza nella canzone narrativa che Costantino Nigra ha chiamato *Maledizione della madre*) o testi narrativi contadini adattati a moduli da cantastorie, per esempio *Le mondine contro la cavalleria*, scritta da contadini di Sanazzaro dopo uno sciopero del 25 maggio 1912.

Per il fatto di essere cantato da strati sociali differenti e data la grande eterogeneità del materiale testuale e musicale adottato, anche i modi di esecuzione dei canti sociali possono essere i più vari. Si possono estendere a molta parte del nostro canto sociale queste considerazioni che Diego Carpitella ha fatto a proposito dei soli canti partigiani «... in essi troviamo diversi livelli musicali: folklore di base, contadino, artigiano-urbano, artigiano-paesano, popolare-sco, canzonette popolaresche e urbane elaborate. Ognuno di questi livelli espressivi comporta espressioni musicali diverse: come tipo di canto, come repertorio, come modo di esecuzione, come strumentazione, armonia, numero degli esecutori, tipo di emissione. Cosa significa tutto ciò? Significa che non vi è una caratterizzazione tipica musicale dei canti della Resistenza, ma che linguaggi musicali diversi possono esprimere contenuti ideologico-letterari affini. La questione non è poi così traumatica: la musica non è una lingua universale, e ha anch'essa i suoi dialetti» [3].

Ciò ovviamente non significa che questi diversi linguaggi musicali, come del resto anche i diversi linguaggi testuali,

siano privi di importanza. Tutt'altro. Il testo di questi canti, come giustamente ha notato Ernesto de Martino, «nella sua semplice trascrizione letteraria, non costituisce il documento folkloristico concreto [...]». Il documento comincia a essere reale quando noi lo integriamo col canto, quando alla trascrizione letteraria noi associamo la trascrizione musicale. C'è di più: il documento reale non è la canzone cantata in generale, ma la canzone cantata da un determinato portatore di folklore [...] in un certo ambiente e in un dato momento, cioè la canzone accompagnata da quel movimento scenico del pubblico che fa di ogni concreto atto di produzione culturale popolare un dramma sceneggiato vivente...» [4]. Solo ponendosi di fronte a questi documenti musicali in tutta la loro concretezza e complessità si può inoltre dedurre tutti gli elementi necessari a capirne la provenienza, a capire chi li ha scritti e chi li ha cantati, ossia a trarne tutta quella ricchezza di informazioni storiche di cui sono portatori.

E questo resta vero anche se, in generale, ciò che rannoda il canto sociale alla tradizione orale popolare non è tanto il modo d'esecuzione, ma il suo essere fondamentalmente canto d'uso, in larga parte formato attraverso la trasformazione di altri precedenti canti, cioè per una modificazione del testo preesistente o per un adattamento di nuove parole a melodie già note e per lo più notissime, sì da agevolare al massimo la diffusione orale del nuovo messaggio.

Avviene così che di un medesimo canto esistano più versioni e filiazioni, dovute a modificazioni che hanno permesso al canto di adattarsi a nuove situazioni sociali e politiche o di essere usato da partiti diversi e anche di segno opposto. È quanto, per esempio, è avvenuto di continuo a canzoni come *Giovinezza* o *Bandiera rossa*, *All'armi siam fascisti* o *Inno dei lavoratori*, *Noi vogliam Dio* o *l'Internazionale*, a volte con intenti esplicitamente parodistici. Nel canto sociale la parodia ha infatti avuto sin dagli inizi una larga presenza, in particolare se la musica è già di per sé portatrice di chiari significati politici, come nei casi citati.

Esistono tuttavia anche testi che poco si prestano a massicce trasformazioni, e sono gli inni e i canti scritti da militanti che ben padroneggiano non solo la parola ma anche la scrittura (Filippo Turati o Pietro Gori, Carlo Monticelli o Raffaele Offidani), quindi (anche se affidati a melodie assai conosciute) già in partenza *scritti* non certo «con mentalità orale», come spesso avviene in situazioni dove sono presenti più codici culturali e diverse stratificazioni sociali. Questi inni, soprattutto se poi sono simboli di un'organizzazione, sono di solito testualmente rispettati, con al più la modificazione di qualche parola troppo aulica ed estranea alla cultura di chi li canta, mentre invece il loro stile esecutivo può ovviamente variare. Altra caratteristica del canto sociale è che, a differenza di buona parte del canto popolare, i suoi processi di formazione, trasformazione, diffusione e dissoluzione sono quasi sempre documentabili, rimandano cioè a dei precisi *qui e dove* e quindi anche ad autori che è quasi sempre possibile identificare.

Inoltre i canti sociali, certo, si tramandano se c'è chi li canta e li trasmette per contatto personale. Grande importanza nella diffusione del canto sociale hanno quei canali di comunicazione che possiamo definire popolari o di classe, per distinguerli dalle comunicazioni di massa (mass media). Aderiscono al vivere sociale e sono portatori, a differenza dei mass media, di una comunicazione orizzontale.

Come si comunicava

Dopo l'unificazione nazionale i principali canali di comunicazione popolare erano stati il servizio militare, il carcere e il confino, le migrazioni interne (importantissima soprattutto quella stagionale in risaia) ed estere. Quegli emigranti che poi tornano da Stati Uniti, Germania, Svizzera e Francia sono spesso uomini trasformati da un'acquisita consapevolezza politica e sociale e divengono quindi tramite di profonde innovazioni delle loro culture di provenienza. Ma il canale che avrà un'importanza di gran lunga superiore a tutti gli altri sarà quello costituito dalla prima guerra

mondiale. Accanto a questi macrocanali di comunicazione ne esistono però altri rappresentati da una molteplicità di aggregazioni più o meno stabili di persone (anche solo i partecipanti a uno sciopero) che sono tra loro concatenate e interrelate con altri aggregati di persone (per esempio, i lavoratori di un'altra fabbrica, i militanti del sindacato e del partito). Hanno anch'essi una grande importanza, perché quando quella loro concatenazione e interrelazione entra in crisi per lunghi periodi (come è stato nel ventennio fascista o come è oggi dalla fine degli anni Settanta) è tutta quanta la comunicazione di una cultura che entra in crisi e quindi entra in crisi anche il canto sociale.

La presenza di queste forme di macro e microcomunicazione è però solo una condizione di partenza per la sopravvivenza dei canti e, in una società dove le forme tradizionali dell'oralità preindustriale sono sempre più modificate dalla crescente diffusione della scrittura, perché li si continui a cantare è necessario che a fianco della cosiddetta cultura orale «spontanea», che poi spontanea non è mai, esistano anche delle iniziative organizzate di elaborazione, comunicazione e diffusione di questa cultura.

Tutte queste condizioni, per esempio, esistevano all'epoca della prima guerra mondiale, che si sarebbe oltretutto dimostrata, come dice giustamente Marc Bloch, «una immensa esperienza di psicologia sociale, d'una ricchezza inaudita» [1]. Con la convivenza forzata in una guerra di trincea di migliaia di uomini di diversa provenienza regionale, di diversa cultura ed estrazione sociale, la prima guerra mondiale si rivelerà quindi non solo un enorme crogiuolo di culture ma anche un multidirezionale canale di comunicazione di diverse culture popolari compresenti nel paese.

Proviamo ora ad analizzare il quadro d'assieme del canto sociale, così come è stato messo in luce dalle massicce ricerche sul campo condotte negli anni Sessanta, quando si era ancora nel «momento del trapasso da un'Italia in cui convivono tutte le forme tradizionali discese da periodi

anche lontanissimi, a un'Italia disfatta da forme che sembrano distruggere insieme l'antichità etrusca o celtica o romana o il periodo più vicino dei franchi e dei germani, il Medioevo e i comuni, e ancora quello che resta dell'Ottocento artigiano e perfino la civiltà che esce dalle lotte del movimento socialista» [2] e quindi queste ricerche potevano ancora aiutare a chiarire non pochi nodi problematici della nostra storia sociale. E proviamo ad analizzare questo quadro d'assieme non solo per quanto vi è presente, ma anche per quello che si sarebbe potuto presumere di trovare e che invece è assente.

Per esempio, da questo quadro il canto giacobino italiano è pressoché assente, anche se ha espresso almeno un paio di bellissimi canti, *Or che innalzato è l'albero* (1796 circa) e *Numi voi siete spietati* (1797). Ma questi canti sono rimasti mera tradizione di una ristretta élite politicizzata e quindi non erano più ricordati, mentre al sud affioravano invece strofette antigiacobine o filoborboniche.

Il grande fervore poetico-musicale giacobino di fine Settecento, testimoniato dai numerosi testi a stampa, fu infatti fortemente e negativamente condizionato dalla presenza delle truppe francesi d'occupazione. I canti espressi dal giacobinismo italiano furono per lo più brani colti e letterari, con troppi inni e ditirambi e troppo poche strofe e ritornelli. Alla loro estraneità politica si sommava anche quella culturale. Quindi nessuno di questi canti divenne veramente popolare, mentre di canti divenuti popolari gli oppositori ne avevano saputi comporre.

Malgrado ciò il repertorio giacobino resta tuttavia un punto di riferimento ineludibile per la razionalizzazione di tutto quanto il nostro patrimonio di canto sociale perché, come notava Roberto Leydi, «rappresenta [...], con la sua diretta discendenza risorgimentale, una delle radici più importanti della nostra innodia politica, con una persistenza di modi e di temi, sia nei testi letterari sia in quelli musicali, spesso sorprendente. Si può dire, in termini un po' generici ma non inesatti, che *La Marsigliese* costituisce,

attraverso la sua ricca filiazione italiana diretta e indiretta, il modello di gran parte dei nostri inni politici, fino a tempi recenti, con una permanenza di tono, di simboli, di linguaggio e di metrica che va al di là della coincidenza» [7].

Canti che risentono per testo e musica della *Marsigliese* percorrono tutta la storia d'Italia, e addirittura ne troveremo ancora cantati durante la Resistenza. Un'influenza diretta sul canto sociale italiano ha invece esercitato il canto risorgimentale dal 1848 in poi e soprattutto il canto garibaldino che, sebbene abbia avuto a fronte un filone di canto antirisorgimentale contadino, è riuscito largamente a diffondersi nel patrimonio orale popolare non solo attraverso la tradizione orale ma anche grazie a fogli volanti, opuscoli, canzonieri, i *Cento canti popolari italiani* a dispense di Salani e poi di Perino, le raccolte antologiche di Giacinto Stiaivelli e Nello Puccioni, le varie antologie musicali a uso delle scuole, e ancora i repertori delle corali, delle bande e di determinati partiti politici (quello repubblicano principalmente, ma anche quelli socialista e comunista).

Dopo l'unità d'Italia e per tutti gli anni Settanta (mentre la protesta ai processi politici e sociali in atto è pure esemplificata da un robusto filone di canti del brigantaggio) l'avanguardia politica italiana che confluirà poi nella Prima Internazionale fa suo e diffonde quel bagaglio giacobino, che è allora proprio della democrazia europea già da almeno cinquant'anni, e una parte del repertorio democratico risorgimentale.

Le sue canzoni di cui conosciamo la melodia sono tutte su arie giacobino-risorgimentali: *Addio, bella, addio!*, che Gianni Bosio ha pensato possa essere stata scritta da Angiolo de Gubernatis, è sull'aria della diffusissima «Addio, bella, addio. L'armata se ne va»; *Noi siamo poveri Romagnoli*, attribuita da James Guillaume ad Andrea Costa, è sull'aria di un canto garibaldino che iniziava «Noi siamo poveri romagnoli, / ma a Roma vogliamo andar»; *Inno dell'Internazionale* di Stanislao Alberici Giannini è sull'aria della *Marsigliese*.

In seguito il movimento anarchico troverà in Pietro Gori (Messina, 14 agosto 1865 – Portoferraio, 6 gennaio 1911) l'autore di più di una decina di canti che, affidati alla melodia di canzonette in voga o di inni celeberrimi e pubblicati su canzonieri sociali sia anarchici sia socialisti spesso a larga diffusione, a volte diffusi anche attraverso bozzetti drammatici che nel primo decennio del secolo venivano recitati da moltissime filodrammatiche non solo anarchiche ma anche socialiste, diventeranno assai popolari in tutto il movimento operaio. E basterà qui ricordare tra essi *Addio a Lugano* (1895), *Il Primo Maggio* (forse 1890), *Stornelli d'esilio*, *Amore ribelle*. Altri canti assai diffusi del repertorio anarchico saranno: *l'Inno della rivolta* di Luigi Molinari (Crema, 15 dicembre 1866 – Milano, 12 luglio 1918), scritto tra il 1893 e il 1899; *Il canto dei malfattori* (1888) dell'operaio decoratore marmista Attilio Panizza (morto a Milano nel 1923); *Il ritorno di un esiliato* (*Già allo sguardo*), attribuito dalla tradizione orale al poeta anarchico Virgilio Salvatore Mazzoni (Livorno, 30 giugno 1869 – Genova, 15 marzo 1959), che fu coatto nel 1894 e confinato nel 1898, sebbene poi un foglio volante della tipografia Ducci di Firenze lo consideri per le parole di Carlo Vita e per la musica di Ugo Titta; *Le quattro stagioni* (*Il lamento del carcerato*), popolarissima canzone del repertorio d'osteria del tardo Ottocento, considerata dalla tradizione orale come appartenente al repertorio anarchico perché assai cantata dai confinati politici e poi entrata stabilmente nel repertorio degli anarchici soprattutto toscani.

Un filone robusto del canto anarchico riguarda anche l'omaggio attribuito ad attentatori e regicidi. Numerose le canzoni su Sante Caserio, che il 24 giugno 1894 uccise a Lione con una pugnolata il presidente della repubblica francese Marie-François Sadi Carnot, venendo ghigliottinato il 16 d'agosto dello stesso anno. Anche Pietro Gori scrisse a caldo una canzone per lui. Ma vi erano state canzoni già per Giovanni Passanante, attentatore di Umberto I a Napoli il 18 novembre 1878, e vi sarebbero

state strofe per Gaetano Bresci, che uccise a Monza Umberto I il 29 luglio 1900.

Pure al repertorio anarchico va annoverato l'*Inno del sangue* (questo è il vero titolo del canto del 1898 più noto come *Il feroce monarchico Bava*), per l'innanzi erroneamente attribuito al repertorio socialista, mentre *La Marsigliese del lavoro* di Carlo Monticelli (1857-1913) venne concepita come poesia nel 1881, ma poi musicata, con testo riveduto dall'autore, dal maestro socialista della banda musicale di Gualtieri, Guglielmo Vecchi, e assai suonata a partire dal congresso socialista di Reggio Emilia dell'8-10 settembre 1893, cioè quando Carlo Monticelli era già da tempo militante socialista.

A proposito dei canti anarchici va ricordato che i canzonieri sociali, che furono uno dei maggiori veicoli di circolazione di questi canti, e in particolare proprio quelli socialisti, riportano spesso indifferentemente canti anarchici a fianco di canti socialisti, e questo non solo per l'ovvia esigenza di allargare i potenziali acquirenti, ma anche perché, almeno sino all'avvento del fascismo, tutti questi canti sono espressione di ideologie e di modi di praticare la lotta politica che continuano ad avere cittadinanza all'interno del Partito socialista, rappresentano ancora un fatto culturale unitario, sia pure percorso da complesse e variegate dialettiche interne.

Le grandi agitazioni agricole della pianura padana negli anni Ottanta (prima quella detta de «La Boje», poi i moti dell'Alto Milanese) danno luogo, come si è già accennato, a una grande fioritura di canti socialisti contadini, mentre in Lombardia, nel 1886, il Partito operaio italiano trova nel *Canto dei lavoratori* di Filippo Turati e Amintore Galli il suo inno.

Questo repertorio degli anni Ottanta confluirà, assieme a quello anarchico, spesso innovandosi e trasformandosi, in quello del movimento socialista, che assegnerà grande importanza alla canzone come veicolo di propaganda elementare. Le bande musicali e le corali socialiste, i canzonie-

ri sociali (in particolar modo quello di Arturo Frizzi, che conobbe cinque diverse edizioni tra il 1908 e il 1921 e venne diffuso in decine e decine di migliaia di copie), le cartoline con riportate le canzoni (anch'esse editate da Frizzi), i fogli volanti, gli almanacchi socialisti, i giornali stessi che pubblicano spesso canzoni, in seguito i dischi, sono tutti elementi che aiutano il sedimentarsi nella memoria di un repertorio che viene cantato in osteria, nei circoli operai, nelle cooperative, nelle case del popolo, nella sede della lega o del sindacato, sul lavoro o durante gli scioperi o ancora nell'emigrazione. Non casualmente molti sono i canzonieri o i fogli volanti stampati negli Stati Uniti (soprattutto a Barre Vermont, a West Hoboken e a Paterson, centri di organizzazione anarchica) e in Argentina.

Quello socialista è un repertorio assai ampio e diversificato nel quale ritroviamo, a fianco dell'*Inno di Garibaldi*, numerose trasformazioni di strofette garibaldine, in particolare anticlericali, *Bandiera rossa*, di ascendenza repubblicana, che viene riadattata in senso socialista già all'inizio del secolo e poi dotata verso il 1919 di nuove parole colte da Giorgio Tuzzi, mentre le traduzioni della *Sozialistenmarsch* e dell'*Internationale* (1901), il *Canto dei lavoratori* (1886) e l'*Inno del primo maggio* (1893) scritto da un anonimo operaio bresciano ma rivisto per la pubblicazione su *La Giustizia* da Camillo Prampolini, rappresentano la gamma degli inni più propriamente di partito, spesso nati da concorsi banditi da giornali.

A un concorso indetto da *La Giustizia* nell'aprile 1893 per un inno del primo maggio da adattarsi all'aria di *Funicoli funicolà* (prescelta proprio per porre in ridicolo i poliziotti che in quel periodo arrestavano facilmente chi cantava inni sovversivi) dobbiamo l'*Inno del primo maggio*; mentre ad altri concorsi indetti dall'*Asino* rispettivamente nell'ottobre 1901 e agosto 1913 dobbiamo tra l'altro la traduzione italiana più diffusa dell'*Internazionale*; firmata da un «Bergeret», nel quale va ravvisato forse il socialista riformista Ugo Zanni; e varie *Marsigliesi del lavoro*, che non

vennero premiate perché il loro tono barricadero e rivoluzionario contraddiceva gli orientamenti del giornale, ma si diffusero egualmente attraverso i canzonieri anarchici.

Ma poi del repertorio socialista fanno parte anche *Se otto ore* e *La canzone della lega*, cioè il monostrofismo imperfetto prodotto dai grandi scioperi agricoli del 1906, e le strofette de *L'Italia l'è malada*, già cantate nel 1884 durante «La Boje!». E di esso fanno anche parte le numerose canzoni anticlericali e antigovernative, spesso parodie pubblicate da *L'Asino*, che uscirà dal 1892 al 1925. Di esse, *Il crack delle banche* (1896, sull'aria del valzer *O patria mia* delle *Campane di Corneville*) di Ulisse Barbieri, *Serenata alfoncina* (sull'aria del *Boccaccio*), *La beghina* (1907, sull'aria della canzonetta *La Ciociara*) e *I 365 primi maggi dei preti* (1907, sull'aria della *Gheisha*), tutte con testi del fondatore e direttore dell'*Asino* Guido Podrecca («Goliardo», Vimercate 1865 - Vimercate 1923), sono state tra le più diffuse, anche perché riprese nei canzonieri sociali di Arturo Frizzi.

All'operaio Antonio Mazzuccato, pilatore in una fabbrica di tabacco, noto militante socialista torinese di tendenza riformista, direttore con il fratello Ettore del coro del circolo operaio di Borgo Vittoria, la tradizione orale attribuisce alcune canzoni dialettali quali *Goarda là su la pianura* e *Ma la vita*, mentre non si conosce l'autore di *Miseria miseria*, espressa comunque dal medesimo ambiente.

Il socialismo penetra anche sui fogli volanti e di tono dichiaratamente socialista è, per esempio, *La voce di una madre (E per la strada)*, pubblicato dalla tipografia Pennaroli di Fiorenzuola d'Arda nel 1908, riferito al lungo sciopero agrario del Parmense. Al canto anarco-socialista si contrappone, nei primi anni del secolo, un filone di canto democratico cristiano, che innova spesso il tradizionale canto d'oratorio e gli si affianca autonomamente. È alla prima Dc di Romolo Murri che si deve l'adozione in grande stile, tra i cattolici, della canzone e dell'inno come strumento di mobilitazione di massa. Negli almanacchi, nei numeri unici, nei periodici del movimento murriano si pubblicano

canti e inni sociali ed è sintomatico che nell'estate del 1901 *Il domani d'Italia* bandisca un concorso per la composizione d'un inno democratico cristiano. Ma i concorrenti invieranno testi non soddisfacenti perché «reminiscenze di una letteratura che aveva già finito il suo ciclo» [8] e non vi saranno vincitori.

Passerà ancora parecchio tempo prima che don Luigi Sturzo adotti come inno del Partito popolare *O bianco fiore*, anch'esso scritto all'inizio del secolo, testo e musica di don Dario Flori (1869-1933), un ex murriano, già agitatore di scioperi delle trecciaiole nel Pistoiese. don Flori darà vita nel 1912 a *La chitarra*, organo dell'Unione popolare, che sarà autore di larga parte delle canzoni pubblicate da questo giornale.

Assumendo lo pseudonimo di «Sbarra», con riferimento all'autore controriformista di drammi e favole pastorali musicate Francesco Sbarra, ma anche a un'azione di sbarramento nei confronti dei «mali del secolo», don Flori pubblica su *La chitarra* non solo inni per il Papa (*Lo stornello del papa* di «Sbarra», 1915) o per l'anniversario della *Rerum novarum* (XV maggio. *Vessillo bianco* di G. Rebeschini e musica di L. Bottazzo, 1916), ma anche di canti contro la proposta di legge sulla precedenza del matrimonio civile su quello religioso (*La precedenza. Non gli dir di sì!* di «Sbarra», 1914). La sua polemica contro i moderni costumi è, per esempio, espressa da *La jupe-culotte* (di «Sbarra», 1912), quella contro la società industriale da *Il tri... tri... (La telefonista)* (di «Sbarra», 1913), un lamento apologetico dei bei tempi passati, quando la telefonista viveva ancora in campagna.

La polemica antisocialista di «Sbarra», ispirata a *Il mulo* di Rocca d'Adria, che opponeva all'immagine del prete lascivo, sempre affiancato al grasso capitalista, proposta da *L'Asino*, l'immagine del dirigente socialista che si arricchiva alle spalle dei «minchioni da lui organizzati», i «socialiter», frequentatori di quel luogo di perdizione, di alcoolismo e di bestemmia che è l'osteria, luogo in realtà attaccato in

quanto è dalla fine del secolo uno dei luoghi di «resistenza» della cultura popolare deputati alla creazione e comunicazione anche di una cultura socialista e anticlericale, ha un buon esempio ne *Il gabbo socialista* (di Umberto Grassi, 1915).

L'atteggiamento di *La chitarra* verso la guerra è quello del mondo cattolico, favorevole all'impresa tripolina ma avverso al conflitto mondiale (*La preghiera del papa per la pace* di G. Tamburelli, 1916; *La preghiera del soldato*, di P. Scavizzi con musica di D. Furlotti, 1916). «Sbarra» agisce in un'epoca in cui la chiesa sta aggiornando i propri mezzi di diffusione ideologica e proclama quindi «ogni campanile un fonografo» [10], per cui dal 1913 le sue canzoni conosceranno pure delle edizioni discografiche. Il materiale innodico dei cattolici si diffonde poi attraverso la rete degli oratori (forniti di biblioteche circolanti e di teatro, poi di cinematografo), le leghe bianche, gli almanacchi e i fogli volanti, i già citati *Il mulo* e *La chitarra*, con impresa discografica annessa. Ma questo è solo un aspetto del canto dei bianchi. Nelle zone dove le loro leghe avranno forte influenza, per esempio la Bergamasca e il Vicentino, larga parte del canto di protesta ispirato alle condizioni di vita nelle filande sarà proprio di matrice cattolica. Repertorio bianco e socialista convivono in zone del genere come aspetti di un'unica cultura, dando luogo a continui interscambi del rispettivo repertorio, che si accentueranno con la guerra mondiale (alcune canzoni violentemente protestatarie contro la guerra e a favore della diserzione si ritrovano infatti indifferente sia nel repertorio di socialisti sia in quello di militanti cattolici) e dopo la Marcia su Roma (quando un buon numero di strofette antifasciste sono cantate sia dai bianchi sia dai rossi).

Contro la guerra

La prima guerra mondiale, a differenza della successiva, sarà un momento di particolare e intensa produzione di canti antimilitaristi, modificherà radicalmente anche le

culture musicali regionali e diffonderà dovunque il canto sociale, all'interno di una gigantesca rifunzionalizzazione di tutto il canto popolare e sociale preesistente, che dà luogo per la prima volta ad ampie sintesi sovraregionali.

Anche per questo il «biennio rosso» sarà poi così ricco di canti che, rispetto al passato, sembrano avere una maggiore capacità di diffusione oltre i confini regionali. Le prese di posizione contro la guerra di anarchici, socialisti e cattolici (sia pure tra loro così diverse per tono e ragioni) non sono certo ininfluenti sul diffuso clima antimilitarista presente nei ceti popolari, ma esse si innestano su una grande protesta sociale e non casualmente i moduli utilizzati dai canti di protesta contro la guerra non sono soltanto e tanto le canzonette di consumo dell'epoca, in particolare quelle napoletane (come nel caso di *Fuoco e mitragliatrice* o di *La sveglia degli imboscati*), ma piuttosto quelli popolareschi (le arie da cantastorie utilizzate per cantare le più svariate versioni di *Addio padre e madre addio* e di *O Gorizia tu sei maledetta*) o popolari (per esempio, le innumerevoli strofette sul «general Cadorna» cantate sull'aria di *Bombace* e che sono l'espressione di una nuova esplosione di monstrofismo imperfetto; o la trasformazione delle ballate epico-liriche *La guerriera*, *Fior di tomba* e *La sposa morta*).

La larga e duratura presenza e diffusione del repertorio più propriamente di protesta contro la guerra, che le numerose associazioni patriottarde di fanti e alpini o i cori tipo Sat non sono riusciti a cancellare dalla memoria, testimonia non solo della sua larga diffusione tra le truppe ma anche del suo uso prolungato nel mondo popolare. Le canzoni della guerra hanno grande influenza sui repertori politici dei fascisti e degli arditi del popolo, sviluppatisi dopo il «biennio rosso», che sono peraltro debitori al repertorio anarco-socialista.

Ricorda Asvero Gravelli che «non esistevano musiche fasciste, nel 1920: forse qualche fanfara, ed è incerto anche questo. La musica era solo quella del manganello. Occorre qui che io ricordi una figura di fascista e di musicista, il

maestro Damiani di Milano che primo in Italia costituì una banda musicale che nel contempo era anche squadra d'azione. Non di rado le trombe diventavano mezzo di offesa, se non altro perché rompevano i timpani agli avversari. Questa musica fu composta con gli strumenti trovati e predati nella camera del lavoro di Sesto San Giovanni in una spedizione punitiva. Io che allora ero segretario politico di quel fascio ricordo la mestizia delle canaglie sovversive del mio paese, che non potevano più suonare. Sentii più tardi la musica dei fascisti milanesi, e intesi anche qualche stecca musicale, se così si può dire, poiché talvolta le trombe cambiavano ritmo e da *Giovinezza* passavano a *Bandiera rossa*. Le camicie nere dicevano che era la tromba che si ricordava del passato» [5].

Del resto, sull'aria di *Bandiera rossa*, i fascisti fecero propria anche la strofa che gli arditi avevano cantato al fronte:

Avanti ardito
tuona il cannone
rivoluzione
rivoluzione!¹

La stessa *Giovinezza*, poi inno del Partito nazionale fascista ma nato come canto goliardico, era passato nel repertorio degli alpini per poi diventare uno degli inni degli arditi, prima di essere adottato anche dagli squadristi; e buona parte delle strofette truculente che essi cantarono erano sull'aria di *General Cadorna* o su altre arie utilizzate dal monostrofismo imperfetto che era già fiorito anche tra gli arditi.

Inoltre gli squadristi, a testimonianza dello spostamento di vari di loro da partiti e sindacati proletari, cantarono

1. Per questo slogan e per l'operazione discografica lanciata da Sbarra si veda *I nostri dischi* in *La chitarra*, n. 3/1914; *Canzonette incise nei dischi per grammofono*, in *La chitarra*, n. 5-6/1914.

pure su melodie di canti anarchici. *Hanno ammazzato Giovanni Berta* non solo è sull'aria di *Stornelli d'esilio*, ma il suo ritornello ne è una trasformazione anche a livello di testo. E gli arrestati fascisti dopo l'eccidio di Lodi nel novembre 1919 cantano in carcere una loro trasformazione di *Le quattro stagioni*, mentre un'altra loro canzone, *Rinchiusi nella cella*, è sull'aria di *Addio a Lugano*.

Qualche parodia di canzonetta, significativa già nel titolo *Manganel*, sull'aria di *Abat-jour*, e rari inni, di cui il più diffuso sarà *All'armi siam fascisti*, con testo di L. Landi, assai parodiato dai social-comunisti, si può dire completino questa esemplificativa panoramica del repertorio fascista del 1919-1922.

Il repertorio degli arditi del popolo, cioè di un'esperienza politica e militare consumatasi rapidamente tra il giugno 1921 e l'inizio 1923, è composto di canti anarco-comunisti che sono per lo più trasformazioni di inni militari o di quelli fascisti. *Figli dell'officina* di Giuseppe Raffaelli e Giuseppe Del Freo, che può considerarsi l'inno degli arditi del popolo, prende spunto testuale e mutua la melodia dell'*Inno della fanteria*; ma gli arditi del popolo cantano nella zona di Lastra a Signa anche *Noi siamo la gioventù comunista*, con testo di Donato Settimelli adattato sull'aria di *All'armi siam fascisti* dopo il congresso di Livorno; e le parole di un altro loro canto, *La battaglia di San Lorenzo*, scritto dopo i fatti verificatisi nel quartiere romano il 9 novembre 1921 e poi diffusosi da Roma sino a Terni, vennero adattate sull'aria della *Leggenda del Piave*.

Il repertorio del Partito comunista d'Italia è, negli anni immediatamente successivi al 1921, quello già formatosi all'interno del Psi, con il quale il Pcd'I avrà del resto larga parte del repertorio in comune, un repertorio che era anche ricco di canti anarchici. I comunisti riprenderanno in particolare le canzoni di Raffaele Offidani (*Sant'Elpidio a Mare*, Ascoli Piceno, 1890 - Roma, 25 dicembre 1968), prima cantate soprattutto da quei settori della Federazione giovanile socialista che diventeranno poi una componente essen-

ziale del nuovo partito: *La leggenda della Neve* (1918, aria di *La leggenda del Piave*), *Viva Lenin!* (1919, aria di *Cara piccina*), *La guardia rossa* (1919, aria di *La Valse brune*), *Capinera del Carso* (1919, aria di *Capinera*), *Bolscevismo* (1919, aria di *Giovinezza*) furono quelle più cantate. L'*Ordine nuovo*, quotidiano (1921-1922) pubblicherà poi il testo del canto *Ninna nanna della guerra* di Trilussa, di *Delinquenza*, parodia di *Giovinezza*, e altre parodie sempre di *Giovinezza* e dell'*Inno di Mameli*, repertorio parzialmente ancora ritrovato memorizzato nelle ricerche fatte a Torino da Sergio Liberovici, Emilio Jona e Michele L. Straniero alla fine degli anni Cinquanta.

L'imporre del fascismo riduce fortemente la possibilità di circolazione del materiale protestatario. Ma la permanenza lungo tutto il periodo fascista di un'alta percentuale di popolazione agricola in gran parte assai povera e di gruppi di antifascisti, favorisce anche la permanenza per tutto il ventennio di una forte componente protestataria, soprattutto tra i braccianti. Questo permette la sopravvivenza non solo di aspetti culturali e di comportamenti che il fascismo si proponeva di superare, ma anche di canti sociali nati in epoche ormai lontane. Canti garibaldini, inni anarchici e socialisti, canzoni protestatarie della guerra e del primo dopoguerra, inni ufficiali delle organizzazioni proletarie si caricheranno, proprio in quanto proibiti, di un più alto valore simbolico, e anche proprio per questo si preserveranno, ma come ibernati, con una ridotta capacità di trasformarsi.

Se ancora prendono vita molte canzoni per narrare l'episodio della morte di Giacomo Matteotti, e questo è un non causale riflesso di un periodo in cui il movimento organizzato di classe conosce una ripresa, l'impossibilità di creazioni collettive di canti contro il regime, sul lavoro o nei luoghi di ritrovo, e la necessità di mascherare le canzoni con melodie non sospette, riduce a poche parodie di canzonette di consumo e a poche parafrasi di prodotti dell'innodia fascista il repertorio protestatario, ed è sotto questo profilo

esemplare un canto come *Giovinezza pé 'n tal cù*. E tuttavia si mantiene in vita nelle risaie, caricandosi di un valore di contestazione che prima non poteva avere, anche quel tipo di monostrofismo imperfetto che esprime una protesta elementare e immediata per le precarie condizioni e la durezza del lavoro (*Sciur padrun da li bèli braghi bianchi, L'amarezza delle mondine, Amore mio non piangere*).

La seconda guerra mondiale non sembra essere stata ricca di canti di protesta quanto la prima, anzi, e lo si può capire considerandola lo sbocco finale di un periodo di indottrinamento fascista delle giovani generazioni e anche perché non fu che raramente guerra di trincea. Annovera tuttavia molte trasformazioni del repertorio già cantato durante la prima guerra mondiale. Per esempio, *Sul ponte di Perati*, trasformazione di *Sul ponte di Bassano bandiera nera* dovuta agli alpini della Julia in Grecia nel 1940 e poi cantata, con mere trasformazioni di tempo e luogo, anche sul fronte russo.

Le canzoni di prigionia sono per lo più sull'aria di canzonette di consumo, mentre è la guerra partigiana a rimettere in movimento la creatività popolare in tutti i suoi molteplici aspetti. Diverso da zona a zona del paese e da formazione a formazione, il repertorio della guerra di liberazione è tra i più ricchi del nostro canto sociale: modificazioni di canti o assunzioni di melodie dalla tradizione lirico-narrativa settentrionale, da canzoni derivate dal repertorio della prima guerra mondiale, da canti risorgimentali e quarantotteschi, da quelli del movimento operaio e delle organizzazioni del periodo prefascista, da canzonette di consumo coeve, da quelle del repertorio rivoluzionario sovietico, da canti fascisti o del repertorio goliardico. Esso produce anche delle nuove canzoni, tra le quali ricorderemo *La Comune di Parigi* del comunista Arturo Pedroni, *La Badoglieide* di Nuto Revelli e Dante Livio Bianco, adattata all'aria di una canzoncina pornografica del repertorio goliardico (*E non vedi che sono toscano*), *Pietà l'è morta* di Nuto Revelli, che prende sia spunto testuale sia melodia da *Sul ponte di*

Perati, Sui monti di Sarzana, il canto del battaglione anarchico Lucetti.

A questo repertorio, che circola a volte anche attraverso canzonieri e giornali partigiani, si contrappone nella guerra civile quello delle truppe della Repubblica di Salò, che innova canti della guerra, canti del fascismo e del primo squadristismo, canzonette di consumo. Molti canti dell'esercito partigiano e dell'esercito di Salò hanno del resto in comune modelli testuali e melodie. Così *Dalmazia* diverrà da un lato *San Marco* e dall'altro *Valsesia* o *Compagni fratelli Cervi*. Del repertorio dell'esercito di Salò merita di essere ricordata un'unica nuova canzone: *Le donne non ci vogliono più bene*.

L'egemonia comunista

Nel dopoguerra il canto sociale sarà essenzialmente quello comunista, e la sua epoca d'oro andrà dal 1946 al 1953, mentre i militanti del Psi canteranno per lo più o le vecchie canzoni prefasciste della loro tradizione o rimaneggiamenti delle canzoni comuniste (cioè con i nomi dei dirigenti socialisti in luogo o a fianco di quelli comunisti). Si tratta di un repertorio molto ricco, in parte dovuto sempre a Raffaele Offidani, autore delle parole di almeno 130 canti sociali, pubblicati su canzonieri e fogli volanti e affidati per lo più a melodie notissime, in parte dovuto a numerose canzoni nate durante scioperi agrari e industriali, occupazioni di terre e di fabbriche. Questi canti, a volte ripresi da *l'Unità* o da *Il paese*, a volte addirittura proposti come parodie di canzonette di San Remo dalla sezione stampa e propaganda del Pci e comunque sovente pubblicati su foglio volante o su canzonieri, cantati sul lavoro o nel corso di manifestazioni e di scioperi, nelle gite di partito o della Fgci, durante gli incontri di primavera, i festival della gioventù o iniziative similari, hanno un'ampia diffusione sino alla metà degli anni Cinquanta, quando l'affievolirsi delle tradizionali migrazioni stagionali di risaiole, cioè del più importante canale di diffusione del canto sociale per tutta la

Pianura padana, si somma alla crisi della complessiva organizzazione culturale e politica di sinistra e all'introduzione della televisione.

Se negli anni precedenti molte erano state anche le nuove canzoni, da *Vi ricordate quel diciotto aprile* (1948, aria di *Monte Nero*) di Lanfranco Bellotti a *L'attentato a Togliatti* (1948) del cantastorie Marino Piazza, da *Son la mondina son la sfruttata* (1950 circa, melodia del canto popolare *La rondinella la va per l'aria*) di Piero Besate a *Una gloriosa tappa: l'R60* (1951) degli operai Rivetti (Pci) e Isernia (Psi), tra il 1955 e il 1958 questa creatività si arena.

E se essa riprende ancora negli anni successivi, facendosi massiccia dal 1968-1969 e sino al 1977, in questo ha grande importanza l'attività di riproposta attraverso spettacoli e dischi prima di *Cantacronache*, poi dal *Nuovo canzoniere italiano*. Non casualmente alcuni vecchi canti sociali allora pressoché dimenticati come *La canzone della Lega* o *l'Inno del sangue*, il primo anche cantatissimo, diventeranno melodie su cui improvvisare nuovi canti. E si pensi soltanto alla *Ballata del Pinelli* (1969), che alcuni giovani anarchici di Mantova adatteranno proprio alla melodia dell'*Inno del sangue*, conosciuta attraverso la riproposta discografica di *I dischi del sole*. Pure ad alcune canzoni del *Nuovo canzoniere italiano*, che farà soprattutto negli anni Settanta un numero altissimo di spettacoli, arriderà un successo di massa (*Per i morti di Reggio Emilia* di Fausto Amodei, *Cara moglie* di Ivan della Mea, *Le basi americane* di Rudi Assuntino, *Contessa* di Paolo Pietrangeli, *Nina* di Gualtiero Bertelli), mentre altre saranno ricantate anche perché riprese da noti cantanti di consumo come Bruno Lauzi, Milva, Gigliola Cinquetti e Anna Identici (*Vedrai com'è bello*, *Bella ciao delle mondine*, *Sciur padrun da li béli braghi bianchi*, *L'uva fogarina*).

In un paese dove lo sviluppo capitalistico ha trovato solo nel secondo dopoguerra la sua massiccia espansione nell'ambito del sistema industriale, e che conosce un'urbanizzazione imponente solo alla fine degli anni Cinquanta, dove

quindi rimangono vaste aree di forte permanenza di cultura tradizionale, si verificano in quegli anni delle osmosi tra linguaggi operai tradizionali e nuovi linguaggi di massa e si formano allora anche dei gruppi musicali che compongono nuove canzoni dove confluisce la memoria della musica popolare, l'influenza di nuovi linguaggi, l'esempio del canto sociale. Il gruppo operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco, che fonda la sceneggiata con la gestualità astratta delle cantine, Tonino Zurlo che innesta una vocalità contadina su una chitarra rock, il bracciante di Velletri Gianni Belli che scrive canzoni in dialetto e suona la chitarra alla Bob Dylan, Alfredo Bandelli che innova l'innodia politica e scrive canti come *Ballata della Fiat* e *La violenza* tra i più cantati dai contestatori, Armandino Liberti che dà voce alla ribellione dialettale della borgata romana, Enzo Del Re che innesta il suo canto di protesta su strane percussioni, Pasquale Malinconico di Torre del Greco che innesta il canto sociale sulla serenata napoletana, Silvio Pattume che innesta la canzone di protesta sul repertorio tradizionale di Moiano di Città della Pieve, l'immigrato a Milano Mario De Leo che affianca le reminiscenze della musica popolare pugliese alla grande frammentazione espressiva prodottasi a livello metropolitano, non sono che alcuni esempi di un processo che fu in quel momento ragguardevole e che non trovò udienza sufficiente anche da parte del Nuovo canzoniere italiano, che non capì a fondo l'importanza di dare spazio a questi esclusi dallo show business a causa della loro connotazione anche popolare e forse anche non poté, non potendo arrischiare più che tanto sul piano degli investimenti economici.

Revival libertario

Ma, malgrado questo limite, il *Nuovo canzoniere italiano* avrà il merito non solo di rivificare il repertorio anarchico, socialista e comunista (quanti canzonieri sono stati fatti con le canzoni di *I dischi del sole*?) ma anche di fornire un repertorio di canto sociale al movimento del Sessantotto, mentre la sua organizzazione e le sue esperienze saranno

moltiplicanti, servendo d'esempio a numerosissimi gruppi per la creazione di loro repertori: dai marxisti-leninisti a Potere operaio, da Lotta continua agli anarchici, dal Manifesto alle Brigate rosse. L'esperienza del *Nuovo canzoniere italiano* influenzerà del resto indirettamente anche movimenti di destra come quello fascista di Boia a chi molla e quello integralista cattolico di Comunione e liberazione.

Ancora più interessante è il fatto che l'attività del *Nuovo canzoniere italiano* diverrà la molla, in parte diretta e in parte indiretta, dello strutturarsi di una canzone operaia di fabbrica. Lungo tutti gli anni Sessanta e Settanta in fabbrica si canta e si producono nuove canzoni sia durante le occupazioni, sia durante gli scioperi, sia durante i cortei e le manifestazioni di piazza. Ma questo massiccio risveglio del canto operaio si verifica quando ormai in città l'intreccio delle comunicazioni orizzontali, peraltro in quegli anni ancora assai ricco, è già fortemente influenzato dal molteplice flusso di merce musicale unidirezionale veicolato dai mass media.

Spesso nel repertorio operaio di fabbrica vi è la riappropriazione e l'innovazione del patrimonio tradizionale di classe ormai soprattutto appreso attraverso *I dischi del sole* (tra il 1960 e il 1980 ne vennero prodotti ben 276) e attraverso gli spettacoli del *Nuovo canzoniere italiano* (soltanto 569 negli anni dal 1963 al 1969, ma ben una media di 500 circa all'anno tra il 1973 e il 1977), oppure appreso dall'industria di consumo, che in quegli anni mercifica anche parte del repertorio protestatario. Ma la forma di canto veramente prescelta per interferire nel flusso musicale imposto dai mass media è anzitutto la parodia della canzonetta di consumo, che funziona proprio perché è un accostamento di diversi e di opposti teso a produrre un consapevole turbamento nella comunicazione egemonica. Essa quindi riesce nel suo intento di radicale stravolgimento soprattutto se si limita a puntuali interferenze e a espliciti richiami del materiale parodiato: «Rosastella sta a sentir / ciapa 'l Duce e fal rustir»; «Laggiù a Villar Perosa /

terra dei cuscineti a sfere»; «All'alba se ne parte l'operaio / con nella borsa poco da mangiare»; «Stretti stretti / nell'astension d'amor / in galera si va così / con l'accordo Picì Dicì».

Nel momento di occupazione e di sciopero, l'esigenza di comunicazione orizzontale ridà comunque luogo a una fioritura di monostrofismo imperfetto, i cui ingredienti testuali e musicali vengono tratti da dove capita, persino dalle canzonette usate in tv da spot pubblicitari. Il riaffermarsi massiccio di questa modalità che, come del resto la parodia, è tipica del canto sociale sin dalle sue origini, dipende non solo dal fatto che essa ben si adatta al conflitto di breve durata per la sua facilità di modificarsi e ricombinarsi a seconda delle situazioni ma, in una società dove la musica ha ormai perso grandissima parte della privilegiata funzione mnemotecnica che aveva nel mondo contadino e nella quale ormai oralità e scrittura sono spesso due aspetti intercambiabili di un'unica esigenza comunicativa, anche dal fatto che una sua «intercambiabilità con le altre forme espressive (le strofette diventano slogan orali, gli slogan orali vengono scritti sui muri, le scritte sui muri vengono cantate...)» [9]. Lo slogan, già esistente nel mondo contadino ma in esso rappresentante solo una piccola parte dell'esigenza di comunicazione espressa allora massicciamente soprattutto tramite il canto sociale, ha avuto a livello urbano una grande fioritura proprio perché anch'esso non è altro che «un caso di monostrofismo imperfetto (ciascuno slogan è autosufficiente, ma non viene mai detto una sola volta, e mai fuori del contesto di altri slogan), con rigorosi requisiti formali, metrici, retorici, che come tutti i prodotti folkloristici vive solo grazie all'immediata appropriazione e riproduzione comunitaria» [9]. Ed esso va quindi considerato come un «genere» strettamente imparentato al canto sociale.

Dopo il 1977 le leggi d'emergenza, la crisi delle organizzazioni di sinistra e il dissolversi delle loro organizzazioni culturali, la sconfitta operaia e la radicale conseguente trasformazione del mondo del lavoro fanno piombare un

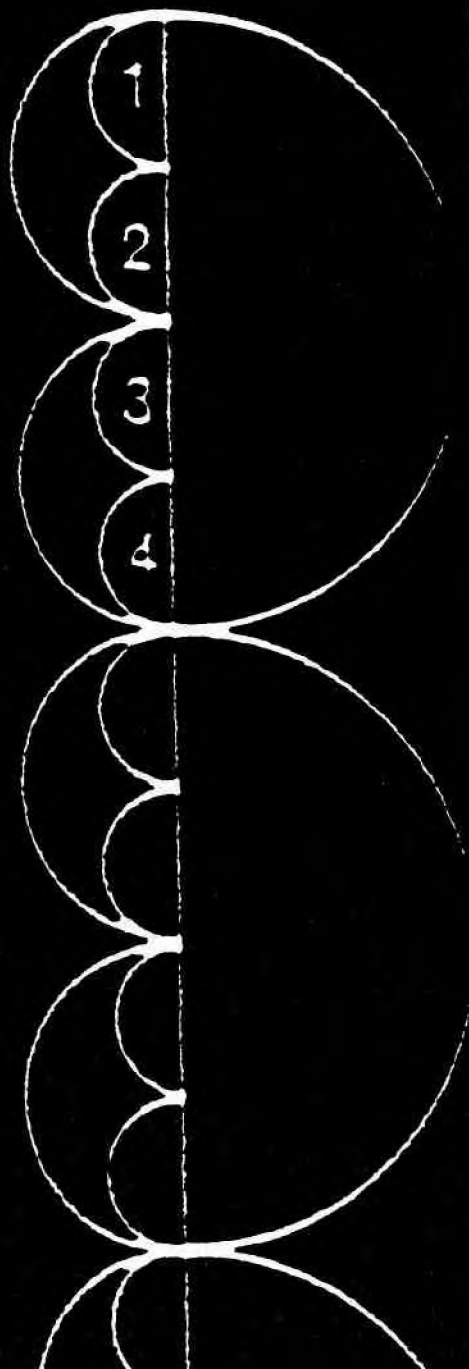
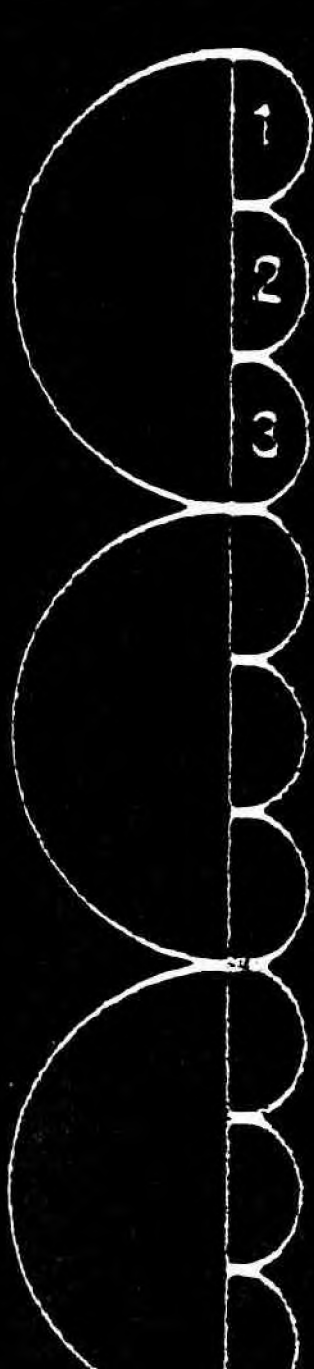
silenzio tombale in fabbrica e nella piazza.

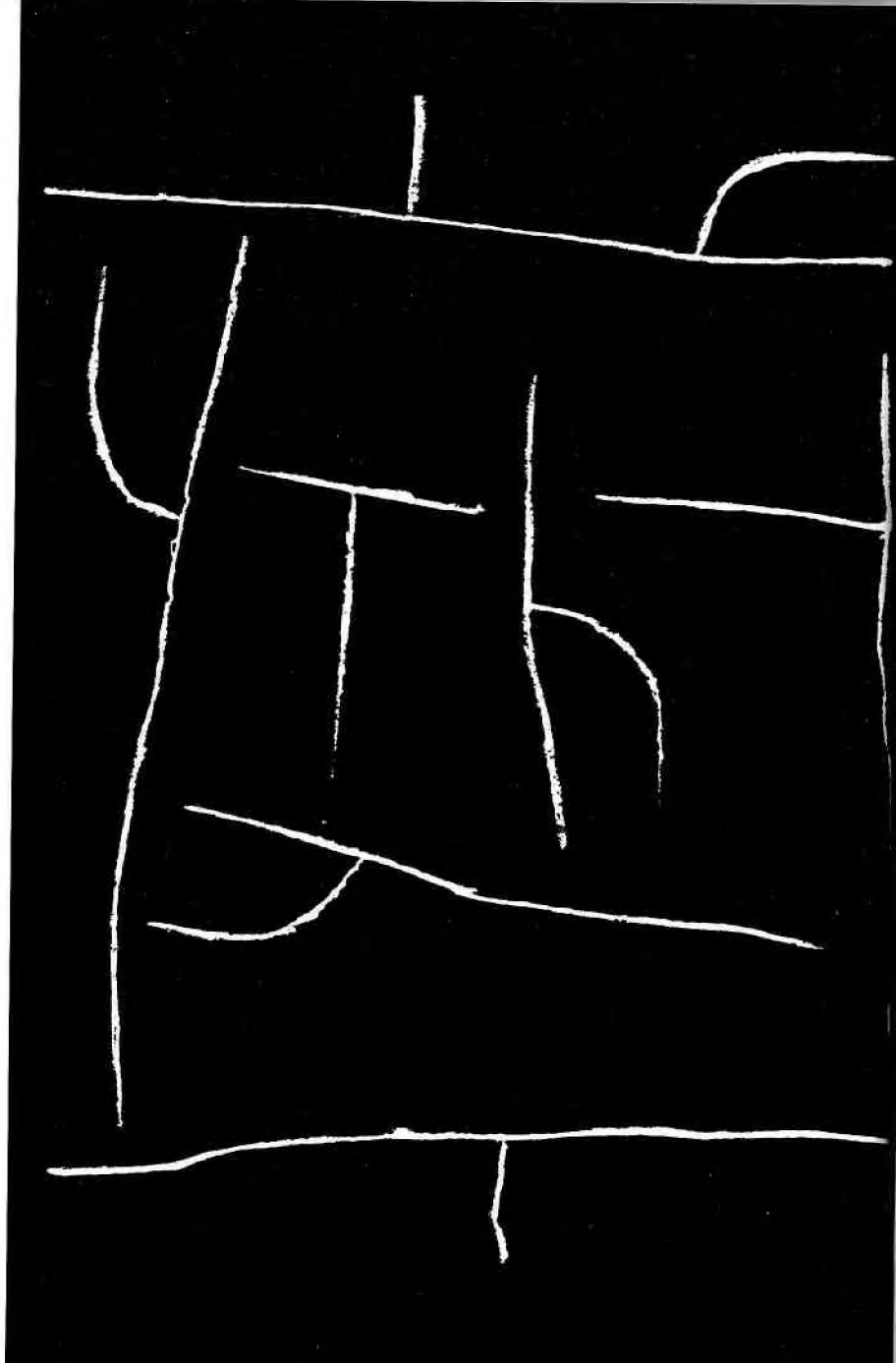
Oggi, in una situazione che vede l'assenza sia dell'indispensabile concatenazione e interrelazione di aggregati di persone che cantino sia degli indispensabili strumenti organizzativi per amplificare e sedimentare quel loro cantare, una ripresa della nostra tradizione di canto sociale sembra poco probabile, anche perché le radicali trasformazioni avvenute nel mondo del lavoro in questi anni non sono ancora state in grado di produrre delle proprie adeguate forme organizzative e quindi di concretizzare anche proprie forme di comunicazione orizzontale. Solo quando questo avverrà si potrà comunque dire con cognizione di causa se il canto tradizionale sarà ancora una di queste forme o sarà stato definitivamente sostituito con altre.

E forse una risposta cominceremo ad averla già dalla ripresa di conflittualità determinata in questo periodo dalla crisi economica. Intanto sembra comunque interessante segnalare che alcuni degli odierni complessi di rap si considerino all'interno di questa tradizione.

Riferimenti bibliografici

1. Marc BLOCH, *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre* in *Revue de synthèse historiques*, 1921.
2. Gianni BOSIO, *Elogio del magnetofono. Chiarimento alla descrizione dei materiali su nastro del fondo Ida Pellegrini in L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme d'espressione e di organizzazione «spontanee» nel mondo popolare e proletario*, Edizioni Bella ciao, Milano, 1975.
3. Diego CARPITELLA, *I canti della resistenza e la musica popolare* in *La musica popolare*, Edizioni di Cultura Popolare, Milano, n. 1/1977.
4. Ernesto DE MARTINO, *Il folklore progressivo emiliano* in *Emilia*, Bologna, n. 21/1951.
5. Asvero GRAVELLI, *I canti della rivoluzione*, Nuova Europa, Roma, 1993.
6. Roberto LEYDI, *La canzone popolare* in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1973.
7. Roberto LEYDI, *Canti sociali italiani*, Edizioni Avanti!, Milano, 1963.
8. Romolo MURRI, *Letteratura... democratica cristiana?* in *Il domani d'Italia*, n. 36/1901.
9. Alessandro PORTELLI, *Tipologia della canzone operaia* in *Movimento operaio e socialista*, Genova, n. 2/1983.





Mimmo Franzinelli / Usa: la contestazione musicale



Woody Guthrie, Pete Seeger, Phil Ochs, i locali del Greenwich Village, i concerti del Newport folk festival, ma anche il primo Bob Dylan. Mimmo Franzinelli ripercorre il grande filone della musica di protesta negli Stati Uniti. Franzinelli, attualmente impegnato nella ricerca storiografica sui rapporti tra chiesa, forze armate e fascismo, è autore tra l'altro di Ateismo, laicismo, anticlericalismo (1992), Il riarmo dello spirito (1991). Sta preparando il libro Canzoniere anticlericale di ieri e di oggi.

Con il passare degli anni la figura di Woody Guthrie (1912-1967) è divenuta oggetto di una vera e propria venerazione: film, canzoni e libri ne hanno cantato la vita in un profluvio di encomi, a scapito dell'autenticità (e contraddittorietà) del personaggio e della vitalità del suo messaggio.

Per capire Guthrie (nato in una famiglia agiata, piombata nell'indigenza quando Woody era in tenera età) lo si deve calare negli anni della depressione, fianco a fianco con milioni di persone che in un'esistenza di stenti pagavano la più dura delle crisi cicliche prodotte dal capitalismo, nella patria del liberismo. Le centinaia di canzoni da lui composte

e interpretate contengono innumerevoli frammenti di storia popolare, costituiscono un'inesauribile miniera alla quale tanti hanno attinto vuoi per recuperarne il potenziale eversivo vuoi per svisarne il messaggio, dipingendone l'autore, a seconda delle soggettive propensioni, come un coerente dirigente comunista o come un generoso patriota.

Per quanto attiene alla sua sterminata produzione artistica, la fase di maggiore creatività si apre allo scoppio della seconda guerra mondiale con la composizione delle *Dust Bowl Ballads*. Registrate da Alan Lomax nel 1940, queste canzoni sono state scritte da un grande poeta che ha saputo utilizzare al meglio e trasformare in tono accentuatamente critico un ricco materiale popolare, rendendosi interprete delle esigenze e delle aspirazioni dei lavoratori.

Guthrie ha cantato l'America costruita da chi alimenta la macchina produttiva con la propria fatica quotidiana e si deve conquistare ogni giorno la dignità di cittadino, insidiata da industriali e politici. Nelle «ballate della conca polverosa» assumono spessore immaginifico miti collettivi, balenano speranze di riscatto, spuntano aperture di credito verso le promesse rooseveltiane di portare il paese fuori dalla grande depressione.

Questa serie di canzoni è pervasa dalla violenza: «c'è la violenza fisica, fascista, dei vigilantes; la violenza delle guardie che rimandano indietro chi non ha il do-re-mi: la grana; la violenza gelida, astratta e odiosa del banchiere che ti porta via casa e terra quando non riesci a pagare i debiti; la violenza dell'isolamento e della discriminazione, delle città dove si può *ramble round*, vagare e girare senza trovare una faccia amica. Alla violenza degli oppressori Guthrie contrappone la necessaria violenza degli oppressi. Non è una violenza gratificante, liberatoria in sé. È una necessità dolorosa, l'ultima arma a cui si deve ricorrere quando non c'è altro modo di salvare la vita della propria famiglia e il rispetto di sé» (così Sandro Portelli in *La canzone popolare in America*, senz'altro il migliore studio su Guthrie e i suoi tempi). Nei brani sulla sorda lotta tra i

padroni dei pascoli e i cacciatori di bisonti da essi ingaggiati (*Buffalo Skinners*) e nei testi sullo scontro di classe nel contesto industriale (*Talking Union*), si dipana il travagliato cammino della civiltà, nell'irriducibile contrasto, per citare il titolo di un noto romanzo di Ernest Hemingway, tra chi ha e chi non ha. La fase alta della creatività guthriana si estende sino al 1947, con le *Bonneville Songs* e con il ciclo dedicato alla memoria degli anarchici Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti.

Ingaggiato da un'organizzazione governativa per recarsi nelle montagne californiane e collaborare con la sua arte alla realizzazione dell'imponente progetto di impianti idroelettrici pubblici sul fiume Columbia, Guthrie ricava da quell'esperienza un mazzo di celebrate composizioni, da *This Land Is Your Land a Pastures Of Plenty*. Il patriottismo di estrazione popolare si coniuga qui con la certezza che il progresso avrebbe dato ragione alle forze del lavoro e ai loro sforzi vitali. Per alcuni critici le *Bonneville Songs* hanno costituito un ripiegamento rispetto all'impegno politico (anche implicito) della sua rimanente produzione. Nel 1966 quella lontana fatica gli varrà l'assegnazione dell'unico riconoscimento statale: il Conservation Service Award.

Il ciclo delle *Sacco & Vanzetti Ballads* ricolloca al centro dell'ispirazione musicale l'esigenza dell'organizzazione classista e le spietate persecuzioni del potere. Si tenga presente che, prima di accingersi alla composizione delle ballate, Guthrie si documentò meticolosamente con lo studio degli atti processuali, della stampa dell'epoca e di vari documenti concernenti la vita di Sacco e Vanzetti. La vicenda dei due immigrati italiani di fede anarchica è rivissuta non già in canzoni di generica solidarietà o di sdolcinato umanitarismo, bensì con una decina di composizioni nelle quali le ragioni dei condannati a morte coincidono con quelle degli attivisti sindacali braccati dalla polizia, dei braccianti controllati a vista dal padrone, degli operai gettati sul lastrico dalla ristrutturazione. Oltre che, naturalmente, con i sentimenti di Guthrie, esternati in forma

alta e chiara: «Bart Vanzetti and Nicola Sacco / Come here looking for the land of freedom / I just want to sing your name», «Hey, hey Bart Vanzetti, / You made speeches for the workers / Well I just want to sing your name».

L'artista si rifiuta di onorare il nome del giudice che truccò il processo per incastrare il due «sovversivi», mentre la celebrazione delle due vittime della «giustizia» è corale: «All of my sons and all of my daughters / They're gonna help me sing your name» (*The Ballads of Sacco & Vanzetti*).

Immobilizzato in un forzato ricovero ospedaliero dalla metà degli anni Cinquanta alla morte, nel 1967, dal morbo di Huntington, Guthrie riceverà l'omaggio di tanti giovani discepoli, da Bob Dylan a Phil Ochs, che dalla sua lezione ricaveranno stimoli e temi per calare la canzone popolare nel contesto urbano e collegarla alle lotte sociali dei primi anni Sessanta, in una dimensione di creatività collettiva e di divulgazione di massa. Senza Guthrie, tutto ciò non sarebbe stato possibile né immaginabile.

Pete Seeger: canzoni pericolose

Ostinatamente fedele alla strumentazione acustica e alle matrici popolari dell'ispirazione musicale, Pete Seeger (nato nel 1919 a New York) si è mosso per oltre mezzo secolo sulla scena americana con una coerenza davvero poco comune. Abbandonato il corso universitario di Harvard per un posto di ricercatore alla biblioteca del Congresso, a Washington, nel 1940 costituisce il gruppo The Almanac Singers, col quale produce ed esegue in presa diretta varie ballate sulla guerra e sull'antifascismo. Anima poi The Weavers (trovatisi nell'occhio del ciclone maccarthista durante gli anni Cinquanta) e svolge attività di saggista e di musicologo per le riviste *Broadside* e *Sing Out!*

Sottoposto a controlli, interrogatori e vessazioni per il suo impegno filocomunista, Seeger ha continuato per la sua strada, proponendo vecchie canzoni popolari e nuove composizioni sull'attualità politica. Il suo patrimonio di incisioni è secondo solo a quello di Guthrie, con cui ha modo di

collaborare e grazie al quale affinò la propria sensibilità in direzione delle classi lavoratrici. La sua raccolta *American Favorite Ballads* costituisce un ineludibile riferimento per chiunque sia interessato al patrimonio folk statunitense. All'attività di autore e di esecutore Seeger ha sempre accompagnato l'impegno di propagandista della tradizione americana, e non solo: si è difatti proposto di contribuire alla conoscenza del patrimonio popolare internazionale.

La raccolta *Dangerous Songs!?* (una ventina di canzoni registrate nel 1966 per la Cbs, sotto la supervisione di John Hammond) rappresenta la summa della visione seegeriana: include ballate dei contadini tedeschi levatisi in armi nel 1524 (*Die Gedanken Sind Frei*: I pensieri sono liberi), poesie di William Shakespeare (*Full Fathom Five e Perchance To Win*), composizioni politiche inglesi del sedicesimo secolo (*Robin The Bobbin*), brani sulla questione razziale negli Stati Uniti (*John Brown's Body*), melodie cinesi contemporanee (*Mao Tse Tung*). Avendo costantemente inteso in significato estensivo l'espressione «canto di protesta», Seeger (tacciato di sovversivismo dalla grande stampa) indirizza al suo pubblico un intrigante interrogativo: «voi dovete decidere da soli il vostro atteggiamento nei confronti di queste canzoni: per chi sono pericolose e per quale motivo e se esse sono pericolose per voi oppure no. Un foglio di carta moschicida ha due facciate, ma per la mosca le cose si presentano molto diversamente a seconda che si posi su una facciata o sull'altra» (dalle note di copertina di *Dangerous Songs!?*).

Nei primi anni Sessanta, quando l'impegno politico dei folksinger è al parossismo, la posizione di Seeger pare a taluni esageratamente «legalitaria» e moderata. Ochs ironizzò pesantemente, in un brano scagliato contro i progressisti bianchi (*Love Me, I Am a Liberal*), sulle abitudini dei benpensanti moderati e pure sui loro gusti musicali nazional-popolari.

I vote for the Democratic Party / They want the U.N. to be strong

/ I attend all the Pete Seeger concerts / He sure gets me singing those songs / And I'll send all the money you ask for / But don't ask me to come on along / So love me, love me, love me I'm a Liberal.

Voto per il Partito Democratico / Vogliono che l'Onu si rafforzi / Seguo ogni concerto di Pete Seeger / Lui mi capisce con le sue canzoni / E manderò tutti i soldi che vorrete / Ma non chiedetemi di intervenire di persona / E così amami amami amami: sono progressista.

Sebbene ingenerosa e francamente eccessiva, la sfottitura dell'irruente folksinger di El Paso contiene un fondo di verità nel cogliere, in quel particolare contesto socio-politico, la funzione di ibrido collettore della pseudo-protesta della borghesia liberale esercitata dalle canzoni di Seeger. Comunque, a riprova di una profonda onestà ed equanimità di giudizio, Seeger inserì nel proprio repertorio alcune canzoni di Ochs (ad esempio *The Draft Dodger Rag*) e le presentò in concerti e nei dischi con espressioni di stima verso il loro autore.

Tra le sue più personalizzate composizioni si possono citare *Who Killed Norma Jean?*, impietoso atto d'accusa contro l'infernale meccanismo che portò Marilyn Monroe alla morte, e *The Hammer Song*, nelle cui strofe il «martello della giustizia» e la «campana della libertà» battono fragorosamente all'unisono per proclamare i valori della solidarietà e della fratellanza.

Tra i più felici incontri di Seeger vi è quello con Malvina Reynolds, dal quale sono scaturite incisive ballate sul genere di *Andorra*, di *Little Boxes* e di *Mrs. Clara Sullivan's Letter*. Quest'ultimo brano, redatto sotto la forma di una missiva indirizzata a un giornale sindacale dalla moglie di un minatore, si riferisce a un prolungato e difficile sciopero minerario.

Contro i lavoratori, stremati da orari impossibili e da retribuzioni da fame, stanno lo sceriffo e le autorità tutte. Questa la strofa finale:

I believe the truth will out someday / That we're fighting for jobs
at decent pay / When after work my man comes in / With his wet
clothes frozen to his skin, / Been digging coal so the world can run
/ And operators can have their fun / In Perry Country.

Credo che la verità uscirà un giorno: / lottiamo per lavorare con
salari decenti / Quando il mio uomo torna dal lavoro / con i vestiti
incollati alla pelle / per aver scavato carbone perché il mondo
continui a girare / ed i padroni possano divertirsi / a Perry Country.

Non meno importanti delle creazioni originali, le interpretazioni di Seeger del patrimonio tradizionale: dal sommerso antimilitarismo di *Where Have All The Flowers Gone* al trascinante filo-castrismo di *Guantanamo*. Canzoni che proprio grazie all'interpretazione del folksinger new-yorkese ottennero un'estesa notorietà popolare in tutto il mondo. Virtuoso suonatore di banjo e di chitarra a sei e dodici corde, ancor oggi Seeger prosegue la propria ricerca musicale, in un incessante scavo dentro miniere in cui si è sedimentato il lascito di generazioni di anonimi cantori, e allo studio accompagna l'elaborazione di motivi dedicati ai principali problemi socio-politici degli anni Novanta.

Dalla marginalità al cuore del mercato: Bob Dylan

La fucina dei folksinger sbocciati nei primi anni Sessanta è da individuarsi nella rivista newyorkese *Broadside*, sulle cui pagine apparvero testi e trascrizioni musicali dei brani dapprima timidamente proposti nei piccoli club e quindi presentati a migliaia di persone nei concerti e nelle mobilitazioni per i diritti civili. Su *Broadside* esordisce anche Bob Dylan, il più creativo tra quanti si richiamarono all'insegnamento di Guthrie. Nel suo primo disco (inciso per la prestigiosa e potente compagnia Cbs, grazie all'avallo di Hammond) figura *Song To Woody*, omaggio d'autore alla figura del maestro:

I'm out here / a thousand miles from home / walking a road /

other men have gone down / I'm seeing a new world / of people and things / hear paupers and peasants / and princes and kings /

Hey Woody Guthrie / I wrote you a song / about the funny old world / seems sick and it's hungry / it's tired and it's torn / it looks like it's dying / and it's hardly been born /

Hey Woody Guthrie / but I know that you know / All the things I'm a singsing / and a many time more / I'm singing you this song / but I can't sing enough / 'cause there's not many men / that've done the things you've done /

Here's to Cisco and Sonny / and Leadbelly too / And to all the good people / that travelled with you / here's to the hearts / and the hands of the men / ahat come with the dust / and are gone with the wind /

I'm leaving tomorrow / but I could leave today / somewhere down the road / someday / the very last thing / that I'd want to do / is to say / I've been hitting some hard travelling too.

Sono qui all'aperto / mille miglia da casa / percorro una strada / sulla quale altri uomini camminarono / scorgo un nuovo mondo / di gente e di cose / ascolto poveri e contadini / principi e re /

Ehi Woody Guthrie / ti ho dedicato una canzone / su questo buffo vecchio mondo / sembra ammalato ed è affamato / è stanco e lacerato / sembra sul punto di morire / ed è appena nato /

Ehi Woody Guthrie / ma io so che tu conosci / tutto ciò che canto / e molto di più / ti canto questa canzone / ma non posso cantare abbastanza / perché non sono molti gli uomini / che hanno fatto ciò che hai fatto /

La dedico a Cisco Huston e Sonny Terry / e pure a Leadbelly / ed a tutti gli uomini giusti / che hanno viaggiato con te / eccola col

cuore / e le mani degli uomini / che sono giunti con la polvere / e se
ne sono andati col vento /

Me ne vado domani / ma potrei partire oggi / da qualche parte
lungo la strada / un giorno / davvero l'ultima cosa / che vorrei fare
/ è dire / Ho fatto anch'io molta strada.

Sul fatto che da quelle lontane giornate Dylan abbia calcato le «polverose strade» della gloria, nessuno potrebbe dubitare. Le successive direzioni musicali mostreranno che il rapporto intrattenuto con il «padre spirituale» è essenzialmente consistito nella fantasiosa riscrittura dei motivi individualistici insiti nell'arte di Guthrie.

La svolta musicale di Dylan matura nella seconda metà del 1964. Con l'adozione di una strumentazione elettrica egli prende le distanze dal purismo della tradizione folk, aprendosi il cammino in ambiti rock e sostituendo la protesta sociale con il canto di se stesso e dei propri problemi esistenziali. L'attenzione all'io (propria degli appartenenti ai ceti benestanti) diverrà progressivamente preponderante, con il risultato di rinchiudere l'artista dentro la prigione dei propri incubi personali.

I critici della rivista *Broadside* si sentirono traditi e scrissero roventi articoli per deprecare ciò che, con una stima alquanto miope, valutarono alla stregua di una mera involuzione commerciale adottata per bruciare le tappe del successo. Sta di fatto che ancor oggi il migliore Dylan è considerato quello a cavallo tra le prime canzoni di protesta e la svolta più intimistica, quello cioè che ha lanciato il folk rock: da *Bringin' It All Back Home* (1965) sino a *John Wesley Harding* (1968), passando per i capolavori di *Higway 61 Revisited* e di *Blonde On Blonde*. La successiva produzione, a partire dall'album country *Nashville Skyline* del 1969, rimarrà sensibilmente al di sotto delle sue potenzialità.

È probabile che lo stesso Dylan si sia reso conto di come il successo di massa non sia proceduto di pari passo con l'innalzamento qualitativo della sua produzione, valutato

che di tanto in tanto il celebrato artista tenta di tornare sulla vecchia strada della musica popolare, in chiave acustica. Ultimo in ordine di tempo il disco del 1992 *Good As I Been To You*, immerso nelle atmosfere folk, blues e spiritual della migliore tradizione americana. L'album contiene infatti solamente canzoni tradizionali, riarrangiate in modo estremamente originale e rispettoso. Il che non è poco, considerato lo stravolgimento che negli anni Ottanta caratterizzò la riproposizione dal vivo del suo vecchio repertorio.

Si potrebbe proficuamente spulciare il canzoniere dylaniano degli anni Settanta e Ottanta, per ricavarne una manciata di brani impostati secondo i canoni protestatari (ad esempio il 45 giri del 1971 *George Jackson*, oppure *Hurricane*, nell'album *Desire*, del 1975). Gli annali della dylanologia ci forniscono la dettagliata elencazione degli interventi della star agli appuntamenti politico-musicali (dal raduno di New York del 9 maggio 1974 a beneficio degli esuli cileni ai festival *USA for Africa* e *Sun City* del successivo decennio). L'analisi testuale, corredata dal raffronto con l'evoluzione complessiva della carriera di Dylan, induce melanconicamente a concludere che composizioni di denuncia sociale e «rimpatriate in stile militante» corrisposero a saltuari soprassalti di buona coscienza. Moti dell'animo del resto inevitabili nell'esistenza di chi, partito dalla gavetta con lo zaino carico di idealistiche aspirazioni, ha salito i più alti gradini della celebrità, senza mai sentirsi appagato. Poco a che fare, insomma, con la tensione morale e la poetica della protesta del giovane Dylan.

Phil Ochs: noi non marceremo più

Nato a El Paso nel 1940, Ochs approda all'età di vent'anni al Greenwich Village di New York e immediatamente si distingue, nella schiera dei giovani seguaci di Guthrie, per la lucidità e la freschezza con cui mette in rima i principali eventi di attualità socio-politica. Gli esordi evidenziano la fedeltà al «maestro» Woody Guthrie, la cui eredità è valorizzata dalla ballata non meramente celebrativa *Bound For*

Glory, polemicamente rivolta contro quanti interessatamente scindevano il lato musicale dall'impegno sociale del folksinger:

Now they sing out his praises on every distant shore, / But so few remember what he was fightin' for. / Oh why sing the songs and forget about the aim, / He wrote them for a reason, why not sing them for the same? / For now he's bound for glory all his own, / And now he's bound for glory all his own.

Oggi cantano dappertutto le sue lodi, / ma solo pochi ricordano per cosa combattesse. / Oh, perché cantarne le canzoni e scordarne lo scopo? / Le compose per una ragione, perché non cantarle per quella? / E adesso cammina verso la gloria. / E adesso cammina verso la gloria.

Il giovane militante del Tropical movement s'impone all'attenzione generale al Festival di Newport del luglio 1963, dove esegue alcuni brani sulla discriminazione razziale e sull'ondata di violenza diretta contro i sostenitori dei diritti civili. Una ballata su Birmingham si rifà al modulo popolare del talking blues immortalato da Guthrie nel brano su Washington; il testo è una sarcastica ridicolizzazione dei benpensanti cittadini, beceri paladini della segregazione.

La dimensione quotidiana della militanza di Ochs non è certo quella dei grandi raduni di Newport, avvenimenti fondamentali, certo, per farlo conoscere a un ampio pubblico, ma piuttosto quella delle marce di protesta, dei comizi sindacali, dei sit-in di contestazione. Urlate dal pianale di furgoni artigianalmente amplificati, le sue canzoni infondono a lui stesso e al gruppo di militanti radunatisi per l'occasione la determinazione di continuare la battaglia e la certezza di essere nel giusto.

I primi dischi, quelli «militanti» pubblicati da *Broadside* e quelli (tecnicamente più raffinati) registrati per la Elektra, contengono un enorme potenziale eversivo dei modelli

di vita dell'America ufficiale. *Automation Song* si occupa della ristrutturazione padronale nelle fabbriche; *One More Parade* presenta in una luce tragica l'ennesima sfilata patriottarda, sullo sfondo delle schiere di vittime della guerra; *Ringin' Of Revolution* celebra, invero con un'enfasi prematura ed eccessiva, la tanto attesa sconfitta dei reazionari. La sua composizione più nota, *I Ain't Marching Anymore*, esprime il rifiuto di prestarsi ai giochi del potere, sia come carne da macello sia come strumento per l'altrui oppressione. Il brano diviene l'inno dei giovani che alla chiamata alla leva rispondono con la diserzione. Dal punto di vista commerciale, *I Ain't Marching Anymore* gli attira l'ostracismo delle reti radiotelevisive, incapsulandolo definitivamente nella dimensione della controcultura.

Oltre a comporre canzoni su tematiche della grande politica, Ochs narra episodi apparentemente marginali, tratti dalla minuta cronaca quotidiana accanto a pezzi intimisti di estrema sensibilità, provando così di appartenere a pieno titolo al migliore filone della musica popolare, i cui interpreti di spicco non si sono mai lasciati chiudere in una produzione monodimensionale, esprimendo se stessi a livello di composizioni politiche, di ballate autobiografiche, di canti nei quali si possono cogliere esperienze e riflessioni della vita di ognuno.

Alcune tra le sue composizioni meno impegnate raggiunsero il successo nell'interpretazione di Joan Baez (*There But For Fortune*) e di Melanie (*Chords Of Fame*). L'esame dei testi evidenzia un notevole equilibrio tra tensione etica e impegno politico: piuttosto che sbandierare dogmatiche verità, Ochs rielabora nel proprio intimo ciò che lo attornia. Giovane intellettuale immerso nel vivo della realtà sociale in tempi di epocale cambiamento, l'artista è continuamente sfidato a valutare criticamente la realtà e a ridefinire il proprio lavoro di folksinger.

Dinamicamente impegnato nelle campagne politiche antiautoritarie, Ochs rimarrà tremendamente deluso dalla piega assunta dagli avvenimenti di Chicago, dove, negli

ultimi giorni dell'agosto 1968, la contestazione hippy alla Convenzione del Partito democratico s'infrange nel sangue e negli arresti di massa.

Il riflusso del movimento vede Ochs impegnato nella ricerca di una nuova dimensione artistico-esistenziale. Sulla scia di Dylan abbandona la formula voce più chitarra acustica, ma (se il calcolo era quello di rivolgersi a un più largo pubblico) con esiti sconcertanti. Allontanatosi dagli Stati Uniti, viaggia per l'America latina e per l'Africa come giornalista (con la chitarra). Allaccia collaborazioni musicali con artisti locali, ma trascorrerà un altro decennio prima che gli esperimenti intrapresi da Ochs vengano ripresi, trasformati però in produttiva routine nelle registrazioni di Peter Gabriel, di Paul Simon, di David Byrne e di altre lungimiranti celebrità, che alimentano la loro esauستا ispirazione con la linfa di artisti indigeni (saccheggiano le culture autoctone per la gioia del pubblico «colto» angloamericano). Conosce Victor Jara durante un lungo soggiorno con Jerry Rubin nel Cile di Unidad popular. In Tanzania subisce un'aggressione che lo lascia, per i postumi di una ferita alla gola, privo dei registri vocali superiori. Il golpe di Augusto Pinochet lo convince che il potere militar-industriale è più forte di quando aveva iniziato con tanti altri giovani a scalpellare le fondamenta dell'impero americano.

Mentre un progressivo sentimento di impotenza lo pervade, si sforza di ritornare al lavoro politico e organizza un concerto di solidarietà con le vittime dei fascisti cileni (tra gli artisti coinvolti: Dylan, Baez, Seeger). Infine, indebolito dall'alcool e psicologicamente stremato, si uccide nell'estate del 1976.

I semi sparsi da Ochs fioriranno nelle canzoni dei musicisti d'avanguardia: i Clash riprendono la sua denuncia del colonialismo yankee nel fondamentale lavoro intitolato *Sandinista!* (nel brano *Not Only Here*), mentre nel 1990 Billy Bragg compone *I Dreamed I Saw Phil Ochs Last Night* (incluso nella raccolta militante *The Internationale*, Elek-

tra), su di un tema musicale attinto dalla classica ballata dedicata da Guthrie a Joe Hill:

I dreamed I saw Phil Ochs last night / Alive as you and me / Says I to Phil «You're ten years dead» / «I never died» says he, «I never died» says he /

The music business killed you Phil / They ignored the things you said / And cast you when fashions changed / Says Phil «But I ain't dead», / Says Phil «But I ain't dead» /

The Fbi harassed you Phil / They smeared you with their lies / Says he «But they could never kill / What they could never compromise / I never compromised» /

«Though fashion's changed and critics sneered / The songs that I have sung / Are just as true tonight as then / The struggle carries on, The struggle carries on» /

With the song of freedom rings out loud / From valleys and from hills / Where people stand up for their rights / Phil Ochs is with us still / Phil Ochs inspires us still.

Ho sognato Phil Ochs, ieri notte / Vivo come te e me. / «Ma Phil», gli dico, «sei morto da dieci anni» / «Non sono mai morto», «Non sono mai morto», risponde /

Il business musicale ti uccise, Phil / Ha ignorato ciò che dicevi / E ti ha gettato non appena le mode sono cambiate / «Ma non sono mai morto», risponde / «Ma non sono mai morto», risponde /

L'Fbi ti ha perseguitato, Phil / Ti ha macchiato con le sue falsità / Mi dice: «Non potrebbero mai uccidere / Ciò che non possono compromettere / Io non mi sono mai compromesso» /

«Anche se le mode sono cambiate ed i critici sogghignano / Le canzoni che ho cantato / Sono attuali oggi come allora / La lotta si rafforza, la lotta si rafforza» /

Col canto di libertà che risuona forte / Dalle vallate e dalle colline / Ovunque la gente rivendica i suoi diritti / Phil Ochs è ancora con noi, / Phil Ochs ci ispira ancora.

Bragg, esponente di punta dei moderni folksinger legati al movimento operaio, ha tracciato un significativo raffronto tra Joe Hill (il rivoluzionario cantore degli Industrial workers of the world; condannato a morte nel 1914 dalle autorità dello Utah) e, attraverso la rivitalizzazione di Guthrie, Ochs, il più radicale esponente della contestazione statunitense dei primi anni Sessanta.

Il canto critico della vita quotidiana

Dai fumosi locali del Greenwich Village agli affollati concerti del Newport folk festival, ma soprattutto ai raduni protestatari di massa, decine di giovani armati di chitarra divulgarono messaggi di solidarietà sociale, di contestazione degli assetti capitalistici del potere, di rivendicazione dei diritti civili per minoranze razziali e immigrati. L'elenco dei folksinger sarebbe certamente lungo (per limitarci a quelli dei quali non abbiamo potuto occuparci in questa sede: David Blue Cohen, Bob Davenport, Ramblin' Jack Elliot, Richard e Mimi Fariña, Jim Garland, Cynthia Gooding, Sam Hinton, Ed Mc Curdy, Eric Von Schmidt, Mark Spoletta, Dave Van Ronk...), a riprova delle inedite dimensioni assunte dallo strumento musicale come veicolo di espressione artistica collegato al movimento alternativo.

A Newport decine di migliaia di persone assistono ai concerti, scrutano le mostre fotografico-documentarie, prendono parte ai seminari. Nel 1965 si tocca il massimo livello di partecipazione: ottantamila spettatori. Nel 1969 il tradizionale appuntamento annuale viene abolito: le autorità locali chiudono la rassegna. L'appuntamento di Newport ha funzionato per un decennio da banco di prova e da pedana di lancio per la stragrande maggioranza delle nuove leve musicali.

Tom Paxton è il folksinger che dall'inizio degli anni

Sessanta a oggi ha saputo sviluppare una serrata protesta sociale e politica sfornando canzoni al passo con i tempi. Dopo Dylan e Ochs, egli è il terzo co-erede del capostipite della folk music. Meno originale di Dylan, meno energico di Ochs, egli rimarrà costantemente ancorato alla dimensione sommessamente protestataria e impegnato nella ricerca musicale sino agli anni Novanta. Senza clamori né gratificazioni economiche, manco a dirlo sempre ai margini del mercato, con il gusto di commentare criticamente l'evoluzione della situazione sociale e politica senza farsi legare le mani da autocondizionamenti e da strategie commerciali perseguite dalle compagnie discografiche.

Il titolo del suo primo album *I'm The Man Who Built The Bridges* (edito da Gaslith nel 1962), oltre alla volontà di onorare i lavoratori, contiene valenze premonitrici sull'imponente attività musicale di Paxton, che effettivamente ha gettato solidi ponti tra la tradizione musicale d'opposizione e la realtà dei nostri tempi. Invitato nel 1969 al festival rock di Wight, è riuscito a infiammare la massa degli ascoltatori con un repertorio squisitamente folk, ottenendo un successo non inferiore a quello raccolto dal musicista salito sulla scena dopo di lui: Dylan.

Nel suo sterminato repertorio troviamo diverse canzoni di agitazione politica. Un concerto registrato a New York nel giugno 1970 (uscito l'anno seguente in un doppio disco per la Elektra: *The Compleat Tom Paxton*) cattura il feeling stabilitosi tra l'interprete e il pubblico, e propone, tra l'altro, brani sull'aggressione americana in Indocina (*Talking Vietnam Pot Luck Blues*) e sui politicanti reazionari (*Ballad Of Spiro Agnew*). Feroce la satira rivolta contro il successore del presidente John Kennedy: *Lyndon Johnson Told The Nation*.

Nei suoi numerosi album sono disseminate canzoni critiche sul passato degli Stati Uniti (*General Custer*, in *How Come The Sun*, del 1971, Reprise), sul soffocamento nel sangue del socialismo cileno (*White Bones Of Allende*, in *New Song From The Briarpatch*, 1977, Vanguard), sulle

trame antidemocratiche del presidente Richard Nixon (*Talking Watergate*, idem), sulla repressione in Sudafrica (*The Death Of Stephen Biko*, in *Heroes*, 1978, Vanguard).

Nato nel 1937, Paxton è il folksinger appartenente alla generazione successiva a quella di Seeger che con eguale costanza si è dedicato al poco gratificante lavoro di scavo musicale nelle tradizioni popolari, rinunciando a ricercare il successo mediante l'adozione di strumentazioni e di arrangiamenti dozzinali.

Tra quanti, pure in possesso di notevoli doti artistiche, hanno pagato con l'impopolarità la fedeltà alle proprie radici protestatarie, spicca Patrick Sky. I suoi lavori sono stati pubblicati da una miriade di case discografiche, dal momento che il ridotto volume delle vendite costrinse il folksinger a fare la spola dall'una all'altra etichetta. La sua canzone di maggior successo fu senz'altro *Many A Mile*; inno di ogni folksinger randagio e irrequieto, in cammino sulle orme di Guthrie (nell'album *Patrick Sky*, stampato dalla Vanguard nel 1965). Van Ronk presentò il promettente giovanotto con espressioni mirabolanti: «Accanto a François Rabelais c'è un pizzico di John Steinbeck nella testa di Pat Sky, un po' di Willy Rogers, un po' del marchese Donatien de Sade e anche un poco di Bertolt Brecht. Legge tutto e ficca le mani ovunque e appena può captare una buona idea ci lavora sopra. In ogni momento è in grado di venirsene fuori con un talking blues alla Guthrie o in un sonetto nell'idioma petrarchesco. Scrive anche stupende canzoni d'amore».

Nelle creazioni di Sky si ritrova un'amara denuncia sociale, a partire dalla descrizione delle condizioni di vita degli emarginati e dei perdenti. *Dirge To Love Gone By* (composta nel 1969 e inclusa, due anni più tardi, nel disco *Photographs*, della Verve), costituisce una tra le più toccanti testimonianze dell'inumanità della legge e dell'abisso di solitudine in cui vivevano nelle metropoli statunitensi tante giovani, raccontate a partire dalle tragiche vicende che portarono una ragazza a morire in cella dopo avere soffocato

il neonato che non poteva mantenere.

La deliberata sfida lanciata da Sky all'establishment è contenuta in *Songs That Made America Famous* (uscito nel 1973 presso Adelphi). Il disegno di copertina mostra una visione caricaturale del cantautore preso a torte in faccia dal pubblico e illustra poco encomiabili spezzoni di vita americana travolti dal vomito e dalle esplosioni. La fotografia di retrocopertina ritrae Sky con la bottiglia in mano: pare di vedere un hobo non ancora distrutto dall'età e dall'alcool. I ringraziamenti puntualmente annotati dall'artista suonano quanto mai improbabili: «to the Pope, the Capitalists, the Revolutionaries, Women Libbers, Ethnic Minorities, the Good Guys, Freaks, Junkies. The Bad Guys and all the other people who made this fucked-up record possible». Decisamente autoironico l'avviso ai potenziali acquirenti: «Despite redeeming social importance, this album should be approached with caution».

La contestazione dell'artista è rivolta contro l'imperialismo dello stato (*Luang Prabang*), l'ipocrisia della chiesa (*Vatican Caskets* e *The Pope*), gli strumenti della violenza (*Under All Flags*), gli idoli musicali (*Rock Star*). Toltosi dallo stomaco la bile causata dai «padroni del vapore», Sky si concede il lusso di citare una massima di Lenin e, con il disco *Two Steps Forward, One Step Back* (Leviathan records), ritornare alle radici popolari della sua musica, con un album dedicato alla memoria del bluesman Mississippi John Hurt.

Nel 1974 un ventiduenne giovanotto della Georgia, Sammy Walker, ha tentato di rinverdire i fasti della tradizione folk, con un lavoro cresciuto sotto le ali protettive del «reduce» Ochs (in veste di produttore) e pubblicato dalla gloriosa *Broadside*. I brani dell'album *Song For Patti* si muovono entro i confini della lezione di Guthrie e del Dylan vecchia maniera: secche ed efficaci ballate sulle vittime del sistema (ad esempio i brani sul nero Johnny Strozier, condannato a una pesante pena detentiva, e sull'anonima donna rosa dal cancro ma costretta a trascorrere gli ultimi

giorni in una cella), sull'invivibilità delle cittadine statunitensi, sull'illegalità allignante nelle frange militar-delinquenziali, sulla lotta contro il sistema. La song-title si riferisce a un episodio che all'epoca destò molto scalpore: il rapimento di Patricia Hearst a opera di un gruppo terroristico, col subitaneo passaggio della fanciulla nelle file dei ribelli (la vicenda si concluse con l'uccisione dei «simbionesi» e il ritorno di Patty, dopo un soggiorno in carcere, nella buona società).

Walker, salutato come il novello Dylan, intratterrà rapporti episodici con il mercato discografico e la sua ultima prova uscirà nel 1979: *Songs From Woody's Pen* (Folkways), reinterpretazione di canzoni tratte dal repertorio di Guthrie. Il ritiro dalle scene riveste una valenza simbolica, attestando l'oggettiva impossibilità di riproporre, nel mutato contesto socio-politico, moduli espressivi irrimediabilmente legati a una determinata fase della vita pubblica: quei primi anni Sessanta in cui sbocciavano le speranze del rinnovamento sociale americano.

Nel suo disperato bisogno di simboli positivi, Walker è tra l'altro incorso in una svista di non poco conto, equivocando la portata eversiva dei gruppetti terroristici e di figure caricaturali quali Patty Hearst assunta a eroina della rivolta anticapitalistica. Le sue ballate suonano più incisive nel criticare i nuovi travestimenti del potere, rimanendo pur sempre limitate alla sfera oppositiva e individuale dell'azione politica. Con tutto ciò, sarebbe ridicolo imputare a Walker e ai suoi colleghi le responsabilità del fragoroso fallimento della «rivoluzione americana». La chitarra, come insegnò Guthrie, può tramutarsi, se correttamente impugnata, in un'arma contro i fascisti e la loro sottocultura. Ma solamente se si ricollega a contesti di lotta popolare. Altrimenti nel migliore dei casi diviene strumento espressivo della propria buona coscienza, quando non riduce a nostalgia (e possibilmente a oggetto di consumo) ciò che in origine era contestazione. «Folk song is big id labor is big», ammoniva il vecchio saggio Guthrie: la canzone popolare è forte se

è forte il movimento dei lavoratori.

La dimensione militante

Negli Stati Uniti come in Italia, chi volesse conoscere i cantori più vicini allo spirito delle lotte operaie non li potrà di certo trovare nelle classifiche discografiche e nemmeno nelle patinate pagine delle riviste musicali. Tra i «cantori istituzionali del movimento sindacale» occupa un posto di rilievo Joe Glazer, definito, con un poco di accentuazione retorica, «labor's troubadour». Sta di fatto che la sua presenza ha accompagnato diverse lotte aziendali, con la precipua funzione di animare e incoraggiare gli scioperanti a tenere duro un minuto in più del padrone.

Il suo repertorio contiene soprattutto brani tratti dalla tradizione musicale popolare, civile e religiosa, riarrangiati per adeguarli alle necessità del momento. Tra i meriti di Glazer, l'aver ripreso negli anni Sessanta una serie di song che un decennio addietro erano state utilizzate dai lavoratori in lotta, e di essere riuscito a riproporle in chiave militante. Ci riferiamo, ad esempio, a *We Are Building A Strong Union*: composta nel 1929 nel corso di un conflitto di lavoro a Marion, nel North Carolina, è basata sulla tessitura di uno spiritual. Ancor più remota l'origine di *Hard Times In The Mill*, canto dei lavoratori tessili della Columbia, che all'inizio del secolo si batterono per la riduzione dell'orario.

Nel caso delle lotte dei minatori, le registrazioni di un Appalachian music workshop tenutosi nel Tennessee durante l'ottobre 1972 offre un valido spaccato della fascia di artisti strettissimi attorno alle lotte sindacali: George Tucker, Hazel Dickens, Sarah Gunning, Nimrod Workman su tutti. Come *All You Coal Miners* (edito dalla Rounder e distribuito sul mercato italiano dalla Albatros) documenta il substrato musicale delle agitazioni operaie. Le ballate affrontano i temi delle malattie professionali, dei militanti eliminati dal nemico di classe, della miseria che si accompagna a ritmi di lavoro insostenibili.

Dickens, sensibile interprete della dura esistenza dei minatori, verso la metà degli anni Settanta si è unita ad Alice Gerrard nell'indagine musicale del femminismo popolare, con un fascio di ballate tra le quali brillano *Working Girl Blues*, autobiografia di Dickens, che così la presenta: «deriva da un insieme di forti sentimenti, ricordando e rivedendo tutti i duri lavori che ho fatti dai sedici anni in poi, lo sfruttamento del proletariato e il circolo infinito di vergogna che comporta», e *Ramblin' Woman*, orgogliosa rivendicazione della libertà creativa schiusasi alle donne da quando è loro possibile aprirsi alla vita senza obbligatoriamente sottostare alle catene matrimoniali (in *Hazel Dickens and Alice Gerrard*, Rounder records, 1975).

Il potenziale di lotta (e di confusione) espresso dalla ribellione dei neri e dei radicali bianchi nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta è stato catturato dal magnetofono di due studiosi della cultura popolare americana, Sandro Portelli e F. Pellegrini, per *L'America della contestazione* (Dischi del Sole). Canti di strada, slogan politici, interviste ed esecuzioni di artisti emarginati del mercato discografico ma alla testa del movimento alternativo popolare: Barbara Dane, Mable Hillary, Frederick Douglass Kirkpatrick. Il disco si conclude con suoni e voci dalla controparata inaugurale della presidenza Nixon: poche migliaia di persone scese in piazza nei giorni 20 e 21 gennaio 1969 per contestare il nuovo capo della grande nazione. Nel commento dei due studiosi italiani, «le grida finali rappresentano abbastanza bene la situazione di una frangia rivoluzionaria priva di potere, in un paese in cui ormai è stato detto tutto quello che si poteva dire, senza scalfire un apparato indifferente e invincibile. Il sentimento che ne deriva è una rabbia inespprimibile e una disperazione che si stempera in una satira cupa e impotente, ma densa di potenziale rivoluzionario». Nel volgere di pochi anni il potenziale rivoluzionario si era dissolto, fugato da un'inflessibile repressione, dalla diffusione delle droghe pesanti e dalle seduzioni della società americana (tranne esplodere come a Los Angeles nell'estate

1992). Il sentimento di disperazione, si è sostituito negli anni Settanta alle speranze che avevano trovato nel «folk revival» compiuta forma musicale.

Nei canti della rabbiosa contestazione americana risuonava il vento della tempesta e del conflitto irriducibile, inevitabilmente destinato a concludersi con la distruzione di uno dei contendenti. Sintomatico il testo di *That Ain't Good*, una ballata del Black Power. Se le strofe iniziali risentono della classica struttura folk, con la dualistica opposizione tra la morale del potere e la morale delle sue vittime, la canzone sferrava un pugno allo stomaco dei sostenitori del «progresso moderato nelle istituzioni»:

You tell me you're my brother / As we join hands and sing; / How you always loved / Martin Luther King. / But you're also a brother / To the man that wears the hood, / You've got too many brothers / And, brother, that ain't good /

That ain't good, that ain't good / That ain't good for me and my brothers / And brother, that ain't good /

You wear McCarthy buttons / And go marching in peace parades / And play at picking presidents / And other nice charades / You'll choose a man who talks of peace / And love and brotherhood / While the wealth and land / Stay in the same old hands / And, brother, that ain't good /

All you two-faced politicians / Who sing «We shall overcome» / But support the institutions / I need liberation from: / Well, *me* and *you* ain't *we*, friend, / Let this be understood / It's you and your institutions / That we shall overcome /

That *is* good, that *is* good / That is good for me and my brothers / And brother, that is good.

Mi dici che sei mio fratello / mentre ci teniamo per mano e cantiamo / mi dici che hai sempre amato / Martin Luther King. /

Ma sei anche fratello / degli incappucciati del Ku Klux Klan, / hai troppi fratelli / e questo, fratello, non va bene /

Non va bene, non va bene / non va bene per me e i miei fratelli / e questo, fratello, non va bene /

Sfoggi i distintivi di McCarthy / e sfilì alle marce pacifiste / e giochi a scegliere i presidenti / ed altri simpatici passatempi. / Scegliere un uomo che parla di pace / e amore e fratellanza / mentre la terra e la ricchezza / rimangono nelle stesse mani / e questo, fratello, non va bene /

Tutti quanti voi ipocriti politicanti / che intonate «We shall overcome» / ma appoggiate le istituzioni / da cui devo essere liberato: / ebbene, *tu ed io non fa noi*, amico / mettiamolo bene in chiaro, / è su di voi e le vostre istituzioni / che noi trionferemo /

E questo *va bene*, questo *va bene* / questo *va bene* per me e i miei fratelli / perciò, fratello, questo *va bene*.

Degli artisti coinvolti nella ricerca di Portelli e Pellegrini sulla contestazione americana, Mable Hillary, profondamente legata alle radici della musica della sua terra natale (la Georgia), è, secondo la testimonianza di Pete Seeger, «un'eccellente interprete di musica tradizionale afroamericana: blues, ballate, canzoni per bambini. Ma soprattutto è un essere umano di un calore eccezionale, un'interprete veramente entusiasmante.

La dimensione musicale di Kirkpatrick (interprete di *That Ain't Good*) non è che un aspetto del suo attivo coinvolgimento nelle comunità nere in progetti di autodifesa e di solidarietà.

Il retroterra proletario di Barbara Dane ha reso le sue canzoni di lotta assai vicine alla sensibilità della nuova sinistra italiana, che non a caso ha pubblicato (in edizione filologicamente scrupolosa, con la traduzione dei testi e un folto apparato di note) il disco militante *I Hate The Capita-*

list System (Dischi del Sole). La dedica dell'autrice ai lavoratori spiega l'impostazione della parte più radicale dei musicisti organicamente legati al movimento operaio: «Questo disco è dedicato con rispetto a quei milioni di persone che, con il loro duro lavoro, hanno realmente reso grande l'America, nella fiduciosa certezza che un giorno raccoglieranno la loro forza, il loro coraggio e la loro saggezza, e si uniranno per abbattere questo sistema corrotto e morente. Essi useranno la loro inventività e laboriosità per portare a un livello di vita decoroso tutto il nostro popolo e restituirci un posto rispettabile all'interno del consesso delle nazioni. Sono loro i creatori della storia, e loro costruiranno il futuro socialista». Emblematico che anche Dane, come prima Guthrie e poi, tra gli altri, Ochs, si sia riferita alla «grandezza» degli Stati Uniti, in un'accezione che, per quanto riferito al contributo fornito dal movimento operaio, non esclude valenze «patriottiche».

Cresciuta nella metropoli industriale di Detroit, dove esordì nel 1946 in un concerto insieme a Seeger, Dane si è via via cimentata con il blues e con lo spiritual non meno che con il folk e con la musica di matrice politico-sindacale. Le sue esecuzioni del patrimonio nero hanno indotto il critico musicale Leonard Feather a definirla «Bessie Smith in stereo», «una voce rara come un diamante da venti carati».

Le sue registrazioni col gruppo vocale The Chamber brothers presentano una succosa rassegna di «spiritual di lotta», interpretati con piglio e trasformati in canti di aggregazione sociale, di stimolo all'unione contro il potere. Il messaggio suona inequivocabile: «non puoi farcela da solo», serve la più ampia solidarietà popolare per guadagnare la libertà attraverso una continua lotta.

Queste interpretazioni sono del 1965. Un paio d'anni più tardi i fratelli Chamber diluivano il loro messaggio musicale nel rock, con risultanze assolutamente irrilevanti. La stessa formula impiegata nel disco *Barbara Dane and the Chamber Brothers* (Folkways) sarà utilizzata nel 1969 dalla cantautrice Laura Nyro e dal trio vocale Labelle, ma se gli

esiti artistici saranno notevoli, lo spessore protestatario risulterà di gran lunga inferiore.

La controcultura

Avviciniamoci al caotico magma della controcultura statunitense attraverso tre diverse esperienze di contestazione musicale: il gruppo folk-guerrigliero Country Joe & The Fish; l'agitatore David Peel con la sua gang del Lower East Side; la comune cabarettistico-teatral-poetica dei Fugs.

Nel 1965 Joe Mc Donald mette a subbuglio gli ambienti della sinistra con spettacoli e canzoni di rabbiosa satira politica. Country Joe & The Fish si mettono insieme in vista di una finalità ben definita: favorire la riuscita di un raduno antimilitarista a Oakland, California. Per tale scadenza decidono di registrare un «volantino musicale», ovvero un disco extended play. Si tratta di materiale «scottante», degno esordio al fulmicotone per un gruppo dichiaratamente agit-prop: una ballata sul macello vietnamita (*I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag*), un pezzo sui deliri di potere del presidente Lyndon Johnson (*Superbird*) e un brano sulle città in fiamme. Venduto al prezzo di 75 centesimi unitamente alla rivista *Rag Baby* della «San Francisco Area Folk Scene», col titolo *Song of opposition*, sarà seguito da altri due extended play, uno dei quali illustrato da un progetto grafico di Jane Fonda: un pugno chiuso sovrapposto a un elmetto militare. Le canzoni allestite per lo spettacolo pacifista «Free The Army» (gli irriverenti contestatori decifrano la sigla Fta come «Fuck The Army»: fotti l'esercito), i cui proventi sarebbero stati devoluti al movimento Vietnam Veterans Against The War, sono quant'altre mai violente e provocatorie. *Tricky Dicky* si dilunga sugli imbrogli di Nixon, *Kiss My Ass* consiste in un inequivocabile messaggio inviato alla classe dirigente e *Free Some Day* canta la futura abolizione degli eserciti.

Nel 1968 l'album *Together* (dedicato alla memoria di Bobby Hutton, diciottenne Pantera Nera uccisa dai poliziotti) dà voce alle diverse anime del poliedrico Country Joe:

Good Guys / Bad Guys Cheer riguarda New York, «emblematica dell'intolleranza e della bigottaria che pervade l'odierna cultura americana»; *The Harlem Song* sbeffeggia i sogni dei bianchi circa l'assimilazione del mondo nero nella società americana: «il prodotto di quattrocento anni di razzismo bianco», a detta del folksinger; *Mojo Navigator* nasce dall'ascolto del poema di Mike McClure sul peyote.

Il diretto impegno politico si accompagna per Country Joe all'interesse verso la ricerca musicale popolare. Nel 1969 registra *Thinking Of Woody*, raccolta di canzoni scritte da Guthrie. Due anni più tardi musica i poemi di Robert Service sulla guerra (per il disco *War War War*) col solo accompagnamento della chitarra acustica. Ne scaturisce un macabro canto delle distruzioni e della desolazione del campo di battaglia, di particolare suggestione nelle canzoni *War Widow* e *The March Of The Dead*.

Negli anni Settanta le tematiche protestatarie (*Chile e Making Money In Chile* in un disco del 1974: *Country Joe*, su Vanguard) si accompagnano a una produzione più intimista e all'interesse verso questioni di carattere ecologico.

David Peel, cantastorie arruffone e confusionario del quartiere sottoproletario del Lower East Side, ha registrato nelle strade di New York, *Have A Marijuana*, uno dei dischi più significativi dei tardi anni Sessanta. Con lo spartano accompagnamento di armonica, chitarre acustiche e tamburino, ha eseguito senza eccessive pretese musicali una decina di brani che affrontano in modo crudo problematiche familiari, militari, sociali e politiche.

I versi di Peel sono affollati da piccoli spacciatori di erba e da imboscatori di guerra, ricolmi di botte generosamente distribuite dai poliziotti, segnati dalla confusa crisi esistenziale di tanti poveracci imprigionati nella giungla cittadina. Tra insulti, sberleffi e parolacce, non manca un insolito inno ai solerti poliziotti di quartiere, impersonificazione della legge e dell'ordine. Eccone la prima e l'ultima strofa:

Here comes a cop all dressed in blue / He's after me, he's after

you/ He's got a gun, he's got a knife/ You'd better run, for your life /

A city cop, a pretty cop / A tall cop, a small cop / He's called the
cop, a city flop / I'm gonna shop, for a cop.

Ecco un poliziotto in completo blu / Sta seguendo me, sta
seguendo te / Impugna una pistola e stringe un pugnale / È meglio
svignarsela, per salvare la vita /

Un piedipiatti cittadino, un grazioso piedipiatti / Un piedipiatti
alto, un piedipiatti basso / Si chiama piedipiatti, un fallito / Vado
a beccare un piedipiatti.

Un'altra ballata si limita a ripetere sino al parossismo il
volgarissimo insulto con il quale i poliziotti newyorkesi
erano soliti bloccare i sospetti prima di sottoporli a perquisi-
zioni personali: «Up against the wall, mortherrfucker!».

Nei successivi dischi Peel continuerà sulla strada della
contestazione più corrosiva, ma senza più la freschezza e
l'incisività di *Have A Marijuana*. Dopo il pretenzioso *The
American Revolution* troverà udienza presso un John Len-
non barricadero, che per la Apple gli farà incidere *The Pope
Smokes Dope*: il Papa si fuma l'erba. Nel suo mirino entra
anche il «traditore» Dylan, accusato di ogni nefandezza.

Con *The Fugs* la dimensione musicale si accompagna alla
creazione poetico-letteraria, al gioco teatrale, in una fusio-
ne coinvolgente creata dagli artisti Tuli Kupferberg e Ed
Sanders, attorno ai quali si succedono vari collaboratori,
dal 1964 sino alle soglie degli anni Settanta. Tra cacofonici
cori e accompagnamenti anarchici, i Fugs hanno levato la
più irridente critica alla società statunitense. La loro biz-
zarra denominazione deriva dalla testata *Fuck You*, perio-
dico artistico fondato da Sanders.

La ballata *Kill For Peace* declama con incredibile reali-
smo le parole d'ordine dei reazionari americani: uccidi per
salvare la pace, massacrati perché magari se vivessero
finirebbero per amare i russi... uccidili, uccidili perché

tanto se non li uccidi tu lo faranno i cinesi... Allen Ginsberg ha scritto, a proposito di questo brano: «quando urlano Uccidi per la pace! annunciano pubblicamente la pazzia dei nostri folli governanti dai capelli bianchi. Levano alto il perverso segreto militare dove ogni orecchio ascolta, come è detto nella stupenda Bibbia».

Altre composizioni prendono per il naso i messaggi consumistici: *Coca Cola Douche* enumera le prodezze sessuali delle fanciulle immerse in bagni di Coke: «La mia ragazza scopa come una gatta selvaggia e il suo ventre trema per la caffeina», canta Sanders, mentre l'intellettuale Kupferberg è troppo indaffarato per corrispondere ai desideri erotici di un'ammiratrice: «Il mio letto è troppo pieno di gente, rotolano per terra due o tre femmine che non torneranno mai più; non ho tempo per altre dodici ragazze, sorella, la letteratura è sacra, la pittura e la scultura pure, ma come faccio a lavorare se non faccio che andarmene a letto con qualcuno? I comunisti conquistano Brooklin e occupano la Nasa: loro sono dei bravi soldati perché non hanno tempo per fare l'amore. Sono tornato a casa una mattina e sono rimasto un po' sorpreso trovando mia moglie a letto con un altro. Mi sono svegliato la sera con troppa gente nel mio letto: c'erano perfino due mie ex mogli, ma non ho tempo per altre dodici ragazze, sorella, così lasciami in pace» (*My Bed Is Getting Crowded*, nel disco *Virgin Fugs* del 1965, Esp records).

Protagonisti di spicco della cultura della «beat generation», i Fugs hanno vivacizzato i raduni di massa contro il potere politico. Ha fatto epoca il loro esorcismo degli spiriti maligni del Pentagono, effettuato il 21 ottobre 1967 dinanzi a migliaia di persone (testimonianza discografica in *Tenderess Junction*, Reprise, 1968). Anche individualmente i membri dei Fugs si sono impegnati nella controcultura: Kupferberg ha scritto vari libri di poesie e la sua registrazione dal titolo *No Deposit No Return* (*Senza cauzione, senza restituzione*, raccolta di poemi del 1966) ricama amare riflessioni sulla società dello spreco. Ed Sanders ha

studiato la setta satanica di Charles Manson, pubblicando i frutti delle sue ricerche in un documentato libro.

Nel 1984 il progetto Fugs è rinato intorno a Sanders e Kupferberg: satira e contestazione si sono accoppiate in un'orgia di riferimenti al presidente Ronald Reagan, al complesso militar-industriale, al terrore dell'Aids, alle paranoie della star Dylan.

La protesta gentile

Alla prima edizione del Folk festival di Newport, nel 1959, salì sul palco una diciottenne newyorkese, dotata di una naturale musicalità adattata agli spiritual: Joan Baez. Di lì a poco la Baez diviene una presenza costante ai raduni pacifisti per i diritti civili. Militante del movimento nonviolento, si batte per l'autoriduzione delle imposte nella misura corrispondente alla percentuale di spesa pubblica devoluta ad attività militari. La Baez offre il meglio di sé nei concerti, in interpretazioni cariche di un'emozione trasmessa agli ascoltatori. Per un certo tratto il suo percorso esistenziale e musicale s'incrocia con quello di Dylan. Rispetto ad altri folksinger, il suo repertorio risulta meno personale, perlopiù ripreso da altri artisti.

Il contributo da lei offerto alla colonna sonora di un celebre film su Sacco e Vanzetti rimane affidato all'emozionalità della sua voce più che alla profondità del messaggio. Anche in Italia Baez tiene affollati concerti, nei quali esegue alcuni brani nella nostra lingua, da *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* a *Vagabondo* (nei dischi *24 luglio 1970 Joan Baez all'Arena Civica di Milano* e *Joan Baez in Italy*, Ricordi).

Una concezione misticeggiante della nonviolenza la induce talvolta a trasporre la critica al sistema su livelli di mera testimonianza personale e sentimentale, con il risultato di proporre banali inviti alla reciproca comprensione e all'amore universale.

Per valutare la sincerità dell'impegno musicale profuso da Baez, vale la pena di ricordare che nella primavera 1993

si è recata nella ex Jugoslavia per attestare con le sue canzoni le ragioni della pace in regioni sconvolte dalla violenza interetnica.

Il trio Peter, Paul and Mary, colte al volo le potenzialità commerciali delle ballate protestatarie del primo Dylan, le ha rivestite di gradevoli armonie vocali, presentandole con lusinghieri riscontri a un pubblico più vasto di quello che il figlioccio di Guthrie aveva potuto raggiungere. In tal modo PP&M hanno contribuito al lancio commerciale di Dylan, che, riconoscente, scrisse le note di copertina per un disco dei suoi estimatori. *Bob Dylan's Dreams, Too Much Of Nothing* e *Dont' Think Twice It's All Right* sono solo alcuni tra i titoli rielaborati e portati al successo dal trio. Nell'estate 1963 la loro struggente versione di *Blowin' In The Wind* balza ai primi posti delle classifiche di vendita.

Questi ripescaggi piuttosto discutibili, in quanto supinamente funzionali alla logica del mercato (e difatti frutteranno l'ambito «disco d'oro»), vengono peraltro teorizzati da Peter, Paul and Mary, che rivendicano l'autenticità delle radici folk della loro musicalità: «all began some years ago / With Seeger and the rest, / With Woody's gusty viewpoint / And with Muddy's clear unrest» («tutto iniziò anni addietro, con Seeger ed il resto, con le visioni gustose di Woody e la giusta inquietudine di Muddy Waters»). Eppure i tre non erano le solite figure di contorno: Mary Travers proveniva dalla militanza politica di sinistra e Paul Noel Stookey dimostrerà in seguito di essere compositore di valore (*Paul and*, del dicembre 1973). Scioltisi nel 1970, due anni più tardi decidono di rimettersi insieme per sostenere l'avversario di Nixon, il progressista George McGovern, alle elezioni presidenziali.

Il trentennale cammino artistico di Judy Collins si diparte dalle radici folk per inoltrarsi nei meandri del folk-rock e della musica di consumo (sebbene sempre a un livello formalmente dignitoso). Nei suoi primi dischi e negli spettacoli dal vivo esegue ballate di estrazione popolare, alternate con brani collegati al movimento dei diritti civili, oltre

a fornire interpretazioni di pezzi composti da Guthrie, da Mac Coll e da Dylan. Spiccano una versione «femminista» di *Maid Of Costant Sorrow*, il tradizionale canto nero *Twelve Gates To The City*, il brano dedicato a una vittima dell'odio bianco (*Medgar Evers Lullaby*).

Negli anni Settanta Collins presta la sua incantevole voce a brani di altri artisti, preferibilmente di sinistra: *Bread And Roses* (*Il pane e le rose*) di Mimi Fariña; *Plegaria A Un Labrador* (esortazione alla lotta per la dignità dell'esistenza) di Victor Jara; *Vietnam Love Song* di Arnold Black. Oggi Judy Collins è una matura signora che canta con la voce incrinata dalla commozione fasciose melodie, accolte dagli applausi del suo fedele seguito di nostalgici cinquantenni.

Buffy Sainte-Marie ha voluto esprimere in musica la cultura e le rivendicazioni delle popolazioni indiane, in una tessitura musicale a mezza strada tra la dimensione folk e le tentazioni country-rock. Tra le sue composizioni originali si ricordano *Welcome Welcome Emigrante*, classico brano «topical» sulle restrizioni governative all'immigrazione, e *Los Pescadores*, scaturito da un viaggio tra i pescatori di Acapulco: costretti a dormire sotto le barche rivolte, vendono pesce ai poveri e «combattono le onde, combattono i pellicani e combattono la Camera di commercio».

Il microcosmo pellerossa emerge con precipuo vigore nelle canzoni *Native North American Child*, *Now That The Buffalo's Gone*, *My Country 'Tis Of Thy People You're Dying*. Il suo brano di maggiore impatto commerciale rimane senz'altro *Universal Soldier*, vibrata e indifferenziata condanna di ogni guerra. La colonna sonora del film *Blue Soldier* (girato nel 1970 dal regista Ralph Nelson) le assicura ampia rinomanza e lancia i successivi dischi *She Used To Be A Ballerina* (1971) e *Native North American Child... An Odyssey* (1974). Se anche per Buffy Sainte-Marie il periodo più creativo coincise con gli anni Sessanta, l'artista indiana continua a comporre anche in seguito e negli anni Settanta il suo migliore lavoro è *Sweet America*,

del 1976, contenente la selvaggia *Qu'Appelle Valley, Saskatchewan*.

A parte qualche sbandata dettata da ragioni di opportunità (leggi: lusinghe di conseguire maggiori vendite), Sainte-Marie è rimasta fedele a quanto aveva affermato agli esordi: «Intendo cantare sempre, quando sarò vecchia e sfatta e senza i lunghi capelli e con un volto antico, allora io canterò ancora». Tre decenni sono trascorsi da quando la giovane artista scrisse quella frase programmatica sulla copertina del suo primo disco. Nel 1992 ha registrato *Coincidence And Likely Stories*: undici valide canzoni di acuta analisi della realtà, sorrette da stimolanti riflessioni sociali, che da *Disinformation* a *Bury My Heart At Wounded Knee* utilizzano arrangiamenti musicali al passo con i tempi e propongono a un pubblico non necessariamente élitario messaggi e riflessioni di una folksinger criticamente inserita negli anni Novanta.

Sulle problematiche della civiltà indiana è il caso di ricordare, oltre al contributo di Peter Lafarge *As Long As The Grass Shall Show*, la lunga ballata che si estende sul primo lato del disco di J.D. Blackfoot *The Song Of Crazy Horse* (1974, Fantasy records). Sopra una base musicale ritmata dai tamburi, scorre un testo che ripercorre le sanguinose tappe dei massacri compiuti dai pionieri e dai «soldati blu».

You took his land and you ate his corn / on his grave your land
was born /

You took his pride and you fed him dirt / you wished him winter
without a shirt / and you called this Redman Savage!

Gli hai preso la terra e mangiato il suo grano / il tuo Paese è sorto
sulla sua pietra tombale /

L'hai privato dell'orgoglio e nutrito di fango / gli hai augurato
l'inverno senza un vestito / e l'hai chiamato Selvaggio rosso!

Il modello della società bianca è riassunto da Blackfoot nella triade «alcohol, tabacco e armi»: micidiale strumento dello sterminio dei nativi.

La triplice divinità bianca avrebbe poi esteso il proprio intollerante dominio sopra la possente nazione edificata sulle rovine della civiltà indiana:

A hundred years have seen the setting sun / but his sad country still run / on his alcohol, tobacco, and guns / alcohol, tobacco, and guns.

Il tramonto del sole vide scorrere un secolo / ma il suo triste paese ancora si regge / su alcohol, tabacco e armi / alcohol, tabacco e armi.

Scampoli di opposizione musicale

Negli anni Settanta, con la delusione del cauto riformismo carteriano, propedeutico al revanscismo conservatore di Reagan, il microcosmo della canzone protestataria è esploso e si è disperso in mille rivoli. Vediamo di indicare interessanti percorsi individuali, meritevoli di considerazione per il tentativo di conferire dignità musicale alla serpeggiante critica del sistema.

Alcuni musicisti «controcorrente» hanno agito di rimesa, sforzandosi di rivoltare contro la retorica ufficiale temi agitati dai mass media per legittimare gli assetti di potere. Emblematica la replica al baraccone pubblicitario del Bicentenario della fondazione degli Stati Uniti.

Uno tra i più originali (e misconosciuti) folksinger, Loudon Wainwright III, ha celebrato l'anniversario in una canzone che vale la pena di riproporre per cogliere ironia e sberleffo rivolti ai tronfi patrioti sbandieranti bandierine a stelle e strisce, volutamente dimentichi delle vergogne nazionali, della distruzione delle energie umane e dello scempio delle risorse ambientali:

Gonna have an anniversary / Gonna be a Bicentennial / Hey,

America's having a birthday / Be two-hundred years on / Isn't that wonderful? / You know it certainly is /

Goodness, what a wonderful country / / Wow, what a nifty history / Gee, it's a powerful nation / Been two-hundred years on / isn't that wonderful? / You know it certainly is /

I relived my country's history / In a class called social studies / I learned to pledge allegiance / To sing my national anthem / «My Country, Tis of Thee» /

You know we have our heroes / I mean Washington and Lincoln / Including Audie Murphy / Including Jack Ruby / Wasn't Jack wonderful? / Oh, you know it certainly is /

Let's hear it for Ohio / And the rippling red-wood forests / The Sawmill River Parkway / Oklahoma's strange panhandle / Aren't they all wonderful?

Stiamo per celebrare un anniversario / Sarà un Bicentenario / Ehi, è il compleanno dell'America / È vecchia di duecent'anni / Tutto ciò non è stupendo? / Sapete che certamente lo è /

Benissimo, che stupendo paese / Uau, che ammirevole storia / Aah, è una nazione potente / Da duecent'anni in qua / Tutto ciò non è stupendo? / Sapete che certamente lo è /

Ho appreso la storia del mio paese / In una scuola di studi sociali / Ho imparato a giurare fedeltà / A cantare il mio inno nazionale / «La mia Patria, e la vostra» /

Sapete, abbiamo i nostri eroi / Intendo Washington e Lincoln / Compreso Audie Murphy / Compreso Jack Ruby / Jack non è forse stato bravo? / Oh, sapete che certamente lo è /

Ascoltiamolo per l'Ohio / E le increspate foreste rosse / La segheria del fiume Parkway / La strana porta dell'Oklahoma / Non

sono tutte meravigliose?

Nel medesimo album contenente *Bicentennial* (si tratta di *T Shirt*, del 1976, su Arista), figurano altri brani dall'esplicito contenuto critico. *California Prison Blues* si riferisce agli arresti di militanti della sinistra: la Pantera Nera Elridge Cleaver, l'allucinogeno contestatore Timothy Leary.

Just Like President Thieu è una parodia dello stile di vita in voga negli Usa, la nazione ideale per i dittatori in disarmo. *Hollywood Hopeful* (basato sulla tradizionale nenia folk *Little Sadie*) descrive l'intrico di droga, di paura, di potere lobbistico e di agiatezza celato dietro il mito di Hollywood.

L'estrema fase del regno nixoniano ha trovato un sarcastico cantore in Gerry Goffin, autore di un ottimo disco di country-rock politicizzato: *It Ain't Exactly Entertainment* (1972, Adelphi).

Musicalmente impreziosito dalla presenza del tastierista Barry Goldberg, il doppio album offre una quantità di ballate di frontale contestazione del potere nixoniano. *Cherokee Medicine* infila versi sul castello di menzogne che di lì a poco avrebbe travolto il presidente, minacciato dalla tempesta della protesta popolare.

Chicago rincara la dose, ipotizzando l'arresto di Nixon per alto tradimento, *Rainy Day Flyng* «celebra» il mortifero potenziale bellico statunitense, mentre *Honorable Peace* discopre il velo della follia del potere:

What kind of logic / In what kind of brain / What manner of man
/ Would think it was sane / What kind of soul / And what heart
beats / Would choose to kill millions / And call that Honorable
Peace.

Che tipo di logica / In quale cervello / Che genere di uomo /
Penserebbe di essere sano / Che tipo di anima / E quale cuore
sincero / Potrebbe uccidere milioni di esseri / E chiamare tutto ciò
«Pace onorevole?».

Negli anni Sessanta, Goffin era rinomato per avere composto, unitamente alla consorte Carole King, numerosi brani di successo, interpretati da celebrità del rock. Dal disimpegno alla contestazione politica, dunque. In controtendenza con il cammino di altri artisti spostatisi dalla ristretta cerchia folk a più vasti uditori, annacquando il contenuto politico delle loro composizioni.

Ancor più virulenta (perché scaturita non già dall'ambiente bianco-progressista, ma dal fondo dei ghetti neri) la poesia d'opposizione di Gil Scott-Heron. Il «New Black Poet» ha riqualificato la protesta musicale con l'impareggiabile composizione *The Revolution Will Not Be Televised*, lucidissima e coinvolgente invettiva contro la passiva accettazione della società dello spettacolo.

The revolution will not give your mouth sew appeal... Nbc will not be able to predict the winner at 8:32 on reports from 29 districts... women will not care if Dick finally got down with Jane on *Search For Tomorrow* because black people will be in the streets looking for A Brighter Day. The revolution will not go better with Coke. The revolution will not fight germs that may cause bad breath. The revolution will put you in the driver's seat. The revolution will not be televised Not be televised Not be televised. The revolution will be no re-run brothers: the revolution will be live.

La rivoluzione non donerà sex appeal alla tua bocca... La Nbc non riuscirà ad assegnare la vittoria alle 8 e 32 sul campione di 29 rivelazioni... le donne se ne fregheranno se alla fine Dick se la farà con Jane in *Search For Tomorrow*, perché il popolo nero sarà nelle strade alla ricerca di Un Giorno Splendente. La rivoluzione non sarà migliore con Coca Cola. La rivoluzione non combatterà i germi del cattivo odore. La rivoluzione ti piazzerà al posto di guida. La rivoluzione non andrà in onda sulla tv non andrà in onda sulla tv non andrà in onda sulla tv. La rivoluzione non la si vedrà in moviola, fratelli. La rivoluzione sarà viva.

Le canzoni dell'artista, nato nel 1949, declamano una

nuova coscienza maturata nelle strade di Harlem (*The Get Out Of The Ghetto Blues*), rivendicano l'orgoglio nero (*Lady Day And John Coltrane*) e demistificano le conquiste della tecnologia bianca (*Whitey On The Moon*).

Insieme al tastierista Brian Jackson, Scott-Heron ha firmato nel 1975 uno straordinario disco sul volto brutale del capitalismo multinazionale: *From South Africa To South California* (Arista), manifesto di un internazionalismo propagandato con ritmi ripresi dalla tradizione nera, pressante invito a dare respiro agli scioperi dei minatori di Johannesburg attivando la lotta di classe nel cuore degli Stati Uniti. Un brano per tutti: *A Toast To The People*, commosso e grato saluto ai dirigenti popolari e alle generazioni senza nome vissute nell'ombra della miseria e dell'oblio:

A toast to all the leaders who had a golden dream. / A toast to all black fathers who lived their lives in vain. / A toast to all black mothers who shouldered this life in pain.

Un brindisi a tutti i leader che hanno avuto un sogno. / Un brindisi a tutti i padri neri che vissero le loro vite invano. / Un brindisi a tutte le madri nere che si addossarono questa vita nel dolore.

L'opposizione alla sperimentazione nucleare attuata nelle basi militari, cantata in *South Carolina*, è ripresa in successive composizioni: *We Almost Lost Detroit* riguarda ad esempio un incidente occorso a una centrale atomica.

Quale utilizzo si prefigge Scott-Heron del lavoro poetico musicale? Ecco il suo messaggio, racchiuso in un poema apparso sull'album *Pieces of a Man*:

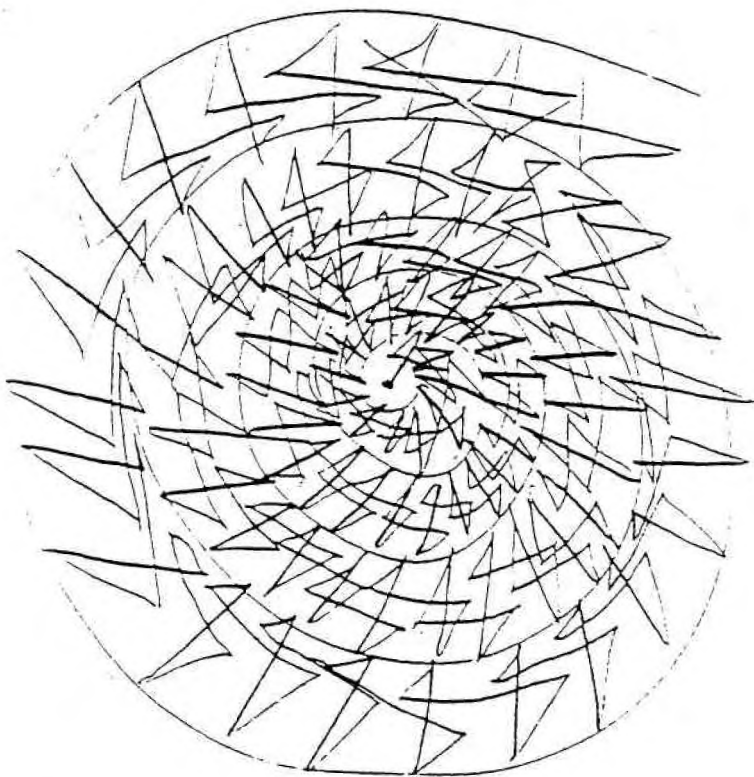
The message is here: inside the man / bubbling brain cells and heart-soul cells / ax-cell-er-rating faster until understood / and used and passed on and used and passed on and used and...

Il messaggio è qui: dentro l'uomo / traboccante dalle cellule

Mimmo Franzinelli / Usa: la contestazione musicale

Volontà / NOTE DI RIVOLTA

cerebrali e del cuore-anima / accelerando più veloce sino alla
comprensione / e usa e passa e usa e passa e usa e...



Riferimenti discografici

- AA.VV., *Broadside I*, Folkways, 1964.
AA.VV., *Broadside Reunion*, Folkways, 1965.
AA.VV., *Broadside Singers*, Folkways, 1973.
AA.VV., *The Newport Folk Festival 1964*, Vanguard, 1965.
AA.VV., *A Tribute To Woody Guthrie*, Warner Brothers, 1976.
AA.VV., *Bread & Roses*, Fantasy, 1979 (concerto del 1977).
AA.VV., *Woody Lives*, Black Crow, 1987.
AA.VV., *Folkways: A Vision Shared*, Columbia, 1988.
Barbara DANE, *Anthology Of American Folk Songs*, Everest/Tradition, 1959.
The FUGS, *First Album*, Esp, 1965.
The FUGS, *Golden Filth*, Reprise, 1970.
Joe GLAZER, *Sings Labor Songs*, Collector records, 1971.
Woody GUTHRIE, *Ballate, Canti di lavoro, Talking blues, Canzoni*, Albatros, 1977-78 (tre cofanetti di tre dischi ciascuno).
Country Joe MC DONALD, *The First Three Ep's*, Rag baby records, 1980 (brani 1965-71).
Phil OCHS, *All The News That Fit To Sing*, Elektra, 1963.
Phil OCHS, *I Ain't Marching Anymore*, Elektra, 1964.
Phil OCHS, *In Concert*, Elektra, 1966.
Phil OCHS, *The Broadside Tapes 1*, Folkways, 1980 (registrazioni 1962-64).
Tom PAXTON, *Ramblin' Boy*, Elektra, 1966.
Tom PAXTON, *Heroes*, Vanguard, 1978.
Buffy SAINTE-MARIE, *It's My Way*, Vanguard, 1965.
Buffy SAINTE-MARIE, *Many A Mile*, Vanguard, 1966.
Gil SCOTT-HERON, *The Revolution Will Not Be Televised*, RCA, 1989 (antologia 1970-72).
Pete SEEGER, *Ballate d'America*, volumi 1-2, Albatros, 1976-77 (due cofanetti di tre dischi ciascuno).
Sammy WALKER, *Sammy Walker*, Warner Brothers, 1976.

Bibliografia

Kenneth ALLSOP, *Ribelli vagabondi nell'America dell'ultima frontiera*, Laterza, Roma-Bari, 1969.

Robin DANSELOW, *Agit-prop. Musica e politica da Woody Guthrie a Sting*, Edt, Torino, 1991.

Umberto FIORI, *Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan*, Mazzotta, Milano, 1978.

Woody GUTHRIE, *Questa terra è la mia terra*, Savelli, Roma, 1976.

Woody GUTHRIE, *Nato per vincere*, Mazzotta, Milano, 1979.

Woody GUTHRIE, Joe HILL e altri, *Canzoni e poesie proletarie americane*, Savelli, Roma, 1977.

I GIORNI CANTATI (Rivista del Circolo Gianni Bosio), n. 5: *L'America e il suo rovescio*, Roma, 1984.

Roberto LEYDI, *Il Folk Music Revival*, Flaccovio, Palermo, 1972.

Mario MAFFI, *La cultura underground*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

Fernanda PIVANO, *L'altra America negli anni Sessanta*, Il formichiere, 5 volumi, Milano, 1972.

Sandro PORTELLI, *La canzone popolare in America*, De Donato, Bari, 1975.

Sandro PORTELLI (a cura di), *Folk songs*, Guanda, Parma, 1966.

Massimo TEODORI, *La nuova sinistra americana*, Feltrinelli, Milano, 1970.



1

2

1



Pierandrea Gebbia / **Jazz** **e protesta** ●●

Il jazz è stato a volte espressione di una protesta sociale e più raramente politica. È stato suonato nei ghetti e nelle grandi sale da ballo. Elitario e commerciale. Una musica con molti volti, dunque, ma Pierandrea Gebbia ne coglie quelli più chiaramente politici e di contestazione contro l'ordine istituito. Gebbia è studioso di jazz e di musica afroamericana.

Revolutions swing, they don't sing
(Le rivoluzioni picchiano, non cantano)
Malcom X

Nel libro *The Jazz Scene*, Eric J. Hobsbawm, storico contemporaneo, scrive che il jazz «non è semplicemente una musica qualunque, leggera o impegnativa che sia, ma anche una musica di protesta e ribellione. Con questo non voglio dire», continua Hobsbawm, «che si tratti sempre e necessariamente di una musica di consapevole e aperta protesta politica e tanto meno di un particolare tipo di protesta politica...» [5, p. 377].

Se per protesta s'intende propriamente una «forma collettiva di contestazione e di rifiuto dell'ordinamento sociale

o politico esistente, talora organizzata da forze politiche o sindacali» [2, p. 737], Hobsbawm ha indubbiamente ragione quando afferma che storicamente il jazz non è una musica di protesta politica, sia perché rappresenta una forma d'espressione personale e fondamentalmente individualista, dunque a differenza del gospel e della canzone di protesta bianca alquanto refrattaria a dar voce a sentimenti o tendenze collettive, sia perché ben di rado il jazz ha avuto dei rapporti con la politica attiva e organizzata e quando li ha avuti non sono stati espliciti, diretti o armoniosi dato che «buona parte delle proteste e ribellioni che il jazz, di volta in volta, ha simboleggiato di solito non suscitano le simpatie degli uomini politici» [5, p. 379]. Non si può comunque affermare che il jazz sia estraneo a ogni forma di protesta al di là di quella più specificamente politica, vale a dire che non abbia mai dato voce ad alcun «atteggiamento o comportamento che significa contrarietà, insoddisfazione, disagio, desiderio di mutamento» [2, p. 737] di natura sociale, politica o razziale, anzi il jazz come in generale la «musica stessa si presta a ogni tipo di rivolta e di protesta meglio di qualunque altra forma d'arte» [5, p. 380].

Dimensione politica

Per il pubblico non di colore in Europa e negli Stati Uniti il jazz, proprio per le sue caratteristiche musicali ed extra-musicali, ben si adattava a veicolare una protesta che poteva assumere uno spiccato carattere politico, sebbene in parte o quasi del tutto estraneo ai suoi creatori e al suo pubblico originario come, per esempio, l'associazione tra la cultura di sinistra o, a volte, la sinistra politica stessa e il jazz in quanto musica di una minoranza oppressa e sfruttata, oggetto di una forte discriminazione razziale, ma generalmente passiva e priva di coscienza politica.

È proprio questo carattere antirazzista e filoafroamericano che è all'origine dell'associazione tra il jazz e la protesta politica di sinistra, in nome della solidarietà proletaria e anticapitalista, dalla sinistra storica in poi, sino alla

nuova sinistra degli anni Sessanta e oltre.

Questa associazione sebbene trovi la sua giustificazione nella generale condizione sociale e razziale della comunità afroamericana, e soprattutto nell'origine colonialista della loro presenza sul territorio americano con l'orrore della deportazione e dello sfruttamento schiavista, è oltre un certo limite meccanica e abusiva oltre a essere stata, in passato perlomeno, irta di contraddizioni.

Hobsbawm quando ricorda che quei «ragazzi francesi che nel 1942 furono arrestati dai tedeschi nel metrò di Parigi per le loro impertinenze e perché portavano indumenti chiaramente provocatori, tra cui un distintivo con su scritto: «un France *swing* dans une Europe *zazoue*», possono essere collocati solo a mala pena nel quadro della resistenza antinazista, anche se molti di quei poveri ragazzi finirono in campo di concentramento» [5, p. 379], indica in maniera precisa la natura tuttora vitale della protesta costituita dal jazz, dal suo ascolto e dalla sua diffusione, specie sotto i regimi totalitari e polizieschi, quali erano la Francia di Vichy o le dittature dell'Est Europa, una protesta vaga e ambigua certo, ma tanto più pericolosa per quelle dittature perché spontanea e individualista, e sino alla fine degli anni Sessanta, nella maggioranza dei casi, non politica o non politicizzata ma libertaria e antiautoritaria, legata com'è dal punto di vista sociopsicologico a quella particolare fase del processo d'individuazione personale costituito dal mondo dell'adolescenza con la sua opposizione all'autorità e agli ideali familiari e sociali.

Il riferimento di Hobsbawm ci indica inoltre come la musica fosse già durante la guerra, molto prima degli anni Sessanta, il modo principale in cui si esprimeva la protesta giovanile e il disagio degli adolescenti insieme al modo di vestire («... furono arrestati... perché portavano indumenti chiaramente provocatori...»), al modo di comportarsi socialmente («... per le loro impertinenze...») e al modo di parlare («swing» e «zazoue» sono due termini propri del gergo degli appassionati di jazz e usati dai ragazzi francesi in questo

caso evidentemente per testimoniare la loro passione musicale già di per sé di rottura, ma anche per protestare in modo sottinteso o indiretto contro la situazione della Francia occupata dalle truppe naziste e dominata dal governo collaborazionista di Vichy. Un po' come i patrioti italiani del Risorgimento che protestavano contro il predominio austriaco scrivendo sui muri delle città «Viva Verdi!», intendendo così solo in apparenza omaggiare il compositore italiano, ma volendo lasciar intendere in realtà «Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia!»).

La paura e la diffidenza che il jazz ha suscitato nei regimi dittatoriali di questo secolo e nelle ideologie su cui si sono basati, comprese quelle di sinistra almeno sino a una certa data, trova la sua ragione nel fatto che la protesta del jazz, operante al suo stesso interno come rifiuto degli stili propri delle generazioni precedenti di musicisti e ascoltatori, può trasformarsi in particolari condizioni sociali ed economiche, non per forza negative, a causa di un'augmentata pressione o repressione di natura diversa e composita (allo stesso tempo sociale, politica, economica, generazionale e sessuale) da protesta vaga, ambigua, inconsapevole o velata in protesta aperta e consapevole ai confini con la ribellione, anche se non organizzata e non politicizzata.

Come ha scritto lo scrittore ceco Josef Škvorecký, emigrato nel 1969 per motivi politici in Canada: «All'inizio, poco prima della seconda guerra mondiale, quando la mia generazione ebbe la rivelazione della musica, il jazz non esprimeva ancora una protesta di qualche tipo. Pur con tutte le sue mancanze, la repubblica liberale di Tomáš Garrigue Masaryk era un autentico paradiso di tolleranza culturale. E cheché ne dica LeRoi Jones, l'essenza di questa musica, di questa maniera di fare musica, non è semplicemente la protesta. Alla sua base c'è qualcosa di molto più elementare: un *élan vital*, un'esplosiva energia creatrice che, come ogni vera arte, toglie il respiro e viene percepita anche nel più triste dei blues. Il suo effetto è la catarsi. Se però le vite dei singoli e delle società sono soggette al controllo di un potere

che non è a sua volta controllato, soggette al controllo di schiavisti, zar, führer, di primi segretari, marescialli, generali e generalissimi, di ideologi della dittatura da entrambi i lati dello spettro, allora quest'energia creativa si trasforma davvero in protesta» [6, pp. 13-14].

Questa protesta indipendentemente dalla sua natura sempre varia, composita e molteplice sarà allora più o meno consapevole o spontanea, aperta o velata, passiva o attiva, evasiva o impegnata ma non potrà essere ridotta mai ad alcun comune denominatore storico né tanto meno politico che superi le sue differenze di natura o di valore (anch'esse storiche o politiche) perché «le ribellioni, le insofferenze che gli intellettuali vagabondi bianchi della California o gli adolescenti inglesi, o gli africani di Johannesburg, o gli stiljagi di Mosca cercano di esprimere attraverso il jazz sono diverse le une dalle altre, e da quelle dei vari gruppi di nero-americani. E hanno anche diverso valore: tentare di ridurle tutte a un comune denominatore sarebbe sciocco, anche se hanno in comune in fatto che il jazz, *di per se stesso*, non ha una coscienza politica e rivoluzionaria» [5, pp. 388-389].

La protesta del jazz sfugge dunque a una definizione univoca e definitiva cambiando sempre forma e natura tanto che difficilmente le può essere data una connotazione, per esempio, solo ed esclusivamente politica o razziale, come ben ci ricorda Škvorecký quando a proposito del nome della jazz-band in cui da giovane suonava il sax tenore scrive: «Il nostro gruppo si chiamava Red Music, espressione impropria, perché il nome non aveva alcuna connotazione politica. A Praga, però, esisteva un'orchestrina a nome Blue Music e noi, vivendo nel protettorato di Boemia e Moravia, neanche ci immaginavamo che nel linguaggio del jazz il blue non indicava un colore. E così la nostra orchestrina l'avevamo chiamata in quel modo. Tuttavia, se il nome in sé non aveva alcuna connotazione politica, la nostra musica dolce e selvaggia sì che ce l'aveva: perché il jazz è sempre stato un bastone nel deretano di tutte le sanguisughe che, da Adolf Hitler a Leonid Brežnev, si sono alternate al potere

nella mia terra natia. Che tipo di connotazione politica? Di sinistra? Di destra? Di razza? Di classe? Nazionale? Il lessico degli ideologi e dei ciarlatani non ha un'espressione adeguata» [6, p. 13].

Qual è la storia di questa protesta, come si è manifestata, qual è la sua natura ovvero quale tipo di protesta, di ribellioni, di insofferenza il jazz ha espresso o attraverso il jazz si è cercato di esprimere?

Il jazz delle origini, nato nell'ambiente socioculturale tipico della New Orleans d'inizio secolo, fu l'espressione musicale del proletariato più povero e la «creazione di musicisti popolari spontanei che suonavano come sempre avevano suonato, per un pubblico spontaneo, il quale non chiedeva altro che di divertirsi» [5, p. 120] e distrarsi dalle dure realtà della vita quotidiana di una minoranza oppressa socialmente, sfruttata economicamente e per di più segregata razzialmente.

Non c'è dubbio infatti che proprio la segregazione razziale e l'oppressione sociale furono tra i fattori che più hanno influito sullo sviluppo del jazz, assumendo, con il passare degli anni, una sempre maggior importanza via via che le contraddizioni sociali e razziali si facevano più acute e tutti i jazzisti più consapevoli della loro condizione di uomini di colore e soprattutto di artisti. Già i worksong erano segnati fortemente dall'esperienza dell'oppressione subita dai neri d'America, avendo la precisa funzione di stabilire il ritmo con cui si coordinavano i movimenti di lavoro degli schiavi, specie nel momento del loro massimo sforzo.

Le parole con cui si accompagnava il lavoro coatto esprimevano così risentimento per la propria condizione di schiavi e per il capitano del gruppo di lavoro, sebbene spesso il canto non fosse spontaneo ma venisse imposto dai capitani stessi per paura di possibili tentativi di rivolta o di scontri, in tal modo aumentando quel risentimento sociale che è all'origine anche della protesta del jazz e che già aveva trovato voce sia nello spiritual, insieme alla speranza religiosa di superare l'oppressione, sia nel blues.

Fu proprio nel blues che questo senso di risentimento, più o meno latente o manifesto, arrivò al suo livello più alto, rappresentando una forma d'espressione afroamericana originale che già per le sue caratteristiche musicali costituiva indirettamente una protesta nei confronti della cultura dominante, resa ancora più chiara grazie alle parole d'accompagnamento, spesso riferite alle difficoltà della vita quotidiana a causa di una società ostile e ingiusta.

Theodor W. Adorno, notando a proposito di questo periodo delle origini che «già i *negro spirituals* che precorrono i blues univano, in quanto musica di schiavi, il lamento sull'oppressione con la ratificazione della medesima» [1, p. 116] e che nel jazz è presente «fin da principio, l'irregimentazione, la riduzione a rigido schema dell'elemento irregolare, la fusione del gesto di rivolta con la disposizione alla cieca obbedienza» [1, p. 116], fotografava con precisione la natura della protesta espressa dal jazz come dallo spiritual e perfino dal blues, una protesta che non può avere alcun significato per coloro che non comprendono quale sia la reazione dei neri verso l'oppressione.

Reazione che riflette bene l'origine del jazz e ancor più del blues, nati nel mondo degli operai disorganizzati e sfruttati e del proletariato di straccioni, alla cui mancanza di coscienza sociale, al limite dell'accettazione fatalista, si deve la visione del mondo tragica e senza speranza del blues che tipicamente si unisce a espressioni di autoironia e di auto-disprezzo la cui funzione, da un lato, è quella di dirigere su se stessi la protesta degli oppressi, per paura delle possibili conseguenze del suo manifestarsi apertamente e, dall'altro, è quella di permettere un'espressione socialmente accettabile alla stessa protesta per le proprie condizioni, al risentimento e all'aggressività sociale per troppo tempo repressa che l'alimenta.

Non c'è dubbio che è questa la radice sociopsicologica della protesta del blues che è all'origine del jazz, quel blues in cui troviamo una forte condanna della classe e della razza dominante che non avrebbe mai potuto essere espressa

apertamente ma che, sotto un senso di tristezza e forse perfino di apparente disperazione, cela una protesta quasi militante e anche speranza, sebbene riferita solo al futuro come speranza in un domani migliore.

Questa protesta è essenziale al blues ma, come è avvenuto pure per il jazz, difficilmente si presta a un uso o a un'interpretazione prettamente politica come fa il canto corale, sia esso inno religioso o canto laico, e al quale i cantanti di blues sono sempre ricorsi quando bisognava cantare la salvezza collettiva come «salvezza laica con i sindacati o quella religiosa con le chiese» [5, p. 240], usando il linguaggio dell'inno o del gospel song invece di quello meno adatto del blues.

Il jazz avendo pur con qualche distinzione la stessa origine sociale del blues ed essendo stato profondamente influenzato da esso dal punto di vista musicale, ne mantiene tutte le caratteristiche suddette a iniziare dal fatto che i suoi pionieri non protestarono mai apertamente contro il proprio stato e che nello stesso tempo musicisti come «William Handy o Louis Armstrong continuavano tranquillamente a scrivere o a cantare di darkies, di piccaninnies, di coal blackl mammies, quasi non avvertissero quali insulti e quali incitamenti alla rivolta costituissero queste parole per un nero cosciente» [5, p. 315].

Proprio come il blues, in cui la coscienza della propria condizione sociale è mascherata dall'autoironia o tradita dall'autodisprezzo, il jazz rappresenta una forma di protesta allusiva e indiretta e addirittura velata o nascosta, di natura vagamente sociale e in parte razziale e sessuale, non certo politica o politicizzata.

L'integrazione sociale

Tale strategia di fuga dalla realtà incancellabile dell'oppressione considerata spesso «eterna e immutabile» e dunque accettata come tale si risolse, come sempre succede in periodi di relativa stabilità sociale e politica quale quello goduto dall'America sino agli anni Sessanta, in una musica

che un critico ha definito efficacemente accomodante, felice, quasi cordiale, essendo il jazz, eccetto il free, «certamente la musica nero-americana meglio integrata socialmente, prodotto di una società crudele e ingiusta, ma disposta a consentire una certa sicurezza emotiva ai neri finché se ne stavano al loro posto dentro il ghetto, dove suonavano per i propri simili» [5, p. 385].

La protesta venne così confinata a quei rari casi di cantanti di blues senz'ombra di commiserazione che, sebbene isolati e non sempre inclini a un atteggiamento protestatario, esprimono tutta la mancanza di speranza dei dimenticati, degli oppressi e degli sfruttati, come Bessie Smith in *Gimme a pigfoot and a bottle of beer* o Billie Holiday in *Strange Fruit*.

Sino a un certo momento della sua storia il jazz è stato una forma musicale del tutto spontanea, estranea a forti condizionamenti di natura commerciale e alquanto indipendente dai gusti del suo pubblico, essendo creata in modo spontaneo e spesso estemporaneo per soddisfare non un bisogno d'espressione estetica individuale, ma l'esigenza sentita collettivamente di divertirsi e distrarsi dalle dure realtà della vita quotidiana, quali una giornata di lavoro o un lutto. Nell'ambiente sociale di New Orleans non esisteva ancora un pubblico con una coscienza musicale ed estetica pronto per essere sfruttato commercialmente e anche se più tardi questo pubblico venne a crearsi e affermarsi con i suoi gusti e le sue tendenze, si può dire che questa minoranza, entro certi limiti, più che determinare l'evoluzione del jazz l'accettò o la subì.

Con l'avvento del jazz moderno, dal 1941 in poi, la creazione musicale fu determinata quasi esclusivamente dai musicisti per i musicisti, in opposizione alle convenzioni sociali oltre che estetiche delle precedenti generazioni di jazzisti e con spirito di sperimentazione tecnico-musicale, destinata a un gruppo d'iniziati con tutte le caratteristiche sociologiche della minoranza culturale.

Queste due caratteristiche della spontaneità nell'espres-

sione estetica e della ricerca di una sempre più spiccata individualità dal punto di vista musicale ed extramusicale sono peculiari al jazz sin dalle origini e presenti per tutta la sua storia, intrecciandosi con la protesta rappresentata dal jazz stesso come forza musicale di una minoranza che certo si può dire «ha avuto anche il ruolo di un manifesto di rivolta contro il capitalismo, la cultura commercializzata, il razzismo, e altri mali della nostra epoca» [5, p. 120].

Se sotto un certo aspetto la rivoluzione e la protesta musicale costituita da bop e free può essere considerata una conseguenza naturale del jazz precedente e il risultato delle sue caratteristiche e tendenze originarie, con il suo carico di protesta spontanea e individualista, non c'è dubbio che si sia trattato di momenti di rottura cosciente e intenzionale, anche dal punto di vista di rivolta ideologica e non solo puramente musicale.

Come pure il movimento del Dixieland Revival in America e soprattutto in Europa che, da ribellione contro il capitalismo moderno e i suoi prodotti, compreso lo stesso jazz moderno troppo esoterico o commercializzato, e limitato a un ristretto gruppo di intellettuali bianchi, si trasformò in un vero movimento di massa per il suo richiamo all'anti-commercialismo oltre che per il suo fascino musicale. E fu proprio il Dixieland a essere vietato sia in Germania, durante il nazismo, sia in Urss, dopo un'iniziale accettazione nel periodo pre-staliniano, a causa del suo potenziale sovversivo e del suo successo popolare, come ricorda Škvo-recký: «Gli ideologi del totalitarismo... detestano l'arte, prodotto della sete di vita..., sottoposta a un controllo o a una legge, muore. Ma prima di morire – o se trova rifugio in qualche semizdat – volente o nolente l'arte diventa protesta. Un'arte popolare e di massa come il jazz diventa protesta di massa» [6, pp. 14-15].

Allo stesso modo il jazz moderno e le altre forme di musica da ballo afroamericane come il boogie-woogie vennero viste con sospetto e addirittura con ostilità dalle autorità politiche dei paesi socialisti, pronte a vietare e reprimere la

pratica del jazz e a ostacolare la nascita di una comunità di musicisti e ascoltatori a causa della pericolosa diffusione tra i giovani di una musica considerata da un lato come manifestazione di decadentismo borghese e come tale da combattere all'interno con tutti i mezzi a disposizione, compreso il divieto di legge, e dall'altro invece come realtà rivoluzionaria esterna, secondo l'assioma di Andrej Zdanov per cui siccome le lotte nere erano ormai lotte rivoluzionarie, la loro musica era *ipso facto* rivoluzionaria.

Il destino subito dal jazz nei paesi socialisti è stato sino alla seconda metà degli anni Sessanta lo stesso subito dai migliori musicisti e compositori sovietici come Dimitri Scio-stakovich, vale a dire l'autocensura e l'autoumiliazione creativa oppure la marginalizzazione personale e professionale con tutto il suo carico di problemi quotidiani di sopravvivenza materiale oltre che artistica e umana o l'arrendersi a una vita basata su una doppia morale e sul tentativo d'inserirsi negli interstizi, nelle falle e negli spazi lasciati aperti nelle maglie intessute dai censori di stato, dai teorici di partito e dai confidenti di polizia.

Lo stesso Hanns Eisler che non può essere considerato un ottuso e dogmatico funzionario così si esprimeva: «Bisogna certamente proibire determinate forme di isteria collettiva, come il jazz americano, come lo praticano certe sette religiose americane. In questo caso sono per provvedimenti di polizia. Se la cosa va a finire così, che vengono distrutte le sedie e che, sotto l'influsso del boogie-woogie, si spengono le sigarette nelle mani delle ragazze che controllano i biglietti nella metropolitana, sono naturalmente contrario e sono per un divieto poliziesco. In questo caso mi comporto come un ottuso maresciallo» [3, p. 52].

Il pericolo maggiore costituito dal jazz e dalle altre musiche di origine afroamericana per le autorità politiche e culturali dei paesi socialisti rimase l'americanismo o meglio l'influsso *politico* su quei paesi dell'americanismo come di tutto l'occidente, non soltanto quello estetico dell'industria culturale americana.

Questa posizione estetico-politica presa dalle autorità sovietiche almeno fin dal 1935 ed estremamente avversa al jazz, nutrita di antiamericanismo, antioccidentalismo e ripulsa da ogni manifestazione di decadenza borghese, entrava in contraddizione con la tendenziale approvazione del jazz come musica di una minoranza oppressa socialmente e sfruttata economicamente a causa del sistema capitalista.

Questa contraddizione, che pesò su tutti gli appassionati di jazz di sinistra e in particolare sugli intellettuali e artisti afroamericani vicini al Partito comunista degli Stati Uniti d'America, si univa alle difficoltà teoriche e pratiche dei comunisti americani nel risolvere il problema politico costituito dalla diffusione del razzismo tra il proletariato bianco dei grandi centri urbani e dalla questione nera, vale a dire la questione razziale nei suoi rapporti con le prospettive di lotta per il comunismo in questo paese.

Questione che non venne mai del tutto risolta sul piano teorico e che sul piano pratico della lotta politica finì per ostacolare largamente l'attività del Partito comunista degli Stati Uniti, riducendo la sua influenza su tutta la sinistra rivoluzionaria e sugli intellettuali e artisti afroamericani, specie dopo la fine della guerra civile spagnola. Come il grande poeta nero Langston Hughes, avvicinatosi al marxismo negli anni difficili della crisi del 1929, appena uscito da quella esperienza a cui partecipò come corrispondente di guerra a fianco dei repubblicani, prefigurava ancora una solidarietà proletaria universale entro la quale il negro poteva trovare la sua identità e che solo qualche anno più tardi scriveva: «Ma il jazz è una musica borghese e decadente, mi dissero, perché questo la stampa sovietica aveva ficcato nelle teste dei russi. È la mia musica, dissi, e non rinuncerei al jazz neanche per una rivoluzione mondiale» [6, p. 12].

Anche in Europa, fatta eccezione per l'Urss, i fan comunisti di jazz, almeno sino alla fine della seconda guerra mondiale, sentirono il peso di queste contraddizioni e ana-

temi, ma nel migliore dei casi li ignorarono del tutto oppure li considerarono «come un'aberrazione dovuta all'ignoranza dell'argomento o a situazioni particolari» [5, p. 378]. In ogni caso «tanto poco la faccenda era presa sul serio, che perfino nel periodo culminante dello zdanovismo i giornali comunisti inglesi pubblicavano regolarmente detti articoli di jazz» [5, p. 378].

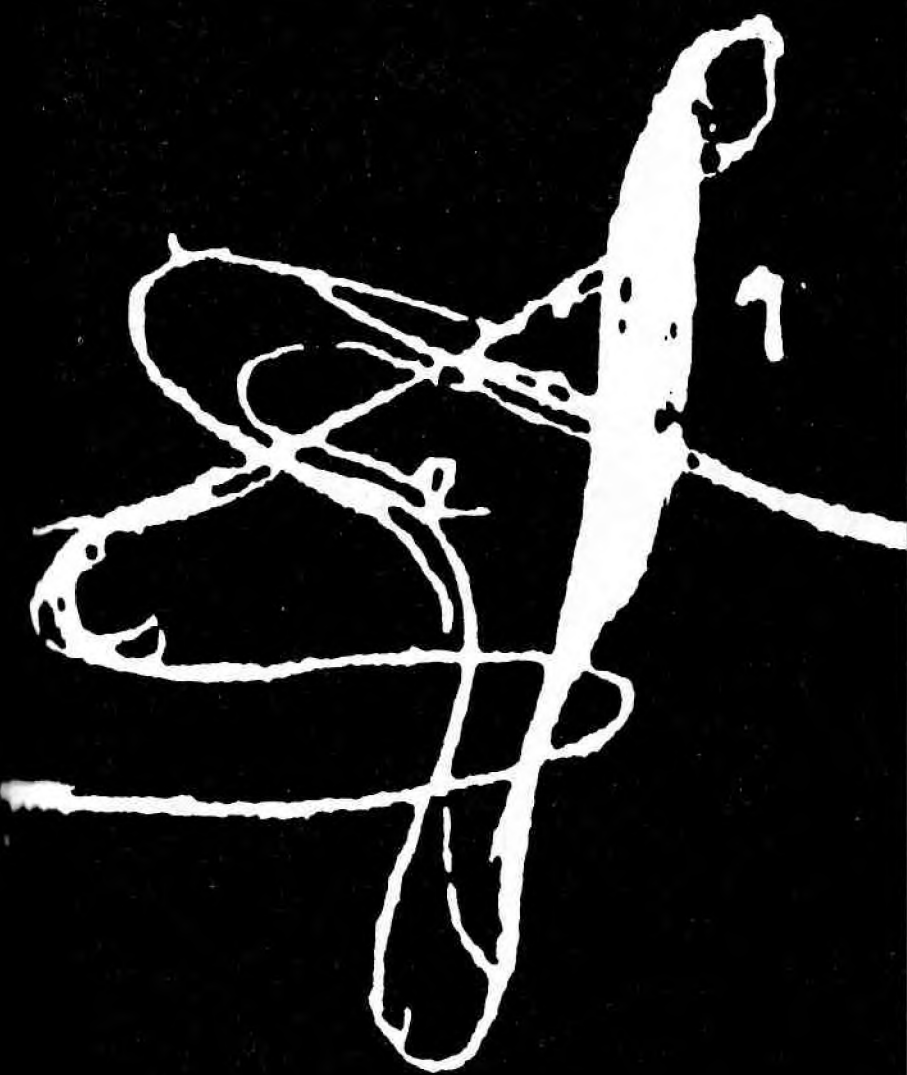
Se non c'è dubbio che per gran parte della sua storia il jazz ha rappresentato una forma di protesta significativa sia per i musicisti sia per gli ascoltatori, indipendentemente dal modo in cui il jazz veniva suonato o ascoltato, è altrettanto indubbio che l'associazione tra il jazz e la protesta sociale o politica deriva dal fatto che l'origine del jazz dagli schiavi gli dà una connotazione cognitiva che viene generalmente intesa e accettata senza discussioni come politica.

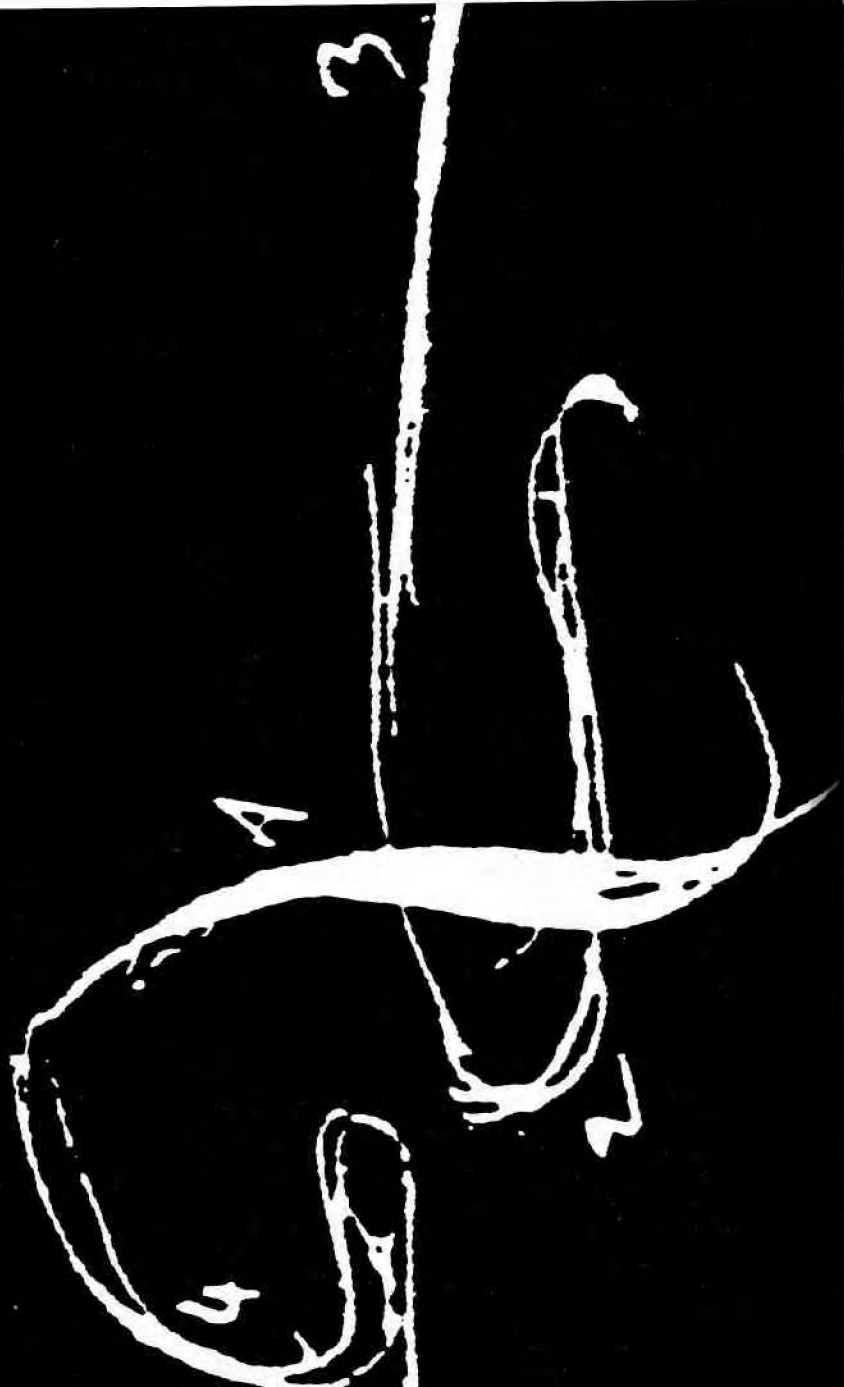
Il carattere e l'efficacia politica della musica in generale e del jazz, specie il free jazz, è una questione ancora aperta e discussa, dato che si è confusa l'immagine politica del jazz, questione problematica sotto molti aspetti, con l'efficacia politica della musica e del jazz in particolare.

Se il jazz è stato così a volte una protesta sociale e più raramente politica e a volte una protesta culturale e individualista, se ieri era una protesta popolare e di massa spontanea, magari espressa in modo privato o extramusicale, e oggi è sempre più una protesta elitaria, esclusivamente musicale e addirittura snobista, sempre nella sua storia e nei suoi suoni «bisogna riconoscere il rumore sordo e prolungato della battaglia» [4, p. 340].

Riferimenti bibliografici

1. Theodor W. ADORNO, *Prismi*, Einaudi, Torino, 1972.
2. Salvatore BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Utet, Torino, 1988.
3. Hanna EISLER, *Con Brecht*, Editori riuniti, Roma, 1978.
4. Michel FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino, 1976.
5. Eric J. HOBSBAWM, *Storia sociale del jazz*, Editori riuniti, Roma, 1982.
6. Josef SKVORECKY, *Il sax basso*, Adelphi, Milano, 1993.





Nanni Svampa / *Quel milanese di George Brassens* ●●

*Cabaret di Patachou a Parigi. È il 1952. Inizia la carriera musicale di George Brassens. Ed è subito successo. Piace la sua malinconia poetica, ma piace ancora di più l'irriverenza contro i potenti. Da quella prima apparizione in pubblico fino alla morte nel 1981, Brassens intreccia una perfetta sintesi fra musica, poesia e satira. E i suoi versi fanno affiorare l'amore per la libertà ed esplicitano la sua vena anarchica. Una posizione politica ed esistenziale che lo accompagna in tutta la sua opera. Un anarchico fra le note e un poeta della rivolta. Ma non soltanto un artista. Per anni Brassens partecipa alla vita del movimento anarchico parigino e alla redazione del settimanale *Le monde libertaire*. Dando anche concerti a favore del giornale anarchico, durante i quali canta le sue famose poesie in musica: *Le gorille*, *La mauvaise réputation*, *Les trompettes de la renommée*, *Le mécréant*, solo per citarne alcune. Ecco come lo ricorda Nanni Svampa, che ha tradotto in milanese e cantato le sue canzoni. Tra le composizioni di Svampa: *Io vado in banca*, *Gabriella*, *Piazza fratelli Bandiera*.*

Quando ti sei imbattuto nelle canzoni di George Brassens?

Frequentavo il liceo e al pomeriggio studiavo con una mia compagna di scuola. Lei aveva molti dischi di cantanti

francesi. Un giorno mi ha fatto ascoltare un disco che aveva comprato da poco e sono stato subito incuriosito da quelle canzoni malinconiche, ironiche, irriverenti. A cantare era Brassens. È stato un colpo di fulmine. Da allora ho cominciato a comprare i suoi dischi e ad ascoltarli per ore. Ero molto facilitato dal fatto che conoscevo bene il francese. Così la passione è andata avanti per anni e si è approfondita sempre di più.

Perché ti piacevano le canzoni di Brassens?

Erano poesie dolcissime frammiste allo sberleffo al potere. L'ironia contro le istituzioni e la burocrazia unite all'amore per la gente comune. Quelle canzoni mi portavano in un mondo che in buona misura sentivo come il mio mondo. O almeno quello che avrei voluto fosse. In quegli anni facevo parte di un gruppo di studenti, con Nuccio Ambrosino, Giampiero Borella, Enni Amodio e altri, che era alla ricerca di uno spazio teatrale e musicale che superasse la dimensione goliardica. Proprio con Ambrosino mi venne l'idea di tradurre in milanese le canzoni di Brassens.

Perché hai tradotto le canzoni di Brassens in milanese?

Per più motivi: innanzitutto per la parentela linguistica e fonetica tra milanese e francese: un'identità di cadenze, la presenza di termini derivati dal francese nel dialetto milanese e l'abbondanza di parole tronche nelle due lingue. Poi l'intuizione o la sensazione che personaggi e ambienti di una certa Parigi potessero essere credibili se immersi nella realtà di una certa Milano. Infine c'era la volontà di recuperare la lingua dei milanesi. Questo era anche un modo di protestare contro le canzonette di consumo per puntare a canzoni di carattere sociale.

Quali sono stati i tuoi rapporti con Brassens?

Ho cominciato a cantare le canzoni di Brassens nel 1964, poi ho prodotto i primi dischi e glieli ho mandati insieme con

i testi e anche la mia traduzione in italiano. Mi ha risposto con una bellissima lettera, in cui però mi diceva che non aveva capito nulla perché non sapeva una parola di italiano. Poi però si è fatto tradurre quanto gli avevo mandato perché era uno molto attento e non voleva che le sue canzoni venissero stravolte per motivi commerciali. Ci sentivamo per telefono, ci scrivevamo e finalmente sono andato a trovarlo nel 1972, dopo aver superato una incredibile timidezza che mi era cresciuta in quegli anni, è la timidezza che si prova verso il maestro.

Che opinione ti sei fatto di lui?

Di un grande musicista e di un serissimo professionista. Si può dire che nel suo genere musicale era un genio. Passava mesi a scrivere canzoni, poi se ne andava per un po' a riposare in Bretagna. Ogni due o tre anni faceva un concerto e un disco. Era capace di lavorare su una canzone anche per mesi e mesi. Quando l'ho conosciuto viveva in un suo mondo creativo con pochi contatti con il mondo esterno. S'era fatto fare nel seminterrato della sua casa una sala di registrazione. Aveva una gatta strabica e nessun quadro alle pareti. La sua era una vita fatta di meditazione e musica e infatti si dice che la biografia di Brassens finisce a trent'anni. Dopo non è successo nulla di avventuroso. Anche perché la militanza anarchica finisce ben presto, poi Brassens diventa soprattutto un libero pensatore che non è più possibile incasellare in una ideologia, se non in quella categoria ampia di coloro che vivono nell'amore per la libertà. Brassens però non perse mai il gusto dell'ironia. Alla domanda di un giornalista che gli domandava che cosa facesse nel maggio 1968, rispose: «Avevo delle coliche renali».

Il fatto che si dichiarasse anarchico, si coglie nelle sue canzoni?

Nelle sue prime canzoni e nella sua prima attività si sente con maggiore immediatezza la sua adesione all'anarchismo. Poi, con il passare degli anni questa percezione si fa

più sfumata. Infatti, come ho ricordato prima, già nel 1968 aveva poco da spartire con gli studenti in lotta. Lui, che solo facendosi vedere alla Sorbona, come ha scritto Jean Pierre Chabrol, sarebbe potuto diventare il profeta o il guru dei sessantottini. Ma ciò che si proclamava nelle piazze e nelle università era già da molto tempo nelle sue strofe. Se dovessi dare una definizione di Brassens direi che era un anarchico individualista e soprattutto un poeta che canta gli emarginati, la gente comune. Direi anche che non gli è mai piaciuta la folla. Perché la massa non è intelligente e quasi sempre obbedisce a un leader carismatico. E a lui non piacevano i capi.

Che cosa ha significato tradurre le canzoni di uno chansonnier anarchico?

Le canzoni di Brassens mi piacevano perché sono satira in musica e poi perché anch'io posso definirmi un anarchico individualista. Mi danno fastidio tutte le parrocchie, di tutti i tipi. Ciò indica una posizione personale precisa e non generica.

Brassens è più un poeta o un cantante anarchico?

È un poeta in cui la posizione ideologica occupa un posto rilevante. Una posizione che traspare dal suo discorso che va dall'amore al surreale, dalla malinconia all'attacco alle istituzioni. Siamo di fronte a un uomo che ha una posizione più ampia rispetto alle definizioni che si è soliti dare. Brassens non è etichettabile.

Ci sono analogie tra le canzoni di Brassens e il tuo repertorio milanese?

A parte il fatto che non ho fatto soltanto canzoni in dialetto, ritengo che l'uso del milanese non sia legato solo a un fatto etnico o a un'epoca, c'è il tentativo di usare lo strumento dialetto per cantare la vita popolare, la gente che si incontra per strada. Il caso di Brassens è diverso. Lui ha inventato una lingua costruita su matrici provenzali fram-

miste all'argot. Ha ribaltato i detti e i proverbi popolari e ha creato una particolare atmosfera con influssi ricavati dal linguaggio della malavita parigina. Ha inventato un lingua che è diventata popolare. Questa è stata la sua grandezza. Allora il parallelo tra una lingua così ricca era ed è possibile con il milanese, cioè una lingua popolare e viva molto più dell'italiano. Perché la lingua vera in Italia rimane quella regionale. Il dialetto permette una libertà e un gioco della ricerca impossibile con l'italiano. Solo un toscano può usare l'italiano come dialetto e in quel caso siamo di fronte a una lingua ricca. L'italiano non è una lingua ricca, è arida, povera. Siamo incapaci di usarla, se non a certi livelli letterari, ma nel linguaggio parlato, cioè una componente fondamentale nelle canzoni popolari, non è possibile usare l'italiano.

È per questo che ti è venuta la passione per le canzoni milanesi e lombarde?

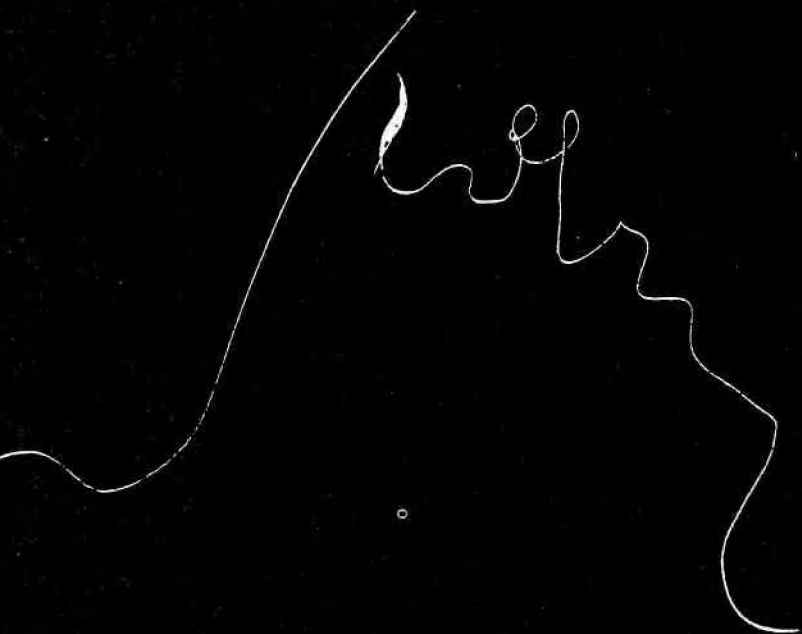
Io parlavo in dialetto quando ero bambino, e alle medie e al liceo venivi penalizzato dalla scuola come se fosse un disonore. Io invece andavo ad ascoltare la gente che parlava milanese nelle osterie. Grazie a queste esperienze mi sono accorto che non è sufficiente reagire a un condizionamento socio-educativo solo andando via di casa oppure contestando il padre. E così la reazione si è tradotta nella spinta a recuperare quel linguaggio vivo che è il dialetto. E ho voluto anche superare quella doppia logica che impone la lingua italiana anche a chi pensa in dialetto. Faccio un esempio. Mio padre era uno che parlava in italiano tutto l'anno quando stava a Milano, poi andava in campagna per un mese da sua madre e parlava in dialetto. Era una follia. Quindi la canzone dialettale mi fa recuperare quello che si ha dentro e per farlo bisogna avere uno strumento che si utilizzi fin dall'infanzia. Tutte queste componenti mi portano quindi a recuperare e a rivalorizzare il mondo della canzone popolare. È quello che ho fatto per tanti anni. Poi c'è un risvolto ironico. Quando ho fatto canzoni in italiano, perché a un certo momento ho voluto utilizzare anche questa

lingua, ho incontrato molte difficoltà. Il pubblico si era abituato a un'immagine legata solo al dialetto.

Pensi che abbia ancora senso proporre canzoni in dialetto legate a un'identità culturale quasi scomparsa?

L'identità culturale non è scomparsa. Non c'è più nelle grandi metropoli dove la socialità è spappolata. Nella metropoli si conduce una vita staccata dalla realtà e quindi distante anche dall'idioma. A Milano i nostri figli arrivano alla fine del liceo senza avere mai fatto un'ora sulla storia della loro città. Tempo fa avevo proposto di eliminare l'insegnamento di religione e di sostituirlo con la storia della città. Per i nostri figli la lingua milanese, e questo cambia ovviamente da città a città, deve essere un fatto culturale quanto il latino o la storia del teatro. Non esiste futuro per chi non ha coscienza delle proprie radici. Dai nostri genitori si imparava il dialetto e poi si passava alla cultura centralista dello stato. È bene sottolineare che il dialetto serve anche a frammentare la centralità del potere e più il potere è piccolo e vicino, più ci sono possibilità di controllarlo e quindi di esprimersi con maggiore libertà.

a cura di **Luciano Lanza**





Fabrizio De André / Poesie contro il potere ● ●

Da oltre trent'anni occupa un posto importante e particolare nella musica italiana. Le sue canzoni, che restituiscono una dimensione poetica alla vita degli emarginati, si risolvono in atti d'accusa contro il potere. Un aspetto che esplicita la vena libertaria e anarchica di Fabrizio De André. Ecco come si racconta De André dopo il successo dell'ultimo suo disco Le nuvole (1991) che ha rinnovato l'altro successo del 1984, Creuza de mă.

Che cosa significa per te fare musica?

Fino a non molto tempo fa significava soprattutto divertirmi: era un modo per distrarsi, per occuparsi di qualche cosa. Che sia poi una necessità di comunicazione con gli altri, questo è tutto da vedere. Direi che soprattutto è una necessità di comunicazione con se stessi.

Già dalle tue prime canzoni ti sei occupato di problemi sociali. Perché?

Mi interessava raccontare storie di gente comune per capire di più il mondo in cui vivevo. Era una specie di autoanalisi. Poi ho trovato coinvolte in questo altre perso-

ne, prima quattro, poi quaranta, poi quattromila.

Come mai ti autoanalizzavi sui problemi sociali degli emarginati, delle puttane, o su problemi come quello dell'antimilitarismo (penso a *La guerra di Piero*)?

Come mai si diventa libertari? O hai frequentato un ambiente libertario, cosa che ho fatto fin dai diciotto anni, o altrimenti perché hai un impulso a pensare che il mondo debba essere giusto, che tutti debbano avere come minimo le stesse condizioni di opportunità per potersi esprimere ed evolvere. Mi ricordo del mio atteggiamento nei confronti della microsocietà in cui vivevo in campagna, quando avevo quattro anni. Ero sempre dai contadini, assimilavo molto più da loro che dai miei genitori, ero in mezzo alle bestie, volevo bene sia ai contadini sia alle bestie, ci stavo bene, li sentivo parte di me, più veri. Il discorso poi si è evoluto quando ho cominciato a chiacchierare con persone che erano dichiaratamente di fede anarchica.

Che influenza hanno avuto questi tuoi contatti?

Sicuramente decisiva per la mia formazione culturale, di tipo appunto libertario. In più mio padre mi portava incautamente i primi dischi di George Brassens perché lui aveva diversi contatti con la Francia. E Brassens era anche lui un libertario, le sue canzoni scavavano nel sociale. Brassens non è stato solo un maestro dal punto di vista didattico, per quello che può essere la tecnica per fare una canzone, è stato anche un maestro di pensiero e di vita. Mi ha insegnato per esempio a lasciare correre i ladri di mele, come diceva lui. Mi ha insegnato che in fin dei conti la ragionevolezza e la convivenza sociale autentica si trovano di più in quella parte umiliata ed emarginata della nostra società che non tra i potenti.

E ci sono altri che tu riconosci come maestri oltre a Brassens?

Direi di no. Ci sono sporadiche e momentanee attenzioni per altri grandi autori, come Jacques Brel. Anche lui ha fatto molte canzoni sociali, basti pensare a *Les bourgeois*. Ma ho avuto interesse, più di tipo estetico che sociopolitico, anche per Bob Dylan e Leonard Cohen.

Rispetto alle tue prime canzoni, che cos'è cambiato nel De André del 1993. Vedi delle grosse differenze?

Dal punto di vista dei contenuti direi che non è cambiato assolutamente niente. Dal punto di vista formale sicuramente mi sono evoluto, perché ho frequentato nel frattempo dei musicisti di rilievo. Ho cominciato con Giampiero Reverberi, che era già un ottimo musicista, ho continuato con Nicola Piovani, che adesso sta facendo le migliori musiche per film che escono in Italia, e poi Mauro Pagani che non è un musicista da conservatorio, come gli altri due, però è un musicista molto creativo.

Che significato ha la tua collaborazione con Mauro Pagani?

Con Pagani ho dato vita al desiderio di ritornare a parlare in maniera etnica. Abbiamo usato una lingua in disuso, con strumenti che erano in disuso. Penso a *Creuza de mă* e a quei quattro pezzi di matrice etnica che si trovano in *Nuvole*. Cercando di non confondere la musica etnica con quella folkloristica, perché la musica folkloristica è quella che fa il popolo per divertire le classi sociali più elevate. La musica etnica invece è quella che fa il popolo per se stesso. Dal punto di vista musicale Mauro aveva questo bagaglio culturale, perché era un ricercatore. Invece io sono un ricercatore del linguaggio e in più il genovese lo so da bambino per cui mi è stato abbastanza facile.

Che cosa ti proponevi facendo *Creuza de mă*, che in fondo è stato uno dei tuoi più grossi successi?

Da un punto di vista delle vendite direi che è stato il più scarso, perché noi puntavamo alle cinquantamila copie per

sopravvivere. In effetti ne sono state vendute fino a oggi più di trecentocinquantamila, ma è stato un allargarsi a macchia d'olio. Lì per lì è stato un impatto terribile. Mi ricordo che l'agente della Ricordi in Liguria mi ha incontrato e mi ha detto: ma che cosa hai fatto? Quel disco non lo capiscono neanche i genovesi.

Se ricordo bene *Creuza de mă* è stato premiato come miglior disco degli anni Ottanta.

È stato premiatissimo dalla critica. Ho avuto un diluvio di pacche sulle spalle. L'intendimento era inventare una musica etnica, con un linguaggio e strumenti sicuramente di matrice etnica. Solo questo. Non avevamo più voglia di seguire la traccia degli americani, del mondo anglofono e anche della loro musica. E quindi volevamo dare una svolta che in parte c'è stata. Perché dopo quel disco, molti hanno cominciato a suonare musica etnica con linguaggi locali, soprattutto nel sud.

Quindi è stata anche la riscoperta di un linguaggio autentico e autonomo rispetto a quella che è la globalizzazione della società?

Sì, è stata la voglia di sottrarsi alla dipendenza culturale di chi ha più fiato per suonare le trombe della pubblicità.

Nell'ultimo disco, *Nuvole*, del 1991, c'è una canzone particolarmente pessimista o disperante, *La domenica delle salme*. Perché l'avete scritta?

Volevamo esprimere il nostro disappunto nei confronti della democrazia che stava diventando sempre meno democrazia. Democrazia reale non lo è mai stata, ma almeno si poteva sperare che resistesse come democrazia formale e invece si sta scoprendo che è un'oligarchia. Lo sapevamo tutti, però nessuno si peritava di dirlo. È una canzone disperata di persone che credevano di poter vivere almeno in una democrazia e si sono accorte che questa democrazia non esisteva più.

È dunque un atto d'accusa.

Sicuramente, e lo è anche nei nostri confronti. C'è una tirata contro i cantautori che avevano una voce potente per il vaffanculo, e invece non l'hanno fatto a tempo debito. Io credo che in qualche maniera la canzone possa influire sulla coscienza sociale, almeno a livello epidermico. Noto che ci sono tante persone che vengono nel camerino alla fine di ogni spettacolo e che mi dicono: siamo cresciuti con le tue canzoni e abbiamo fatto crescere i nostri figli con le tue canzoni. E non so fino a che punto sia una cosa giusta. Credo che in qualche misura le canzoni possano orientare le persone a pensare in un determinato modo e a comportarsi di conseguenza. A me è successo con Brassens, non vedo perché agli altri non possa succedere.

Oggi, se tu dovessi dare una definizione di De André, che cosa diresti, a livello musicale, politico e sociale.

Ho degli ideali precisi, quelli libertari che ho sempre avuto, solo che direi che sto aspettando che si verifichi almeno il decentramento del potere, per poter gestire in piccolo questo potere fino a creare isole di libertarismo. Dare una definizione è difficile perché sono tante cose; sono anche un allevatore di bestiame, sono una persona innamorata degli alberi, dell'acqua pulita.

In che misura il tuo essere libertario ha influito sul tuo fare musica?

Ma probabilmente per l'attenzione che ho avuto per il sociale. Mi sono reso conto delle grandi differenze che esistevano.

Ho sempre tentato di giustificare e di scusare socialmente certe azioni che manifestamente erano magari delinquenziali per il fatto che le persone che le commettevano non avevano avuto quell'opportunità di poter essere uguali agli altri, soprattutto dal punto di vista economico, ma anche per l'impossibilità di studiare.

Sempre nelle Nuvole c'è una canzone in cui parli di un secondino. Dai voce al carceriere e c'è una nota di simpatia per lui.

Sicuramente sì, anche perché è un po' analfabeta, infatti mi esprimo nella canzone in un napoletano maccheronico. Penso che anche lui sia una vittima delle circostanze politiche.

Una posizione un po' diversa da quella espressa in un'altra canzone, del disco *Storia di un impiegato*, in cui dici: «Di respirare la stessa aria di un secondino non mi va».

Con la differenza che in questo caso il secondino si rivolge a un boss della camorra, nell'altro caso era un militante dell'estrema sinistra che si rivolgeva a un secondino. Le posizioni sono completamente rovesciate. Là era il non potere che si rivolgeva al potere; in questo caso invece il potere vero appartiene al galeotto, il secondino non ne ha. E comunque divertente che il secondino sia in ogni caso un rappresentante dello stato. Ed è lo stato che si rivolge a un'organizzazione delinquenziale per ottenere dei favori. Questo è da sottolineare.

Però si tratta dell'ultimo gradino del potere statale.

Adesso viene fuori che lo si faceva anche ad alti livelli, non solo da parte di un povero secondino.

Quello che sta succedendo in Italia, incriminazione sia dei vertici della politica, sia dei vertici dell'industria, che cosa ti ispira? Farai una canzone su Tangentopoli?

Non credo proprio, anche perché non mi va di accoltellare i cadaveri. Non mi piace infierire.

Qual è la tua opinione su ciò che sta accadendo?

È un grande repulisti che ci fa soltanto bene. Il problema

è di duplice natura: a forza di vedere la gente che entra ed esce dalla galera può accadere che non ci si faccia più caso, andare in galera diventerà probabilmente, nella memoria, collettiva, un fatto normale. In secondo luogo, il fatto di mettere in galera queste persone che hanno commesso crimini non è che ricostituiscia una morale, è semplicemente un deterrente. Una morale la si ricostruisce in un centinaio di anni. Ormai c'è una nuova morale che si fonda su valori perversi: l'arricchimento immediato, il non guardare in faccia a nessuno pur di accumulare capitali.

Non sei molto ottimista per il futuro.

Non molto. Mi pare che adesso stiano semplicemente facendo ricerche su persone che hanno avuto a che fare con gli appalti pubblici, ma se dovessero andare a scavare, io credo che il 50-60 per cento degli italiani abbia commesso reati di questo tipo, cioè si è arricchita indebitamente. Le regole che pensavamo fossero alla base del vivere civile sono saltate, per ricostituirle ci vorrà probabilmente un periodo molto lungo. E con la nuova crisi economica rispunterà la povertà e attraverso la povertà forse si riscopriranno i valori della solidarietà.

Sarà possibile?

Probabilmente no, perché non arriveremo così in fondo da poter ricostituire il tessuto sociale su valori convincenti.

Però bisogna riconoscere che quello che ha fatto un giudice in un anno non è stato ottenuto con decenni di opposizione politica e questo ridà fiducia a un potere dello stato. Il problema è che questo mutamento non è venuto da un largo movimento di massa ma da un potere dello stato.

I giudici sono semplicemente delegati a usare questo potere deterrente che non ricostituiscia la morale. Il giudice è un tecnico pagato dallo stato che applica il codice, fatto dai vertici dello stato, per comminare una pena. Il compito della

sinistra dovrebbe essere quello di ricostruire una morale.

Tu non sei un musicista che pubblica a getto continuo. Hai in progetto qualcosa di nuovo?

In questo momento avrei un progetto per qualcosa di nuovo, però è talmente fumoso e disordinato che prima di parlarne bisogna che faccia ordine nella mia testa. E poi in questo momento sono impegnato in concerti che faccio con fatica, con un certo timore reverenziale nei confronti del pubblico, nel timore di sbagliare. È un'attività che mi stanca molto e non mi lascia il tempo per pensare tranquillamente.

Quindi è prevedibile che passerà ancora qualche anno.

Almeno due anni, direi. Perché non penserò subito a un disco nuovo: non sono un pollo da allevamento. Spero di riuscire a pensare ad altre cose che mi permettano di evolvermi in altre direzioni. Non mi va di pensare che la mia vita debba essere fatta semplicemente dallo scrivere canzoni e andare sul palcoscenico. Ho un'azienda agricola, amici, interessi diversi.

Delle tendenze musicali contemporanee, quale ti interessa di più?

Direi che in questo momento c'è ben poco. C'è per esempio il metal, io sono poco portato verso questa musica che si può cantare poco. Direi che sono più portato ad ascoltare giovani che stanno recuperando antiche tradizioni popolari, soprattutto in Puglia. Attraverso una musica che in certi casi è rap, quindi d'importazione, ma in altri casi ha radici nella cultura musicale. Alcuni giovani stanno raccontando storie di tutti i giorni nella loro lingua originale. Ce ne sono un po' dappertutto e questa forse è la cosa più interessante. E bisogna tenere presente che una canzone per essere riuscita dovrebbe avere due possibilità di lettura. Quindi canzoni che lì per lì possono sembrare canzoni di evasione, di amore,

scavando puoi trovare anche il sociale. Magari chi l'ha scritta, l'ha fatto inconsciamente.

Puoi fare qualche esempio riferendoti a tue canzoni?

Per esempio la *Canzone di Marinella*. Non è nata per caso, semplicemente perché volevo raccontare una favola d'amore. È tutto il contrario. È la storia di una ragazza che a sedici anni ha perduto i genitori, una ragazza di campagna dalle parti di Asti. È stata cacciata dagli zii e si è messa a battere lungo le sponde del Tanaro e un giorno ha trovato uno che le ha portato via la borsetta dal braccio e l'ha buttata nel fiume e non potendo fare niente per restituirle la vita, ho cercato di cambiarle la morte. Così è nata la *Canzone di Marinella*, che se vogliamo ha anch'essa delle motivazioni sociali, nascostissime. Ho voluto completamente mistificare la sorte di Marinella. Non ha altra chiave di lettura se non quella di un amore disgraziato; se tu non racconti il retroscena è impossibile che uno pensi che all'origine c'era una gravissima problematica sociale. Certi fatti della realtà, soprattutto quand'ero giovane, mi davano un grande fastidio, allora cercavo di mutare la realtà.

a cura di **Luciano Lanza**



Mauro Macario / Léo Ferré: *l'incanto della rivolta* ●●

Ascoltare la musica di Léo Ferré significa entrare nell'arcipelago dell'immaginario, in quell'altrove che è il luogo geografico del sogno e l'anarchia la sua capitale invisibile. Così viene descritto lo chansonnier anarchico morto il 14 luglio 1993, da Mauro Macario. Ferré lascia un patrimonio immenso di canzoni (Gli anarchici, Ni dieu ni maître, Flamenco de Paris, Franco la muerte, Monsieur tout blanc, Mon général), poesie, sinfonie, opere (L'opéra du pauvre), saggi e romanzi (Benoîte misère). Per venti anni regista televisivo, Macario è oggi scrittore di poesie. Tra i suoi libri: Le ali della jena (1990), Crimini naturali (1992). I testi delle canzoni di Ferré presentati in questo saggio sono tradotti da Enrico Medail.

Assistere a un recital di Léo Ferré che interpreta il suo repertorio, infinito e multiforme, o che canta i poeti maledetti, o che dirige un concerto di Ludwig van Beethoven e Maurice Ravel, è un'esperienza di implosione onirica in stato di lucida veglia che ogni volta ci sorprende impreparati quando, per rinascere da quella placenta poetica e libertaria, subiamo lo strappo traumatico dal nostro letargo

indotto perché bisogna pur lacerarsi per oltrepassare la propria dimensione, ottenebrata e asservita, e seguire le traiettorie segrete che portano, tra metafore e invettive, nel cuore sonoro del grande richiamo: l'appello all'inesistente possibile.

Con questa coscienza eroica di essere antieroi superstiti, di esserlo per Dna, sballottati nello stagno mefitico del fine secolo, sottoposti quotidianamente alla Tac indagatrice dell'alta tecnologia padronale e della filosofia americana di morire su un cofano, ci disponiamo a un'ascensione agli inferi cambiando la prospettiva del paradiso istituzionale per godere di uno fra gli ultimi avvenimenti umanistici totalizzanti che, malgrado la sua incodificabilità, rientra nella fenomenologia del genio. Ed è con questa coscienza che ci abbandoniamo all'estasi di una rigenerazione esistenziale che passa attraverso una sorta di gioioso malesse-re creando in noi (nell'eternità dell'istante) una rimozione tellurica dell'inespresso come delitto del potere e che in quei momenti trabocca in piena faccia con intrattenibile, misteriosa commozione o con una rabbia trasmessa altrettanto dirompente (combustibile in via d'esaurimento nella vena aurifera delle antiche indignazioni). La rovina, la caduta, la resurrezione di ogni istanza umana, politica, sociale, fantastica, trova nei canti del furore, il gigante della tenerezza disattesa, dell'oltraggio subito, della solitudine viscerale e di quella acquisita dai sistemi repressivi, del sentimento libertario come catarsi che travolge il filo spinato del pianeta, azzurro per i daltonici, insanguinato per i visionari realisti, mondanandolo così da tutte le criminose coercizioni.

È attraverso la poesia, scritta, cantata, musicata, che intere popolazioni fantasma incontrano i popoli del presente, scambiandosi un identico messaggio di fraternità, suggellando un patto di rivendicazione, raccontandosi le ragioni di un eccidio, di una scomparsa, di una distruzione; ed è la poesia inascoltata a dare asilo a questi profughi scacciati, inceneriti, cancellati e a farli rinascere in un'epoca successiva trasmigrandoli dagli incubi dei presidenti al fondo dei

loro letti con la carnalità di un'aggregazione postuma perché non venga mai archiviata la verità sui massacri, sulle torture, sulle emarginazioni. Così diremo con la poetessa Marianne Van Hirtum che la poesia ha il sovrano diritto di proclamare: «L'anarchia sono io sola» (da *Anarchia e creatività* di Arturo Schwarz). Osmosi inevitabile tra poeta e anarchico per divenire latitanti terroristi del sogno nel sogno! Come cassa di risonanza all'affermazione di Van Hirtum, giunge l'eco di Henry Miller che nel suo saggio *Il tempo degli assassini*, forse il libro più intenso, lirico, delirante su Arthur Rimbaud, riflette in termini generali sulla condizione storica dei poeti e sul contesto in cui si muovono. «Lo stato e la condizione del poeta rivelano senza equivoci il vero grado di vitalità di un popolo. Quello di cui evidentemente manchiamo nel nostro paese, quello di cui non riusciamo nemmeno ad avvertire la mancanza, è il sognatore, il pazzo ispirato. Con che esultanza da lemuri quando viene l'ora di sotterrarlo, noi richiamiamo l'attenzione sulla inadattabilità dell'individuo solitario, l'unico vero ribelle in una società sgangherata! E nondimeno i tipi così sono proprio quelli che danno un senso alla abusata parola inadattabilità (...) I poeti odierni stanno ritraendosi, imbalsamandosi in un linguaggio ermetico, che via via diventa più inintelligibile. E mentre a uno a uno essi vanno oscurandosi, i paesi dove sono nati si precipitano decisamente verso la rovina. L'opera di assassinio, giacché di questo si tratta, sarà presto compiuta. Allorché la voce del poeta viene soffocata, la storia perde il proprio senso e la promessa escatologica irrompe nella coscienza dell'uomo come una nuova e tremenda aurora. Solo adesso, sull'orlo del precipizio, è possibile renderci conto che tutto quanto ci è stato insegnato è falso.

Inizia lo spettacolo

Nel teatro, la luce è abbassata. Lo spazio assume così la caratteristica di un'arca, di un ventre di balena e il sipario, già aperto, è una vela spiegata su quel «bateau ivre» dove

Ferré come Achab o Lupo Pezzato o l'Angelo Sterminatore ci condurrà, disormeggiati, nell'arcipelago dell'immaginario, in quell'altrove che è il luogo geografico del sogno e l'anarchia la sua capitale invisibile, la roccaforte metaterrestre per afflato evocativo. Allora il ladro di fuoco reinventerà la vita davanti a noi, attizzando i falò dell'eterna rivolta. Da questa cerimonia delle fiamme torneremo indiani di riserva con tutto il livore anatemico di chi guarda Washington pensando a Little Big Horn e nella mente imprimeremo le pittografie della storia riscritta.

La luce s'abbassa ancora di più. In quell'attimo di sospensione ci assestiamo nel silenzio come su quei sedili degli aerei da caccia che con un meccanismo automatico espellono il pilota fuori dall'abitacolo, catapultandolo verso la salvezza.

Ferré, giardiniere della serra infernale, innesta i fiori del male nel bene collettivo codificato dalla morale corrente perché: «Tout ce qui est mal... C'est bon... Alors? / Tout ce qui est bon... C'est mal... Alors?» (*La damnation*). Esce dalla quinta con l'andatura orgogliosa di un cavaliere delle ombre votato alla sfida con l'ignoto e con il troppo conosciuto, le dita leggermente ripiegate all'interno del palmo, l'abito nero come un'armatura forgiata nella notte utopica e un piccolo gufo d'oro, sul petto di quella notte, quando canta di Charles Baudelaire proprio *Les Hiboux*... Ci guarda di sbieco, annusa la nostra appartenenza, sbatte le palpebre, un controluce gli illumina i lunghi capelli bianchi, ali di zucchero filato impregnate di tutti i veleni del mondo, di tutti gli amori sommersi, di saettanti bagliori d'uragano come antidoto alle offese; giunto al microfono, accenna un sorriso, unico passaporto verso la fraternità spontanea, e il viaggio ha così inizio e noi viaggeremo senza lasciare la riva e senza tornare perché *bisogna disimparare tutto*. Al risveglio, avremo riconquistato la radice originaria di un'identità inquinata, finalmente sbattezzati apolidi, selvatici e languidi, anarchici abitanti del futuro contemporaneo. Da questa porta di soccorso, scardinata al sussurro: «Je suis le

porte-parole d'un monde perdu» (*Basta*), ci è reso possibile il nostro trasbordo, inficiando l'ultima legge, quella del tempo, perché in quella dimensione subentra un'altra misura o la negazione di essa: l'atemporalità.

Con Ferré la poesia evade dai recinti accademici e libera si moltiplica nelle strade, scavalcando i limiti territoriali della lingua per diventare lingua universale dei popoli oppressi e dell'individuo schiacciato, dell'artista folle e degli infelici anonimi, una lingua che rinasce nella musica che è l'esperanto dell'anima. Poeta nel senso più letterario del termine, è capace di acrobazie stilistiche cariche di cromatismi violenti fino all'invettiva oppure tenui fino allo struggimento in cui ritroviamo una forma colta mischiata ai climi duri dell'espressività popolare subito superata da incursioni improvvise e vertiginose nella delirante visionarietà d'estrazione surrealista.

La tenerezza si sposa con la collera, il perdono con la rappresaglia, la miseria di un quotidiano avvilito con l'isola che non c'è o che ci viene sistematicamente sottratta da un potere che ovunque è il castigo in terra ma, dice Ferré, la rivoluzione la si fa nella testa, prima ancora che nelle strade. E così viaggia nell'individuo solitario inventandosi fratello di uno stesso randagismo interiore e, contemporaneamente, penetra gli avvenimenti sociali da testimone combattivo. Ferré fa l'amore con le parole ma genera con la musica, con quel talento smisurato di compositore che lo ha portato dalla canzone della tradizione francese (il dopoguerra a Saint-Germain), alla poesia-concerto, alla direzione d'orchestra. Lasciato il solco della tradizione rinnovata, inventa la musica della poesia creando nuove strutture alla canzone, trasmigrando nella prosa poetica, nel monologo, nella requisitoria e i generi non sono più generi codificati, annunciati, preesistenti, ma atti di autonomia artistica, reinvenzioni, depistaggi, metamorfosi, provocazioni, abbinamenti musicali e letterari talora giudicati audaci e impossibili dal punto di vista strutturale e stilistico, ma che per magia amalgamante s'armonizzano perfettamente tra

loro ed è Ferré il genere di se stesso. Musicista, poeta, saggista, romanziere. Dragando da quarant'anni i corsi fluviali di queste discipline, Ferré opera degli innesti, dei trapianti, dei connubi e interscambiando questi moduli espressivi, ristrutturando all'inverso, mascherando e smascherando i poli culturali più contrapposti, si è più volte scontrato con i dinosauri dell'accademia, bolsi e bacchettoni portatori insani di una poesia leucemica che sverna a Fatima come fosse Arma di Taggia. Costoro, infastiditi dall'intrusione di un «artista di varietà» nei pascoli sacri dell'arte colta lo hanno accusato in passato di operazioni non proprio ortodosse, anzi rischiose, dissacranti, scandalose, non dissimulando l'astio di fondo a causa della prospettiva libertaria profusa in tutta la sua opera.

Senza capi

Il territorio che Ferré cerca è fuori da ogni schieramento, forse in un cielo dalla morfologia accidentata e tempestosa in cui glissarsi. Allora si alza, lascia la tastiera, si china a guardare sotto il pianoforte, poi, rivolgendosi al pubblico, dice: «Nel mio paese, laggiù... laggiù... non c'è un sottocapo, non c'è un mezzo capo... non ci sono i capi, perché il potere quando si mette un cappello diventa il potere della merda, e noi ne abbiamo abbastanza del potere della merda!». Da questa prospettiva liberata dagli orpelli giudiziari dell'ambiente colto, da questa assenza di schemi euclidei, *bisogna mettere Euclide nella pattumiera* – (Il cane) parlare di matrice generazionale non ha più alcun senso. Al teatro Dejazet di Parigi, nella penombra della platea, ho visto una ragazza piangere in silenzio e allora ho capito che la forza di una suggestione evocativa non appartiene solo a un presente storico e ai fattori contingenti che provoca ma travalica la cronaca dei giorni attestandosi sopra il monopolio dei timbri epocali, liberando le tensioni individuali e collettive in un flusso di rivolta straripante.

E i microbi dell'imbecillità che voi non avrete mancato / di la-

sciarcì in eredità salendo dai vostri concimi /

dai vostri libri stivati nelle vostre siloteche / dai vostri documenti pubblici e dai vostri regolamenti / di amministrazione penitenziaria / dai vostri decreti dalle vostre preghiere / anche tutti questi microbi giuridico-casalinghi /

Siate tranquilli! Abbiamo già macchine per revocarli / Noi avremo tutto /

fra diecimila anni / o domani mattina, se tu vuoi!

(Il n'y a plus rien)

Queste sue parole saranno la bottiglia incendiaria che un tedeforo anarchico stringerà nella mano, fra diecimila anni o domani, per ripercorrere la storia degli uomini, all'inverso?

Le rivoluzioni? / Parliamone. Io voglio parlare delle rivoluzioni che si possono / ancora mostrare perché vi servono perché vi sono sempre servite /

queste rivoluzioni che sono della Storia perché le storie / vi divertono prima ancora di interessarvi

e quando una vi interessa è troppo tardi / vi dicono che se ne prepara un'altra. Quando qualcosa d'inedito /

vi sciocca e vi sconvolge voi fate in modo il giorno / prima sempre il giorno prima di prendere un posto in un /

palazzo di esiliati in un paese sicuro circondato dal / prestigio degli sradicati. Le radici profonde di questo paese

siete Voi pare. E quando vi trasferiscono da un disordine / di strada come dite voi a un ordine nuovo /

voi vi fate innestare al ritorno e la gente vi saluta / Da duecento anni fate il biglietto per le rivoluzioni /

Sareste persino tentati di portare il vostro cestino per / non perdere nemmeno una briciola dico bene? E i buoni a nulla / che vi divertono /

questi buoni a nulla che anche vi danno fastidio li rinchiudiamo / in un fatto di cronaca mentre voi li avvolgete / in una bandiera.
(*Il n'y a plus rien*)

La negazione coincide con un programma di distruzione per ribaltare le prospettive sclerotizzate dei sistemi vigenti e proporre così un punto di vista nuovo e solo apparentemente contraddittorio nella sua provocazione fino a coniare l'equazione anarchica: *il disordine è l'ordine meno il potere (Il n'y a plus rien)*. Questo percorso che non crea separazione fra cifra esistenziale e cadenza utopica, rende cosciente il poeta libertario della sua origine diversa, della sua provenienza non identificata, della sua predestinazione a essere, come afferma Ferré, «un homme révolté» e non un «révolutionnaire». La negazione lo accompagnerà fino all'ultimo respiro.

Io vengo da un altro mondo, da un altro quartiere, da un'altra solitudine. Oggi come oggi mi creo delle scorciatoie. Io non sono più dei vostri. Aspetto dei mutanti. Biologicamente me la cavo con l'idea che ho della biologia: piscio, eiaculo, piango. Innanzitutto noi dobbiamo lavorare le nostre idee come se fossero dei manufatti. Io sono pronto a procurarvi gli stampi. Ma... la solitudine... Gli stampi sono di una materia nuova, vi avverto. Sono stati fusi domani mattina. (...) Del codice civile ne parleremo più tardi. Per ora, io vorrei codificare l'incodificabile.

Io vorrei misurare il pozzo di San Patrizio delle vostre democrazie. Vorrei immergermi nel vuoto assoluto e divenire il non detto, il non avvenuto, il non vergine per mancanza di lucidità. La lucidità me la tengo nelle mutande. Nelle

mutande (*La solitudine*).

Quando fumerò qualcos'altro che delle Celtiques / Vorrò essere fasciato di nero e di ragione / Battere le ali sul bordo dell'inferno democratico / E sputare su Trotsky, su Lenin e Socrate / E che si dica di me: «Mio Dio, com'era coglione!».

(Quando fumerò altre cose che delle Celtiques)

Louis Calvet, sottolinea come dopo il 1968, il linguaggio di Ferré diventi più violento, più diretto, quasi un dynamitero linguistique, quasi volesse aggiungere alla provocazione contenutistica quella formale. Forse cerca lo stile dell'invettiva, lui stesso dice: «Finirò per trovarlo / questo stile dell'invettiva / ho la carta che mi necessita / e anche l'inchiostro / Attendo. Ferré non deve aspettare molto perché *Il cane*, un brano che raccoglie la risonanza della rivolta, persegue questa intenzione.

E se Dio esistesse davvero / Come diceva Bakunin / Il nostro compagno vitaminico / Dovremmo sbarazzarcene /

(...)

Je provoque a l'amour et a l'insurrection / yes! I am un immense provocateur /

(...)

Noi abbaiamo con delle armi nella gola / Delle armi bianche e nere come parole nere e bianche / Nere come il terrore che vi prenderà / bianche come la nostra verginità.

Amore e anarchia

Ferré collega sempre l'anarchia all'amore. Nel 1968 esce sulla rivista *Le monde libertaire* una sua immagine in copertina con la scritta autografa che dice: W l'Anarchia con una grande A come Amore. Anarchia, amore, solitudine. Nel saggio *Tecnica dell'esilio*, Ferré scrive: «L'anarchia è la formula politica della disperazione». E nella canzone *La solitudine* ritroviamo questo aggancio significativo: «La disperazione è una forma superiore di critica, per ora noi la

chiameremo felicità». E in un pamphlet: «la felicità è una rapina / il voto è la cadillac del popolo».

Legato da profonda amicizia e comuni lotte a Maurice Jojeux e al gruppo Louise Michel, Ferré, pur non accettando di definirsi uomo politico o artista impegnato, travasa anarchia in tutta la sua opera. I condannati a morte dalla legge di stato hanno il loro canto in tre brani esemplari: *La morte dei lupi*, *Né dio né padrone*, *Signora miseria*. Da un'altra parte troviamo gli esiliati spagnoli, i combattenti, il dittatore Franco fino a giungere in Sudamerica con le due tirannie: Augusto Pinochet e Fidel Castro. I titoli sono: *Flamenco de Paris*, *Franco la Muerte*, *Le bateau Espagnol*, *Allende*, *Le tango de Nicaragua*.

Il codice civile, il codice penale e anche i codici culturali vengono bombardati sistematicamente, senza sosta. Ferré ha messo in musica i poeti maledetti, unico caso al mondo, creando una sorta di biblioteca musicale della notte e della fraternità. Rimbaud, Baudelaire, Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire, Cesare Pavese, Louis Aragon, Cecco Angiolini, Rutebeuf, Pierre de Ronsard, Jules Laforgue, Caussimon, hanno trovato in Ferré la rampa musicale verso l'infinito. Alla poesia sussurrata Ferré risponde: «La poesia è un clamore e deve essere ascoltata come la musica. La poesia destinata a essere soltanto letta e richiusa in veste tipografica non è ultimata: il senso vero e proprio le viene dato dalla corda vocale così come al violino viene dato dall'archetto» (*Préface*).

Nel 1961, Léo incide le poesie di Aragon. Il poeta scrive: «Léo Ferré rende alla poesia un servizio di cui si calcola ancora male la portata, mettendo a disposizione del nuovo lettore, un lettore d'orecchio, la poesia doppiata dalla magia musicale. Egli dona la sua lettura ed è questo l'importante, il nuovo, il prezioso. Il poeta, la poesia, non sono che dei punti di partenza al di là dei quali c'è il sogno... E quando opera su ciò che ho scritto, può darsi che io manchi d'obiettività, ma è certo che Léo Ferré mi fa sognare, come Paul Eluard diceva dei pittori che gli davano visioni. Bisognerà

riscrivere la storia della letteratura, diversamente, a causa di Léo Ferré». E Ferré aggiunge: «Non credo così tanto alla musica del verso ma a una certa forma propizia all'incontro della parola con la melodia. Ciò che Aragon esprime nella frase poetica non ha bisogno di nessun supporto, certamente, ma la materia stessa del suo linguaggio è fatta per essere messa tra i suoni, in musica. Non credo alla collaborazione, ma a una doppia vista, quella del poeta che ha scritto, quella del musicista che vede in seguito, e che percepisce delle immagini musicali dietro la porta delle parole».

Quando Ferré scrive: «Il poeta che non si sottomette è un uomo mutilato» (da *Préface*) si riferisce ai signori tronfi dell'accademia perché «la società letteraria è ancora la società». Ed è anarchica questa rottura con l'establishment culturale, è fraterna l'adesione ai poeti maledetti, con i quali Ferré stabilisce un suo intimo contatto attraverso segrete coordinate d'incontro, sentendosi protetto da questi «suicidati dalla società» come Antonin Artaud aveva definito Vincent Van Gogh. Non a caso Ferré dedica al pittore la canzone *La folie*, non a caso frequentò lo stesso Artaud. Ferré ha dichiarato in un programma televisivo che è anarchico da quando era nel ventre di sua madre. Da questa affermazione si può dedurre che l'anarchia, per lui, è qualcosa di viscerale, di preesistente e che l'essere anarchico non è necessariamente la conseguenza di una nozione acquisita in stato di coscienza, ma forse una condizione genetica, fisiologica e d'altra parte, nel testo *Il n'y a plus rien*; lui stesso ci ricorda: «Ama infine gli alberi, le bestie e liberati dal conformismo e dall'anticonformismo, lascia queste nozioni se non sono che nozioni. Niente vale la pena di niente».

Ed è anarchico Ferré a tal punto di scrivere: «La bandiera nera è ancora una bandiera». E quando la sua canzone *Gli anarchici* rischia di diventare un inno, la toglie dal repertorio riproponendola più avanti nel tempo come canzone fra le canzoni. In una intervista, ha dichiarato che gli anarchici

più veri che ha conosciuto erano dei solitari, degli eremiti, che vivevano con dei cani e delle bestie, lontani da tutto.

E non è anarchico allora il poeta maledetto, scomunicato dalla società e dalle sue istituzioni? Avverso al clero, disprezzato dalla classe borghese, isolato nella sua epoca come in una torre d'avorio, dove le grida di disperazione non escono all'aperto ma come un boomerang si ritorcono contro di lui? E non sono anarchici nel poeta maledetto, il sogno deriso, la profezia inascoltata, la visione respinta, la libertà repressa? Ferré è il discendente diretto di questa genia blasfema e solitaria. Lo puoi trovare accanto a te in un bistrot dopo mezzanotte come nella piazza delle madri argentine, nei marosi violenti di una Bretagna invernale a cercare la memoria liquida del suo immaginario come nel letto di morte di Franco a salmodiare una liturgia di coltelli, nei crepuscoli viola di una compagna, in esilio tra i suoi simili, mentre guarda Apollinaire e Marizibill tenersi per mano, fare da scudo a Salvador Allende prima di morire, all'elezione di un Papa insieme al diavolo suo amico inseparabile, sul fronte spagnolo degli anarchici trucidati, davanti alla ghigliottina che decapita i condannati, i suoi lupi di peluche... o all'ospedale dell'Immacolata Concezione a Marsiglia, regalare delle ali a Rimbaud... perché il poeta, il maledetto, l'anarchico convergono dalle loro parallele in un unico centro formando una trinità libertaria che ha nella oscurità luminosa il suo zenit mortale e al contempo indistruttibile. Ferré è una galassia in continua espansione e chi vi entra palpitando con lui dello stesso anelito che lo anima, ne subisce tutte le contrazioni utopiche e le conseguenti combustioni esistenziali. Non sono forse gli anarchici, i fiancheggiatori delle stelle? Incolpateli per questo.

Gli anarchici / Non son l'uno per cento ma credetemi esistono /
In gran parte spagnoli chi lo sa mai perché / Penseresti che in /
Spagna proprio non li capiscano / Sono gli anarchici /

Han raccolto già tutto di insulti e battute / E più hanno gridato

più hanno ancora fiato / Hanno al posto del cuore un sogno
disperato / E le anime corrose da idee favolose /

Non son l'uno per cento ma credetemi esistono / Figli di troppo
poco o di origine oscura / Non li si vede mai che quando fan paura
/ Sono gli anarchici

Mille volte son morti come è indifferente / Con l'amore del pugno
per troppo e per niente / Han gettato testardi la vita alla malora
/ Ma hanno tanto colpito che colpiranno ancora /

Non sono l'uno per cento ma credetemi esistono / E se dai calci
in culo c'è da incominciare / Chi è che scende per strada non lo
dimenticare / Sono gli anarchici /

Hanno bandiere nere sulla loro speranza / E la malinconia per
compagna di danza / Coltelli per tagliare il pane dell'amicizia / E
del sangue pulito per lavar la sporcizia /

Non sono l'uno per cento ma credetemi esistono / Stretti son
l'uno con l'altro e se in loro non credi / Li puoi sbattere in terra ma
sono sempre in piedi / Sono gli anarchici.

(Gli anarchici)



Gianna Nannini / *Cantar toscano*



Con X forza e x amore, il suo ultimo disco, la cantante rock Gianna Nannini ha attuato una svolta nella sua produzione musicale. Ha registrato i suoni delle campane, del vento, di un gregge al pascolo, del mare e dopo averli campionati al computer li ha accostati a ballate della tradizione toscana. Il risultato? Una Nannini inusuale per chi la ricorda come interprete di Revolution, Hei bionda, America. Così Nannini racconta la sua trasformazione, ma anche il suo immutato amore per il rock.

Da qualche tempo ti stai interessando di musica popolare. Come mai una cantante rock si occupa di questo tipo di musica?

C'è una ripresa di importanza della parola. Nella musica popolare, specialmente in quella di cui mi sono occupata, il folk toscano, ci sono canzoni, che magari hai sentito da bambina, dalle quali non avresti mai pensato di poter far derivare delle innovazioni musicali.

Lavorando alla mia tesi di laurea all'università di Siena ho fatto una ricerca sul folk toscano che ho chiamato «cantar toscano» in cui ho ripreso tutte le canzoni del repertorio

orale tradizionale. Ripartire dal folk toscano significa ridare spazio alla parola. Nell'ottava rima popolare, ad esempio, prima nasceva la parola e poi veniva la strofa in ottava rima e infine la musica con la stessa forma musicale, l'ottava rima, lo stornello, una ninna nanna o un rispetto. Da queste ricerche che ho seguito per un po' di tempo, ho ricavato i temi su cui fare canzoni nuove. Senza abbandonare il lato melodico, adattando il rock al folk e contemporaneamente radicalizzando il folk. Ho fatto il primo esperimento con la canzone *Maremma amara*. Da qui sono seguite altre canzoni, ad esempio una fatta a contrasto, ispirata da una canzone dei tempi della guerra che mi ha fatto ascoltare Caterina Bueno su due donne che parlavano della guerra. Ho preso dunque degli spunti dal folk toscano per ricreare una situazione di musica attuale.

È dunque una svolta artistica?

Sì è una svolta perché è tutto diverso dagli altri dischi. Tolle due o tre canzoni, le altre derivano dalle forme popolari.

Hai deciso di abbandonare il rock?

Non considero più la musica come cliché. Non si può più parlare di una musica, ma di una molteplicità di musiche. L'importante è cogliere un aspetto universale in tutte le varie culture. Si trovano aspetti comuni nella cultura musicale in paesi diversi. Non abbandonano il rock. Anche il folk fa parte del rock, perché il rock è l'unica musica oggi possibile. Prima la musica occidentale ha reso inaccessibile la musica a tutti, perché se non la studi non la puoi suonare. Questo è sbagliato. Si può fare musica indipendentemente da quello che c'è scritto sul pentagramma. È la musica che nasce spontaneamente dalle popolazioni. Il rock personalmente mi ha ridato la libertà musicale che non avrei avuto facendo musica classica.

A tuo parere il rock è una musica che esprime

situazioni di libertà?

Sì, perché il rock, che deriva dal blues, ha una forma musicale molto semplice, basata su due o tre accordi. Sei tu che fai l'esecuzione, come vuoi. È una musica che va in strada, non una musica istituzionalizzata. Almeno per ora.

Tu parli del rock come se fosse un fenomeno omogeneo, non credi che ci siano differenze tra il rock degli anni Sessanta e il rock degli anni Novanta?

Sicuramente, per fortuna. Il rock s'è rinnovato. Prima il rock era legato allo slogan: sesso, droga e rock 'n' roll. Oggi non è più così. Ora c'è una rivalutazione del linguaggio, una maggiore presa di coscienza della parola. Prima bastava che la canzone fosse musicale. Certo il rock degli anni Sessanta era provocatorio. Innovandosi ha perso questo aspetto perché certe cose non sono più provocatorie. Certi cliché sono stati abbandonati per prendere nuove strade che sono anche tecnologiche, perché con l'arrivo del campionamento e del computer nella musica molto è cambiato. Il campionatore è uno strumento elettronico che permette di registrare qualsiasi sequenza di suoni che poi possono essere riprodotti, elaborati elettronicamente e inseriti in una composizione musicale. Con un computer si può campionare un'intera base musicale e fare un disco a casa da solo. In questo modo non c'è un limite alla musica. Col campionamento tutto diventa musica, il rumore diventa parte integrante della vita musicale.

Sting ha dichiarato che il rock è ormai diventato una musica reazionaria.

Io queste cose non le ho sentite dire da Sting. Secondo me le sue dichiarazioni sono state in gran parte strumentalizzate. Quelle dichiarazioni sono state riportate da un giornalista che si occupa soprattutto di musica classica. Il rock per me rappresenta un'espressione della coscienza popolare, mentre la musica classica è stata molto spesso l'espressione delle istituzioni.

Quindi secondo te il rock è una musica ribelle?

Per me è sempre una musica di ribellione. La provocazione è sempre un'arma importante per poter esprimere il proprio pensiero. Non accuserei mai il rock di essere una musica reazionaria. Il rock è sicuramente una musica che ti consente di dire quello che pensi.

Ma tu sei una ribelle?

Penso che la mia ribellione iniziale sia stata quella di voler uscire dalla famiglia e vivere in un certo modo. Il rock è soprattutto un modo di vivere. Se tu non hai una certa maniera di vivere non puoi dire neppure che fai rock. Si avvicina a un modo di pensare e di vivere.

Nel tuo ultimo disco c'è anche Jovannotti, con una piccola contaminazione di rap, che negli Usa è anche la musica del ribellismo nero americano. Secondo te in Italia il rap è ribellione o è semplicemente una moda?

Jovannotti non lo considero un rapper ma un dj che si è messo a fare un certo tipo di rap, ma non si può certo avvicinare la sua musica a quella dei neri americani. La purezza di Jovannotti sta nel fatto che rimane un dj e con questo spirito l'ho chiamato a intervenire nel mio disco. Non era per avvicinarsi al pubblico del rap, ma perché la canzone richiedeva questo genere, le aggiungeva impatto politico e sociale.

Il rap e l'hip hop consentono un'espressività più libera, si può dire più liberamente ciò che si pensa?

È una musica che nasce dal modo in cui parli. Ho trovato un'assonanza con la musica folk.

Le canzoni popolari nascevano dall'improvvisazione e si tramandavano oralmente. Questo era anche un modo per poter poi intervenire con varianti e rinnovare la canzone. Perché le canzoni che ci sono arrivate fino a oggi sono cambiate nel corso delle epoche.

Come il rap nasce dalla strada, anche la canzone popolare nasceva dalle esigenze della gente. Anche il rock esprime le esigenze dei giovani?

Il problema del rock di oggi sta nel formarsi di gruppi, il riunirsi di persone che magari sono state insieme a scuola da piccoli. Hanno avuto l'esigenza di formare il gruppo al di là del suonare lo strumento perfettamente. Si pensi al punk che è stato una rivoluzione musicale ma poi è sfociato in una musica ancora più colta. Il punk ha riportato la musica alle radici; uno prende la chitarra in mano, non sa suonare, ma si permette di suonare, senza paura. La musica rock è sempre stata legata ai gruppi. Oggi è più difficile trovare gruppi che si formano perché c'è troppo individualismo musicale, ma l'armonia si crea insieme non da soli.

Anche le canzoni rock sono più un'opera collettiva che individuale?

La canzone può nascere da un'ispirazione individuale, però la canzone, nel momento della realizzazione e dell'esecuzione, deve essere un'opera di gruppo. Almeno io ho sempre lavorato dando spazio a ogni elemento nella sua indipendenza, mettendo insieme le differenze. Il fatto di unire per esempio Franco Feraldo che suona nella Nuova compagnia di canto popolare e un batterista che suona nei Can, un gruppo tedesco, fa emergere una interessante poliritmia; il tedesco quando suona è molto più binario, mentre Franco è molto più rotondo e usa tempi ternari molto più mediterranei. Fondendo bene insieme queste cose hai una musica che va per cicli, per accenti, non per parti prefissate e questo avviene solo suonando insieme.

Nel tuo lavoro, nascono prima le parole o prima la musica?

A volte nascono contemporaneamente ed è la cosa migliore. Lavorando con il gruppo magari ti viene la musica e non trovi le parole; per le canzoni di *Fotoromanzo* ho impiegato tre mesi a cercare le parole.

In alcune tue canzoni c'è un chiaro impegno sociale, in *Revolution*, *Hei bionda* e altre ancora. Come è possibile coniugare impegno sociale e dimensione poetica, che spesso sono disgiunte?

Ma la dimensione poetica è una cosa che fa parte dell'ispirazione nel momento in cui scrivi, lo stesso vale per la dimensione sociale. Le due cose non sono divise. In questo momento, per esempio, in questa palude che si sta vivendo, ho scritto molti slogan d'azione nelle canzoni. Il tempo si è ridotto nella canzone: devi arrivare immediatamente a dire una cosa. Allora ho pensato a rinforzare questo linguaggio di slogan e anche Jovannotti nel suo intervento dà degli slogan molto forti che ti rimangono impressi, che divengono poesia martellante. Ti viene voglia di cantarli, ci entri dentro con il ritmo. La parola senza ritmo perde oggi la sua carica poetica ed emotiva perché si vive in una società di rumori. Io adesso concepisco la musica come un modo di visualizzare il rumore, di viverlo, di sentire la parola dentro questo incalzare del ritmo, altrimenti si disperde.

Prova per un attimo a guardarti dall'esterno: che cosa esprime oggi Gianna Nannini con la musica?

Io faccio sempre ricerca. Ogni disco nuovo per me è un canale musicale per dire e fare, non per sedermi su quello che già ho fatto. Certo ho delle mie caratteristiche personali che non cambiano. La mia voce non è cambiata molto, forse è migliorata. Però è importante il cambiamento senza seguire le mode. Voglio la sonorità che sto vivendo. Mi annoio nel sentire oggi sonorità copiate da quelle di dieci anni fa. Voglio sentire il suono che appartiene all'oggi.

Se tu dovessi sintetizzare in poche parole Gianna Nannini in musica, che cosa diresti?

In questo momento non so come definirmi, anche perché le definizioni non piacciono. Parte integrante della mia musica è la mia voce. È difficile che una mia canzone vada bene per un altro. Non mi è mai successo di fare una canzone

completamente di un altro, perché probabilmente è la voce che crea questo legame tra suono e parole. Io sento in questo momento che la mia voce è libera di poter sondare tanti settori musicali. Cantare non è solo fare melodie, è anche improvvisare, usare la voce come uno strumento musicale. Mi collocherei in un certo tipo di musica che appartiene alla cultura europea. La mia musica non è molto americana: non sono blues. Però andando a cercare la musica toscana scopri che ci sono analogie con quella del Nepal. In Nepal ho registrato le sonorità più varie: il rumore della città, di un campanello, di una donna che schiaccia il peperoncino. E allora ti accorgi che ci sono radici musicali universali. E si può pensare di fare musica universale. È un'idea pazzesca, ma affascinante: la musica come veicolo della fratellanza.

Nei concerti, soprattutto quelli rock, si crea una dimensione particolare tra cantante, gruppo e pubblico. Che cosa rappresenta questo rapporto?

Il concerto, il rapporto con il pubblico per me è un rituale, una cerimonia: si vive insieme un momento di energia, c'è uno scambio. Il pubblico dà questa grossa sensazione: sentirsi insieme. Avviene qualcosa perché tutte queste persone riunite per sentire musica hanno un legame molto forte. La musica rock ti porta a muoverti, a liberare la tua voce. Al concerto sei quello che sei, non quello che devi essere all'interno della società. La musica ha ancora questo ruolo. Il concerto è molto importante non solo per me, che mi ci sento molto bene.

Nei concerti rock si sviluppa quella che alcuni sociologi hanno definito psicologia di massa, una dimensione che supera l'individuo.

È una dimensione totalizzante in cui non ci sono più gli individui, ma c'è un rito particolare che trasporta in una dimensione massificata. E questo viene presentato talvolta in modo negativo. Il problema è come si pone il divo. Io non mi sono mai gasata, non ho mai usato queste situazioni per

gratificarmi e per sentirmi più forte. Quando sono sul palco sono contenta di fare contenti gli altri. Con il pubblico gioco e aspetto da lui le risposte, per questo lascio sempre nel concerto uno spazio all'improvvisazione per non condizionare il concerto. C'è una parte del concerto in cui anche il pubblico deve inventarsi qualcosa.

Ci sono due visioni del concerto rock: una legata ad alcuni momenti particolari: gli anni Sessanta, Woodstock, i grandi concerti rock live aid in cui quelli che stavano cercando di cambiare la società si ritrovavano in concerti rock. L'altra visione tende a rappresentare il concerto rock come un momento totalizzante gestito da una star e che produce una dimensione gregaria. Tu dici invece che vedi il concerto rock come un tentativo di coinvolgimento.

Sì, perché io sono libera nella gestione di questo spettacolo. Il concerto viene prodotto da noi, io e le persone della band, siamo un'etichetta indipendente e facciamo il disco come vogliamo. Non siamo schiavi di questo sistema che poi deve riprodurre la mia immagine e deve far credere alla gente certe cose che non sono. Mi sento una persona libera quando sono sul palco, non vado certo lì per ingannare le persone. Vedo positivamente il fatto che ci sia una persona che va sul palco e dice quello che pensa. I media vanno utilizzati per dire quello che pensi e non per dire quello che vorrebbero i media.

Tu sei una donna che fa musica e che sta facendo una ricerca sul corpo della donna nella musica. Puoi spiegare che cosa significa questa tua ricerca?

È una ricerca che mi è venuta in mente per le difficoltà che trovavo a muovermi e a suonare gli strumenti. Prima suonavo solo il pianoforte e stavo immobile e non avevo libertà espressiva del corpo. Il discorso del corpo in musica mi è venuto con il rock in cui bisogna liberare la voce e il corpo. Allora ho fatto studi sul rapporto tra trance e musica.

Questo settore è molto vicino allo sciamanesimo in cui si va in trance o in estasi attraverso l'esecuzione musicale con i tamburi. Qui però il discorso si richiudeva nel campo religioso. Allora ho cominciato la ricerca sulla voce. Il corpo è lo strumento della voce: la voce non è uno strumento, è quello che il corpo emana. C'è un significato particolare nel modo di porgere la voce che dipende dalla libertà che hai nel corpo. Il canto può essere uno strumento libero: suoni senza aver bisogno di nulla. Nella mia ricerca sulla voce studio il respiro e il modo di suonare uno strumento come ad esempio la tamorra che suonano le donne napoletane. Vado a cercare quello che per la donna è percussione del proprio corpo, quindi la pelle dello strumento più semplice che esiste nella cultura musicale femminile, il tamburello, e da questo si può ricavare un certo modo di cantare perché la percussione è anche dentro il corpo. Il corpo ha una sua poliritmia. Sto analizzando quello che è il corpo come poliritmia, come strumento di esecuzione della voce. Tutto quello che fa nascere la voce.

a cura di **Luciano Lanza**



Pietro Adamo / Acid rock ●●

L'acid rock è stato una delle espressioni più radicali della cultura hippy degli anni Sessanta. I musicisti di San Francisco, ispirandosi alle esperienze psichedeliche dell'acido (Lsd), trasformarono la musica giovanile valorizzando l'improvvisazione e distuggendo le forme canoniche della canzone. Pietro Adamo ha ricostruito la vicenda delle band della Baia, sottolineando le assonanze tra le innovazioni strutturali dell'acid rock e lo sviluppo del libertarismo hippy. Adamo è studioso del radicalismo protestante del Seicento e autore di Il dio dei blasfemi. Anarchici e libertini nella rivoluzione inglese (1993).

«**P**oiché la droga è immagine, i suoi effetti potrebbero esser facilmente riprodotti e concentrati in una colonna sonora e visuale», così scriveva William Burroughs nel 1963, in una delle note «didascaliche» di *Nova Express*. Qualche anno dopo, nel crogiolo di esperienze comunitarie e libertarie della San Francisco degli hippy, dove nel segno della psichedelia si incrociavano sperimentazioni sociali, pedagogiche, letterarie e artistiche, i musicisti della Baia diedero corpo alla predizione/metafora dell'autore di *Naked*

Lunch. Il 4 dicembre del 1965 Ken Kesey, il «democratizzatore» del verbo lisergico proclamato da Timothy Leary, aprì a San José il ciclo dei suoi *Acid Tests* (proseguiti, dal gennaio successivo, soprattutto a San Francisco): feste da ballo con distribuzione gratuita di Lsd, coloratissimi light show e musica dal vivo. Sia i «giochi di luce» che la musica erano costruiti come una «colonna sonora e visuale» dell'esperienza psichedelica. Entro poco tempo il San Francisco sound diverrà noto come acid rock, rock dell'acido.

A partire dal blues e dal folk i musicisti della Baia tentarono un'audace opera di trasformazione del linguaggio della musica giovanile, portandovi le istanze libertarie della controcultura degli anni Sessanta, in nome di una consapevole progettualità di «violazione dell'ordine». Il mito del flower power, la radice comunitaria dei gruppi, il rifiuto della logica della mercificazione (per lungo tempo i concerti furono gratuiti), la valorizzazione della spontaneità e dell'improvvisazione (contrapposti alla ferrea organizzazione della produzione musicale da parte dell'industria) e, infine, la vocazione psichedelica furono gli elementi costitutivi del cosiddetto sound di San Francisco. Dissonanze, rifrazioni e slittamenti sonori, ottenuti con l'amplificazione e l'elettrificazione degli strumenti, con i distorsori, il fuzztone e altri ancora, violarono tempi, ritmi e armonie; lunghe jam strumentali (affidate soprattutto alle chitarre) si sostituirono ai tre minuti canonici della canzone pop; la dilatazione dei tempi e le trasgressioni dei sound più tradizionali divennero il tentativo di ricreare le dispercezioni sensoriali del trip allucinogeno, prestando al rock di San Francisco le sue caratteristiche più note: atmosfere rarefatte e sognanti da un lato, delirio sonoro libero ed elettrificato dall'altro.

La musica della Baia nacque nel particolare contesto dell'utopia hippy: feste da ballo, raduni pubblici, free concert nei parchi, comunità, allucinogeni, solidarietà giovanile. Quando, più o meno tra il 1967 e il 1969, il sogno svanì, con il flower power e i suoi musicisti ridotti a mera merce di consumo, molte band si sciolsero, altre abbandonarono la

città, altre ancora tornarono al blues e al country delle origini, spesso rinchiudendosi nuovamente nella camicia di forza della forma-canzone.

La cultura degli allucinogeni

Negli Stati Uniti toccò soprattutto alla beat generation (Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti) trasmettere il mito psichedelico e l'equazione droga=liberazione ai figli dei fiori. Alcuni di questi noti artisti avevano condiviso con i loro feticci musicali (i jazzmen neri) tristi storie di tossicodipendenza da oppiacei (morfina, codeina, eroina) o comunque da hard drug (cocaina). Tuttavia i beat giunsero infine all'apologia degli allucinogeni, sia di quelli naturali sia di quelli sintetici: prima i derivati della cannabis (hashish e marijuana) e la mescalina, poi, negli anni Sessanta, Lsd, Stp, psilocibina e altri. Burroughs e Ginsberg, per esempio, celebrarono con convinzione le virtù della marijuana come «catalizzatore per specifiche percezioni estetiche di tipo ottico e uditivo» e come «una chiave del processo creativo».

Tuttavia gli anni Sessanta sono stati trasformati nel decennio del Lsd dall'opera di propaganda di Leary, Richard Alpert, Alan Watts e gli altri santoni dell'acido, che passarono dalla rivendicazione dell'utilità terapeutica delle sostanze psicoattive alla celebrazione della loro potenzialità come strumento di ascesi mistica e guarigione spirituale, richiamandosi esplicitamente alle filosofie orientali (in seguito Leary, Alpert e Ralph Metzner scrissero insieme *The Psychedelic Experience*, sorta di commento lisergico al *Libro dei morti* tibetano).

Leary e Alpert insegnavano entrambi all'università di Harvard. Sin dalla fine del decennio precedente il primo aveva cominciato a sperimentare gli usi terapeutici di Lsd (e della psilocibina) su «alcune centinaia di persone», le cui «aspettative erano indirizzate verso un'esplorazione filosofica e la scoperta di sé», in una situazione «sovvenzionata, stabile e sicura», vale a dire in ambienti controllati e sotto

supervisione medica. «I risultati di queste e altre esperienze con droghe psichedeliche», ha continuato Leary in un intervento recente, «ci condussero a concludere che prodotti organici neuro-chimici avrebbero potuto essere usati come strumenti per studiare il sistema nervoso, per liberare il cervello dai limiti della mente, per addestrare gli esseri umani a sviluppare nuovi circuiti neurali finalizzati alla ricezione, all'integrazione e alla trasmissione».

Nel 1962 Leary, che era professore di psicologia clinica, somministrò acido lisergico a molti suoi studenti; l'anno successivo lui e Alpert furono espulsi dall'università, diventando un caso nazionale. Nello stesso 1963 il teologo Walter Pankhe (anch'egli di Harvard) distribuí psilocibina ad alcuni studenti, con lo scopo di studiarne l'esperienza mistico-spirituale; anche in questo caso lo scandalo ebbe vasta risonanza. Nei mesi successivi Lsd e altri psichedelici si diffusero negli ambienti della cultura giovanile e nelle comunità, tra gli hippy e gli esponenti del Movement, tra gli studenti in rivolta di Berkeley e l'avant-garde del Greenwich Village. Gli allucinogeni si rivelarono una delle pratiche che concedevano maggiori potenzialità di rottura rispetto ai valori della società massificata, tecnologicizzata e opulenta, stimolando l'abbattimento dei tabù (sociali e sessuali) e valorizzando nel contempo la spontaneità e la creatività individuale. Ma la specificità dell'esperienza psichedelica degli anni Sessanta va considerata alla luce della connessione tra guarigione psichica e misticismo, tra liberazione individuale e rivelazione cosmica.

Le filosofie orientali divennero un punto di riferimento abituale per la controcultura; tuttavia è probabile che l'aspetto più significativo di questa connessione non stia nelle manifestazioni più appariscenti e note del fenomeno (la diffusione dei guru, Maharishi Yogi che *converte* i Beatles, gli Hare Khrishna, Ravi Shankar, o magari Charlie Manson), quanto piuttosto nel tentativo di adottare modelli, logiche e razionalità non-occidentali, per sottrarsi alle costrizioni del pensiero stesso della società industriale. Da

qui la valorizzazione dello zen, dello yoga, della meditazione di stile orientale, alla ricerca di nuovi paradigmi epistemologici, gnoseologici e linguistici. La riflessione si sviluppò in una prospettiva in cui l'essere e il cosmo si identificavano, i nessi causali potevano essere sostituiti dalle categorie del caso e del flusso, la conoscenza poteva basarsi sull'intuizione e la percezione piuttosto che sulla comunicazione verbale codificata. Nella versione hippy delle filosofie orientali si incontrarono, in maniera abbastanza paradossale, Herbert Marcuse e Ronald Laing, Leary e Carlos Castaneda, John Cage e Ginsberg.

L'avvento della psichedelia

In questo contesto nasce la psichedelia musicale, a partire più o meno dal 1965. Come aveva già percepito con chiarezza Burroughs, l'esperienza soggettiva dell'allucinogeno poteva esser tradotta nel linguaggio della musica. La diffusione di Lsd, psilocibina, e in seguito di Stp, Dmt, Mda (la prima versione del contemporaneo Ecstasy), oltre alla tradizionale marijuana o all'hashish, produsse quasi automaticamente il tentativo di mettere in note l'esperienza psichedelica; e non di rado questo tentativo era compiuto, in certa misura, con consapevolezza intellettuale e politica.

Da Aristotele in avanti l'uomo ha organizzato la conoscenza verticalmente, in gruppi separati e non correlati: la scienza, la religione, il sesso, il lavoro, la ricreazione. L'enfasi principale in questo linguaggio, in questo sistema di ordinazione della conoscenza, è andata all'identificazione degli oggetti piuttosto che alle relazioni tra gli oggetti (...). Di recente per l'uomo è divenuto possibile alterare il suo stato mentale e di conseguenza il suo punto di vista (ossia quella sua relazione di base con il mondo esterno che determina il modo in cui egli ordina le informazioni). Egli può così ristrutturare il suo razioicinio e mutare il suo linguaggio in modo tale che i suoi pensieri abbiano una relazione maggiore con la sua vita e i suoi problemi, permettendogli così di analizzarli in maniera più sana.

La citazione è tratta dalle note di copertina del primo Lp (1966) di uno dei gruppi di punta della psichedelia, i texani Thirteenth Floor Elevators, i cui componenti erano tutti convinti adepti dell'acido lisergico.

I più importanti centri dello psychedelic sound furono la California, la costa orientale (soprattutto New York), Londra e il Texas. Inizialmente il lavoro dei musicisti era ancora basato sulla forma-canzone; la violazione dei tempi, dei timbri, dei ritmi e delle armonie tipica della psichedelia aveva luogo all'interno della struttura della pop song da hit parade. Ma ben presto gli orizzonti si allargarono.

A New York, nel panorama del Village, tra i folk singer e i più impegnati alfieri della canzone di protesta, emersero gruppi come i Blues Magoos, i Silver Apples (tra i primi a usare una completa strumentazione elettronica) e i più noti Fugs (che si muovevano tra poesia, cabaret e happening musicale); i più significativi esponenti dello psychedelic sound newyorchese furono però i Velvet Underground, che divennero noti grazie all'*Exploding Plastic Inevitable Show*, lo spettacolo multimediale di Andy Warhol, dove avevano il compito di fornire la colonna sonora. Nei loro primi due dischi (trionfo di una tossicodipendenza urbana, perversa e decadente, basata su droghe pesanti, l'opposto della solare scena californiana) si può osservare una certa maturazione della vocazione psichedelica, nel passaggio dalle cupe ballate e dagli estranianti rock 'n' roll del primo Lp alla più marcata libertà strutturale dei brani del secondo, che trionfa nei diciassette minuti della delirante *Sister Ray*, dove scompare ogni parvenza di organizzazione, lasciando il posto a spasmi elettrici e contrazioni sonore di ogni tipo.

A Londra sin dal 1965 si era sviluppato un circuito di locali, club e sale da ballo molto simile a quello di San Francisco. Alcuni musicisti si convertirono, magari per breve tempo, allo psychedelic sound (i Beatles, i Rolling Stones, il menestrello Donovan), mentre per altri la psichedelia fu uno degli elementi determinanti: i Traffic, la Edgar Broughton Band, i King Crimson (autori di uno dei capola-

vori del genere, *Twenty-First Century Schizoid Man*), i Tomorrow, i Family, i più politicizzati Deviants di Mick Farren, persino alcuni gruppi di rock-blues come i Cream e i Fleetwood Mac. I più significativi rappresentanti della psichedelia inglese furono probabilmente i Pink Floyd di Syd Barrett e i Soft Machine di Robert Wyatt, i primi con canzoni surrealiste, dense di rifrazioni e divagazioni liser-giche, e con lunghi brani «cosmici» che proponevano il trip allucinogeno come viaggio nello spazio interiore, in un torrente di suoni elettrificati e di caos sonoro, i secondi con una sofisticata commistione di generi, tra freeform elettrico e dadaismo strutturale. Il matrimonio tra controcultura hippy e psichedelia venne però celebrato nel gentile clima californiano, elemento essenziale per i grandi raduni all'aperto. La west coast divenne punto di riferimento e di incontro di musicisti dalle origini più disparate; qui tennero concerti tutti i protagonisti del periodo. Si trattò di un fenomeno di magnetismo culturale; per breve tempo sembrò che gli esperimenti di vita dei figli dei fiori stessero davvero trasformando il tessuto connettivo della società, realizzando il paradiso degli hippy.

A San Francisco suonarono i principali gruppi texani: gli Shiva's Headband, i Fever Tree, i Moving Sidewalks e i più noti Thirteenth Floor Elevators. Il loro sound era per certi versi agli antipodi dell'acid rock (anticipando piuttosto il punk del decennio successivo), con canzoni abbastanza stringate dal ritmo vertiginoso, a cui gli usuali accorgimenti della psichedelia prestavano sonorità quasi stranianti (negli Elevators questa funzione era spesso, e originalmente, affidata al jug di Tommy Hall). Per loro l'esperienza della droga era centrale; in molti dei loro brani più famosi si punta a riprodurre i processi di mind blowing (si vedano, per esempio, *Flashback* dei Sidewalks e *Fire Engine* degli Elevators, con i suoi celebri versi iniziali: «Let me take you to the empty place in my fire engine», dove «the empty» era pronunciato come Dmt).

In quanto agli «indigeni», le influenze primarie vennero

dal folk e dal blues. A Los Angeles furono i Byrds a elettrificare il folk, con un suono che proponeva un originale intreccio tra le chitarre elettriche di Roger McGuinn e David Crosby e le perfette armonie vocali elaborate dai cantanti del gruppo, con le tipiche melodie country punteggiate da forzature timbriche e dissonanti interventi ritmici e armonici (si veda per esempio una delle più tipiche drug song del periodo, *Eight Miles High*). In questa direzione si mossero poi i Buffalo Springfield, i Poco, Linda Ronstadt, le varie band riunite intorno a Crosby, Stephen Stills, Neil Young, persino i Mamas and Papas. Anche i gruppi angeleini provenienti dal rhythm and blues (Seeds, Kaleidoscope, Love) diedero un grande contributo alla sperimentazione psichedelica, come fecero anche i Doors di Jim Morrison. Nel variegato clima musicale di Los Angeles altri usarono parte della strumentazione tecnica e concettuale dello psychedelic sound per valorizzare loro specifiche intuizioni: Frank Zappa e Dick van Vliet (alias Captain Beefheart), per esempio, oppure Joseph Byrd (leader degli United States of America) e il più isolato ma grandissimo Tim Buckley. In questo periodo la città ribolliva di talenti e per molti versi era una delle culle della cultura hippy. Tuttavia l'irreggimentazione dei musicisti nell'industria discografica impedì che emergesse qualcosa di paragonabile al San Francisco sound. Le situazioni sociali e culturali delle due aree erano diverse; Frank Zappa, nelle note di copertina del suo primo Lp (*Freak Out!*, 1966), descrisse nel seguente modo le ambizioni del freak angeleno (variante locale ultraindividualistica dell'hippy):

A livello personale, *freaking out* è il processo per cui un individuo si libera di modelli superati e restrittivi di pensiero, abbigliamento ed etichetta sociale per esprimere creativamente la sua relazione con il suo ambiente immediato e la struttura sociale [...]. A livello collettivo, quando un certo numero di freak si raduna per esprimersi creativamente attraverso la musica e il ballo, abbiamo un *freak out*.

Pur esistendo un «livello collettivo», la liberazione a Los Angeles sembrava concepita soprattutto in una dimensione individuale; i processi e i rituali emancipatori della contro-cultura divenivano strumento espressivo del singolo; l'ostilità dell'ambiente non poteva stimolare esperienze differenti. Ai freak mancavano di conseguenza il senso della sperimentazione collettiva, lo spirito utopico, il libertarismo comunitario che contraddistinguevano gli hippy di San Francisco; in altri termini, mancava loro la consapevolezza politica. Nello stesso 1966 in cui Zappa definiva le ambizioni del freak, a San Francisco Jerry Garcia, lead guitar dei Grateful Dead, illustrava le significative differenze tra le forme di vita delle due città:

Non hanno niente da ballare a Los Angeles. I locali di Los Angeles sono tre metri di pista in una gabbia di vetro. Tutti stanno a guardare, a meno che tu non ci vada per essere guardato. La tua macchina è dove vivi a Los Angeles. La radio in auto è quello che conta a Los Angeles [...]. E la loro scena è davvero isolata. Non c'è una comunità a Los Angeles. Non c'è un posto. Non c'è niente là [...]. Non c'è posto dove andare e startene tranquillo ed esser lì solo per non aver preoccupazioni su quello che stai facendo [...]. Ti possono anche arrestare [...]. San Francisco è l'unico posto dove puoi fare queste cose.

La partecipazione personale, il senso di appartenenza a una comunità, un progetto libertario, un luogo per pensare e attuare la rivoluzione: nella seconda metà degli anni Sessanta questa era nell'immaginario giovanile San Francisco, la città che, secondo il manager Bill Graham, «non faceva parte degli Stati Uniti».

San Francisco: la scena

Qui, sin dagli anni Cinquanta, i beat si erano costruiti un certo seguito, soprattutto nella zona di North Beach; la libreria di Ferlinghetti, City Lights, divenne punto di incontro di studenti, intellettuali e outsider vari. Le declamazio-

ni pubbliche dei beat, spesso sostenute da musica jazz dal vivo, stabilirono uno stile; i poeti degli anni Cinquanta furono i primi a sfruttare le potenzialità della città, piena di verde e di parchi, dal clima mite, con le forze di polizia piuttosto tolleranti verso questo tipo di raduno pubblico.

La California era divenuta nei primi anni Sessanta una delle zone più politicizzate del paese; a Berkeley (praticamente di fronte a San Francisco, dall'altro lato della Baia) la Sds si rivelò particolarmente forte; qui il Free Speech Movement ebbe grandi successi nel 1964; la rivolta dell'università, tra il dicembre 1964 e il gennaio 1965, ne sancì il ruolo di «avanguardia» del paese. Negli anni successivi il Vietnam radicalizzò ulteriormente gli studenti e gli hippy (vi era ovviamente grande sovrapposizione tra le due categorie); nell'ottobre del 1967, la campagna nazionale per la restituzione delle cartoline precetto ebbe il maggior successo proprio a San Francisco; nel maggio del 1969, nel centro di reclutamento di Oakland (dove avrebbero dovuto radunarsi i richiamati della California del nord), ci furono 2.400 «diserzioni» su 4.400 precettazioni.

Nella zona cittadina l'impatto della ribellione studentesca, le proposte dei santoni psichedelici, la diffusione delle idee di libero amore, famiglia plurinucleare, creatività individuale, si concretarono nel nuovo slancio del modello di vita comunitario, inteso come «lo spazio concettuale» delle nuove esperienze, contrapposto alla famiglia e alla società opulenta e tecnologica. «Il movimento comunitario negli Stati Uniti raggiunge la sua massima espansione dopo il 1965 in coincidenza con la nascita del movimento hippy», ha scritto Ronald Creagh (studioso del movimento comunitario negli Usa e autore di *Laboratori d'utopia*, 1987); e il flower power, pur con tutti i suoi limiti e le sue mitologie, sembra porsi sia come stimolo sia come risposta alla riflessione di pensatori come Paul Goodman e Murray Bookchin. A San Francisco, a partire dalla metà degli anni Sessanta, si organizzarono comuni basate sulla condivisione di pasti, lavoro, svaghi, imprese creative; ma vi fu anche un comuni-

tarismo microsociale, con studenti, coppie, hippy, che condividevano in autogestione le abitazioni (spesso interi palazzi), soprattutto nella zona di Haight-Ashbury. L'ex attore underground Emmett Grogan diede vita al gruppo dei Diggers, che costruirono una serie di strutture alternative per i figli dei fiori: distribuzione di cibo e vestiti (e droga), ostelli, assistenza medica. Grogan pensava a una trasformazione più generale della società, con gruppi di cooperative autogestite che si sarebbero man mano sostituite alle istituzioni tradizionali di produzione e distribuzione.

Le band di San Francisco provenivano spesso da ambienti e situazioni di questo genere; ancora nel 1970 gli Airplane, per esempio, condividevano la celebre palazzina di venti stanze al 2.400 di Fulton Street. Grace Slick, intervistata nello stesso anno, svelò che il pianterreno era occupato dal soggiorno e dalla sala da pranzo (dove in precedenza «mangiavamo tutti insieme come una famiglia»), il primo piano dagli uffici della band e dalla sua stanza (di Grace), il secondo piano dagli «altri membri del gruppo, dalle loro ragazze e dai loro amici». La gestione dei fondi era in comune: «ogni membro della band riceve 250 dollari a settimana per le sue spese, il resto torna al gruppo per le spese generali, l'equipaggiamento e così via».

L'intervistatore di Slick ha lasciato una istruttiva descrizione dell'ambiente: «Mi ricordo soltanto di un sensuale assalto di luci stroboscopiche, odore di incenso, sculture psichedeliche girevoli, uomini mezzi nudi con capelli lunghi che entravano e uscivano dalle stanze da letto, una camera in cui l'intero pavimento consisteva in un letto ad acqua [...] («lo usiamo per farci e ascoltare musica», ha detto Grace), paracadute di seta che pendevano dai soffitti, registri di cassa, un poster di Lev Trotzky, con una freccia sulla fronte, che andava dal pavimento al soffitto, vecchi alberi di Natale, tele moderne piene di chiodi, eliche di aeroplani e tronchi d'albero».

E proprio dall'esperienza delle comunità ha origine il tipico «raduno» di San Francisco, la festa da ballo che attrae

grandi masse di giovani sotto l'egida della musica dal vivo. Il concerto rock assunse qui funzione mitica, soddisfacendo l'esigenza di celebrare una forma di comunione e associazione diversa da quella tradizionale e sanzionando nel contempo la differenza dei figli dei fiori, fornendo, per così dire, un nuovo soggetto politico. Nel 1965 si formarono nuove band che si rivolgevano in particolare a questo genere di pubblico; si aprirono nuovi locali e si ristrutturarono i vecchi, allargando gli spazi e concedendo particolare attenzione alla funzione scenica del palco; il cantautore Marty Balin trasformò un vano in disarmo (l'Honeybucket) nel Matrix, il primo dei club storici del San Francisco sound.

La grande mutazione avvenne tra ottobre e dicembre; alcuni membri di una delle comuni del luogo, la Family Dog, decisero di affittare, con l'intenzione di concedere spazi maggiori ai raduni dei giovani, la Longshoremen's Hall (una sala del sindacato nella zona di Fisherman's Wharf). Qui il 16 ottobre 1965 si tenne il primo grande concerto pubblico dell'epoca, con tre gruppi emergenti (Airplane, Great Society di Grace Slick, Charlatans); l'esperimento ebbe talmente successo da divenire un appuntamento fisso. Il 30 ottobre Bill Graham, il manager della San Francisco Mime Troupe, uno dei gruppi teatrali sperimentali della zona (di cui aveva fatto parte anche Grogan), diede un'altra festa da ballo in un attico per ottenere fondi per il suo gruppo, chiamando Ferlinghetti, Ginsberg, i Fugs. Anche in questo caso il successo fu tale che l'affarista Graham, fiutato il vento, affittò per il 10 dicembre il grande Fillmore auditorium per un concerto con i Mystery Trend, gli Airplane, la Great Society (facendo però pagare il biglietto). L'8 gennaio, allo stesso Fillmore, Kesey propose il primo dei suoi Acid test; il 21, il 22 e il 23 gennaio, ancora al Fillmore, Kesey organizzò un *Trips Festival*, con i Grateful Dead e grandi light show. L'8 febbraio la Family Dog organizzò la prima festa da ballo nella grande Avalon Ballroom. Negli anni successivi si sarebbero moltiplicati i concerti e le sale: gli ampi Carousel (poi Fillmore West) e Winterland, i più

piccoli California hall, Firehouse, Rock Garden.

Nel corso del 1966 e del 1967 San Francisco divenne la città degli hippy: «se state andando a San Francisco, siate sicuri di avere dei fiori nei capelli», recitava l'hit di Scott McKenzie. Ben presto i concerti si tennero all'aperto: nei parchi, nei prati, persino nelle strade; il 14 gennaio si tenne il primo dei giganteschi Human Be-in al Golden Gate park; nell'estate (la celebre *Summer of Love*) concerti di questo genere furono all'ordine del giorno. Qui gli allucinogeni circolavano liberamente; sintetizzare Lsd e altri psichedelici non era impresa difficile, e alcuni entusiasti vi si dedicarono con passione. Spesso ai concerti vi era distribuzione gratuita e magari incontrollata; durante la *Summer of Love* fu per esempio distribuito il Pcp, la cosiddetta «pillola della pace» o «polvere degli angeli», che produce sgradevoli effetti di anestetizzazione e dissociazione; il 21 giugno 1967, durante un concerto al Golden Gate park, furono distribuite grandi quantità di Stp ad alto dosaggio, che provocarono un trip di massa (per alcuni sgradevole). Leary, Alpert e altri disapprovarono pubblicamente una distribuzione indiscriminata di questo genere.

Tuttavia già il 6 ottobre del 1967 gli hippy celebrarono malinconicamente il loro funerale con una processione pubblica. Loro, che si erano riproposti di cambiare le regole della produzione e della distribuzione, erano divenuti l'oggetto (e il soggetto) di una vera e propria moda consumistica gestita dall'industria. La loro musica, che doveva celebrare la liberazione, era divenuta essa stessa merce pregiata; il 20, 21 e 22 giugno 1967 a Monterey, a sud di San Francisco, si tenne il celebre festival (organizzato, si badi, da produttori di Los Angeles), dove si sanzionò la vendibilità della creatività alternativa. Le droghe, strumento privilegiato di redenzione, divennero mercato e, proprio in virtù delle necessità di mercato, l'eroina raggiunse il posto d'onore che ancor oggi occupa nel consumo giovanile, grazie agli sforzi congiunti della malavita organizzata e del proibizionismo di stato (Lsd messo fuori legge nell'ottobre 1966); in pochi

mesi lo Haight-Ashbury si ridusse a un ricovero per tossico-dipendenti. Le band abbandonarono la zona, seguite da molti dei protagonisti del 1965-1967; i grandi free concert pubblici si diradarono; l'utopia si dissolse nel nulla.

Sebbene fosse durato poco, l'esperimento hippy aveva prodotto molti risultati in campo musicale che sembrano, per molti versi, rappresentare uno degli apici della creatività del rock come musica dell'alternativa, consacrando la psichedelia di San Francisco come uno dei modelli strutturalmente più antitetici al pop di consumo.

Verso l'acid rock

Le band più rappresentative dell'acid rock si formarono quasi tutte nel 1965: Jefferson Airplane, Quicksilver Messenger Service, Great Society, Country Joe and the Fish, Sons of Champlin, Family Tree, Mystery Trend; i Grateful Dead (ex Warlocks) presero questo nome nel dicembre 1965; quello dei Charlatans sembra essere l'unico gruppo ad aver avuto una struttura fissa (e il nome) già nel 1964; la Steve Miller Band, i Mad River e gli It's a Beautiful Day si formarono tra il 1966 e il 1967. Molto vicine all'acid rock furono altre band del periodo attive a San Francisco, soprattutto quelle di rock-blues (i Moby Grape, i Big Brother and the Holding Company di Janis Joplin, gli Electric Flag di Mike Bloomfield), ma anche quelle più vicine al folk new-yorchese (gli Youngbloods di Jesse Colin Young); altri si convertirono per breve tempo (i Mother Earth di Tracy Nelson, per esempio). Buona parte di questi musicisti era originaria di San Francisco, o vi aveva vissuto per lungo tempo, ma alcuni si trasferirono in città (da Chicago, dal Texas, da New York, dall'Inghilterra) attirati dal mito del flower power.

Molti membri di queste band non erano affatto musicisti professionisti; alcuni di loro avevano carriere e ambizioni di altro genere; altri (la maggioranza, probabilmente) erano poco più che dilettanti.

Tra i professionisti la matrice più comune era il folk, nelle

diverse versioni dell'epoca; alcuni avevano avuto esperienze più eclettiche (Kaukonen aveva suonato un po' di tutto, blues, country, bluegrass); altri provenivano dal blues (Janis Joplin, i chicagoani Miller e Bloomfield), qualcuno dal jazz (per esempio Spencer Dryden).

La trasformazione di San Francisco nella città degli hippy cominciò nel 1965. La musica fu tutt'altro che un epifenomeno di mutamenti più profondi. I concerti, le feste da ballo, i raduni pubblici, il consumo rituale degli allucinogeni, furono gli elementi che più contribuirono a creare il senso di un'identità: «A ciò che era cominciato con i concerti del Parco e di Panhandle come puro edonismo fu presto conferito un significato molto maggiore dal fervore dei convertiti», ha notato di recente Paul Kantner, «là nel Parco, e forse soltanto là, diminuirono gli ego trip, la gente cooperava e stava insieme». Anche in questo stavano però i limiti dell'edonismo ideologico dei figli dei fiori: se la rivoluzione consisteva nel rifiuto dei modelli dominanti di comportamento e l'atto simbolico maggiormente pregnante con cui questo rifiuto si esprimeva era lo sballo (droga + musica), allora la liberazione si riduceva al farsi e all'annegarsi sensualmente nel suono. Buona parte dei gruppi di San Francisco sposteranno questa filosofia in fondo angusta ed egocentrica, concentrata sulla soddisfazione dell'immediato bisogno fisico (i Dead, i Sons of Champlin e forse anche i Quicksilver); altri assumeranno prospettive più politiche, divenendo veri e propri portavoce di una generazione (Country Joe e naturalmente gli Airplane di Kantner).

L'esperienza decisiva fu comunque quella delle feste da ballo condite dagli allucinogeni. Qui il folk e il blues dei musicisti della Baia si trasformarono ben presto in qualcosa di molto diverso. Sarebbe però vano cercare nei primi dischi prodotti dalle band di San Francisco segni decisivi di questi mutamenti; per molti mesi, tra il 1965 e il 1967, i gruppi più richiesti della Baia rifiutarono le allettanti proposte dei discografici, in nome degli usuali ideali hippy: «San Francisco non voleva divenire parte dell'industria discografica»,

ha dichiarato Paul Kantner, «per noi tutto ciò non faceva parte della musica»; Bill Champlin, cantante dell'omonimo gruppo, ha ammesso che «sin dagli inizi la scena di San Francisco era fondata sui concerti; molti non avevano neanche i chop per registrare. In un certo senso volevamo tenerci tutto per noi. Era come se vi fosse una cupola intorno alla zona, e non volessimo far entrare nessuno».

Tuttavia, dopo gli Airplane (che firmarono addirittura con il colosso Rca), la diga crollò. L'impatto con l'industria fu traumatico; per esempio alcune band (Mystery Trend, Sons of Champlin, Charlatans) registrarono dischi che non furono poi pubblicati. Inoltre, pur tenendo presente che un certo tempo fisiologico separa necessariamente lo sviluppo di una nuova tendenza musicale dalla sua codificazione su vinile, i primi Lp dell'acid rock appaiono realizzazioni sbiadite di fronte alla carica e all'audacia che contrassegnavano le esibizioni dal vivo dei gruppi; si pensi, per esempio, al disco d'esordio degli Airplane (settembre 1966), a quello dei Dead (marzo 1967) e persino a quello dei Quicksilver (primavera 1968).

Le linee di sviluppo sono comunque discernibili; nel corso del 1966, mentre le sperimentazioni sociali, pedagogiche e artistiche della controcultura hippy acquistavano concretezza e profondità, durante i concerti «psichedelici» i tempi dei brani si dilatavano, i musicisti andavano alla ricerca di sonorità distorte e dissonanti e di tempi asincroni, servendosi sempre più massicciamente dell'elettrificazione e dell'amplificazione, cercando nuove ispirazioni e suggerimenti in altre tradizioni musicali, soprattutto in quelle orientali, ma anche nelle forme primitive indigene (gli indiani del nord America e la musica andina, per esempio).

In questo periodo le band operavano ancora nell'ambito della forma-canzone; tuttavia la spinta più generale sembrava puntare proprio alla distruzione di questo modello. Le mutazioni di uno dei brani più celebri del periodo ci forniscono un esempio significativo; in un concerto tenuto nell'estate del 1966 al Matrix, la Great Society propose la

sua versione di *White Rabbit*, *drug-song* composta da Slick, e incisa l'anno successivo con gli Airplane. È una revisione psichedelica della storia di *Alice nelle Meraviglie*, con il Bianconiglio nelle vesti di distributore di pillole e funghi che rendono «più grandi» o «colici», con «la logica e la proporzione crollate a terra» culmina in un accorato appello di Slick: «Feed you» (Cibate la vostra testa). Nella versione degli Airplane, il basso di Casady espone il tema e la batteria impongono un ritmo marziale in crescendo, mentre la chitarra di Darby Slick non aggiunge suoni distorti riverberati non eccessivamente marcati; la suggestione lisergica è qui affidata soprattutto alla voce di Grace (con i suoi tipici saliscendi melodici e vocali allungate a dismisura); si tratta ancora di una canzone di breve durata (circa due minuti e mezzo), ma che però tutta in crescendo e priva delle ripetizioni (strofa più ritornello). Nella versione della Great Society, la volontà di liberarsi della forma della song era molto più evidente; la parte cantata era infatti preceduta da una lunga introduzione strumentale, con il riff tematizzato dalla chitarra elettrica distorta di Darby Slick che cercava di riprodurre le sonorità del sitar, mentre il basso proponeva un'improvvisazione vagamente jazzistica. Il tema passava al basso, con la chitarra che si lancia in suggestive divagazioni; la coda corrispondeva alla versione degli Airplane; in totale si superavano i tre minuti.

Il secondo disco degli stessi Airplane, preparato nel 1966, mostrava segni più marcati del nuovo corso: in tutti i brani (in alcuni più degli altri) domina una suggestione allucinogena; gli impasti tra il gruppo vocale (Slick, Grace, Kantner), gli assoli lisergici e distorti di Kauko, le variazioni ritmiche imposte da Dryden e Casady, fanno assumere l'aspetto di una sognante ballata dilatata (*Comin' Back to Me*), di un caracollante rock 'n' roll (*Funny Cars*, *3 / 5 of a Mile in Ten Seconds*), di un vero e proprio inno alla diva (*White Rabbit*) e persino di un assolo chit-

country dai riverberi psichedelici (*Embryonic Journey*); tuttavia l'effetto finale è il sacrificio volontario della formacanzone alle esigenze della simulazione psichedelica.

La grande stagione dei concerti nei parchi va dalla fine del 1966 alla fine del 1967. In virtù di quella distanza fisiologica che separa le intuizioni musicali dalla loro comparsa in vinile, il paradosso diventa addirittura crudele: l'acid rock giunge alla completa maturità nel periodo in cui l'esperienza hippy si consuma (dalla fine del 1967 alla prima metà del 1969).

At the Crown of Creation

In questi pochi mesi il San Francisco sound raggiunge l'apice: appaiono *After Bathing at Baxter's* e *Crown of Creation* degli Airplane, *Anthem of the Sun* e *Aoxomoxoa* dei Dead, *Quicksilver Messenger Service* dell'omonima band, *Mad River* e *Paradise Bar and Grill* dei Mad River, *Children of the Future* e *Sailor* della Steve Miller Band, *It's a Beautiful Day* del gruppo omonimo; in questo stesso periodo sono registrati una serie di dischi dal vivo altrettanto memorabili: *Bless its Pointed Little Head* degli Airplane, *Loosen Up - Naturally* dei Sons of Champlin, *Live / Dead* dei Dead e *Happy Trails* dei Quicksilver.

Il primo disco che spezza gli argini è *After Bathing at Baxter's*. Pubblicato nel dicembre 1967, si tratta per molti versi di un Lp rivoluzionario; le canzoni sono riunite in lunghe suite; i brani hanno perso quasi ogni ordine strutturale; alla libertà della forma si aggiunge la maturità delle sonorità psichedeliche, con i testi che celebrano la cultura degli allucinogeni e la differenza hippy. Le tendenze generali sono ormai chiare; rifiuto totale della forma-canzone consueta (tre minuti, strofa e ritornello ripetuti) e ricerca musicale orientata alla simulazione dell'esperienza allucinogena. La dilatazione delle durate è una delle più chiare conseguenze della stagione dei grandi concerti all'acido e del tentativo di riprodurre musicalmente gli effetti degli allucinogeni. Il marchio di fabbrica dell'acid rock è la jam

psichedelica, basata su un tema o una serie di riff elaborati e dilatati, in nome dell'improvvisazione spontanea: *Happy Trails* dei Quicksilver ne contiene due esempi per facciata (*Who do You Love*, 24 minuti, il medley *Mona / Maiden of the Cancer Moon / Calvary*, 23 minuti); qui, tra variazioni ritmiche, sospensione dei tempi e libertà improvvisative anche per basso e batteria, le due chitarre elettriche del lineare e disteso David Duncan e del più nervoso e visionario John Cipollina si scambiano temi e riff prolungandoli quasi all'infinito, in un delirio sonoro di grande suggestione (più il medley che *Who do You Love*); in *Live / Dead* troneggia una versione di *Dark Star* di 24 minuti, capolavoro dei Dead, sognante, mistica, trascendente, dominata dalle improvvisazioni lisergiche e cristalline della chitarra di Garcia, sostenute dalla chitarra ritmica di Bob Weir e dalle tastiere di Tom Costanten: «la suoniamo tutte le sere», affermò Jerry Garcia, «ma non è mai la stessa».

Ma la grande libertà espressiva tipica delle jam non è affatto prerogativa dei brani più lunghi. In altri termini, nonostante le potenzialità del sound di San Francisco siano maggiormente evidenti nelle distese divagazioni strumentali, anche nei pezzi in cui durata e struttura sembrano suggerire maggiori affinità con la canzone scopriamo un'analoga volontà di destrutturazione. Non sono neppure rari i casi in cui brani di breve durata siano sostanzialmente organizzati come una lunga jam psichedelica: per esempio la *Song for Our Ancestors* che apre *Sailor* della Steve Miller Band (sei minuti scarsi) oppure *Academy Cemetery* dei Mad River (allucinato strumentale di tre minuti).

Il caso più ambiguo è naturalmente quello degli Airplane. Le lunghe suite di *Baxter's* sono in genere collage di brani abbastanza brevi e autonomi, alcuni dei quali possono facilmente passare per song. Tuttavia l'ordine strutturale di queste canzoni è solo apparente; sfruttando soprattutto le molteplicità polifoniche concesse dal gruppo vocale (il più grande della west coast per varietà e potenza) spesso i tipici ritorni delle song, ammesso che fossero presenti, evitavano

semplificistici effetti ripetitivi; ancora più spesso, l'organizzazione dei brani era libera, irregolare, quasi umorale (si vedano *The Ballad of You & Me & Pooneil*, *The Last Wall of the Castle*, *Rejoyce*, il quasi rumoristico *A Small Package of Value Will Come to You*, *Shortly*, composto da Dryden). In *Crown of Creation* l'effetto è ancora più evidente; sebbene si tratti di un album con brani dalle melodie fascinosi ed efficaci, la loro organizzazione è ancora più eccentrica e irregolare; i grandi inni di Kantner (*Crown of Creation*, *The House at Pooneil's Corners*) si snodano tra cori, assoli chitarristici, accelerazioni/decelerazioni ritmiche; le tenui ma robuste ballate di Balin (*In Time*, *If You Feel*) sono sospese in un'atmosfera rarefatta e suggestiva, con la musica che asseconda umoralmente il canto; le composizioni di Kaukonen (*Star Track*) e di Dryden (*Chushingura*) fanno uso di una strumentazione quasi freeform. È anche significativo che dalla versione finale del disco siano stati scartati *Would you Like a Snack*, destrutturata divagazione psichedelica frutto della collaborazione tra Zappa e Slick, e *Ribump Ba Bap Dum Dum*, altro collage rumoristico di Dryden.

Gli altri gruppi furono meno ambigui degli Airplane. In *Aoxomoxoa* dei Dead, per esempio, il solo brano che sembra conservare una minima parvenza di rigida organizzazione formale è quello di apertura, *St. Stephen*; il resto, dalla psichedelica *Rosemary* all'allucinata *Mountains of the Moon*, dall'audace costruzione armonica in *Doin' that Rag* alla cacofonia distorta di *What's Become of the Baby*, è un tipico esempio dell'estrema libertà strutturale dell'acid rock. Un caso a parte sono gli It's a Beautiful Day, il più solare e rilassato gruppo di San Francisco; con una coppia vocale quasi all'altezza degli Airplane (David La Flamme e Pattie Santos, la miglior controfigura di Slick in circolazione nel periodo), alcune delle loro composizioni più barocche e colorate si prestavano anch'esse alle scalate alla hit parade (per esempio la celebre *White Bird*, melodico inno romantico alla hippy generation).

Inoltre alcuni si mostrarono piuttosto influenzati dalla moda indiana, con le sue melodie e le sue ripetitività che si prestavano particolarmente al «viaggio cosmico»: *Colors for Susan*, *Section 43*, *Eastern Jam* (Country Joe), *Eastern Light* (Mad River), l'oriental-blues *Bombay Calling* (It's a Beautiful Day).

In questa tendenza mistica dell'acid rock la ricerca musicale si incentrava innanzitutto sulla strutturazione temporale dei brani: accelerazioni/decelerazioni del ritmo e dilatazioni/elaborazioni delle melodie, con i tipici accorgimenti strumentali della psichedelia occupati soprattutto nella costruzione di un'atmosfera: si veda per esempio l'uso della chitarra distorta in *Song for Our Ancestors* (Miller), *The House at Pooneil's Corner* (Kaukonen), *Wind chimes* (David Robinson, al secondo assolo), e lo si confronti con il ruolo guida della limpida chitarra di Garcia in *Dark Star*.

All'interpretazione sognante e cosmica del trip lisergico faceva da contraltare un'interpretazione più terrena, più fisica ed eccitante, una riflessione sui dati sensoriali della dispercezione lisergica: in questo furono maestri i Dead e i Quicksilver, autori di allucinanti deliri sonori, liberi e destrutturati, nel trionfo dell'elettrificazione. Le melodie si frantumano e si scompongono, le sovrapposizioni armoniche producono stupefacenti effetti stranianti, le potenzialità della strumentazione sono sfruttate sino in fondo: fuzz-tone, wah-wah, effetto Larsen, distorsori vari, con le chitarre in totale overdrive che violentano i timbri usuali. Jerry Garcia poteva essere limpido e cristallino in *Dark Star*, e contorto, metallico e dissonante in *Feedback*, allucinante sinfonia per chitarra solista; Tom Costanten (l'anima acida dei Dead) poteva concedere spaziale grazia clavicembalistica o suggestiva potenza organistica al sognante *Mountains of the Moon* (in *Aoxomoxoa* e nel bootleg *Grateful Dead Live*), oppure poteva trasformare la melodie di *That's it for the other one* in un unico spasmo elettrico, o lanciarsi in folli esperimenti di distorsione e rifrazione in *What's Became of the Baby*.

I Quicksilver, meno legati dei Dead a forme tradizionali blues o folk, portarono al limite estremo questa vocazione sensualistica e immediatistica dell'acid rock nella seconda facciata di *Happy Trails*: in *Mona / Maiden / Calvary* trionfa l'improvvisazione, la magia del momento, la pura suggestione sonora; Cipollina si scatena in un delirio di feedback, Larsen, puntali, distorsori di tono, ben assecondato dagli altri strumentisti; i temi si dilatano in una cacofonia di elettricità, spaziando da suggestioni blues a flamenchi spagnolescenti a primitivismi vari.

Gli altri apici dell'acid sound più sensorialistico della Baia li ritroviamo nei Sons (*Freedom, Get High*), nei Mad River (*Amphetamine Gazelle, The War Goes On, Leave Me / Stay, Academy Cemetery*), nei più vellutati It's a Beautiful Day (*A Hot Summer Day, Girl with no Eyes, Time is*), naturalmente negli Airplane (*3 / 5 of a Mile in Ten Seconds, White Rabbit, Wild Tyme, Two Heads, Star Track*, gli inni di Kantner, una *Acid Jam* esistente solo nel bootleg *Summer Afternoon*), e, ancora più ovviamente, nei Quicksilver (*Gold and Silver, The Fool, Who Do You Love*), il più tardo ed eccentrico Edward (*The Mad Shirt Grinder*), e nei Dead (buona parte, ma non tutto, delle registrazioni dal vivo del periodo, ufficiali e no).

Il riflusso

Già nel corso del 1968 alcuni dei profeti musicali della Woodstock Nation (Dylan, Donovan, McGuinn, Young, Zappa, Ed Sanders e altri ancora) si erano allineati ai giudizi negativi espressi nei confronti dei figli dei fiori dai più politicizzati esponenti del Movement, manifestando un certo sospetto, se non aperto dissenso, per la «rivoluzione» di San Francisco. Se in alcuni casi si trattava del riconoscimento dell'impotenza politica degli hippy e dell'insipienza della psichedelia come forma di lotta al sistema (Zappa, Sanders), in altri maturava un vero e proprio ripiegio verso forme di comportamento e di espressione più tradizionali (Dylan, McGuinn, Donovan).

L'utopia si dissolse tra il 1968 e il 1969, con l'elezione di Richard Nixon e l'acuirsi della repressione poliziesca, ma anche con i tossici dello Haight-Ashbury, il fallimento di Chicago, il disastro di Altamont, e forse anche l'inizio della lotta armata. Dal punto di vista musicale ciò significò un ritorno ai modelli più tradizionali, in particolare al folk e al country, in decisa ripresa alla fine degli anni Sessanta.

Anche a San Francisco il riflusso prese questa forma. Il secondo Lp dei Mad River, *Paradise Bar and Grill* (1969), era dominato dal country, ma trovava il suo riscatto in due magnifiche ballate acide (*Leave Me/Stay* e *Academy Cemetery*); *Oar* (1969), album solista di Skip Spence, appena uscito dai Moby Grape, fu addirittura registrato a Nashville: anche qui abbondavano i traditional, ma vi erano anche alcune notevoli divagazioni psichedeliche (*War in Peace*, *All Come to Meet Her*, *Grey/Afro*); Country Joe tornò alle politicizzate ballate folk delle origini; Gary Duncan abbandonò i Quicksilver, che si affidarono alle vellutate tastiere di Nicky Hopkins per *Shady Grove* (1969), Lp di suggestive canzonette illuminate a sprazzi dall'immaginazione lisergica di Cipollina (unica eccezione il sopracitato *Edward* di Hopkins, un sensualistico e sincopato crescendo pianistico); gli It's a Beautiful Day diedero spazio alle loro tendenze più solari e californiane in *Marrying Maiden* (1970).

Gli Lp dei Dead nel loro periodo acido sono sempre state imprese riuscite a metà: grandi intuizioni, ma realizzazioni prive di feeling. Solo durante i concerti il gruppo si era a volte mostrato capace di dare piena forma a queste intuizioni, trascendendo le libidini country e blues dei leader; nel momento in cui la grande stagione dei raduni pubblici e delle feste all'acido ebbe termine, non sorprendentemente i Dead tornarono agli antichi amori, registrando nel 1970 due album country; Costanten, abbastanza logicamente, aveva già abbandonato il gruppo nel gennaio 1970. Nei due decenni successivi la band ha costruito la sua fortuna sul connubio tra il suo sempre magnetico sound live e composi-

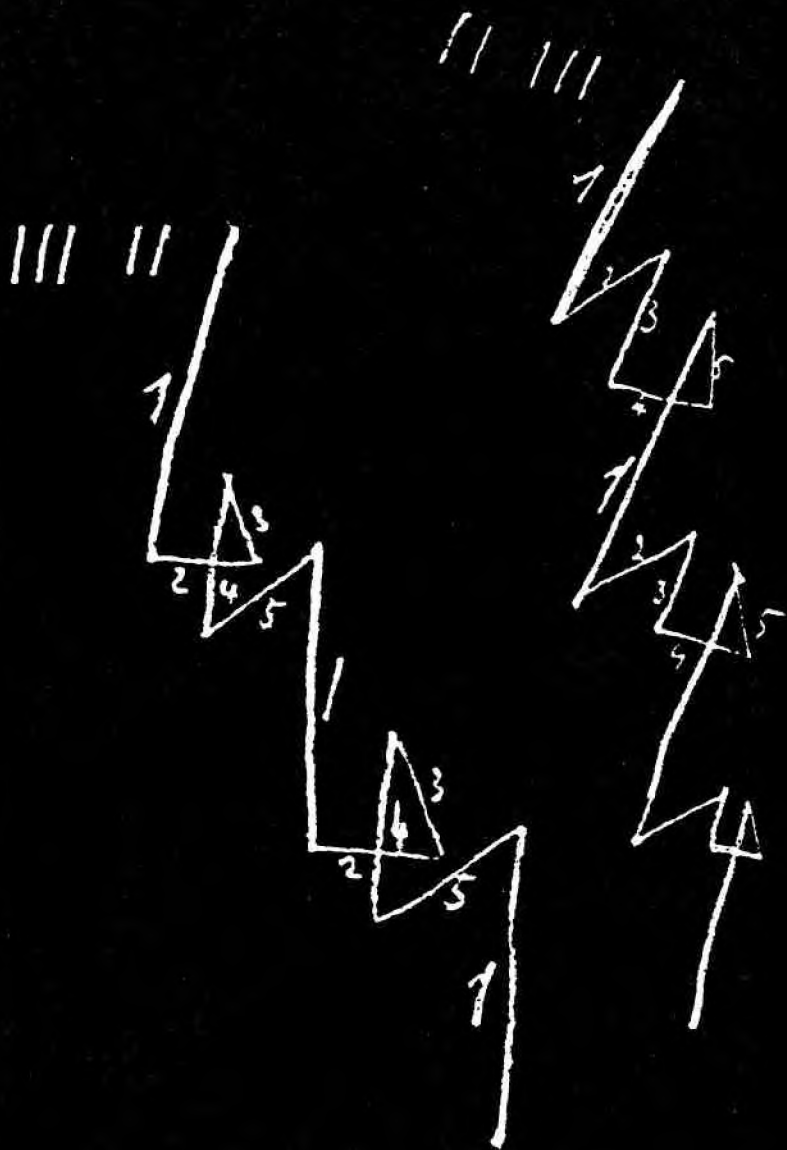
zioni placide e zuccherose, stile «paglia e fieno».

Diverso il percorso degli Airplane. Il loro Lp del 1969, *Volunteers*, era l'incarnazione delle ambizioni politiche di Kantner (il suo vero titolo era *Volunteers of Amerika*). Anche in questo caso erano presenti alcuni traditional; nel resto del disco gli incroci tra le voci e gli strumentisti (a cui si era aggiunto Nicky Hopkins) assumevano in genere cadenze più morbide e solo in pochi casi Kaukonen e Slick si concedevano qualche convinto volo lisergico (in *Hey Frederick* ed *Eskimo Blue Day*). Qualche mese dopo la band fu coinvolta nella tragedia di Altamont (dicembre 1969); nel film *Gimme Shelter* si vede Marty Balin malmenato da quegli stessi Hell's Angels che concluderanno la serata assassinando Meredith Hunter, un innocente fan degli Stones. Dopo Altamont, Balin e Dryden lasciarono il gruppo; dopo *Bark* (1971), abbandonarono anche Kaukonen e Casady. La band si trasformò in Jefferson Starship, dedicandosi a materiale più commerciale e abbandonando con il tempo ogni pretesa politica.

Il miglior epitaffio per l'acid rock (e per le altre tendenze creative degli anni Sessanta) è stato scritto dalla musica giovanile nei decenni successivi. La maggior parte dei musicisti pronti alla sperimentazione e alla ricerca è stata costantemente emarginata; alcune tendenze innovative hanno avuto più spazio e successo di altre, magari per breve tempo; tuttavia la scena più generale è stata dominata dalla canzone (spesso da hit parade). Può anche darsi che tutto il rock sia sostanzialmente musica psichedelica, come sostiene il portoghese Lima Barreto, ma sembra comunque stupido confrontare le stupid song (termine di Zappa) di uno Sting, degli U2 o di Bruce Springsteen (tanto per scegliere tra i più noti e celebrati protagonisti dell'ultimo decennio) e il San Francisco sound, la psichedelia di Los Angeles, la scuola di Canterbury, i «cosmici» tedeschi o il progressive inglese.

Non si tratta di rimpiangere la creatività del passato in relazione alla pochezza del presente, ma di comprendere i

costituenti di un esperimento sociale, intellettuale e artistico che per breve tempo ha permesso il matrimonio tra controcultura e musica; il caso degli hippy (e dell'acid sound di San Francisco in particolare) risulta particolarmente significativo perché si tratta di uno dei pochi esempi in cui, con l'inserimento delle istanze del libertarismo giovanile nelle strutture portanti del rock, la musica si trasformò in un linguaggio della rivoluzione.



Marco Pandin / *L'utopia dei Crass*



I Crass, o meglio Penny Rimbaud, Steve Ignorant, Eve Libertine, Joy De Vivre, Hari Nana, Phil Free, Pete Wright, G. E. Sus e Mick Duffield, sono riusciti a creare insieme una delle utopie possibili, e a mantenerla in vita per quasi otto anni. Nel periodo dal 1977 al 1984 i Crass sono stati la stella cometa del rock politico più estremo. Difficili da costringere entro definizioni di genere musicale, essi hanno sempre agito a sorpresa, al di sopra e al di fuori di qualsiasi schema concettuale preesistente, caratterizzando la loro attività, più che in senso strettamente musicale, in un più ampio senso culturale e politico, nuovo e rivoluzionario, anarchico e pacifista. Infatti, oltre che nella plastica dei dischi e sui palchi dei concerti l'opera dei Crass è in numerosi libri, opuscoli e volantini, nelle manifestazioni di protesta spontanee, nell'occupazione abusiva degli spazi inutilizzati, nelle ingenue e clamorose imprese di sabotaggio tecnico e intellettuale, nell'agitazione. Servendosi di ritagli e appunti, ma anche di ricordi, esperienze e contatti personali, Marco Pandin racconta una faccia della loro storia. Troppo difficile poterle raccontare tutte.

Quando, nel 1976, il vomito punk schizzò per la prima volta sulle pagine dei giornali col messaggio «fatelo da soli» noi, che in diversi modi e per diversi anni non avevamo fatto

che quello, abbiamo creduto ingenuamente che i vari signori Johnny Rotten, Joe Strummer [2] e compagni intendessero lo stesso. Finalmente non eravamo più soli.

L'idea di divenire un gruppo musicale non ci era mai venuta seriamente. Semplicemente, è successo. In pratica, chiunque era libero di unirsi al gruppo: le prove erano riunioni agitate che invariabilmente degradavano a poco più che festini di ubriachi.

Steve e Penny iniziarono a scrivere e suonare assieme all'inizio del 1977, ma fu solo nell'estate di quell'anno che si riuscì a recuperare, a prendere in prestito o rubare un'attrezzatura tecnica sufficiente a poterci realmente definire un gruppo musicale, i Crass.

Essendo finalmente riusciti a mettere in piedi un repertorio di cinque pezzi, ci avviammo sulla strada della gloria e del successo armati dei nostri strumenti e di una grossa quantità di alcolici, necessari per tirare avanti. Partecipammo a un mucchio di concerti e manifestazioni, dimostrazioni caotiche di inadeguatezza e di indipendenza. Fummo cacciati, boicottati, persino banditi dall'allora leggendario Roxy Club: ci dissero che volevano lì dentro solo ragazzi a posto.

Fu così che ci si rese conto che i nostri colleghi punk, i vari Pistols, Clash e così via, altro non erano che dei fantocci: a essi faceva piacere illudersi di derubare le grosse case discografiche, ma nella realtà era la gente a essere derubata. Non aiutavano altri se non se stessi, dando vita a un'altra moda facile.

Portando una boccata d'ossigeno alla King's Road modaiola di Londra, essi rivendicavano l'inizio di una rivoluzione. La solita vecchia storia: eravamo ancora da soli [3].

Sì, è vero: il punk è morto. Era solo un altro prodotto a basso prezzo per la testa dei consumatori. Gomme da masticare rock su transistor di plastica. Seduzione per ragazzini promossa dai padroni delle grosse case discografiche. Il punk è diventato una moda, com'è successo tempo fa per gli hippies, e non ha più niente a

che fare con me e con te. Guardo per la strada i pantaloni con le cerniere lampo. Vedo la crema della società, tutti coi giubbotti di pelle e la spilla da balia all'orecchio. Io resto a guardare, e capisco che tutto questo non ha mai significato nulla... (*Punk is dead*) [1].

Una sera, tra i fumi dell'alcool, decidemmo che la nostra missione sarebbe stata la creazione di una reale alternativa allo sfruttamento dell'industria musicale. Volevamo riuscire a creare un qualche cosa che desse invece che togliere e, soprattutto, volevamo che durasse a lungo. Troppe promesse venivano fatte dai palcoscenici dei concerti, per essere poi dimenticate per la strada [3].

L'unico concerto che avevamo fatto a Londra quell'anno, assieme agli U. K. Subs, non aveva assolutamente ottenuto riscontro dalla gente. Noi suonammo per primi, con i Subs che stavano lì a guardarci. Poi suonarono loro, e rimanemmo noi a guardare [4].

La situazione era proprio scoraggiante, ma di solito ci si divertiva. Nessuno che venisse a seccarti con storie assurde sui tuoi stivali di cuoio, o che si lamentasse se mettevi latte nel tè. Nessuno che volesse sapere come mai anarchia e pace potessero coesistere, nessuno che venisse a romperci i coglioni con lunghi monologhi su Bakunin, che a quel tempo noi si immaginava fosse probabilmente una marca di vodka... Le idee erano aperte: stavamo creando collettivamente la nostra vita. Erano anni gloriosi quelli, prima che le alternative libere che stavamo creando divenissero solo un mucchio di regole bigotte, prima che ciò che stavamo definendo come «il vero punk» si rivelasse soltanto uno squallido ghetto. Il nostro isolamento ci rese più duri. Fu così che decidemmo di smetterla definitivamente con l'alcool e di iniziare a prenderci più sul serio. Decidemmo di vestirci di nero per protestare contro il pavoneggiarsi narcisistico della moda punk, iniziammo a utilizzare dei video e dei filmati durante i nostri spettacoli, ci dedicammo alla stampa di volantini per spiegare le nostre posizioni e pubblicammo un giornale, *International anthem*.

Per smentire le voci messe in giro dalla stampa, secondo cui non eravamo altro che degli estremisti di destra e/o di sinistra, decidemmo di attaccare dietro il palco, durante i nostri concerti, una bandiera con il simbolo dell'anarchia. Ci ponemmo, infine, l'obiettivo di tirare avanti a tutti i costi almeno sino alla fine dell'allora mitico 1984... [3].

Dopo qualche tempo dal disastroso concerto con i Subs, Pete della Small Wonder [5] si mise in contatto con noi: aveva sentito un nostro nastro e voleva facessimo assieme un 45 giri. Siccome non riuscivamo a metterci d'accordo su quali canzoni scegliere, ne abbiamo registrate tante: è così che è nato *The feeding of the 5,000*, ed ecco che con questo primo disco sono iniziati per noi i problemi. Nessuno era disposto a stampare questo disco con *Asylum* dentro, quindi dopo molte discussioni tra di noi abbiamo deciso di toglierla.

Il disco uscì senza quella canzone, e venne accolto dalla stampa musicale inglese in maniera estremamente negativa e offensiva. Qualche tempo dopo siamo riusciti a stampare *Asylum*: l'abbiamo riscritta e in parte modificata, e l'abbiamo messa in circolazione su di un disco pubblicato da un'etichetta col nostro nome, Crass records. Questo nostro lavoro venne premiato da una visita di Scotland Yard e da denunce per oscenità e vilipendio alla religione... [4].

Scendi dalla tua croce, adesso. Scendi dalla tua altezza papale, dal tuo suicidio volgare. Giù dalle tue pie altezze. Violenza, colpa, peccato: vorresti inchiodare il mio corpo alla tua croce! Visionario suicida, celebratore di morte, violentatore, stupratore. Hai scavato le tombe di Auschwitz, la terra di Treblinka è la tua colpa, Enola è la tua allegria. Tu porti la bandiera della nostra oppressione. La croce è il corpo della vergine della femminilità che tu profani. Cristo disgraziato che mi chiama sorella, non ci sono parole per il mio disprezzo, non meriti niente. Impotente profeta di morte. Tu sei la pornografia portata all'estremo. Sei morto per i tuoi peccati, non per i miei... (*Asylum*) [1].

Io sono nata libera: un corpo libero, una mente libera...

fino al momento in cui ho respirato l'aria della moralità. Mi sono resa conto allora che il mio corpo «libero» era quello di una Donna (la colpa di Eva) e che la mia mente era «libera» solo di lottare contro definizioni di Bene e di Male che altri avevano stabilito e deciso. Nasciamo tutti peccatori? «Padre, perdona, poiché abbiamo peccato contro di te»: o è forse un potere più materiale quello contro cui noi pecciamo? Un sistema, all'interno del quale il nostro rifiuto di venire manipolati, comandati e plagiati è il nostro unico crimine?

I reticolati, il filo spinato, i confini dividono la nostra Terra. C'è posto per tutti: per chi crede, e per chi non crede. In quale direzione sparano i cannoni? Dio è dalla nostra parte... Per il potere, per il comando. Il dolore viene inflitto nel suo nome, adesso come un tempo. Dio è dalla nostra parte. Posso davvero credere in questo dio di Virilità, il primo di una serie di strutture odiosamente maschiliste (la chiesa, lo stato, la famiglia), e qual è il mio posto in queste strutture di potere? Quali scelte ho? Martire-Madre-Vittima, Martire-Puttana-Vittima, Martire-Strega-Vittima... Quali scelte ho? Troverò dei nomi nuovi per me, e un nuovo posto dove stare [6].

Appena pubblicato, *Asylum* ci procurò dei grossi problemi. Alcune denunce portarono ad ispezioni della polizia nei negozi di dischi di tutto il paese, e a una visita a casa nostra di una sezione della buoncostume.

Dopo un pomeriggio piacevole trascorso bevendo tè in compagnia dei guardiani della morale pubblica, la minaccia di una denuncia venne a pesare sulle nostre teste: ci avvisarono che, nonostante fossimo formalmente «liberi», sarebbe stato assai meglio per noi se una simile avventura non l'avessimo mai più ritentata.

La natura stessa della nostra «libertà» ci ha invece imposto di ritentare: si è messa in moto così quella continua serie di vessazioni da parte della polizia nei nostri confronti che dura a tutt'oggi.

È stato all'incirca in quel periodo che per la prima e unica volta sono state trasmesse delle nostre canzoni alla radio

nazionale da John Pael [7]. Da allora, la nostra reputazione di bestemmiatori ci ha precluso qualsiasi spazio, a parte qualche piccolo intervento in dibattiti radiofonici che, comunque, ci ha procurato l'inclusione nella lista nera della Bbc [3].

Mi chiedono perché sono così odioso, così cattivo e antipatico. Mi dicono che io ho quello che loro non hanno mai avuto. Mi dicono di andare in chiesa perché solo così potrò essere illuminato, che il buon dio ha sempre ragione. Bene, e allora? E allora? Se cristo è morto in croce, perché non muoiono così gli sfruttatori? Non me ne frega niente se cristo ha camminato sull'acqua: io non l'ho mai visto muovere un dito per fermare gli omicidi... (*So What?*) [1].

Abbiamo fondato l'etichetta Crass Records innanzitutto per consentirci di pubblicare il nostro secondo disco. *The feeding of the 5,000*, pubblicato da Small Wonder, aveva sino ad allora venduto all'incirca cinquemila copie, quindi preventivammo una tiratura press'a poco simile per *Stations of the Crass*.

A due settimane dall'uscita, ne risultavano vendute oltre ventimila copie: improvvisamente ci si ritrovava con quello che per noi era un «sacco di soldi». Lo slogan «fatelo da soli» era servito a illudere la gente con molte promesse: proprio allora le stelle del punk se ne stavano dimenticando, per iniziare la traversata dell'Atlantico. Noi ci proponemmo di mantenere almeno una parte di quelle promesse: gli incassi della Crass Records ne sarebbero stati il mezzo. La maggior parte dei gruppi della nostra etichetta li abbiamo conosciuti per strada. Nel caso degli Zounds e dei Mob l'espressione è proprio da prendere alla lettera: il loro furgone ebbe un guasto nelle vicinanze di casa nostra, e il nostro rapporto iniziale non fu come musicisti ma come pseudo-meccanici!

Altri musicisti li abbiamo incontrati ai nostri concerti. Il nostro primo incontro con i Flux of Pink Indians è stato dopo un concerto dove ci avevano contestati e continuamente interrotti credendo fossimo dei nazisti...

Sin dall'inizio decidemmo di distribuire i nostri prodotti al prezzo più basso possibile. È stata questa la politica che ci ha sempre contraddistinto, dai nostri concerti con i Poison Girls all'assoluto rifiuto di commercializzare magliette e spille con il simbolo del gruppo, sino a produrre dei dischi messi poi in vendita a un prezzo inferiore al reale costo di produzione.

Nessuno si è arricchito negli anni di attività dell'etichetta. La maggior parte delle uscite è andata in pareggio, e siamo riusciti anche a pagare ai vari gruppi una percentuale. Il profitto non è mai stato il nostro scopo. L'idea era quella di dare una opportunità a gruppi musicali che altrimenti non sarebbero mai stati in grado di registrare il loro materiale e farlo conoscere alla gente. L'etichetta Crass Records, invece che un'impresa commerciale, è stata piuttosto una vetrina ideologica: tutti i musicisti che hanno contribuito con i loro lavori lo hanno fatto perché per loro il messaggio era più importante del mezzo. Niente di queste musiche è stato fatto per soldi: questa è musica popolare, musica della gente, per la gente [8].

Nella primavera del 1980 abbiamo partecipato a una serie di concerti a sostegno della difesa di alcuni anarchici detenuti. Al loro rilascio c'è stato chiesto se ci fosse interessato contribuire alla creazione di un centro anarchico. Registrammo così *Bloody revolutions*, con *Persons unknown* dei Poison Girls sul retro, e con gli incassi della vendita del disco finanziammo l'apertura di questo centro [9]. Per oltre un anno si trascinò una coesistenza difficile tra i «tradizionalisti» e gli anarcopunk: si giunse al punto in cui l'attrito ideologico si fece insopportabile, e il centro chiuse. La relativa facilità con cui eravamo stati in grado di raccogliere dei fondi per il centro anarchico ci fece capire il nostro potere non solo di dare vita a nuove idee, ma anche di riuscire in qualche modo a realizzarle.

Veniva davvero molta gente ai nostri concerti, quindi il modo migliore di sfruttare la situazione fu il decidere che da allora in poi avremmo sempre suonato in manifestazioni a

sostegno di qualcosa [3].

Rainbow Theatre occupato

Con l'aiuto di qualche amico abbiamo occupato il Rainbow Theatre, allora vuoto, per organizzare un grande concerto gratuito.

Ci sembrava importante organizzare un concerto nella capitale, e non ce la sentivamo di suonare in un posto come il Lyceum o in una qualsiasi altra sala di quel genere. Sarebbe stato un concerto tipico dell'industria musicale, in una sala privata, con tanto di buttafuori, vendita di alcolici a prezzi elevati, e cose simili.

L'occupazione del Rainbow venne sospesa dopo due giorni, quando la polizia irruppe nel teatro e ci cacciò via con la forza. Un nostro secondo tentativo di rioccupare il teatro, due ore dopo, fallì miseramente. Per fortuna avevamo un progetto di ripiego: occupammo lo Zig Zag Club, anch'esso allora sfitto. La notizia di questa seconda occupazione si diffuse per la città in un baleno, anche perché si era sparsa voce dei pestaggi della polizia al Rainbow.

A mezzogiorno parecchie centinaia di persone si erano raccolte dentro e tutt'attorno allo Zig Zag occupato, e nel pomeriggio ebbe inizio un grande concerto collettivo gratuito. La polizia tentò ancora una volta di scacciarci, ma venne respinta da centinaia di ragazze e ragazzi seduti e stesi per terra sulla strada davanti al club. Solo un paio di agenti restò lì fuori a controllare la situazione, ma non ci furono altri tentativi di scacciarci. Intanto, la gente continuava a entrare: tutti si sistemavano alla meglio per ascoltare i concerti dei vari gruppi che appoggiarono la nostra iniziativa. Sul palco si alternarono Faction, Omega Tribe, Sleeping Dogs, Lack of Knowledge, Apostles, Amebix, Null and Void, Soldiers of Fortune, Mob, Poison Girls, Conflict, Flux of Pink Indians e Dirt [10].

Con cibo gratis e birra rubata abbiamo celebrato ancora la nostra indipendenza, stavolta assieme a tanti gruppi musicali, il meglio di quello che si poteva davvero chiamare

punk. Insieme abbiamo dato vita a un'esplosione di energia durata ventiquattr'ore che ha ispirato decine e decine di eventi simili in tutto il mondo. Avevamo imparato la lezione: lo slogan «fatelo da soli» non è mai stato così vero come in quel giorno allo Zig Zag Club.

Da tempo facevamo regolarmente concerti su e giù per l'intero paese, andando in posti dove nessun altro gruppo aveva mai suonato prima. Circoli di quartiere, tendoni, centri sociali, qualsiasi posto che non fossero club privati, discoteche, o il circuito universitario. Abbiamo diviso la nostra musica, film, letture, conversazioni, cibo e tè. Ovunque siamo andati abbiamo trovato sempre facce sorridenti, persone disposte a creare delle alternative al grigiore generale. Non è sempre stato facile: c'è sempre stato qualcuno che voleva distruggere ciò che eravamo riusciti a creare. Abbiamo tentato di partecipare allo Stonehenge Festival, ma siamo stati picchiati da una banda di motociclisti.

Alcuni nostri concerti sono stati oggetto di incursione del National Front, siamo stati picchiati dal British Movement e dai Red Brigades a Londra. Molti problemi, che però non hanno mai controbilanciato la nostra gioia [3].

Non possiamo e non vogliamo ghettizzare le nostre uscite in pubblico. Se gli skinhead vogliono venire ai nostri concerti, noi non ci opponiamo: non abbiamo intenzione di menare le mani. Noi non vogliamo litigare con nessuno. E poi, gli skin non sono degli stupidi. La loro violenza è il risultato di un malessere sociale, è un rifiuto a una società grigia e corrotta, a una mentalità e a un ordinamento che vogliono soffocare loro come noi. La differenza tra noi e loro è che hanno scelto la strada della violenza e sfogano la loro ribellione in maniera negativa. Hanno deciso che i loro nemici sono i giovani punk, gli anarchici, i commies, i rasta, i neri, gli asiatici, eccetera. Tanti nemici. Troppi, no? Molti, specialmente quelli più giovani, sono manovrati da gruppi politici. Sono nelle mani di gente viscida e senza scrupoli che se ne frega dei problemi dei ragazzi e sfrutta il loro malcontento. C'è un movimento fascista dietro gli skin-

head. È anche per questo che la polizia pesta noi, e non loro [11].

In quanto gruppo, deploriamo la violenza. È la violenza che ha portato il nostro mondo nella storia dell'orrore in cui ora si trova. Ma che cos'è la violenza? Noi non crediamo che, ad esempio, gli atti di sabotaggio siano atti di violenza. Dove il sabotaggio è diretto contro le istituzioni e le installazioni dell'oppressione, lo consideriamo completamente legittimo. Crediamo che la gente non debba accettare passivamente la violenza dello stato. Anzi, che dovrebbe essere pronta, se necessario, a difendere e a proteggere se stessa.

È chiaro che c'è chi è incapace di trattare con l'amore espresso apertamente: immancabilmente, la risposta è stata il fucile. Dobbiamo guardarci dall'essere solo dei bersagli. C'è chi cercherà di dimostrare che esiste una contraddizione tra l'amore e la rivoluzione. Dirà che non è amore definire i propri simili «nemici», o esprimere ostilità nei loro confronti. Non dobbiamo dimenticare che agiamo per amore, che è perché amiamo la vita che ci opponiamo a chi promuove la morte [12].

Credo abbiamo la capacità di centralizzare l'informazione e di essere al contempo una fonte di informazioni. Informazioni sovversive, informazioni che siano in grado di sovvertire. La nostra funzione, come gruppo è essenzialmente quella di informare la gente della gravità della situazione, e sperare che contro la situazione la gente si mobiliti, formi una opposizione. Il nostro compito, come individui, è quel qualcosa che le nostre singole coscienze, ci suggeriscono. Il modo in cui ciascuno di noi si muove è privato, personale e in molti casi va oltre a quanto noi possiamo fare come gruppo.

Ci muoviamo all'interno dei media perché è un settore che ci consente di irrompere ovunque in senso radicale, provocando dei danni ma senza fare male a nessuno. Noi offendiamo, sbeffeggiamo, magari facciamo paura, ma non facciamo fisicamente del male a nessuno [13].

Facciamo dell'attività sovversiva da almeno dieci, dodici

anni. Dal 1977 abbiamo formato questo gruppo: i Crass non sono però solo un gruppo musicale. Facciamo dei dischi perché la musica è uno dei mezzi di espressione che vogliamo adoperare per far conoscere alla gente le nostre idee, per arrivare a chi ci ascolta. Non siamo però convinti di fare dei dischi normale, da ascoltare e canticchiare. Non è nelle nostre intenzioni. La musica è solo un pretesto [11].

Sin dall'inizio ci siamo costantemente impegnati in una guerra di graffiti sui muri del centro di Londra. Per celebrare il nostro successo con le bombolette spray abbiamo deciso di intitolare il nostro secondo disco *Stations of the Crass*: in copertina, la foto di alcune nostre scritte sui muri della metropolitana. Il nostro disco successivo fu un attacco femminista: la pubblicazione di *Penis envy* confermò un sospetto che avevamo da tempo. A una settimana dall'uscita nei negozi, il nostro disco si era piazzato al quindicesimo posto nelle classifiche. La settimana successiva, invece, del disco nessuna traccia. Lo stesso era successo anche con *Nagasaki nightmare*. È chiaro che è impossibile raggiungere in pochi giorni una posizione così elevata per poi scomparire la settimana successiva. Ovvio che se le compagnie discografiche sono in grado di pagare per far entrare i loro dischi nella hit parade, possono benissimo pagare per tenere i nostri dischi fuori da lì... [3].

Gli eserciti di sua maestà stanno arrivando: un'altra farsa imperialista. Un'altra pagina della gloriosa storia britannica con la quale pulire il culo alla nazione. Avanti, soldati della Thatcher! È vostro dovere combattere! E se il popolo ha fame? Dategli da mangiare merda... Tutti i papà, tutte le mamme felici di vedere i loro bravi figlioli che giocano alla guerra, tutti coi loro bravi fucili in mano. Anche ai mass media la cosa è piaciuta. Ipocrita spirito inglese... Ma non vi rendete conto che avete giocato con migliaia di vite umane?

No, voi ve ne fregate del valore della vita, pieni come siete di odio. Siete vecchi, malati: morirete presto lo stesso. Delinquenti al governo, morirete presto! (*Sheepfarming in the Falklands*) [14].

Durante il 1981 abbiamo registrato *Christ - the album*, che abbiamo poi pubblicato nell'estate del 1982. Questa volta, però, la nostra gioia venne annientata da una grande tragedia: la Gran Bretagna andava alla guerra. Il primo spillo era stato conficcato nel pallone anarcopacifista, uno spillo che di lì a pochi mesi ebbe a provocare il suo scoppio.

Mentre centinaia di ragazzi morivano, le nostre canzoni, proteste e dimostrazioni, i nostri volantini, parole e idee immediatamente sembrava avessero perso significato. In realtà, noi sapevamo che quanto potevamo offrire aveva un suo valore, ma in quel momento tutto sembrava stupido, inutile.

Le proteste contro la guerra erano virtualmente inesistenti. Il dissenso veniva zittito. Il silenzio faceva male.

A rischio di venire considerati pubblicamente per i «traditori» che siamo, per vie traverse riuscimmo a pubblicare immediatamente un disco contenente una canzone contro la guerra delle Falkland. La reazione fu immediata.

Ricevemmo un ammonimento ufficiale da parte della Camera dei Comuni, dove ci si avvertiva di «badare a quanto stavamo facendo». Ma fu solo alla fine della guerra, quando pubblicammo *How does it feel to be the mother of one thousand dead?* (Cosa si prova ad essere madre di mille morti?), che la situazione per noi precipitò [3].

Cosa si prova ad essere madre di mille morti? I ragazzi adesso riposano. Tombe fredde nella terra gelata. Occhi scavati, adesso perduti per sempre. Orbite svuotate da una morte inutile. La tua arroganza ha sventrato quei corpi, la tua falsità li ha ingannati, convincendoli che il loro sacrificio è valso a qualcosa. Sorridi di fronte alla morte, perché sei orgogliosa e vuota. La tua crudele bestialità non ti consente di capire il dolore che hai provocato, che hai determinato, che hai voluto, che hai ordinato. Sono stati i tuoi ordini che hanno massacrato questi ragazzi! (*How does it feel...*) [15].

Chi è il nemico? Il nemico siamo noi stessi, poiché nascon-

diamo in ciascuno di noi un nemico. Che cos'è la storia? La storia siamo noi, poiché siamo proprio noi quelli che nascondono dentro a se stessi la storia. La storia è la continua e metodica razionalizzazione delle consuetudini e degli abusi del potere. Scopo della storia è creare, al di là del caos naturale della vita, una parvenza di ordine. La storia è resurrezione di tutte quelle cose che sarebbe molto meglio lasciare morte e sepolte. Eppure, siamo disposti a morire pur di mantenerla in vita.

La storia crea e rafforza i concetti nazionalistici di «amico» e «nemico», e nel fare questo produce il nemico necessario a coloro che cercano delle giustificazioni alla guerra. La storia è la logica che dà alla guerra la sua credibilità. Armati di questa logica, noi dobbiamo odiare e possibilmente uccidere, nel nome e per il bene di quegli eterni oppressori che non solo scrivono i libri di storia, ma che riservano per se stessi il ruolo principale nelle farse del loro squallido teatro. La guerra è la finzione che essi creano, e che noi permettiamo divenga realtà [14].

Registrazione sovversiva

L'ambiguità dei nostri atteggiamenti cominciava a darci fastidio. Era davvero possibile una rivoluzione senza spargimento di sangue? Eravamo davvero realisti? Stavamo per essere distrutti dalle nostre stesse contraddizioni?

È stato allora che abbiamo spedito il famoso nastro del *Thatchergate* alla stampa di tutto il mondo. Si trattava di una registrazione veramente ben realizzata, studiata in forma di conversazione telefonica fra Ronald Reagan e Margareth Thatcher, durante la quale veniva ammessa la sua diretta responsabilità nell'affondamento della Belgrano e sul conseguente bombardamento della Sheffield da parte dell'Invincibile, notizie sulle quali la Thatcher aveva imposto l'assoluto silenzio stampa. E, visto che c'eravamo, abbiamo inserito una dichiarazione di Reagan nella quale veniva presa in considerazione l'idea di un conflitto nucleare in Europa nel caso fosse stata messa in pericolo la

sicurezza negli Stati Uniti. Un'ipotesi che poi non è così assurda.

Il nastro passò sotto silenzio per circa un anno, prima di fare la sua comparsa in un ufficio del dipartimento di stato americano a Washington. Le smentite ufficiali che seguirono ci dimostrarono che il metodo che avevamo utilizzato per screditare Reagan e Thatcher non era poi così diverso da quelli utilizzati dai vari servizi segreti. Come mai una registrazione evidentemente contraffatta veniva presa in così seria considerazione? Il dito accusatore venne logicamente puntato sul Cremlino: parecchi giornali negli Stati Uniti, e il *Sunday Times* in Inghilterra, riferirono ampiamente della faccenda come di un intrigo spionistico del Kgb.

Era quella la prima volta che la stampa collegava in qualche modo la Thatcher all'affondamento della Belgrano. Ci sentivamo euforici, ma anche un po' impauriti: dovevamo confessare l'inganno, o aspettare ancora?

Il problema della nostra indecisione venne risolto improvvisamente, allorché un giornalista dell'*Observer* ci contattò in relazione a «un certo nastro» su cui voleva delle informazioni. All'inizio negammo tutto, poi decidemmo di riconoscere pubblicamente la responsabilità del fatto.

Eravamo stati davvero molto attenti nella produzione e nella distribuzione di quel nastro, proprio perché volevamo essere sicuri che nessuno venisse a sapere che era opera nostra. Come il giornalista dell'*Observer* sia venuto a sapere di noi è tuttora un mistero. Fu comunque un avvertimento serio: anche i muri avevano gli orecchi... Quanto era conosciuto della nostra attività? Dai giorni dei graffiti del 1977 eravamo costantemente coinvolti in attività più o meno sovversive: dalle scritte con lo spray al taglio di reticolati, sabotaggi e altre imprese del genere. Se ci fossimo scoperti con la faccenda del nastro tutte le altre storie sarebbero venute e galla. Ci eravamo esposti a un grave rischio. Il telefono cominciò a squillare [3].

Se non ci fosse il governo sarebbe il caos: tutti impazziti a

correre di qua e di là a piazzare bombe incendiarie... Se non ci fosse la polizia, ditemi, cosa fareste se vi inseguissero trentamila teppisti agguerriti? E chi pulirebbe le fogne? E chi se ne starebbe in casa la sera, a guardare la televisione? E se non ci fosse un esercito forte ad arrestare una probabile invasione? Saremmo pieni di immigrati... E i bambini? Chi insegnerebbe nelle scuole? Chi farebbe rigare dritto gli studenti? Chi insegnerebbe loro quali sono le regole del gioco? (*Yes sir, I will*) [16].

Abbiamo cercato di dimostrare con umorismo e amore la nostra franchezza e sincerità. Abbiamo sempre trovato violenza, odio, ostilità in tutte le cose che abbiamo fatto, in tutte le nostre iniziative, e abbiamo cercato di reagire offrendo comprensione, ragione, intelligenza. Abbiamo sbagliato: ci siamo resi conto che lo stato, e quelli che operano entro a esso, sono i nostri veri nemici. Sono loro i nemici della nostra libertà. Noi dobbiamo cercare altre vie, non solo parole e bei ragionamenti, per costruire la nostra opposizione [10].

Spero che un giorno si riesca a creare una nuova filosofia di vita che non comprenda la sofferenza e il dolore. Una filosofia che dia a tutti dignità e integrità. Un giorno, me lo auguro, tutti potremo raggiungere questo modo di vivere, questa scelta. Per il momento, il mio senso di realtà mi dice che questa possibilità mi è preclusa, ma continuerò a cercarla e a sperare. Senza dimenticare il vero senso della vita, immaginando quanto questo sia auspicabile e bello, possiamo finalmente cominciare a guardare al senso della nostra lotta da un diverso punto di vista? [17].

I giornali di mezzo mondo si interessavano a noi, a come mai un gruppo punk si fosse preso gioco del dipartimento di stato americano: chissà cos'altro avevamo fatto... In tutti gli anni precedenti il nostro gruppo non aveva mai concentrato su di sé tanta attenzione. Il telefono squillava in continuazione. Abbiamo concesso interviste a un sacco di gente: improvvisamente eravamo in prima pagina. Avevamo raggiunto una specie di potere politico, una nostra voce,

eravamo trattati con una certa considerazione e rispetto. Era davvero questo ciò che volevamo? Era davvero questo ciò per cui ci eravamo messi insieme tanto tempo prima? Dopo sette anni di attività eravamo diventati proprio quello che all'inizio volevamo combattere. Avevamo trovato una solida base per le nostre idee, ma qualcosa di quelle stesse idee si era perso per strada.

Dove una volta eravamo generosi e aperti, ora eravamo cinici e chiusi. Le nostre attività erano sempre state caratterizzate da un certo ottimismo, dall'allegria: ci eravamo progressivamente spinti verso la tristezza, verso una specie di cattiva militanza. Eravamo divenuti amari proprio dove una volta eravamo gioiosi, pessimisti proprio quando era l'ottimismo la nostra causa [3].

Le parole, a volte, non hanno dei grossi significati, e noi ne abbiamo sempre adoperate troppe, più di chiunque altro. I sentimenti che vengono dal cuore sono stati distorti e fraintesi, sparsi e gettati tutt'attorno in questo spettacolo, nello spettacolo del grande circo di questa società. Quello che noi possiamo offrire, per combattere i robot grigi che controllano la nostra vita, può apparire fragile e inconsistente. Mentre essi progettano la distruzione e aumentano il loro potere, noi offriamo in cambio la nostra creatività. Per questo veniamo isolati. Non ci aspettavamo certo di ritrovarci qui a recitare questa parte. Ci interessavano le idee, non il rock 'n' roll, ma adesso non possiamo più rifiutare questa arena: è divenuta parte di noi, anche se non riusciamo a capire questa sfida. Nei loro appelli alla moderazione ci chiedono perché noi non scriviamo qualche bella canzone d'amore. Ma cos'è allora che facciamo? Il nostro amore per la vita è totale, e tutto quello che facciamo è espressione di questo amore. Tutte le canzoni che cantiamo sono canzoni d'amore. Noi cerchiamo delle alternative, ma il potere dei mass media è così schiacciante che ci rende estremamente difficile costruire una base per comunicare. Le loro menzogne sono così spaventose che tutto ciò che sfiorano diviene velenoso e corrotto. Noi potremo anche diventare dei personaggi famosi di cui si occupano la stampa e la televisione, ma sarà

sempre nei loro termini e alle loro condizioni che si parlerà di noi. Ci siamo stancati di vivere per quello che gli altri si aspettano da noi, quando le nostre aspirazioni sono ben più alte (*Yes sir, I will*) [16].

Il punk, certo. Ma cosa? In un modo o nell'altro è divenuto parte del grande circo della società. Musica da ballo per delle teste di cazzo, o l'espressione più genuina della nostra rabbia e della nostra disperazione? C'è una linea sottile che separa ciò che semplicemente si aggiunge alle porcherie che strangolano la nostra vita, e ciò che invece offre un senso, una speranza, dignità e un futuro. La sapete vedere la differenza?

Siamo stati traditi dalla stampa musicale e, peggio, dagli stessi gruppi punk. È una vecchia storia che abbiamo già sentito: la rivoluzione bussa alla nostra porta... Tanta gente con tante parole in bocca, ma a quanti importa davvero? È facile apparire radicali nelle pagine di *Sounds* [18] ma non è altrettanto facile esserlo nel libro della nostra vita. È mai stato, il punk, una forma di protesta? Non è forse sempre stato un'altra maniera di evadere? Il punk è diventato un surrogato di se stesso, una fuga dalla realtà, una cosa essenzialmente noiosa.

Non vogliamo le rock star. Non vogliamo le belle foto del nostro cantante preferito. Vogliamo la vita, e non ci accontenteremo di meno. Anni fa c'è stato offerto un contratto da una grossa casa discografica: quello stronzo che la dirigeva ebbe sul serio il coraggio di dirci che noi potevamo «vendere la rivoluzione».

Voleva che noi fossimo solo un altro prodotto a basso prezzo per la testa dei consumatori. Disse che avrebbe «trasformato la nostra rabbia in una fonte di guadagno», che avremmo fatto parte di un pacchetto di «gruppi di protesta». Al nostro rifiuto, disse che «non ce l'avremmo mai fatta» senza di lui. Fare che cosa? Un ufficio squallido in centro? Pagine e pagine di interviste su Nme? [18].

Ne è passato di tempo: adesso lui fa il manager dei

Culture Club. Ce l'ha fatta: intendeva questo? È plastica abbastanza, è vuoto, superficiale, disgustoso e remunerativo abbastanza. E allora, lui e gli altri ce l'hanno fatta, e come loro tutti quei porci che credono che il denaro e il successo siano la misura della vita [19].

Da consumare entro il 1984

Era arrivato il 1984, in maniera ancora peggiore di quella profetizzata da Orwell: disoccupazione, sfratti, povertà, fame. Lo stato di polizia era divenuto una realtà: se ne sarebbero accorti ben presto i minatori in sciopero. La «morte accidentale» provocata dalla polizia, trasformata ormai in esercito personale della Thatcher, era divenuta un fatto normale, accettato da tutti. L'equilibrio di un'intera società era appeso al filo di una dittatura egoista e malvagia.

La nostra situazione non era delle migliori: siamo stati trascinati in tribunale ancora una volta per una denuncia per oscenità [20], un processo che ci ha quasi distrutto. «Abbiamo i mezzi per non farvi più parlare», ci hanno detto.

Fu durante l'estate di quell'anno che si tenne il nostro ultimo concerto, una serata agitatissima a sostegno dei minatori del Galles in sciopero. Sul palco dichiarammo ancora una volta la nostra ferma intenzione di continuare a combattere per la libertà ma, nel ritornare a casa, quella sera, ci si rese conto che non potevamo più andare avanti così. Il cammino che avevamo intrapreso sembrava giunto a un punto morto. Avevamo bisogno di nuove strade per raggiungere i nostri obiettivi.

Da quel giorno non abbiamo più avuto voglia di suonare. Non eravamo più convinti che questo avesse un senso, visto che i nostri concerti erano diventati praticamente un'occasione di intrattenimento qualsiasi. Eravamo giunti a un punto vicino al nostro obiettivo, e se non ce l'avevamo fatta non era sinceramente perché non ci si era impegnati abbastanza [3].

Cosa ne sapevi? Quanto te ne importava? Atteggiamenti corag-

giosi, nascosti da travestimenti bugiardi. Girando lo sguardo cieco tutt'attorno, verso le bugie, per tenerle insieme. Qualche volta, quando sono solo come adesso, mi chiedo se ne è davvero valsa la pena. Sorridere e fare amicizia, filosofeggiare senza fine. Consensi superficiali, luoghi comuni e stupidaggini per provare che anche noi riusciamo a tirare avanti. Cosa ne sapevi? Quanto te ne importava? L'anarchia è diventata un alibi per chiedere l'elemosina ai passanti. L'anarchia è diventata un altro slogan senza senso per nascondere la paura. L'anarchia è diventata un'altra istituzione, un'altra croce da sopportare (*Yes sir, I will*) [16].

C'è una vecchia storia Sufi, raccontata da un maestro errante, che probabilmente riassume tutto ciò che voglio dire, e anche qualcosa di più. Siccome non è nella nostra cultura dare importanza alle piccole cose, offrirò dei paralleli. Tardi, una sera, un locandiere entrò nella stanza principale del suo albergo, illuminata da molte lampade. Uno degli ospiti era curvo a guardare sotto ai tavoli e negli angoli. Ovviamente, stava cercando qualcosa. «Cos'avete perduto?», chiese il locandiere. «Ho perduto la borsa del denaro», rispose l'uomo, spingendo da un lato uno sgabello per guardarci sotto. «Conoscete forse il luogo dove l'avete perduta?». «Sì, nel giardino». «Dunque, perché la cercate qui?». L'ospite rispose sbuffando, mentre spostava un grosso mobile: «Perché è qui che c'è la luce!». E continuò la sua ricerca [21].

Non c'è alcuna autorità all'infuori di noi stessi, avevamo detto. Eppure, avevamo perso «noi stessi» divenendo «i Crass». Dobbiamo rafforzarci, rimetterci in sesto rifiutando ciò che palesemente non funziona, essendo disposti ad accettare e fare nostre idee e atteggiamenti positivi. Dobbiamo trovare un'individualità che possa realmente essere l'autorità che è. Dobbiamo riuscire a guardare oltre i reticolati e gli sbarramenti della polizia, in cerca di una visione della vita che sia realmente una nostra scelta, e non un'imposizione di cinici e despoti.

Abbiamo sprecato troppo tempo, troppa energia, troppo

del nostro spirito tentando di scacciare le ombre maligne della violenza e del terrore dell'era atomica dal nostro cielo. È ora di uscire fuori, alla luce. Tutti abbiamo sbagliato, tutti abbiamo avuto ragione. Queste parole non sono dette con la coda tra le gambe. Sono un inizio fiero, anche se doloroso e confuso [3].

Se mi fermi per chiedermi «E adesso? Dove, adesso?», aspetti davvero una risposta da me? Non è forse più semplicemente dalla tua coscienza che cerchi una risposta? Io posso solo dire qualche cosa, e sperare che, finché tu e io riusciamo a trovare un accordo, ciascuno riesca a conoscere di più se stesso, e qualcosa l'uno dell'altro (*Ten notes in a summer's day*) [22].

In una società dove l'ingordigia e l'interesse economico sono divenuti dei valori di comportamento accettabili, è naturale ci venga spontaneo volgerci indietro e ricordare i bei tempi andati. Il sogno non è finito, comunque: ha solo bisogno di trovare altre strade per esprimersi [8].

Crass, 1984. Sette anni, e non sembra sia successo granché. Le stesse vecchie scimmie nello stesso vecchio zoo. Cantiamo ancora delle canzoni, scriviamo parole, facciamo azioni, combattiamo battaglie, e tutt'attorno plastica che ribolle e scoppia, che si insinua insidiosa.

Amici che sono venuti e che poi se ne sono andati. Alcuni, ora inghiottiti dalla plastica, urlano dall'arena vuota del circo. Altri, inghiottiti dalla paura e dall'alienazione, si sono immobilizzati nella loro stessa disperazione. Il 1983 è stato un anno triste. La Thatcher si è rafforzata, alta sulle onde di sangue delle Falkland. Una nazione si lamenta sotto le frustrate della sua lingua e dell'indifferente brutalità della sua visione, ma non ci siamo ancora rivoltati contro il tiranno.

Reagan, come il coltello di uno psicopatico, ha pugnalato la speranza e la decenza. I suoi missili sono vermi di metallo che rosicchiano e succhiano le dita ghiacciate dei nostri sogni. Non ci siamo ancora rivoltati contro il tiranno.

Abbiamo passato la maggior parte di questi ultimi anni in discussioni e dibattiti, sconforto e disperazione. Abbiamo dovuto guardare con occhi diversi ciò che stavamo facendo, chi eravamo, che cosa volevamo fare e perché lo volevamo fare. Tutti noi siamo consapevolmente coinvolti nell'enorme opera di demolizione di questo stato e che, finché in quanto gruppo abbiamo qualche cosa da offrire in questa lotta continueremo a lavorare come tale.

Gli scritti qui raccolti descrivono molti degli eventi che hanno portato alla confusione e alle discussioni che ci sono state tra di noi. Ognuno ha contribuito fornendo dei brani. Se ci sono delle ripetizioni e delle contraddizioni è perché siamo innanzitutto individui, e poi siamo i Crass. Molta della nostra confusione è stata creata da chi ci vede innanzitutto come i Crass, e per niente affatto come individui. Da soli e insieme possiamo aggiungere e aggiungeremo fiamme ai fuochi della speranza e del futuro. E quelli che si oppongono? Sono già morti... [23].

Riferimenti bibliografici e discografici

1. *The feeding of the 5,000*, Small Wonder, 1978 e Crass Records, 1980.
2. Johnny «Rotten» Lydon, cantante e leader dei Sex Pistols, e Joe Strummer, cantante e chitarrista dei Clash.
3. *In which Crass voluntarily blow their own*, allegato a *Best before 1984*, Crass Records, 1986 e tradotto integralmente su A/Rivista Anarchica n. 140/1986.
4. Presentazione di *The feeding of the 5,000*, Crass Records, 1980.
5. Pete Stennet, fondatore di Small Wonder, una delle prime etichette indipendenti inglesi. Tra gli altri, hanno pubblicato per Small Wonder gruppi come Poison Girls e Bauhaus.
6. Presentazione di *Reality asylum*, Crass Records, 1979.
7. John Peel, conduttore di trasmissioni radiofoniche alla Bbc, conosciuto per aver proposto costantemente, nel corso della sua lunga carriera giornalistica, artisti divenuti in seguito nomi famosi del rock internazionale.
8. Presentazione di *A/Sides*, Crass Records, 1992.
9. L'Autonomy Club di Wapping, a Londra. Il centro, oltre che per le reali difficoltà di co-gestione, chiuse per mancanza di fondi quando il proprietario riuscì a vietare l'organizzazione di concerti nel locale. Dal momento che tali iniziative costituivano l'unica fonte di introito, gli anarchici riuscirono solo per breve tempo a pagare l'affitto organizzando delle collette.
10. Intervista pubblicata da *Open Road*, rivista pacifista canadese, n. 15/1983.
11. Intervista contenuta in *Anok4u*, libretto pubblicato da Catfood Press, Italia, 1984.
12. *Crass this is only the name of the game* e *All you bleed is love*, allegati a *You're already dead*, Crass Records, 1984.
13. Intervista pubblicata da *Maximum rock 'n' roll*, rivista musicale indipendente americana, 1984.
14. *Sheepfarming in the Falklands*, Crass Records, 1983.
15. *How does it feel to be the mother of one thousand dead?*, Crass Records, 1982.
16. *Yes sir, I will*, Crass Records, 1983.
17. Volantino a firma «Un membro dei Crass» distribuito al concerto di Nottingham (Inghilterra) il 2 maggio 1984, e tradotto integralmente su A/Rivista Anarchica n. 120/1984.
18. *Sounds* e *New Musical Express* sono due settimanali musicali

inglesi a larghissima diffusione.

19. *You're already dead*, opuscolo distribuito per posta, 1985.
20. Denuncia dei genitori di un minorenne di Norwich, Cheshire, ai primi di settembre 1984 la polizia effettuò un'ispezione in un negozio di dischi, sequestrando tutte le copie di 17 dischi editi dalle etichette indipendenti Alternative Tentacles e Crass Records, perché ritenuti «contrari alla pubblica decenza». Dopo un primo esame delle copertine e dei testi (l'attenzione della polizia si soffermò sulla parola «fuck»), venne disposto il sequestro su tutto il territorio nazionale di otto dischi della Crass Records. Seguì un processo per direttissima per «commercio di materiale osceno» contro il proprietario del negozio, che si concluse con la sua condanna e con la conferma delle disposizioni per il sequestro dei dischi. Ricorsi in appello, i Crass ottennero la revisione del processo nel gennaio 1985 (nel frattempo i distributori avevano sospeso i contratti e congelato le scorte). Dichiarando che si tratta comunque di «materiali volgari e contenenti parole offensive», il giudice Robin David prosciolsse sette degli otto dischi dalle accuse di oscenità, mantenendo però inalterato il giudizio negativo (e disponendo quindi il definitivo sequestro) del disco *Penis Envy* dei Crass, ai quali non venne neppure concesso un risarcimento per la perdita economica subita poiché ritenuti «un'associazione che opera al limite estremo della legalità».
21. *A tissue of issues* di Pete Wright, pubblicato da Catfood Press, Italia, 1985.
22. *Ten notes on a summer's day*, Crass Records, 1985.
23. *You're already dead*, Crass Records, 1984.



Giuseppe Aiello / *Rap nero di rabbia* ● ●

L'emarginazione, la violenza dei ghetti neri, il desiderio di riscatto e l'aspirazione a una società più giusta nel rap politico. Una musica che ha trovato in Fight the power (Combatti il potere) dei Public Enemy il suo inno. Ecco nell'analisi di Giuseppe Aiello, ricercatore all'università di Napoli e membro del complesso musicale Groundzero noise, le forme più avanzate politicamente di questa musica nata alla fine degli anni Settanta.

«**I** nostri messaggi scritti con le mascherine erano i primi di quel tipo ad apparire in Gran Bretagna e ispirarono un intero movimento che, purtroppo, è stato eclissato dagli artisti hip hop, i quali hanno fatto poco più che confermare la natura insidiosa della cultura americana». Questa posizione di diffidenza ed estraneità espressa dai Crass alla metà degli anni Ottanta la dice lunga su quello che fu l'impatto dei punk anarchici con l'universo del rap e di tutte le espressioni a esso legate che vanno sotto il nome di hip hop. Il fatto è che le strategie culturali sovversive elaborate dai giovani rivoluzionari intellettuali dell'occidente bianco industrializzato si sono mosse, da Woody Guthrie ai Sex

Pistols, secondo direzioni musicali che hanno poco da spartire con la recente ondata nera di parole ritmate.

Se infatti i temi della migliore produzione libertaria si concentrano sulla massima chiarezza politica del testo, dove è palese che si sta parlando di Dead Kennedys o di Fausto Amodei, non certo degli U2, che con questo discorso non hanno niente a che fare, la musica nera, anche nelle sue frange più impegnate, conserva spesso una certa ambiguità. I nodi più intricati riguardano la difficoltà nel gestire il rapporto tra grande diffusione di un prodotto musicale, i profitti che ne derivano e l'indipendenza del contenuto espresso, l'incapacità di operare una distinzione tra la violenza del ghetto, la guerra tra poveri, e la ribellione contro il potere, e un approccio maschilista inteso sia come esibizione di potenza virile sia come puro sessismo.

Tornando ai Crass: se il punk più coerente ha superato queste difficoltà attraverso la continua critica interna del movimento, attraverso un patrimonio che andava da Michail Bakunin al Situazionismo, è vero però che la sua diffusione come musica di massa è durata una breve stagione soltanto, e soltanto nei paesi anglosassoni. Il vero punk anarchico si è trasformato quindi in una musica di élite, e i suoi sacrosanti principi di autoproduzione/distribuzione non possono costituire uno strumento di analisi del rap.

Il rap è infatti nato e si è sviluppato come espressione popolare e di largo consumo. Trovo opportuno usare una distinzione di questo tipo perché non tutte le musiche di largo consumo sono popolari e viceversa. Per prodotti culturali di largo consumo qui si intendono quelli che sono il risultato di un progetto dell'industria culturale che propone al mercato musiche di plastica, idoli patinati artificiali e fatti per durare una stagione. Le musiche popolari, al contrario, sono espressioni in buona parte spontanee e che riflettono i desideri, le aspirazioni, la vita dei fruitori, i quali sono sostanzialmente simili ai produttori. Le musiche popolari possono appartenere anche a comunità molto piccole, e quindi non essere di largo consumo. Se invece i

manager delle case discografiche intravedono il profitto allora fenomeni relativamente circoscritti ed endemici, come il rap newyorkese degli anni Settanta, si trasformano in prodotti ultrapubblicizzati che arrivano alle radio, alle televisioni e nei negozi di dischi. Ma, a marcare quella differenza genetica tra le star sintetiche e quelle ruspanti resta quasi sempre una differenza piuttosto tangibile. I secondi restano invariabilmente un po' meno puliti, un po' meno carini, un po' più veri dei primi. È la differenza che corre tra i Duran Duran e i Metallica, tra Luca Carboni e Nino D'Angelo, tra Withney Houston e i Run Dmc.

Il rap è una musica popolare, dotata di una dirompente carica comunicativa in quanto allarga a una base molto più ampia, rispetto alla musica nera tradizionale, la possibilità di partecipazione: per rappare non c'è bisogno di saper suonare uno strumento né di saper cantare, ma basta senso del ritmo e qualcosa per produrre rumori e suoni. L'ampia diffusione dell'hip hop comincia alla fine degli anni Settanta come musica per ballare, per muoversi, cioè come musica non impegnata per definizione. Ma le musiche popolari non sono mai soltanto musiche d'intrattenimento, e a maggior ragione non possono esserlo per la comunità nera d'America alla quale è in pratica interdetto l'accesso a tutti gli altri grandi mezzi di comunicazione. Nessuna sorpresa quindi che già nel 1982 uno dei padri fondatori del rap moderno, Grandmaster Flash, faccia uscire un disco singolo che farà epoca, *The Message*, con un testo che è la descrizione della vita nel ghetto. Più che un'accusa al sistema c'è in quei versi l'amarezza del constatare l'incapacità dei neri a gestire la propria vita e a uscire dalla spirale di miseria e violenza dei quartieri neri delle metropoli americane. Questa violenza è la manifestazione più evidente dell'attuarsi dei meccanismi di stabilizzazione del potere.

Interi settori delle città sono affidati tacitamente al controllo delle gang, dei ragazzi che ammazzandosi tra loro, comprando e vendendo crack, prostituendosi, comprando poi con quei soldi vestiti di pelle e catene d'oro, si rendono

funzionali al sistema quanto e più degli yuppy o dei bravi padri di famiglia. A un dato momento il problema della violenza interna diventa la questione fondamentale per i rapper più lucidi come Krs-One dei Boogie Down Productions, che allestisce un progetto chiamato *Stop the Violence* che riunisce il meglio della scena rap per lanciare un messaggio contro l'autodistruttività dei giovani neri. Essendo un ex spacciatore e avendo perso il suo compagno Scott La Rock ucciso in una rissa si può capire che le posizioni e le battaglie politiche di Krs-One sono quelle di chi ha una posizione di osservatore ma al tempo stesso di soggetto della crisi della società statunitense. Tutta l'attività dei Boogie Down Productions si basa sul concetto di edutainment, cioè educazione attraverso l'intrattenimento, sull'importanza di riuscire a usare i media per comunicare messaggi differenti da quelli del potere, che facciano chiarezza su quali siano le basi dell'oppressione e della violenza. «Quando la gente si ritrova a pensare al rap tende ad associarlo alla violenza. Ma se si chiede loro di un qualche gruppo rock, il risultato è un silenzio assoluto. Ancora prima dell'era del rock 'n' roll il rap aveva un grosso ruolo nella musica. Tutto dipende da qual è il tuo concetto di violenza e dal tuo modo di usarlo. Non è violenza mostrare in un film la distruzione del corpo umano. Ma, ovviamente è violento proteggere te stesso a una festa. E non è violento quando sotto l'albero di Natale c'è una pistola giocattolo. Ma, ovviamente è violento avere un disco come quello di Krs-One. Con ogni mezzo necessario, è tempo di porre fine a questa ipocrisia. Quello che io chiamo violenza non posso praticarlo, ma la vostra violenza è fermarmi. Con ogni mezzo necessario il pubblico del rap deve crescere. La nostra lotta è simile alla loro, solo che noi non abbiamo niente da far esplodere. Non conta se vinci o perdi, conta solo se giochi bene la partita». Questo di Krs-One è un chiaro invito a unirsi piuttosto che a dividersi, a studiare invece di spacciare è quindi solo un tratto dell'analisi. Un altro punto inevitabile è quello del rapporto con la violenza esterna, la

violenza istituzionale, la polizia insomma.

Ma quando si comincia a parlare chiaro dei rapporti reali che intercorrono tra i tutori dell'ordine e i tutelati si sa che si può avere qualche problema. E qualche problema lo ebbero i Nwa, molto lontani dall'immagine del leader intellettuale, ex membri delle gang di Los Angeles, quando si misero a cantare *Fuck the police*. Con il loro linguaggio violento e volgare, che si limita a descrivere le situazioni in tutta la loro crudezza invece di analizzarle, rendevano espliciti i sentimenti del ghetto intero verso le forze dell'ordine, con un pezzo che è praticamente un vaffanculo continuato dall'inizio alla fine.

Attaccati dalla censura, da organizzazioni politiche, moralizzatrici e religiose, i Nwa sono costretti a eliminare il brano musicale dal repertorio nei concerti in diverse città, anche a causa delle attenzioni della Fbi, che li avvertì cortesemente di stare attenti a quello che facevano. Il boicottaggio fu piuttosto generalizzato, a cominciare da Mtv che rifiutò il video, e in breve tempo il disco ha venduto un milione di copie, a dimostrare il potere della parola. Quando poi il membro più rappresentativo dei Nwa, Ice Cube, è uscito dal gruppo, pur non perdendo il linguaggio e i modi del teppista, ha mostrato con i suoi dischi come nelle interviste di sapere piuttosto bene quali siano i mezzi dell'oppressione dei neri: l'alcol, la televisione, la censura, la mitizzazione del denaro e dei suoi simboli, e quella delle false tradizioni nazionaliste americane. I suoi album, duri e pesanti nella musica come nei testi, vanno in testa alle classifiche.

Meglio, o peggio ancora, dipende dai punti di vista, ha fatto Ice-T con i Body Count. Ice-T, che è oggi forse il rapper più popolare degli Usa, è anche lui un ex appartenente alle gang che ha visto morire ammazzati i suoi amici e che ne ha più di uno nel braccio della morte a San Quintino. È il principale esponente del gangster rap, e sembra l'uomo che ha le capacità per smuovere qualcosa nelle menti del giovane proletariato nero. Le collaborazioni con Jello Biafra e con

Perry Farrell in lotta contro la repressione e contro il razzismo reciproco tra bianchi e neri hanno una violenza molto più forte di tanti discorsi sulla pacifica convivenza e sul rispetto. Inoltre Ice-T ha avuto l'intuizione di sdoppiare il fronte musicale: da una parte il gruppo rap, rivolto principalmente ai giovani neri, e uno metal-punk, che è considerata musica per il pubblico bianco. Questa è la strategia di mischiare i due tipi di ascoltatori, e di vincerne così l'atavica ostilità. Ma con i Body Count arriva anche il pezzo più controverso degli ultimi anni, *Copkiller*, nel quale, come si può capire fin dal titolo, la posizione nei confronti della polizia non è delle più tenere. Questo brano provoca un terremoto, le cui ultime conseguenze sono l'eliminazione del brano dall'album e la successiva uscita del rapper dalla Sire/Wea. Anche se i profitti garantiti da Ice-T erano altissimi, le pressioni da parte delle istituzioni, le lettere minatorie e minacce di morte ai dirigenti della multinazionale Time/Warner sono evidentemente stati troppo, costringendo a far uscire l'ultimo disco di Ice-T tramite la sua etichetta personale.

Il fatto è che dopo il caso King e la rivolta di Los Angeles l'odio verso la polizia è diventato ormai così forte che lo stato deve in qualche modo fermare chi esprime chiaramente questo sentimento. Come ha detto Ice-T: «Avevo previsto che il rap sarebbe diventato illegale e che avremmo finito per venderlo sui cofani delle auto come la droga».

Nemici pubblici

La lista dei rapper che hanno avuto problemi legali, arresti, denunce e sequestri, è piuttosto lunga ma il caso più emblematico di repressione non è un caso di repressione poliziesca, ma di accerchiamento massmediale, che riguarda il più importante gruppo, non solo in campo rap, degli ultimi anni, i Public Enemy. Tra tutti i comunicatori dell'hip hop, i Public Enemy sono sicuramente i più originali e ricchi di contenuti. I loro dischi costituiscono, nel loro insieme, una delle pietre miliari della musica del Novecen-

to, al pari delle incisioni di Charlie Parker o quelle di Jimi Hendrix. I Public Enemy integrano con stupefacente naturalezza il rumorismo puro e le radici popolari della musica nera, il pop e l'avanguardia, con una poetica potente e chiara, che non scade mai nel didascalismo. Benché infatti l'ispirazione di quelle che sono state le menti politiche del gruppo, Chuck D e Professor Griff, è derivata piuttosto chiaramente da Malcolm X, dai leader delle Black Panthers e da Louis Farrakhan, voler individuare una linea politica coerente e ortodossa significherebbe sottovalutare la dinamicità e la vitalità di un gruppo che vive in rapporto simbiotico con le problematiche degli afroamericani.

Hank Shocklee ed Eric Sadler costruiscono delle intricatissime sovrapposizioni armonico-ritmiche, alle quali si aggiunge il duttile e originale scratch del dj Terminator X. È il supporto ideale per il rap di Chuck D e Flavor Flav, frasi spezzate e provocazioni dirette non solo all'establishment bianco ma anche alla passività e alla rassegnazione del loro pubblico. Ruolo non meno importante è quello di Professor Griff, che si occupa di studi sull'Africa e sull'Islam, componente fondamentale dell'immagine live nei primi anni del gruppo, con un servizio d'ordine che ostenta conoscenza di arti marziali e delle armi da fuoco, in tenuta paramilitare. Anche questa è una parte della tecnica comunicativa dei Public Enemy, approccio che essi dimostreranno di saper padroneggiare fino a un certo punto.

Con i primi due dischi essi diventano un punto di riferimento per i B-boys, attenti alle loro accuse al governo e ai loro «messaggi agli uomini neri». I loro dischi vendono, e quindi cominciano a dare fastidio, a essere un nemico pubblico. Contro di loro scendono in campo i media.

L'anello debole sembra essere proprio Professor Griff, che nella sua incondizionata ammirazione per Louis Farrakhan, leader dei Black Muslims, rilascia dichiarazioni razziste verso i bianchi e soprattutto verso gli ebrei. La stampa si scatena attaccando il gruppo nel suo insieme per razzismo. La situazione di tensione sfocia nell'espulsione di

Griff dal gruppo e nel temporaneo scioglimento del gruppo.

Come scrisse al tempo Guido Chiesa: «Dieci anni fa o giù di lì, Elvis Costello dichiarò: Ray Charles è un negro cieco e stupido. Nello stesso periodo i Rolling Stones cantavano: le ragazze nere vogliono solo essere scopate. Uno dei dischi più venduti l'anno scorso, *G 'n' r lies*, dei Guns and Roses, includeva un brano, *One in a million*, in cui si insultavano senza mezzi termini neri, gay e immigranti. Qual è stata la reazione dei media? Quasi nessuna». Fortunatamente i Public Enemy trovano subito dopo la forza di reagire, anche grazie al regista Spike Lee, che nel memorabile *Fai la cosa giusta*, fa uscire dagli altoparlanti del colossale ghetto blaster di Radio Rakim, uno dei protagonisti del film, per tutta la durata della pellicola, quello che forse è il brano più grande della storia del rap, *Fight the power*. «Ma non senti niente altro?». «No, mi piacciono solo i Public Enemy».

Negli ultimi due anni i Public Enemy hanno rallentato il ritmo adoperandosi per le collaborazioni e per la diffusione della lotta piuttosto che essere sempre loro al centro della battaglia.

Rivolta e miliardi

Molti tra i nuovi rapper rivoluzionari, Arrested Development, Ice Cube, Sister Souljah, Paris, possono essere considerati direttamente o indirettamente loro discendenti.

È arduo stabilire se un prodotto che rende miliardi all'industria, che ha bisogno così spesso di ostentazione di forza fisica e cede tante volte alla semplificazione della problematica, possa essere rivoluzionario. Di sicuro il rap politico è una ricerca, una voce vera. Uno degli aspetti più interessanti del futuro del rap riguarda la sua capacità di diffusione al di fuori degli Stati Uniti. Trasportato in Italia ha deluso un po' le aspettative. Tranne rare eccezioni l'hip hop italiano sembra poco più che una moda, buona per comunisti militanti doc, cattivissimi a parole e figli di mamma nei fatti. Come dal punk sono poi nati Franti e Cccp, potremmo tra qualche tempo avere sorprese piacevoli

dalle posse italiane, ma ciò accadrà solo se queste smetteranno di scimmiettare gli americani (*Fuck the Police* diventa *Fotti la pula*) di ostentare ridicoli atteggiamenti e nomi feroci, Assalti Frontali, Piombo a Tempo, Ak 47, e di essere così poco critici verso i propri testi.

Il rap offre un universo di possibilità espressive, e sono quindi i rapper che devono decidere se liberare la propria fantasia, come ad esempio viene fatto da parecchi con l'uso del dialetto, o lasciarsi imprigionare dagli schemi.

Lasciando di nuovo la parola a quel chiacchierone di Krs-One: «Dopo l'invasione del rap educativo su livello rivoluzionario e militante, qualcuno ha cercato disperatamente di fare carriera in quel modo. Credo che sia opportuno e salutare avere gente nei media che comunichi, che porti messaggi alle masse. Però io ho visto dei truffatori della rivoluzione alzarsi e prendere false posizioni. Una volta si proclamano maestri e un'altra volta sono delle pop star, banditi ruffiani che si comportano esattamente come il governo vuole che si comporti la gente nera. Questi sono falsi profeti e dovrebbero essere immediatamente smascherati. La vera rivoluzione unirà l'umanità, non nera o bianca o asiatica o indiana, ma di tutte le razze. E quando insorgerete per l'umanità vi accorgete di doverlo fare in Africa se siete dei neri africani e in Asia se siete asiatici o indiani. Il nemico non sono i popoli del mondo, sono i diabolici governi del mondo. Quando questa gente diabolica sarà cancellata e nascerà una nuova consapevolezza umana ogni razza otterrà il rispetto che le è dovuto. Avanti sempre, indietro mai, preparatevi a tutto e state sempre in guardia, in ogni tentativo l'intelligenza rende meglio, e diffidate dei falsi profeti con gli abiti di pelle».

Fight the power!



Richard Kostelanetz / *Il ribelle* John Cage ● ●

Bisogna liberare il bambino che è in noi e lasciare che si sintonizzi con il respiro dell'universo. Così pensava John Cage che dovesse nascere la musica. Compositore discusso e spesso contestato (nel 1964 quando la Philharmonic orchestra di New York esegue il suo Eclipticalis with Winter Music, un terzo degli spettatori abbandona il concerto e l'orchestra fischia il compositore), Cage ha conquistato, soprattutto negli ultimi anni di vita (è morto nel 1992 a ottanta anni) un posto di rilievo nella musica contemporanea. Il suo vessillo è la casualità e la frantumazione di tutte le forme musicali ed è per questo che Cage si considerava un anarchico in musica e in politica. Tra le sue opere più famose Quartetto d'archi (1950), 4'3" (1952), quattro minuti e trentatre secondi di silenzio che entusiasmarono Igor Stravinski, Imaginary Landscape n. 4 per dodici apparecchi radio e ventiquattro esecutori. Questo articolo-intervista (tratto da Trafik n. 34) è di Richard Kostelanetz, scrittore, regista e critico d'arte a New York. Kostelanetz è autore, tra l'altro, di Conversazione con John Cage (1989).

La sua opera musicale e teatrale, poetica e figurativa può dare l'impressione che John Cage prediliga una strut-

tura acentrica, non gerarchica e non lineare nelle sue composizioni, che di conseguenza sono accoppiamenti di pezzi singoli, senza apici, senza inizi e senza suoni chiari. Questa è al tempo stesso una struttura negativa, ma anche un'alternativa visionaria, estetica e politica.

Nel progetto di modelli di compenetrazione reciproca e di libertà Cage è un anarchico. Il peculiare nell'arte di Cage e il politicamente singolare si trova nel fatto che egli esprime le sue idee politiche radicali non in determinazioni contenutistiche, ma figurative. Ad esempio, la maggior parte delle sue composizioni non necessitano di direttore d'orchestra. Cage vuole in questo modo rendere chiaro che all'esterno, così come all'interno, della musica si possono stabilire dei meccanismi sociali che funzionano senza direttore d'orchestra. Nella forma della sua arte, nel modo della sua rappresentazione, un ordine politico ideale trova la sua espressione metaforica. È proprio rinunciando a forme tradizionali di autorità che Cage prende decisioni politiche. La sua abilità sta nel fatto che egli incoraggia una molteplicità di interpretazioni. Non esiste un «modo corretto» di rappresentare le sue opere, esistono però modi sbagliati, in particolare quando un esecutore trascura certe indicazioni obbligatorie.

Comunque politica è la sua musica scritta per gruppi di uguali, anche quando egli stesso si annovera tra gli esecutori, rifiuta forme gerarchiche convenzionali, come il solista. E il principio di uguaglianza si estende a tutta la sua arte. Non solo tutte le note hanno lo stesso valore, ma anche tutti gli strumenti. Nel *Credo for us* (1942) il piano non ha un posto più predominante di quello della radio; tutti stanno ugualmente lontani dal pubblico. Infine, egli rappresenta la sua musica sia in aule scolastiche, sia nei teatri d'opera. Quindi per lui tutti i luoghi di rappresentazione sono socialmente uguali. Nel suo libro *Notations* (1968) Cage mostra in ordine alfabetico ogni singola pagina di una partitura che è stata scelta dai direttori d'orchestra concorrenti; in questo modo evidenzia che l'editore non possiede nella valutazione più credibilità del lettore. A nessuno

spetta di essere posto davanti agli altri o di trovare il proprio nome sulla copertina. Cage è dell'idea che ogni luogo di rappresentazione dovrebbe avere delle uscite ben collocate, così che gli spettatori, in qualsiasi momento se ne possano andare: un pubblico prigioniero, costretto, vincolato all'attenzione non è per lui sopportabile né nell'arte, né nel quotidiano. Cage sente che nessuno perde qualcosa attraverso la rinuncia al potere, ma questo però egli non lo vuole dire, bensì dimostrare.

Può essere utile paragonare l'anarchismo di Cage con un altro capolavoro dell'arte anarchica contemporanea, *Paradise Now* (1968) del Living Theatre. La rappresentazione era divisa in una successione di scene che dovevano suscitare la partecipazione del pubblico. Inizia con la dimostrazione, recitata dagli attori, della loro stessa prigionia: «Non posso viaggiare senza un documento d'identità», spiegano ripetutamente gli attori, stimolando e incitando il pubblico a rispondere: «Non mi è permesso togliermi i vestiti». «Non so come si può fermare la guerra». Da questo purgatorio, gli attori passano alle scene della libertà, che è il paradiso. La rappresentazione raggiunge il suo apice quando al pubblico viene chiesto di salire sul palcoscenico, per cullarsi nelle braccia dei componenti femminili del gruppo. La struttura qui è dialettica, si muove dall'antitesi alla sintesi. E rispettivamente si differenzia da quella di Cage, che durante un periodo di tempo di più di quarant'anni non ha mai rappresentato un'antitesi. Un'ulteriore differenza si trova nel fatto che *Paradise Now* fa della morale. Lo stesso Julian Beck ha sempre detto che ci è stato offerto uno sguardo fuggevole nell'era post-rivoluzionaria. Cage mostra, invece di parlare. Parte dal presupposto che nel mondo rappresentato dalla sua arte la terra promessa è già stata raggiunta. Sulla musica politica programmata, come quella di Frederic Rzewski, disse una volta: «Ho con essa alcune difficoltà, poiché è così invadente. Ha in sé esattamente ciò che lo stato ha in sé: il bisogno di controllare, ed essa non mi lascia alcuna libertà. Mi impone le sue conclusioni finali. Nell'i-

stante in cui sento questo genere di musica, me ne allontano. Questa musica usa la tecnica della ripetizione e dell'ordinamento in successione, incessantemente. Io creo anche senza queste».

Una cosa che mi ha sempre entusiasmato di Cage è la chiarezza del suo anarchismo. Le sue idee corrispondono alla sua politica; né nei suoi discorsi, né nelle sue azioni si possono trovare contraddizioni o concessioni. È privo di quella pretesa di un'umanità sovraordinata, o di snobismo. Ci mostra una vita senza competizione. Da quando ha pubblicato i suoi scritti, sia in grandi sia in piccole riviste, non sorprende che la società Satie abbia pubblicato la sua opera più recente: la si può ottenere gratuitamente, ma solo tramite un modem collegato a un computer.

Anche la sua filosofia corrisponde alla sua politica, e questo in un tempo in cui molti artisti usano la loro filosofia solo per legittimare tutto quello che pubblicano. Nella sua carriera professionale si oppone non solo a premi e pretese, ma anche a ogni genere di servilismo; non fu mai datore di lavoro, né imprenditore, bensì semplicemente un uomo d'affari modesto, con un blando legame nei confronti di una altrettanto modesta impresa, che non lo influenzò mai molto (e che non gli fruttò neanche molto denaro): intendo dire la Merse Cunningham Dance Company.

Un'altra peculiarità che ammiro in Cage è il constatare che non sia mai ritornato sui propri passi. Non ha mai sostenuto che una delle sue posizioni precedenti fosse ora radicalmente inaccettabile. Di conseguenza, non è mai stato un ex, né in arte, né in politica. Un motivo della sua credibilità nella politica così come nell'arte si trova nella sua consapevolezza di non essersi mai posto in modo sbagliato. Questo però non significa essersi posti sempre nel modo giusto, specialmente in politica. Nelle interviste Cage illustra uno sviluppo artistico per lo più non con concetti dell'ideologia, ma con quelli dell'assistenza sociale. Dai miei colloqui personali ricordare quanto dice in merito ai suoi *Freeman Etudes* per violino: «Sono intenzionalmente

così difficili, come io solo li potevo fare, poiché sono dell'idea che noi attualmente abbiamo a che fare con difficoltà molto serie nella società e valutiamo la situazione senza speranza. Riteniamo che sia impossibile fare qualcosa che riporti tutto in gioco. Così penso che questa musica, che è quasi impossibile, dia un esempio per la realizzazione dell'impossibile». Ora, ho imparato a conoscere Cage come uno che è cresciuto negli anni Trenta, quando esistevano ancora molte idee di rinnovamento sociale attraverso l'arte. Il mio John Cage è un uomo di sinistra molto impegnato, poiché ha sviluppato le sue idee personali non solo sull'arte, ma anche sul ruolo della politica nell'arte e poi sul possibile ruolo dell'arte per la politica. Nella mia interpretazione di Cage lo zen, la felicità e tutto il resto sono venuti in un secondo tempo: sono solo la glassa sulla sua torta anarchica.

Solo pochi artisti della sua importanza e comunicativa concedono interviste in modo così franco e disponibile come John Cage, che risponde a domande di opuscoli studenteschi tanto attentamente e gentilmente quanto a quelle di quotidiani e riviste. Queste conversazioni sono state pubblicate in tutto il mondo, perciò naturalmente ognuna di esse è incompleta e molte invece si completano una con l'altra. Ci è parso opportuno scegliere brani esemplari e raggrupparli in una specie di intervista originaria e dettagliata, che Cage avrebbe potuto rilasciare. Sebbene questa sistemazione si contrapponga probabilmente alla particolarità e al contenuto delle idee di Cage, essa può però essere utile per suddividere le cose che egli stesso non avrebbe altrimenti mai suddiviso.

Qui si mostra forse la differenza essenziale tra discorso e scrittura. E cioè, anche se le dichiarazioni orali non sono letteratura, proprio per questo danno luogo a interviste così provocatorie, eleganti e piene di idee importanti come quelle con Cage. Cage mi aveva lasciato completamente mano libera nella composizione delle sue riflessioni e ha controllato solo il manoscritto per quanto riguarda errori e assurdità.

Secondo il tuo parere com'è l'educazione musicale?

L'educazione musicale tradizionale è qualcosa che può mettere solo rabbia. L'idea che un bimbo debba essere educato a stare seduto davanti al pianoforte e leggere le note come se fossero parole greche o latine è davvero insensata. Se il bambino non ama la musica più di ogni altra cosa, imparerà così presto a odiarla in eterno. Subito i suoi occhi si contrarranno e le sue orecchie si chiuderanno.

Questo concetto di educazione musicale, ancora corrente, non ha comunque nulla a che fare con la gioia del suono. Ha solo un po' a che fare con la lettura, la lettura di qualcosa di simile alle parole greche e latine. Invece, per la musica del ventesimo secolo, le note non sono più necessarie. Erano indispensabili solo nei secoli precedenti. Perciò questo genere di educazione musicale per i nostri bambini, che hanno la grande fortuna di crescere nel ventesimo secolo e di essere educati in modo più diretto che nei secoli precedenti, è da considerarsi come una forma di follia sociale.

Nell'ambito da te menzionato della musica è sembrato dapprima impossibile liberarsi dell'armonia, ma poi, quando questo è stato fatto, la musica è cambiata totalmente. A che cosa corrisponderebbe questo sviluppo nell'ambito dell'educazione?

Si deve osservare il sistema educativo in generale e cercare di riconoscere la propria natura particolare, il proprio essere, come se non avesse tutte queste strutture, che gli sono state imposte attraverso compromessi e convenzioni sociali. Una delle cose più urgenti da fare è l'eliminazione di burocrazia, moduli, certificati, giudizi, riconoscimenti e premi. L'educazione dovrebbe diventare un ambito in cui è tanto incerto se ognuno viene educato, come anche non è chiaro, se ciascuno è già stato educato da esperienze precedenti. R. Buckminster Fuller, a cui ho fatto visita di recente, ha detto che quando un bambino nasce è già, per così dire, completamente formato. Ha nel suo corpo in quest'attimo tutto ciò che in ultima istanza il concetto di

cultura porta in sé ed esprime. Non ha quindi più bisogno di altro che di nascere. Quando ancora frequentavo la scuola elementare, c'erano strane forme di competizione che gli insegnanti chiamavano comprensione musicale. L'insegnante faceva suonare una serie di dischi, ponendo la puntina solo per un attimo e togliendola subito. Allora noi dovevamo scrivere il titolo della composizione e il nome del compositore. Con mio grande spavento vengo a sapere che viene fatto così ancora oggi e che questi insegnanti hanno la sfacciataggine di chiamare ciò comprensione musicale. La stessa insegnante che riteneva di contribuire in questo modo alla comprensione musicale, mi disse anche che non avevo alcuna voce, né orecchio. Volevo entrare nel coro della scuola ma, dopo che essa ebbe provato la mia voce, disse soltanto: «Tu non hai voce».

Iniziai a cantare solo all'età di trentacinque anni. Tutta la nostra educazione è orientata a impedire il canto, e a incoraggiare l'inganno. Se non sai quale composizione è questa e qual è il compositore, allora sbirci proprio oltre la spalla del tuo vicino di banco. Impari molto velocemente, e quando sei in grado d'imbrogliare abilmente, vieni premiato con una stelletta e probabilmente perfino chiamato tra i competitori regionali. Il mio rapporto con l'educazione si chiarì quando riconobbi che non mi dava ciò che mi serviva. Rifiutai semplicemente la scuola. Me ne andai. Anche Henry David Thoreau smise d'insegnare. Era andato all'università di Harvard, per imparare la didattica dell'insegnamento, ritornò poi a Concord, e là pretesero che si vestisse per la lezione in un modo molto preciso. Erano allora molto più severi di oggi. Inoltre pretesero che punisse gli scolari che non facevano quello che avrebbero dovuto fare. Si rifiutò di fare entrambe le cose, e smise d'insegnare. Nel libro *Education Automatio*, Buckminster Fuller propone uno spazio senza divisioni in settori, in cui possano svolgersi attività molteplici e in cui l'allievo possa indirizzare la sua attenzione verso una o l'altra cosa, invece di essere costretto a volgerla verso una singola materia, che non ha

scelto.

L'intera struttura sociale deve mutare, così come sono cambiate anche le strutture nell'arte. Quanto è stato raggiunto nell'arte di questo secolo è un indice del bisogno che questo deve accadere anche in altri ambiti della società, in particolare nelle strutture politiche ed economiche e in tutti i settori a esse connessi, come quello dell'educazione. Penso che abbiamo bisogno di una situazione in cui non ci venga comunicato nulla: nessuno impara qualcosa che era conosciuto prima. Perciò penso che non dobbiamo fare altro che stendere una tela vuota, su cui l'educazione possa essere disegnata. Non abbiamo più bisogno d'altro che di uno spazio di tempo libero, in cui la musica possa essere eseguita, per quanto la musica sia educazione. E quando poi abbiamo una tela vuota o un periodo di tempo libero, allora sappiamo che non abbiamo bisogno di fare niente per creare un avvenimento artistico, lo sono già. Possiamo dunque dire in merito all'esperienza educativa che noi, per imparare qualcosa, non dobbiamo imparare nulla consapevolmente. Questa storia si trova sempre e continuamente negli annali del buddismo zen: l'allievo si reca dall'insegnante, pregandolo d'istruirlo. L'insegnante non dice nulla, e continua a raccogliere il fogliame. L'allievo si reca in un'altra parte del bosco e si costruisce la propria casa. E che cosa fa, quando alla fine ha concluso la propria formazione? Egli non ringrazia se stesso: ritorna invece dall'insegnante che non gli aveva detto nulla, e lo ringrazia. È questo spirito del non-insegnamento, che è andato completamente perduto nel nostro sistema educativo.

Dal momento che dedichi così tanta attenzione ai giovani, che cosa pensi dei loro luoghi di cultura, le università?

Sono luoghi che la gente frequenta per prendere diplomi, per riuscire a ottenere un posto di lavoro, per entrare dunque in questa prigione che è la società. L'università stessa è orientata verso l'idea di prigione, così che tu sei

sempre consapevole dell'idea di una prigionia mentre studi: «Se non fai ciò che noi diciamo che devi fare, ti bocceremo». Ora nelle università le cose cambiano sempre più e si introduce furtivamente la libertà. Si sentono concetti quali «la libera università», o si sente di studenti che fanno uso dell'università senza essere iscritti, e che decidono da sé quando vogliono smettere. O si sente di università che permettono ai loro studenti di scegliere liberamente la loro facoltà e di non perdersi in piani di studio e orari di lezione, e si sente sempre più di professori che sono disposti a insegnare anche senza esami e così via. Questo cambiamento agisce ora sulla condizione che sosteneva quella vecchia esistente, così che ci si presenta ora questa situazione discorde in cui viviamo, e che ci irrita così fortemente. Le università dovrebbero essere luoghi di completa libertà, in cui tutto ciò che tu intendi voler fare o imparare potrebbe essere fatto e se tu avessi bisogno d'aiuto per imparare l'uso di questo o di quell'arnese, ci sarebbe qualcuno disponibile ad aiutarti. Questa sarebbe un'università! Questa potrebbe essere la vita, e allo stesso modo potrebbe esistere ogni genere di attrezzature, quali edifici comuni o cose simili, in cui la gente possa entrare liberamente, usare strumenti, fare e costruire cose diverse: come nelle biblioteche pubbliche, in cui la gente può andare a leggere tutto ciò che vuole.

Che cosa succede nei rapporti interpersonali? Le strutture familiari sembrano dissolversi a vista d'occhio.

Il motivo per cui si dissolvono sta nel fatto che noi abbiamo diviso le generazioni una dall'altra. I nostri bambini si allontanano da noi, li diamo alle baby-sitter. Quando sono più grandi, li mandiamo a scuola. Quando hanno terminato la scuola, li spediamo nell'esercito. Quando hanno finito il servizio militare nel caso in cui siano ancora vivi, gli diamo tanto lavoro, che quasi li uccide. E poi, se a poco a poco perdono la ragione, li ficchiamo nei manicomi, e se infrangono le nostre regole, li mettiamo in prigione; e

quando sono diventati abbastanza vecchi, li mandiamo all'ospizio.

Quali sono le cose che ti interessano veramente?

La prima è non fare nulla. La seconda è fare ciò che mi viene in mente. Ciò che deve essere non dovrebbe essere stabilito prima. Penso, per quanto riguarda la nostra vita e il nostro comportamento, che siamo alla ricerca di direttive, su come ci dobbiamo evolvere e come ci dobbiamo comportare in questo momento storico molto complicato, in cui ancora sussistono le vecchie strutture, e nuove strutture diventano visibili o desiderabili. Tu lo vedi dappertutto. E allora, orientiamo le nostre azioni secondo queste direttive, finché siamo convinti della loro utilità e validità, e cerchiamo di applicarle.

Abbiamo bisogno di flessibilità. Di conseguenza, la nostra educazione deve essere caratterizzata da tutto ciò che porta a un cambiamento e alla flessibilità. Ad esempio, per quanto riguarda l'architettura di una scuola penso a un grande spazio vuoto, in cui gli alunni non siano costretti a sedere ciascuno su una sedia, ma dove gli sia permesso di muoversi liberamente di sedia in sedia.

E anche da un'ora di lezione all'altra, suppongo?

Anche di ora in ora. Tutto ciò che rappresenta una continuità, da un giorno all'altro dovrebbe essere cambiato in qualcosa che rappresenti invece la flessibilità. Tutto ciò assomiglia a un'interruzione, a una deviazione, e dovrebbe essere ben accetto. Per quale motivo? Perché noi stabiliremo che, attraverso queste interruzioni, deviazioni e flessibilità, favoriamo lo scambio d'informazioni.

Gli studenti possono imparare soltanto dall'esperienza?

Questo sembra spesso ingenuo, ma penso che possano farlo. Io penso che possano apprendere molto più profondamente quando si respinge il concetto di valutazione fornito

dagli insegnanti. Quando andavo ancora a scuola non ti era permesso giudicare William Shakespeare secondo la tua opinione personale. Piuttosto, lo dovevi giudicare secondo l'opinione dell'insegnante o dell'esaminatore. E questo è fatale. Ha per conseguenza il fatto che molta gente perde ogni interesse per Shakespeare, dal momento che Shakespeare diventa semplicemente l'oggetto di un'interrogazione, e non quello di un'esperienza. E in parte per colpa di un diploma o per qualcosa di simile che non vengono assolutamente riconosciute le qualità di Shakespeare. Perciò io dico: eliminiamo gli esami. Penso che se esistono testi da criticare e interpretare, allora questo dovrebbe essere fatto non nel corso di un esame, ma collettivamente; ed è davvero un esercizio molto buono, che ora si sta diffondendo, non lasciare più i libri solo all'insegnante: si vuole ridurre la differenza tra insegnante e studenti, e invece di ciò si vuole semplicemente sviluppare il concetto di una società che si compone di giovani individui, di anziani, di gente esperta e inesperta, che si vogliono aiutare tutti gli uni con gli altri. Gli insegnanti possono imparare di più dagli studenti, così come gli studenti occasionalmente possono imparare qualcosa dagli insegnanti.

Ognuno mostrerebbe più impegno, se le università permettessero di occuparsi non solo di determinate, ma di molte cose diverse. Allora ci sarebbe sempre meno tempo per tali sciocchezze quali perder tempo a imbrogliare, e a chiacchierare di cose già conosciute. Un esempio che introduco per l'occasione è quello degli anarchici della comunità dell'Ohio nel secolo scorso, che erano così occupati con il loro lavoro, da non potersi intrattenere in conversazioni. Non avevano tempo per parlarsi. L'esempio è tratto dal libro *Men against state* di James J. Martin, che ci fa conoscere l'anarchismo filosofico americano del diciannovesimo secolo. Tra l'altro, Martin giunge alla conclusione che l'anarchismo, al tempo in cui egli scrisse il libro, era politicamente e socialmente più o meno morto, ma era ancora documentato nei manifesti di alcuni artisti, nei quali restava vivo lo

spirito anarchico. Puoi estrapolare questo concetto anche dal saggio di Thoreau sul *Saggio sulla disobbedienza civile*, in cui egli dice che il miglior governo sarà quello che non è assolutamente un governo. La miglior università sarà quella che non è affatto un'università. E Buckminster Fuller dice: vogliamo un'università in cui non superiamo mai esami, e che non dobbiamo portare mai a termine. Questo è esattamente il punto, poiché l'intera società deve mutarsi in un'università. E che tipo di università è questa? È un luogo in cui ci è permesso di ricercare, di scoprire, di creare e così via. E se fosse una buona università, chi poi la vorrebbe superare o concludere? La comune di Black Mountain era veramente meravigliosa, e certamente meravigliosa in confronto a ogni altra scuola di questo paese. Da allora risuona la domanda che è stata continuamente posta: «Quale scuola oggi è più vicina al modello che fu proprio della Black Mountain?» Molte scuole l'hanno cercato, ma penso con abbastanza insuccesso. In seguito ci fu secondo me un'esperienza paragonabile a quella della Black Mountain: l'esperienza della Sommer-Workshop presso il lago Emma nel Saskatchewan, dell'università del Saskatchewan, sulla quale ho scritto un saggio, *Il lago Emma*, nel libro *Un anno da lunedì*. Nel caso del Black Mountain College, le arti assunsero un'importanza molto simile a quella di un'accademia, poiché era proprio questo. La caratteristica particolarmente entusiasmante di Black Mountain stava nel fatto che non dovevi passare esami, né portare a termine il corso di studi. Tu ne facevi esattamente parte, sia che fossi lontano, sia che fossi presente. Quest'esperienza si avvicina molto al suggerimento di Buckminster Fuller, che dovremmo avere un'università che non concludiamo mai. Se qualcuno la vuole concludere, può comunque farlo.

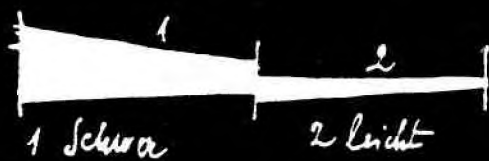
Ero stato invitato a Black Mountain per dare lezioni di composizione musicale, ma nel 1952 non avevo nessuno studente; nessuno voleva studiare con me. Questo però non m'impedì di restare là e non impedì neanche agli studenti di

parlare con me. Il cibo non era particolarmente buono, ma ognuno mangiava nel medesimo posto, con vista sul lago. A una certa lontananza si ergevano le montagne, e sul lago si trovava un'isola. Il bibliotecario disse una volta che l'albero sull'isola stava in un posto sbagliato. La prospettiva era paragonabile alle arti.

Ma a quali settori vuoi applicare queste idee? Solo alle arti? Un insegnante così aperto come si accorda con la responsabilità sociale, ad esempio di un medico o di un ingegnere?

Abbiamo la ragione proprio per usarla, e la dovremmo anche usare. Ci saranno settori che favoriscono un altro tipo di attività, diversa da quella da me proposta, ma sicuramente tutto questo varrà per il pensiero spirituale. Quindi può essere applicata alla filosofia, alla religione, alla mitologia, all'arte e infine alla psicologia; penso, anche per la sociologia e per l'amore per la natura, comunicato attraverso la scienza.

traduzione di Silvia Colombo



Adriano Bassi / *L'antiaccademia di Erik Satie* ● ●

Un musicista sempre al centro di polemiche, un contestatore della musica cosiddetta ufficiale, un irriverente del potere e dei privilegi. Questo è Erik Satie vissuto a cavallo del secolo. Ecco l'immagine che ne propone Adriano Bassi, pianista e direttore d'orchestra e autore di libri su Giorgio Gaslini, Giacomo Orefici e Gioacchino Rossini.

La parola trasgressione è ormai un fatto di moda e il coraggio di andare contro corrente non fa più notizia, poiché l'anormalità, usata in modo continuativo, diventa, alla lunga, normalità. Questo aspetto è presente nel quotidiano e nella vita vissuta e se approfondiamo l'analisi nell'ambiente musicale troviamo il capofila, il delfino dei ribelli e degli anticonformisti in Erik Satie, nato a Honfleur nel 1866 e morto a Parigi nel 1925.

Il musicista fu uno dei casi più controversi nella letteratura musicale del ventesimo secolo, rimanendo perennemente al centro di continue dispute ricorrenti e piuttosto vivaci. Bisogna chiarire che Satie non volle contestare l'ambiente musicale per il gusto di andare contro l'accademismo. Effettivamente sentiva l'urgenza di svecchiare e di

eliminare tutto l'apparato della ormai insufficiente tradizione, offrendo così l'opportunità ai suoi colleghi di cercare strade alternative. Ma durante la sua esistenza non fu accettato, poiché metteva in pericolo le basi della tradizione, dando fastidio ai musicisti che, su queste basi, avevano costruito la loro posizione e il loro potere.

Dai detrattori fu accusato di iper-razionalismo, diletterismo e quant'altro potesse danneggiare la sua immagine. Dai sostenitori, in effetti pochi, fu dichiarato un anticipatore della moderna musica francese, depositario dei valori nazionali e testimone di un rinnovamento che non intendeva scendere a compromessi. Quando si presentano sulla scena simili personaggi sussiste il pericolo che essi siano venditori di fumo con una scarsa preparazione, ma con l'evidente scopo di confondere i propri colleghi o i critici stessi. Nel caso di Satie questo problema non esistette, in quanto, se pur a sprazzi, fece degli studi regolari e severi, cercando di vedere l'alternativa anche nella tradizione; reinventando le regole e fondando nuove direttive più in sintonia con i tempi che stavano mutando in modo radicale.

Non si deve, poi, trascurare il contesto culturale nel quale Satie operò, poiché è la conoscenza articolata del difficile momento nel quale si dibatteva la musica e tutta l'intelligenza del tempo, che aiuta a capire l'esigenza di rinnovamento da parte del compositore. Dopo la ventata wagneriana e la distruzione del sistema tradizionale, il campo si aprì a nuove strade che videro il protagonista assoluto in Arnold Schönberg per la scuola di Vienna. Il primo ad allargare l'accademismo alla musica dei cabaret e dei bordelli. Una prima idea e concezione di musica totale che sarebbe diventata, più tardi, il vessillo della nuova musica.

In Francia esistevano tre realtà basate su Claude Debussy, Maurice Ravel ed Erik Satie. Tre modi diversi di concepire la musica, anche se il vero rivoluzionario si dimostrò, ancora una volta, Satie. Perché? Semplice! In quanto adottò una musica non solo allargata alla canzone da cabaret, ma inventò una musica de tapisserie (da arredamento) insul-

tando (metaforicamente) i benpensanti che volevano ascoltare la musica in perfetto silenzio. Quindi, il suo atteggiamento nei confronti dei salotti bene fu di attacco e di critica piuttosto evidente. Le reazioni furono feroci e senza pietà.

Satie non si preoccupò assolutamente di ricoprire un ruolo così scomodo e continuò con coraggio nella sua ricerca. Satie, come scrive Luigi Rognoni: «Cessa così di essere unicamente un paradosso di quella *ratio* cartesiana che ha informato e retto la prima avanguardia parigina, auspice Jean Cocteau e i Sei, ma acquista una sua netta e autonoma fisionomia nella «crisi» dei linguaggi artistici: tra Richard Wagner e Debussy, tra Igor Strawinsky e Schönberg»¹. Di conseguenza, il fatto di andare al di là della tradizione, gli fece trovare una terza via, che servì poi da giustificazione a molti altri compositori, per il loro operato.

Questa terza via si basava sull'utilizzazione di musiche non convenzionali, prendendo in esame brani di strada, prima ghettizzati nella Parigi malfamata. Il compositore che visse la musica come un atteggiamento ribelle verso la società falsa e retrograda, attraversò due momenti definiti come: *periodo mistico* e *periodo umoristico*.

Il periodo mistico si verificò fra il 1891 e il 1895, e Satie sviluppò questa ricerca considerando come aspetto primario il gregoriano, in un momento nel quale questo tipo di musica non era di moda. Contemporaneamente entrò a far parte della Rose Croix du Temple, et du Graal fondata da Josephin Peladan, cercando di vivere intensamente questo suo magico periodo.

Ancora una volta Satie spiazza tutti, mantenendo, volutamente, una notevole distanza con i compositori del suo tempo. Il musicista non subiva passivamente gli attacchi dei detrattori dato che criticava il materialismo del suo tempo. Inoltre cercava di riproporre un mondo musicale preromantico e tutto ciò coincideva con l'ostentazione di un

1. Prefazione Luigi Rognoni dal libro di A. Guarnieri Corazzol: *E. Satie tra ricerca e provocazione*, Marsilio Editori, Padova, 1979.

isolamento che autodefiniva mistico. Egli adottò anche una semantica gotica che anticipava, guarda caso, la semantica esasperata usata dai compositori contemporanei. In una frase di A. Guarnieri Corazzol, presente nel suo libro sul compositore, viene colta perfettamente la filosofia satiana: «Lo animava una buona dose di disprezzo per molti dei contemporanei in arte, mista a un'alta valutazione dei propri meriti: fu quest'ultima, unita a una volontà di sfida un po' beffarda e un po' goliardica, che lo spinse a concorrere per tre volte (a ventisei, ventotto, trent'anni) alla poltrona dell'Académie des beaux arts»².

Contro gli integrati

Una testardaggine che aveva l'evidente scopo di dare fastidio ai colleghi integrati nel sistema. Per quanto riguarda il periodo umoristico, Satie lo visse, dal 1913 al 1915, in un momento magico per la sua vita d'artista. Infatti Ravel, Gabriel Fauré, Albert Roussel e Florent Schmitt, fondatori della Société de musique indépendante avevano scoperto la produzione del musicista francese come portabandiera della loro politica, basata sul rinnovamento della musica d'oltralpe. Ma, per l'ennesima volta, il compositore reagì negativamente, rifiutando, in modo categorico, la strumentalizzazione della propria figura compositiva, creata da giovani musicisti che operavano in nome di un'estetica e di uno stile che egli aveva abbandonato da tempo. Quindi, Satie era avanti a tutti, dimostrando di non cedere alle lusinghe del successo. Esistono delle frasi al fulmicotone del musicista che comprovano il suo disprezzo nei confronti dei colleghi che si erano venduti alla tradizione: «Ravel est bien le chef du sous-debussystes» oppure «Ravel refuse la Légion d'honneur mais toute sa musique l'accepte». Di conseguenza l'umorismo citato precedentemente, probabilmente nacque per una reazione nei confronti della falsa serietà dei

2. A. Guarnieri Corazzol: *E. Satie tra ricerca e provocazione*, Marsilio Editori, Padova, 1979.

musicisti contemporanei. Lo stile scheletrico, macchietistico che riguarda questo periodo si immette in un filone di avanguardismo non solo antiaccademico ma antitradizionalistico. La produzione del periodo umoristico è piuttosto abbondante e Satie va al di là del solo rapporto musicale, infatti inaugura un collegamento con la letteratura e la teatralità, utilizzando i cosiddetti commenti interpretativi basati sulle notazioni di pugno del compositore sugli spartiti. Note ironiche, satiriche quali: «Sourriez, gritez» che l'interprete doveva eseguire con la mimica facciale, durante l'esecuzione stessa.

Si trattava indubbiamente di scandali, di novità che facevano inorridire i benpensanti e gli stessi musicisti d'avanguardia. La genialità satiana consisteva nel rivedere i periodi classici con l'occhio del presente, rivisitando suoni e stili che non erano da dimenticare, bensì da riplasmare e riproporre. Ancora una volta era in contrasto con gli altri compositori che rinnegavano il passato *in toto*. E che dire della lungimiranza dimostrata nell'utilizzazione di una musica legata a tutto ciò che non fosse direttamente vicino alla musica? Non a caso scrisse: *Sports et Divertissements*, venti bozzetti sonori, ognuno illustrato da un disegno che riproduceva una disciplina sportiva, con lo scopo di evocare un mondo espressamente agonistico!

A questa esaltazione collettiva dello sport, il compositore opponeva l'umorismo e la satira di costume. Questo documento musicale attacca i valori vuoti della cultura sportiva, avvertendo spiritualmente i cittadini che esistevano altri valori espressamente culturali, forse più importanti e gratificanti. Possiamo notare, se ce ne fosse ancora bisogno, in Satie, il precursore di un clima e di un atteggiamento che si sarebbe sviluppato dopo la seconda guerra mondiale. Se il genio satiano si era formato in parte con la musica, la sua ricerca doveva esaurirsi con l'esperienza filmica. Basterà ricordare il film *Entr'acte* di René Claire per capire quanto Satie amasse il nuovo e la competizione. In effetti fu il primo prodotto filmico nel quale l'ironia, la critica ai costumi della

società, alle contraddizioni e all'ipocrisia si abbinava perfettamente con la musica grottesca di un musicista che, da sempre, aveva impersonato il ruolo, per lui naturale, del dissenso e della contestazione. Inoltre, il fatto di credere nella fusione fra immagine e suono fu uno degli elementi che lo resero famoso nelle platee di tutto il mondo. Tutto ciò che poteva diventare un elemento di discussione vedeva Satie presente e protagonista. Così fu per il balletto che vide un sodalizio tra Jean Cocteau e Satie stesso per *Parade* del 1917, un'ulteriore occasione di notorietà.

Ambasciatore dada

Lo scandalo nato dalla prima rappresentazione ampliò ulteriormente la già discussa figura di Satie. La querelle fra satiani e antisatiani diventò un fatto quotidiano e la critica conservatrice attaccò a fondo la sua musica, l'estetica di Cocteau e tutto ciò che poteva essere collegato con il compositore francese. Il maestro diventò un perfetto ambasciatore del movimento dada parigino, riprovando quelle emozioni di rottura che negli anni precedenti lo avevano portato sulle pagine della cronaca.

Comunque, si stava preparando il terreno per il riscatto del musicista, in quanto dopo numerose battaglie la moda di Satie diventava sempre più tangibile, identificandola con l'avanguardia musicale francese post-bellica. Ma Satie stava giungendo al termine della sua esistenza e dopo la sua morte la sua fortuna ebbe un andamento irregolare.

Fino al 1932 la sua fama crebbe in interesse con l'uscita della prima monografia sul compositore. Poi seguì un declino, un triste oblio in Francia, ma con una nuova crescita da parte della critica straniera. Interessante e nuova la critica di Cocteau, che metteva in luce la componente antiromantica dello stile del musicista: «Una musica che si ritira, senza pretese, musica dell'uomo semplice, musica per laici». È quello che Satie vuole. Una musica «da fatto concreto» non più dell'io ipertrofico, non più arte abile a rispecchiare la vanità personale che dà all'artista un'impronta da prin-

cipe inaccessibile a chiunque non vi si sprofondi.

Parole chiare che non lasciano spazio a dubbi. La fama di Satie si allargò anche negli Stati Uniti fra il 1940 e il 1950 per merito di Darius Milhaud, il quale pubblicò nel 1946 a New York le sue *Notes sur Erik Satie* un positivo profilo biografico e artistico del grande francese. È il mito della semplicità che affascina gli americani, con una buona dose di carattere antierico e antiaccademico.

In una società dove iniziava il consumo, Satie fu l'esatto contrario, poiché per tutta la vita vestì un completo di velluto marrone con il classico panciotto ribaltando quella immagine del dandy superficiale e ludico. Dopo la sua morte, in molti vollero entrare nella sua piccola stanza, curiosi di vedere come e dove viveva, il protagonista di tante battaglie. Le sorprese furono molte e principalmente riguardo ai suoi vestiti. Ne trovarono dieci identici di velluto marrone e diciannove ombrelli ancora perfettamente confezionati. Questo fu Satie, controcorrente per natura, isolato per vocazione e genio non ascoltato e non amato.

La sua stranezza fu atavica, nata da una genia di illustri pensatori. Quindi non risulta difficile capire le esigenze e i desideri che provava nel suo vivere all'interno di una politica corrotta e di una cultura asservita al potere. Dagli anni Sessanta la sua fortuna crebbe nuovamente, mantenendosi su costanti livelli di informazione che gli rendono giustizia, dopo anni di appelli inascoltati. Una personalità sfuggente, per sua scelta, senza nessun afflato poetico. Un uomo decisamente non del suo tempo. Ed ecco una sua frase che ne esemplifica il pensiero: «Sono nato troppo giovane in un mondo troppo vecchio».

1

2

3

1 schwer 2 mittelschwer 3 leicht

Dimitri Roussopoulos / *Rebetika* ●●

Era la musica della malavita greca. Esprimeva la sottocultura urbana negli anni che vanno dalla metà dell'Ottocento sino agli anni Cinquanta di questo secolo. Una musica che mostra strane somiglianze con il blues. Una musica di protesta, ma anche di amore. La descrive Dimitri Roussopoulos, direttore dell'Anarchos institute di Montreal e della casa editrice Black rose book.

La *rebetika* è un tipo di musica espressione della creatività di una particolare sottocultura urbana, i cui appartenenti erano greci comunemente chiamati *rebeti*. I *rebeti* erano un popolo che viveva un'esistenza al margine, spesso malavitosa, tra le frange della società, lottando per mantenersi nei porti dello sviluppo industriale, disprezzati e perseguitati da gran parte della società. La fatica e la sofferenza di questo popolo, i sogni, spesso vani, le passioni del momento e quelle perdute, così come l'allegria e il profondo desiderio di sopravvivenza, sono gli elementi fondamentali di questa musica.

L'interesse di queste canzoni sta nel fatto che i conflitti espressi non sono esclusivamente greci, ma sono conflitti, per la maggior parte ancora irrisolti, che riguardano tutti, nella Grecia urbana come nel Nord America urbano o in qualunque altro luogo urbano. Molti giovani che si recano in

Grecia imparano queste canzoni e le cantano, e cantandole riconoscono echi del loro malessere e dei problemi che li turbano. La *rebetika* all'inizio era stata creata e strutturata come fusione di musica, versi e danza.

Le origini

Attorno al 1920 i poveri della Grecia urbana iniziarono a cantare canzoni di un genere particolare, canzoni di protesta e di desiderio, di amore e di amarezza, con incitamenti contro lo stato e la polizia. Come il blues americano, queste canzoni erano malinconiche ed esprimevano le sfortune di questa sottoclasse. Il genere musicale conosciuto come *rebetika* diventò molto popolare, soprattutto all'interno della sinistra, durante la guerra civile greca (1946-1949). E dopo il 1950 molti greci cantavano queste canzoni. La sua popolarità, tuttavia, fu accompagnata dal rapido declino della qualità della musica. Oggi, infatti, si compone pochissimo in questo stile.

Le origini della *rebetika*, comunque, sono molto più antiche. La prima canzone apparve attorno alla metà dell'Ottocento ed emerse come parte dell'underground greco dai giorni dell'occupazione turca. Fino al 1920 la *rebetika* veniva cantata solo dal sottoproletariato. Questa sottocultura urbana era espressione della classe socio-economica più bassa della Grecia, i cui membri erano conosciuti come *rebeti* o *mangi*. In questa comunità la gente viveva fuori dai canoni accettati dalla tradizionale società greca e mostrava un profondo disprezzo per l'establishment in tutte le sue espressioni. I *rebeti*, per esempio, rifiutavano il matrimonio e le coppie non camminavano a braccetto, gli uomini non indossavano la cravatta e non portavano l'ombrello; il lavoro veniva disprezzato e ai derelitti veniva sempre data una mano. L'hashish era fumato liberamente e la polizia e le istituzioni erano profondamente odiate; infine, andare in prigione era considerato un onore. Il loro comportamento era molto appariscente in una società in cui tutti erano sposati, un uomo lavorava sodo ed era responsabile verso la

famiglia, e tutti rispettavano le leggi fondamentali dei codici di comportamento.

Dopo la guerra greca del 1821 per l'indipendenza da 400 anni di occupazione turca, la Grecia, un paese di villaggi, città e piccoli porti, iniziò a industrializzarsi, con una classe borghese e un sottoproletariato in crescita. Atene, nel 1834, aveva una popolazione di diecimila abitanti, mentre oggi ne conta tre milioni in un paese di dieci milioni.

Dalla fine del diciannovesimo secolo alla metà del ventesimo, i *mangi / rebeti* svilupparono il loro peculiare modo di vivere in sobborghi come Psyrri ad Atene, Karaiskaki e Trouba al Pireo, e Vardari a Salonicco. In questi sobborghi avevano le loro taverne e i loro caffè, controllavano il contrabbando, il mercato dell'hashish, le bische e i bordelli. I *rebeti* mantennero sempre il loro stile peculiare nell'abbigliamento. Questo stile, oltre all'abbigliamento, veniva applicato anche al modo di camminare, al taglio dei capelli, ai baffi e così via. I *mangi* si fidavano solo degli appartenenti alla loro comunità ed evitavano gli altri. La polizia li perseguitava, mentre la borghesia li ignorava. L'isolamento fu così totale che nessuno scrittore si dedicò a loro, e i pochi che lo fecero li condannarono.

Le canzoni *rebetike*, che parlavano della quotidianità, avevano una caratteristica fondamentale: erano associate a una particolare danza, che le integrava. Era anche molto importante il linguaggio usato, un tipo di dialetto particolarmente ricco di espressioni e gesti di grande durezza. Le canzoni attingevano sia da questo dialetto sia dal linguaggio dei lavoratori greci. È questa mescolanza linguistica che alimenta l'espressione poetica della *rebetika*.

Il ventre della *rebetika* erano le prigioni e le case dell'hashish. Qui i primi *rebeti* crearono le loro canzoni. Cantavano uno dopo l'altro, con tranquillità, le voci roche, senza forzare, e ogni cantante aggiungeva un verso che spesso non aveva relazioni con i versi precedenti, una canzone così poteva andare avanti per ore. Non c'erano freni e la melodia era dolce, semplice. Un *rebet* accompagnava il cantante con

un *bouzouki* o *baglamas*, mentre un altro, mosso dalla passione, si alzava e danzava. Le prime canzoni *rebetike*, prendevano ispirazione dalle canzoni folkloristiche greche e dalle canzoni dei greci dell'Asia minore, soprattutto di Smirne e Costantinopoli. Nel 1922, quando un milione e mezzo di rifugiati greci, poverissimi, si spostò da quelle zone e invase la Grecia, non solo costituì un quarto della popolazione del paese, ma creò anche una nuova vita culturale. Una creatività senza limiti si disvelò, a dispetto della miseria, e durò fino alla metà degli anni Trenta. Si esprime attraverso l'uso dell'*outi* e del *santouzi*, come accompagnamento musicale, uniti a una particolare struttura della canzone che metteva in risalto il pianto della sofferenza.

Rebetika e blues

La nascita e lo sviluppo della *rebetika* possono essere e sono stati messi in relazione con la storia del blues, soprattutto del blues urbano. Entrambi mantengono la loro autonomia come stile e forma musicale. Il blues è un genere di musica con elementi dell'armonia occidentale, mescolati a caratteristiche musicali dell'Africa occidentale. Non c'è una data precisa che segni la nascita del blues, anche se la sua esistenza risale al diciannovesimo secolo. Come per il jazz, la sua estensione dal Sud al resto degli Stati Uniti, iniziò con la chiusura dei bordelli di New Orleans nel 1917.

Nella *rebetika* il verso di quindici sillabe (o di otto sillabe più sette sillabe), alla base del ritmo nella poesia greca, è predominante. Il contenuto è erotico, amaro, e parla di ingiustizia sociale, prigionia, *kharos*, hashish, povertà e solitudine. Il verso delle liriche nel blues è, invece, un giambico pentametrico, un ritmo classico della poesia. Anche queste liriche parlano di delusioni d'amore, gelosia, desiderio, separazione, solitudine, prigionia, miseria. La forma della protesta del blues e della *rebetika* è stoica, non rivoluzionaria. I musicisti, pur abili, non erano musicalmente educati. La media e l'alta borghesia furono molto lente a riconoscere questi generi musicali e, in parte come

risultato di ciò, sia il blues sia la *rebetika* esaurirono il loro momento creativo nei primi anni Cinquanta.

Negli anni Trenta, in Grecia furono registrate molte canzoni *rebetike* su dischi a 78 giri ed ebbero successo. È da notare, comunque, che dal 1936 fino ai primi anni Sessanta, senza interruzioni, tutte le registrazioni passarono al vaglio della censura statale. Questo certamente significò che ci furono modifiche ai testi originali delle canzoni, come nel caso delle canzoni sull'hashish. Inoltre, gli studi di registrazione e i limiti di tempo fissati per le registrazioni imposero artificialità alla libera espressione delle canzoni. Contemporaneamente, la fama e il denaro iniziarono a corrompere compositori e cantanti. Durante l'occupazione dell'Asse nella seconda guerra mondiale, non fu registrata nessuna canzone *rebetika*. Dopo la guerra, invece, iniziò una rapida e sistematica commercializzazione: i vecchi compositori e gli autori delle liriche scomparvero, mentre i cantanti diventarono idoli. Dopo il 1955, con la produzione di massa di long playing, la canzone *rebetika* virtualmente scomparve. La malavita era cambiata, l'orchestrazione si era eccessivamente imbellita, le liriche erano insipide e artificiali. Ma, non diversamente dal blues e dagli Stati Uniti, dove iniziò un revival di questa musica che portò al riconoscimento del blues come uno dei generi musicali più importanti, l'attenzione iniziò a focalizzarsi sulle autentiche radici della *rebetika*. Entrambe sono forme di protesta musicale, separate da migliaia di chilometri, ma con somiglianze interessanti.

traduzione di **Silvia Pagani**



Colin Ward / *Anarchia a Milton Keynes* ●●

La ricerca etnografica sulla città inglese di Milton Keynes condotta dall'antropologa Ruth Finnegan fa emergere un modo di fare musica come espressione di convivialità. Musica fatta dalla gente comune per il piacere di suonare e di stare insieme. Ecco gli aspetti più interessanti di questa ricerca secondo Colin Ward, giornalista e scrittore. Tra i suoi libri tradotti in italiano Dopo l'automobile (1992), Anarchia come organizzazione (1976).

Ruth Finnegan è un'antropologa dell'Open university, che ha descritto in modo particolareggiato la città inglese Milton Keynes nel libro *The Hidden Musicians: Music Making In An English*. L'immenso vantaggio del suo approccio etnografico è che si astiene dal fare valutazioni sulla musica che invece molta gente fa autonomamente. Come è noto, la gente parla di musica cosiddetta seria, intendendo la musica che loro pensano sia seria, considerando implicitamente tutta l'altra musica in qualche modo frivola.

Finnegan ha le sue preferenze musicali, ma non permette loro di insinuarsi nel suo studio sul fare musica. Ricordo la battuta di spirito di Mark Twain secondo cui «La musica

di Richard Wagner per metà non è così male come sembra».

I gruppi dell'Esercito della salvezza, la Sherwood sinfonia, le famiglie che si vestono elegantemente per le notti di country e western, i cori nelle chiese, i Morris Men e centinaia di gruppi rock, tutti fanno musica. Se si considera tutta la gente che affitta locali, organizza esibizioni, tratta con i solisti, stila programmi, parcheggia i bambini alle prove generali, impacchetta tonnellate di equipaggiamenti, si affolla alle audizioni, si comprende che una vasta, fino a oggi ignorata, fetta di popolazione ovunque è direttamente coinvolta nell'attività del fare musica. In effetti ci si rende conto che l'intera popolazione, in un modo o in un altro, vi è indirettamente coinvolta.

Questo è un fatto notevole: fare musica è il cemento della società, l'espressione di quella spontaneità che Martin Buber cercava, il più immediato e accessibile esempio della visione di Petr Kropotkin del «più alto sviluppo dell'associazione volontaria in tutti i suoi aspetti, a ogni possibile grado, per scopi immaginabili; associazioni continuamente in cambiamento che portano al loro interno gli elementi della loro durata e assumono costantemente nuove forme che rispondono al meglio alle molteplici aspirazioni di ognuno». Finnegan riesce a sbarazzarsi della preoccupazione del sociologo nel definire le classi, le distinzioni che di solito si fanno tra «professionista» e «amatore» e, sopra a ogni cosa, le nostre idee circa l'esclusività della musica. Lo stesso indaffarato musicista può trovarsi una notte a suonare in una fanfara, un'altra in un'orchestra sinfonica e nel week end in un gruppo jazz improvvisato. Questa è la fluidità di impegno nel cambiare le comunità che attrasse sia Buber sia Kropotkin. Diamo un'occhiata a qualcuna delle interdipendenti e mutualistiche comunità descritte nel libro di Finnegan, usandole per valutare l'insieme della comunità di Milton Keynes.

La sub-cultura musicale

Finnegan nota che abbiamo un canone per definire la

«musica classica» socialmente definito, sintesi di combinazioni varie di musicisti professionisti, concerti dal vivo, radiodiffusi o incisi su disco, che «ha implicitamente modellato il punto di vista della gente sulla musica»; ma «c'era anche un'intera sub-cultura sotterranea di musica classica *locale*. Sebbene fosse invisibile a molti allievi, in pratica questa era la manifestazione locale essenziale del sistema nazionale musicale... un aspetto fu mettere insieme un pubblico di ascoltatori con la competenza necessaria per ascoltare professionisti che venivano a fare concerti locali, ma che si estese ben al di là, fino all'intero sistema di insegnamento locale, di esecuzione musicale, della pratica con gruppi musicali, dell'organizzazione di spettacoli pubblici con musicisti locali». Un esempio concreto di questa tradizione di cultura musicale è il modo in cui spartiti musicali e parti musicali, sia strumentali sia vocali, venivano passati: «Questi spesso venivano presi in prestito piuttosto che comprati e quando un coro locale si trovò a cantare da spartiti vecchi e annotati, fu facile farsi un'idea dei cori di venti, trenta o cinquant'anni prima che cantavano seguendo le stesse copie, e di quale fosse il repertorio dei cori di musica classica di allora, quando, forse, quegli spartiti costavano appena un penny».

A Milton Keynes, come dovunque, la tradizione musicale classica è espressa da musicisti *specialisti*, molto ben preparati, tanto che può essere vista come «alta espressione artistica per pochi». Ma andando a dare un'occhiata più da vicino, Finnegan scopre che i musicisti locali «variavano enormemente per titolo di studio, conoscenze specialistiche, occupazione, generale livello di benessere e carattere particolare». Si prenda ad esempio un'orchestra composta da amatori, e leader nel suo genere, la Sherwood sinfonia. Lì Finnegan trovò l'eccezione alla regola, «come il giovane macellaio, poi assistente in un negozio di musica, che oltre a essere violinista nella Sherwood sinfonia era un tastierista e compositore in un locale gruppo rock, o allievo nelle scuole locali, non tutte delle migliori zone».

Si veda anche il mondo della fanfara. Non ci si faccia trarre in inganno dal fatto che la gente generalmente definisce quel settore come un mondo a se stante confinato in una cerchia di famiglie dove è diventato tradizione. Si trovano infinite prove di ciò nella tradizione delle fanfare dell'Esercito della salvezza, dei gruppi che nascono nelle fabbriche o dei Boy's Brigade bands, ma a tutti sono più familiari i grandi e famosi musicisti appartenenti a gruppi presumibilmente incompatibili tra loro di musica da ballo, jazz o orchestre sinfoniche. In Milton Keynes, Finnegan scoprì che nessun altro gruppo musicale, a eccezione forse dei cori religiosi, aveva un legame così solido: talvolta i loro strumenti musicali e gli spartiti datavano da prima ancora che la città fosse concepita: dalla Woburn Sand band del 1867 alla Wolverton Town e Railway band del 1908 o la Bletchley Boy's Brigade Bugle band del 1928. Dal 1980 la Stantonbury Brass o la Bletchley band e la nuova Broseley Brass avevano componenti di entrambi i sessi e di tutte le età. A Finnegan fu fatto presente che in questi gruppi musicali era rappresentato l'intero spettro delle tendenze politiche e che tra la gente coinvolta c'erano postini, insegnanti, ingegneri della società telefonica, meccanici d'automobili, capi del personale, macellai, guidatori di treni, bancari, operai, magazzinieri, negozianti, «ma includevano anche ingegneri d'informatica, un ispettore edile, un'ostetrica e parecchi scolari».

Dimentichiamoci i nostri schemi: il mondo della fanfara a Milton Keynes era più rappresentativo delle classi di appartenenza e delle occupazioni di qualsiasi altro gruppo politico. E la stessa cosa si verificò andando ad analizzare il mondo della musica folk. Una delle cose che Finnegan verificò nei club locali di musica folk era la loro relativa transitorietà: «Ce n'erano alcuni che duravano molto poco, che per un po' di tempo riuscivano a suscitare l'entusiasmo della gente, ma che scomparivano dopo pochi mesi o anni...» come il Concrete Cow Folk club. Uno dei migliori cantanti al Black Horse in Great Linford spiegò che «chiunque è

benvenuto nell'unirsi a noi, suonare, cantare una canzone, aggiungere un po' di armonia a un coro».

Cambiamento e varietà

Mi viene in mente l'accento particolare che Kropotkin mise sulla temporaneità, e questo insistette sull'«infinita varietà di gruppi... temporanei o più o meno permanenti... cambiamenti, aggiustamenti permanenti e riaggiustamenti di equilibri». Nel mondo delle fanfare si enfatizza la continuità della tradizione, in quello della musica folk amiamo il modo in cui l'umore e il luogo di ritrovo cambiano da pub a pub. Noto, ad esempio dove vivo io, in Suffolk, come i musicisti, alcuni di questi vecchi amici, altri completamente estranei, si adeguino all'umore, al tipo di pubblico e all'acustica a seconda del luogo di ritrovo e suonino insieme, talvolta accompagnando un cantante che nessuno di loro ha mai incontrato prima: attraverso gesti e segnali con gli occhi scambiano informazioni sul tempo, le chiavi musicali, gli accordi e l'armonia. Si tratta della stessa automatica reciprocità che si può notare tra i membri di un quartetto d'archi, con la significativa differenza che gente come i membri dell'*Amadeus* aveva suonato insieme per quarant'anni. Quando l'intero variegato mosaico dei vari tipi della tendenza folk si ritrova insieme, come nel Folk-on-the-Green festival in Stony Stratford, essi sfoggiano, come commenta Finnegan «un magnifico spettacolo di talento locale» invogliando alla danza gruppi di altre correnti come i Ceilidh o i Morris-dancing. Uno dei membri le disse che «danzando con altra gente puoi comprendere una dimensione diversa dell'esibizione».

Finnegan continua poi con il mondo della musica da teatro: l'opera, l'operetta di Gilbert and Sullivan e le commedie musicali. Non tanto musical come *Oklahoma* o *West Side Story*, per i quali i gruppi locali non potrebbero mai pagare i costosi diritti d'autore, quanto le vecchie e preferite serie di commedie musicali basate sulla storia locale, come quella del Stantonbury Campus.

Fluidità e movimento

Consideriamo infine il mondo della musica jazz. I tre gruppi più conosciuti che suonavano in Milton Keynes nei primi anni Ottanta erano l'Original Grand Union Syncopators, i Fenny Stompers e la T-Bone Boogie band. Finnegan si occupa principalmente di queste tre band, con una breve citazione di una dozzina di altre della stessa area. Questi gruppi si meritavano un'enorme reputazione locale, con un'immensa quanto inaspettata combinazione di musicisti e strumenti. Quando parla della T-Bone Boogie band, Finnegan spiega che «essi presentavano se stessi come una band da divertimento, ma le loro rappresentazioni seguivano molte sequenze tradizionali blues e jazz, composte da suoni tradizionali disseminati delle più sfrenate emanazioni blues. Essi parlavano di queste ultime come «improvvisazioni dal nulla, dall'impulso del momento, ma erano il risultato di lunghe ore di improvvisazioni di gruppo». Finnegan continua dicendo che «essi videro se stessi come un gruppo-comunità, suonando per divertire gli altri e se stessi, un hobby piuttosto che un'impresa professionale. Quando venivano avvicinati da una casa discografica e veniva loro offerto denaro per fare il salto nel mondo professionale, rifiutavano».

Il suo racconto sulla fluidità dei gruppi jazz assomiglia alla descrizione di Kropotkin della sua società ideale. Finnegan vede che fondamentalmente la composizione strumentale dei gruppi jazz è «più variabile che in altri gruppi musicali» e che «i musicisti jazz non erano legati tra loro perché dovessero seguire spartiti musicali o perché dovessero memorizzare esattamente la musica, ma erano piuttosto impegnati in una forma di composizione-improvvisazione che seguiva schemi stilistici e tematici accettati». Per loro, il jazz era libertà, a confronto della musica classica o rock. Come disse un musicista di jazz «noi improvvisiamo, con gli accordi usati come veicoli, così ogni cosa fatta dal gruppo è originale». I musicisti locali jazz appartenevano spesso a diversi gruppi jazz, spostandosi facilmente tra

gruppi diversi. «Il jazz in Milton Keynes consiste più in una serie di ritrovi che in un mondo musicale integrato e cosciente di sé... e sia l'attività musicale in se stessa che le abilità professionali condivise, orgoglio e consuetudine, sembravano essere un elemento continuo della loro identità e della loro percezione degli altri».

Dissenso e cooperazione

Finnegan passa poi a esplorare il mondo della musica country e western, descrivendo il Milton Keynes Divided Country and Western club che andava per la maggiore in Bletchley sin dalla metà degli anni Settanta. Il nome del club, così dice, stava a indicare alcune opzioni. Una di queste era l'abbigliamento: partecipanti «divisi» tra quelli che sceglievano di andare al club con vestiti casual e quelli che preferivano abiti western. Entrambi erano accettati, e circa metà della gente optava per varie versioni del western, che andavano da un certo cappello da cowboy o da un fazzoletto al collo, al completo western. «A differenza degli incontri di musica rock o jazz», spiega Finnegan, «il tipo di pubblico seduto intorno ai tavoli era formato principalmente da famiglie, composte all'incirca dello stesso numero di uomini e donne, alcuni bambini, e gente di tutte le età, dai vent'anni in su, compresa la mezza età e anziani, erano assenti solo gli adolescenti. Si trattava dell'uscita serale di tutta la famiglia; il segretario dava il benvenuto ai visitatori soli che arrivavano da altri club perché interessati e sorrideva loro, una tradizione ben radicata nei club western e country, per restare in linea con la generale atmosfera di amicizia e calore». Sembra quasi un incontro di una setta religiosa come gli Shakers nel 1800 in America: «Man mano che la serata si scaldava, sempre più gente si alzava per ballare, aggiungendo e sviluppando la musica attraverso i movimenti ritmici della danza, uno dei modi della vecchia generazione di espressione musicale e apprezzamento. L'atmosfera era rilassata e priva di inibizioni, e molti, indipendentemente dalla loro età, sesso e corporatura fisica, sem-

bravano notevolmente liberi nei loro balli al ritmo della musica».

Finnegan si occupa quindi di un altro scenario, quello rock e pop, due parole che significano tutto e niente, dacché significati e definizioni cambiano continuamente grazie a quello che Derek Jewell chiama «l'afflusso continuo di vocabolario popolare». Finnegan descrive come «Milton Keynes brulicasse di gruppi rock e pop». Essi si esibivano nei pub e nei club, provavano nei garage e nei club della gioventù, negli ingressi delle chiese e nelle aule delle scuole, facendo inserzioni per cercare nuovi musicisti nei giornali locali e trascinandosi in giro gli strumenti con la macchina o a piedi. C'erano probabilmente circa cento gruppi, ognuno con il proprio nome colorito e particolare tipo di musica.

Finnegan è scettica rispetto alle analisi semplicistiche sulla cultura di massa, una delle quali la descriveva come «governata essenzialmente dal mercato, soporifera e non-artistica, servita da esecutori non creativi e commercializzati alle grandi masse di ascoltatori passivi e alle quali era stato fatto il lavaggio del cervello»; un altro gruppo di critici marxisti la definisce come dominata dall'élite capitalista al potere, mentre un'altra analisi ci dice che la cultura di massa è «una lotta culturale» dove «la classe lavoratrice lotta radicalmente per affermare i suoi diritti contro il mondo capitalistico», una forma di protesta giovanile operaia.

Questi punti di vista non erano convincenti, ovviamente, quando venivano applicati ai «rozzi musicisti locali a livello amatoriale e alle loro platee faccia-a-faccia», ma allo stesso tempo, «i partecipanti locali e gli osservatori erano ancora in qualche modo influenzati da questa serie di affermazioni ed erano pronti di tanto in tanto a fare uso effettivo di tali immagini come pubblicità personale».

La sua conclusione è che «La principale caratteristica dei musicisti rock a Milton Keynes (a parte la loro varietà) era l'interesse di esprimere la loro personalità e le loro opinioni attraverso la musica: un accento sull'individualità e sulla

creazione artistica che va malamente d'accordo con la descrizione della musica popolare fatta dai teorici della cultura di massa». Un'impressionante caratteristica di tutte le band rilevata da Finnegan era il senso di orgoglio personale e appagamento. Il suo giudizio finale fu che in tali gruppi «I membri sentivano che potevano veramente lasciare il segno... in contrapposizione alle gerarchie e insicurezze sperimentate a scuola, sul lavoro o con i servizi sociali, suonare in un gruppo rock forniva loro il mezzo per poter esprimere la loro personale visione estetica e attraverso la musica raggiungevano una capacità di controllo sui loro valori, destini e senso di identità».

Creatività

Finnegan analizza il processo attraverso il quale i musicisti di Milton Keynes imparavano le tecniche della loro arte. Affinché le esibizioni potessero rientrare nelle varie categorie di «breve contratto», concerto, recital, singole rappresentazioni, dovevano essere realizzate diverse forme di organizzazione sociale: «...meccanismi che permettevano di progettare l'occasione come qualcosa a sé, previa preparazione da parte degli organizzatori, e la presenza di cruciale importanza di un pubblico, che non fosse solo un passivo recipiente, ma composto da attivi partecipanti con esperienza che fossero in grado di giocare un ruolo essenziale nel trasformare l'occasione in un evento musicale». Finnegan analizza poi la composizione, la creatività e la rappresentazione. Molte delle composizioni musicali vengono eseguite in modi diversi, «Il primo è il noto e classico modo di suonare musica già composta da un'altra persona. Questo metodo è ritenuto *la* forma naturale di composizione in molti scritti seri sulla musica». Ciò succede per esempio con la musica di John Dankworth, che lavora sia a livello nazionale sia internazionale e non soltanto per i network locali. Ci sono molte composizioni religiose, inni e canti, e c'è molta musica scritta per i festival locali scolastici, o per i grandi drammi musicali messi in scena dal gruppo teatrale

di Stantonbury.

Ma ci sono altri modi di comporre la musica che, come dice Finnegan, «si sovrappongono e arricchiscono a vicenda». E conclude che «una volta capita la validità dei differenti sistemi per creare musica originale, ognuno autonomamente nell'ambito dei suoi metodi, diventa chiaro che c'è una notevole quantità di creatività musicale. In tutti gli stili musicali, ma forse in modo più stupefacente nella composizione musicale praticata dai gruppi rock, i musicisti locali potevano bene inserirsi consciamente e deliberatamente tra i moderni compositori di musica».

Pluralismo e impegno

Ho citato ampiamente il libro di Finnegan sui variegati mondi musicali a Milton Keynes. La ricercatrice è ben conscia tuttavia che ce ne sono anche altri. C'è la grande varietà di musica irlandese, associata con gruppi come l'Erin singers e il Green Grass social club così come il St Patrick's Mass Day della Milton Keynes Irish society. C'è anche la musica austriaca, svizzera e tedesca al Bletchley Edelweiss club, e la Milton Keynes Welsh society o la Hindu Youth Organisation che celebra il festival di Diwali, o il gruppo buddhista in associazione con il Peace Pagoda, o la musica tradizionale della comunità Sikh e quella della popolazione musulmana, ognuna con la propria tradizione musicale. E c'è anche la Milton Keynes Pipe and Drum band e la celebrazione del nuovo anno cinese con dragoni e rullare di tamburi.

Tanto per completare il racconto, voglio ancora citare da Finnegan: «Molte delle immagini che ci formiamo sull'attività culturale di questo paese si fonda su un modello di alto-basso (concetto che ci viene dallo stato o dalle grandi aziende commerciali) o su un modello di cultura, e più specificatamente, di cultura musicale, fondato essenzialmente e fondamentalmente su una riserva di specialisti o gestito in primo luogo attraverso i mass media e i concerti su larga scala di professionisti. È chiaro che fare musica

localmente non rientra in nessuno di questi modelli. Né si adatta all'idea comune secondo cui le attività culturali amatoriali devono essere in qualche misura naturali, facili e fatte senza cura, non costano niente e sono fuori dal normale circuito di chi è coinvolto in processi organizzativi. Al contrario, il processo organizzato di lavoro effettivo, le decisioni da prendere, la comunicazione, le scelte tra metodi alternativi per raggiungere gli obiettivi, deleghe di responsabilità e, più di ogni altra cosa, cooperazione per raggiungere accordi finali, si trovano solo nell'organizzazione amatoriale di musica locale».

Sono convinto che questo libro è una stupenda ricerca, tuttavia quasi nessuno di quelli che io conosco a Milton Keynes ne ha mai sentito parlare. E l'unica persona che conosceva il libro disse che era così ridicolmente costoso (35 sterline) che non l'avrebbe comprato nemmeno in sogno. Io stesso non l'ho mai visto recensito, e ciononostante lo considero la più illuminante opera di ricerca antropologica e sociologica che abbia mai letto negli ultimi anni.

Se fossi il direttore commerciale della Cambridge university press, avrei capito l'opportunità di stampare un'edizione economica di migliaia di copie con un titolo a grandi caratteri sulla copertina del tipo *Musica a Milton Keynes: finalmente la verità*, e l'avrei promosso in ogni libreria ed edicola di Bletchey, Stoney Stratford, Wolverton e del centro di Milton Keynes, e ci sarebbe stato un gran numero di persone che avrebbero voluto comprarlo, anche solo perché parecchia gente che vive lì è coinvolta in un modo o nell'altro nel mondo musicale di Milton Keynes.

La lezione

Dopo aver accennato al fallimento della vendita, posso fare alcune considerazioni. I governanti ci hanno sempre ripetuto le virtù dell'economia di mercato, la nota magia del mercato, e questo è stato descritto come cultura dell'intraprendenza da un intelligente trucco propagandistico. Ebbene, lo spirito di intraprendenza non ha niente a che fare con

il profitto che si ricava dal comprare a basso costo e vendere a un prezzo più alto. Nell'ultimo paragrafo del suo bel libro, Finnegan riflette sulla «realità degli esseri umani che deve essere cercata non solo (forse non maggiormente) nei loro impieghi a salario sicuro o nel loro pensiero, ma anche nel loro coinvolgimento in pratiche culturali riconosciute... Tra quelle più importanti e, forse, più profondamente umane nella società, c'è quella musicale».

Vorrei infine riflettere su come sarebbe interessante un mondo in cui vivere dove potessimo organizzare ogni cosa nel modo in cui organizziamo la nostra musica. Ho citato l'intuizione del principio sociale di Martin Buber perché ciò accade ovunque la gente «lega se stessa nel perseguire un bisogno o un interesse comune», e il concetto di Kropotkin della cooperazione volontaria come elemento della struttura sociale. «Vista in un contesto di vita organica in senso più ampio», dice Kropotkin, «l'armonia è il risultato di un continuo cambiamento, aggiustamento e riaggiustamento di equilibrio tra la moltitudine di forze e influenze ma, soprattutto, rappresenta una rete intrecciata, composta da un'infinita varietà di gruppi e federazioni di ogni dimensione... temporanei o più o meno permanenti, per ogni possibile obiettivo».

E se supponessimo che questo sia il modo per organizzare il nostro lavoro, o il nostro sistema scolastico, o la produzione e la gestione dell'abitare, o il nostro servizio assistenziale, i trasporti, o qualunque delle cose che rendono la vita possibile e godibile a Milton Keynes o altrove?

traduzione di Tiziana Ferrero



Week 6



Volontà
gli ultimi numeri

Geografia senza confini

scritti di Giuseppe Dematteis / Pier Luigi Errani /
Fabrizio Eva / Pëtr Kropotkin / David Pepper /
Claude Raffestin / Elisée Reclus / Colin Ward

Il bambino fra autorità e libertà

scritti di Matthew Appleton / Marcello Bernardi / Heloisa Castellanos /
Francesco De Bartolomeis / Marianne Enckell / Paul Goodman /
Susanna Mantovani / Tamar Okonowski / Ferro Piludu /
Giuseppe Pontremoli / Ruben Prieto / Nanni Salio /
Sergio Spaggiari / Anna Maria Turrini / Colin Ward

Pornecologia, la natura e la sua immagine

scritti di Jean Baudrillard / Augustin Berque / Philippe Descola /
Paolo Fabbri / Franco La Cecla / Wolfgang Sachs /
Lucetta Scaraffia / Michael Strachan

Le altre pubblicazioni dell'Editrice A

A rivista anarchica

mensile / 44 pagine
in vendita nelle edicole e nelle librerie /
una copia 3.000 lire /
abbonamento annuo 30.000 lire /
versamenti ccp12552204 intestato a Editrice A

Elèuthera

volumi pubblicati

Derek Humphry / Uscita di sicurezza
Kurt Vonnegut / Le sirene di Titano
Jacques Ellu / Anarchia e cristianesimo
P.M. / Amberland
Pierre Enckell / Che gioia vivere
Colin Ward / Dopo l'automobile
Marc Augé / Un etnologo nel metrò
Kurt Vonnegut / La colazione dei campioni
René Dumont / Democrazia per l'Africa
Noam Chomsky / Illusioni necessarie
Kurt Vonnegut / Perle ai porci



●

Volontà

i prossimi numeri

Penne all'arrabbiata

Il filo rosso che lega anarchismo e letteratura.

Da Percy Bysshe Shelley ad Albert Camus.

Da Miguel Cervantes a Luciano Bianciardi.

Da Ursula LeGuin ai cyberpunk.

Delitto e castigo

Crimine e sanzione.

Quali sanzioni oltre il carcere?

Critica dell'attuale sistema penale.

È legittima la sanzione?

Può la società regolarsi senza sanzioni?

Universalismo e relativismo

I valori sono estendibili a tutto il genere umano?

Una cultura può giudicare un'altra?

È possibile un'antropologia culturale non relativista?

Qual è il rapporto tra etica e valori nel pensiero
anarchico contemporaneo?

●

Elèuthera

le prossime pubblicazioni

Marc Augé

Nonluoghi

Antropologia della surmodernità.

Egon Bondy

Fratelli invalidi

Romanzo fantapolitico di quello che Hrabal
ha definito il miglior scrittore ceco contemporaneo.

Stanley Maron

Comunità e mercato

Il kibbutz tra utopia e capitalismo.

David Cayley

Conversazioni con Ivan Illich

Un libro-intervista con l'autore di

Descolarizzare la società e *Nemesi medica*.

Il più popolare veicolo della protesta? La musica. Nulla mette così in ridicolo l'ottusità del potere quanto gli sberleffi affidati a note musicali. Ripercorrere la storia delle *Note di rivolta* permette di cogliere il momento magico in cui l'aspirazione per «un mondo migliore» diventa messaggio immediatamente comprensibile. Un filone musicale che oggi si esprime con forme diverse, ma che mantiene tutta la sua carica libertaria.



Pietro Adamo
Acid rock

Giuseppe Aiello
Rap nero di rabbia

Adriano Bassi
L'antiaccademia di Erik Satie

Cesare Bermani
Due secoli di canto sociale in Italia

Fabrizio De André
Poesie contro il potere

Mimmo Franzinelli
Usa : la contestazione musicale

Pierandrea Gebbia
Jazz e protesta

Richard Kostelanetz
Il ribelle John Cage

Mauro Macario
Léo Ferré: l'incanto della rivolta

Gianna Nannini
Cantar toscano

Marco Pandin
L'utopia dei Crass

Dimitri Roussopoulos
Rebetika

Nanni Svampa
Quel milanese di George Brassens

Colin Ward
Anarchia a Milton Keynes

VOLONTÀ

Lire 25.000