

Musica e autonomía



*Percorsi musicali antagonisti
nell'Italia della Rivoluzione possibile*

(Giuseppe Maio)

...Dal 1977 due cd-rom d'oro identici, i Golden Phonograph Record, , viaggiano nello spazio a bordo dei Voyager 1 e 2, alla ricerca di occhi e orecchie "aliene". Dopo l'uscita dal sistema solare e il distacco dal centro di comunicazioni, i Voyager si dirigeranno verso altri sistemi solari, con traiettorie divergenti. Voyager 1, tra 40.000 dei nostri anni, sarà in vista dell'Orsa Minore, Voyager 2 sfiorerà la costellazione di Andromeda, passando a 1,7 anni luce da una stella minore della costellazione, "Ross-248", nome attraente in italiano per una grossa minoranza di quegli anni. Ma non preoccupatevi, niente a che vedere con la politica. Il fortunato starman che lo intercetti avrà così il piacere, oltre che di conoscere il sistema periodico degli elementi terrestri, di ottenere altre informazioni chiave sul nostro ciclo biologico e sulla posizione del nostro pianeta. Se dotato dei codex audio-visuali necessari, potrà crearsi un bell'album con le immagini incluse, tra cui la sede delle Nazioni Unite, il Taj Mahal, scene alimentari, un elefante, un cocodrillo, una scuola giapponese, una foto di famiglia, un supermercato, un'autostrada, una foto di Oxford, ecc. Per finire, ascoltarsi un messaggio di auguri tradotto in 55 lingue, una galleria di rumori, tra cui terremoti, tuoni, vulcani in eruzione, treni, automobili, un bacio, sí, un bacio, e world music della piú svariata: Bach, Beethoven, Stravinsky, e poi musica nuziale peruviana, Armstrong, Chuck Berry, un canto aborigeno, una canzone d'iniziazione di una ragazza pigmea, e altro ancora. Dopo aver ascoltato l'introduzione, a cura di Kurt Waldheim e Jimmy Carter, all'epoca rispettivamente segretario delle Nazioni Unite e presidente degli Stati Uniti, che recita tra l'altro:

"Questo è un regalo da un piccolo mondo lontano, una selezione dei nostri suoni, della nostra scienza, delle immagini, della musica, dei nostri pensieri e dei nostri sentimenti. I nostri tentativi sono orientati a sopravvivere al nostro tempo e così potremmo vivere nel vostro. Noi speriamo che un giorno, dopo aver risolto i problemi che ora c'impegnano, potremo aggiungerci ad una comunità di civiltà galattiche..."

al nostro multimediale alieno non resterà che pensare a una razza superiore e americana, il cui uso "politico" dei suoni e delle immagini potrebbe interpretarsi come: a) dominio sulla natura, sulla scienza e sulle persone; b) presunto e presuntuoso potere di rappresentanza di tutto il pianeta in questione; c) una certa ebrezza mistico- finanziaria per la missione di civilizzazione culturale insita nel messaggio.

A questo punto gli resteranno due opzioni: scrivere una bella letterina di protesta, che arriverebbe dopo qualche altro anno-luce, denunciando l'ommissione di foto dei movimenti del '77, normalmente di Tano D'Amico, di quella canzone che parlava di zingari felici, o quell'altra dei mitra lucidati.

Oppure, incazzato come un troll, cominciare a pianificare l'aggressione a questo provinciale pianetino coi raggi gamma o delta, per rimettere ordine nell'universo offeso dalla superbia dei mittenti.

Memoria biologica

Alla fine dell'81 suoniamo in un gruppo, siamo in tre, Rosy, Danilo e il sottoscritto. Bella coppia di compaguucci loro, tra l'hippie e il rock-industriale d'avanguardia, mutanti-fumetto sembriamo usciti da un *Frigidaire*. Tra "znort" alla Rank-Xerox, da *Cannibale* al *Male*, Zanardi lo ridiamo come pazzi. Ascoltiamo Alan Vega, Martin Rev, ma anche Throbbing Gristle, Joy Division, i gruppi 4AD e un mare di altre cose. Suoniamo in una grande sala spoglia e scura di un deposito abbandonato a Pietralata, a lato di un magazzino di scenografie teatrali, non ricordo il nome. Non ci ho visto mai nessuno lavorare, eppure é attivo, forse non coincidiamo con i loro orari. Danilo e Rosy, tutti sorrisi innamorati, lui con la sua Fender, lei al basso, io alle tastiere, un sintetizzatore, un mitico Korg.

In qualche momento, non ricordo da dove, arrivano una batteria elettronica e un rudimentale registratore a quattro piste. Non siamo mai riusciti a fare pezzi strutturati, meglio, non ce n'é mai importato niente, marciamo senza nessuna griglia o direzione definita, semplicemente uno inizia a suonare, puó essere chiunque, allora gli altri drizzano le orecchie, e via dietro. Ci inseguiamo con i suoni per due bellissimi anni. Con il quattro-piste montiamo due o tre cassette di sessanta minuti, una si é già smagnetizzata, due sono lí tra i miei libri, anche se l'ultima volta che le ho ascoltate sará dieci anni fa.

Poi ne sono passati ancora di piú. Però restano lí, perdute nella pila dei nastri in decomposizione naturale, adornati dalle artigianali copertine scolorite fatte di ritagli di cartoncini colorati, a volte graffiti, lettere attaccate coi trasferibili, evocando un generico avanguardismo musicale- esistenziale, seduzioni estetiche, voglie di nuovo e di radicalitá che, riflettendoci bene, mi aiutano a sopportare tutto il resto(lavoro di autista/venditore di alimenti dalle sei del mattino alle quattro del pomeriggio, sopravvivenza nell'appartamentino affittato di Ponte Casilino, proprio sulla ferrovia, lo studio al Dams di Bologna, dove, da magnifico fuori-sede, vado solo a dare gli esami). La "nostra" musica non ci ha mai deluso, nel senso meno interclassista dell'espressione (siamo sempre stati dei sottoproletari scolarizzati, ancora non sapevamo di far parte del "general intellect").

Nei primi Settanta quella musica é una ragnatela di energia e desideri, ai cui fili duri si aggrappano le giovani generazioni, attratte dal mito della creazione, delle star "alternative", mentre l'industria discografica si attrezza alla bisogna di riconvertire le spinte degli anni cruciali appena sfumati. Nella negazione si costruisce il soggetto del cambio, ha sembianze morbosamente eroiche, saturnine, infide, ma anche creative, positive, umane, un cocktail da servire freddo, nel montante di uno scontro solo rimandato. La generazione precedente é semplicemente ignorata. C'é, ma molti schemi sono cambiati .

Troppo giovani per il '68, nel '71 abbiamo perso la nostra verginitá uditiva con i Led Zeppelin, i Santana, Henry Cow, come milioni di altri ragazzi, mentre in Italia impazzano i miti nazionali e qualche cantautore della prim'ora comincia appena ad affilare la voce. Nel '74 affittiamo in venti un locale munito di un piccolo soppalco al Prenestino, un Circolo Giovanile, in cui conviviamo quelli vicini al Manifesto-Pdup, quelli di Lotta Continua, qualche autonomo, sette-otto operai, dei ferrovieri, un tipografo.

Se ci ripenso mi sembra impossibile che abbiamo potuto sostenere una quasi-pace, poi mi rispondo che c'é molto "personale" e tanta rabbia, le idee non possono condizionare i sentimenti; anche se ad ogni assemblea digrignano astiosamente i denti, il piú delle

volte finiscono in risata. Arriviamo a essere in centocinquanta, a volte non c'è posto per tutti.

In quella sede del quartiere-dormitorio tra Villa Gordiani e i Pratonì della Casilina, i giovani arrivano come vespe in cerca di profumi inebrianti, il nucleo duro è stabile, molti passano soltanto per lasciare un sorriso. Vera e propria esperienza collettiva, "comunitaria", viviamo quegli anni come militanti a tempo pieno, la maggioranza studenti impegnati nel movimento studentesco e nelle organizzazioni della sinistra extra-parlamentare. Autoriduzioni, mercatini rossi, diffusione della stampa casa per casa, concerti, corsi, ronde proletarie...

Suoniamo la chitarra, rifacciamo canti collettivi di lotta, *Contessa, La Locomotiva, L'internazionale, Ho visto anche degli zingari felici, La fiera dell'est, Via della povertà, El pueblo unido...*, alcuni si fanno degli strumenti a fiato andini, si suona nelle scuole, occupate e non, tammurriate, musica popolare insomma, ma anche assemblee interminabili, visioni diverse e appassionate. Quello che succede in quegli anni lo sanno tutti, anche noi ci siamo dentro fino al collo. Le donne ci percuotono con rivendicazioni che non capiamo, forse non possiamo, ci separiamo, ci riuniamo ancora. Vinciamo la causa per l'autoriduzione di tremila bollette del telefono.

L'antifascismo militante sembra assolutamente necessario, anche se a posteriori si affaccia il dubbio che si tratta solo di un esercizio di energia e disciplina, un pó dispersivo, contro un mastino di guardia a una torre, il cui proprietario ha già cominciato a raccogliere gli effetti personali. C'è bisogno di un nemico visibile per sostanziare l'urgenza di rivoluzione, chi avrebbe immaginato (al contrario, era assolutamente prevedibile) che invece il conflitto si sarebbe espresso al suo grado massimo dentro la stessa sinistra, che la repressione e la deriva armata sarebbero diventati la coda e la dentatura ringhiante dello stesso cane, che la droga e la disperazione avrebbero arredato l'acre solitudine di quel deserto in espansione?

Nell'81 partiamo in autostop verso Firenze per il concerto dei Clash, come sempre combattiamo per entrare gratis, la cultura non si paga, è un nostro diritto, anzi un dovere, e non si pagano nemmeno i trasporti, il cinema, la spesa. Così nell'81 suono con Danilo e Rosy, e il Maestro, che poi scompare in Mozambico, ascolto molto Joy Division, ma anche industrial-music, post-punk. C'è anche VIVA, fanzine/etichetta discografica che esce quando può e arriva a dodici numeri, autonoma, indipendente, nel senso che raramente si rientra delle spese, ma l'impresa è elettrizzante, avanguardista, ha il sapore del disprezzo per quello che ci propinano, poi arrestano una compagna, vicina a uno di noi, un'altra muore, un altro lo troviamo una mattina soffocato dalla stufa a gas, faceva troppo freddo.

Arriviamo a quell'età adulta in cui si è soliti rimpiangere gli anni giovani con il peso di un mondo intero portato addosso, ma con la gioia di aver speso al meglio un bel pezzo di vita, e cominciamo a resistere, ognuno con le sue forze. Forse torniamo a incontrarci, se succede di sicuro ci sarà anche la musica...

Geometrie, allegorie : estetiche diaboliche

Questo non é, né pretende essere un testo erudito, informativo o critico, tantomeno nostalgico. Assomiglia piú a una narrazione al presente con qualche idea e molti riferimenti, volevo parlare di musica e politica, meglio, di certa musica e di certa politica, ma non ero convinto, e non lo sono tuttora, che si possa “parlare” di musica. Cosí credo che ne sia uscito un percorso cronologico di approssimazioni e adiacenze, in certi momenti le parole hanno preteso essere suono e ritmo piuttosto che senso. Oggi le tracce sonore dei movimenti politici e sociali sono icone commerciali della memoria collettiva, raccolte in forma di saperi, azioni ed esiti, a garanzia dell'autenticità del prodotto.

Uscite dalla loro fase di “rappresentazione” (di classe, comunità, sottocultura), sono entrate in quella del revival perpetuo, un magma innocuo e assolutamente visibile, squilibrato sulla quantità, cui tutti si sentono in diritto di aggiungere un segno, come un cuore con due iniziali e una data su un albero.

La musica, fatte salve forse le esperienze piú concettuali, é medium fluido per eccellenza, la sua significazione é passata da tempo nelle mani delle discipline della comunicazione culturale, legittimate a sezionarla, derivarla, trafiggerla con spilloni da entomologo, incasellandola in generi, stili, forme, fruizioni, mercati, sensi, e chi piú ne ha piú ne metta.

Antropomusicologia, sociologia della musica, etnomusicologia, filosofia della musica, semiotica, studi culturali e scienze del comportamento non ci lasceranno dubbi sull'indole di ogni produzione, sull'abbigliamento dell'autore, o la forma di assistere al concerto, meno ancora sull'evoluzione dell'industria musicale, mayor e indie, mercato e tecnologie.

Perfino il ritmo degli slogan delle manifestazioni é oggetto di studio, possono essere sia “imperativi” che “predicativi”, comunque “mettono in scena” e “individuano” il gruppo. In tale trasparenza revivalista (Baudrillard direbbe oscenità), puó risultare ozioso un lavoro di “recupero” di una “storia” della musica “prossima” all'area politica dell'autonomia operaia e, in gradi diversi, a tutte le organizzazioni della sinistra cosiddetta extraparlamentare.

Magari il condimento ideale di questo piatto troppo speziato sarebbe un pizzico d'ironia, ma, estinta nel '77, non resta che elencarne i possibili nemici: primo fra tutti, il sovraccarico ideologico; poi le fantasie indipendentiste dal mercato di consumo (da tempo passate alla piccola managerialità da manuale) ; l'integralismo culturale (é il sistema culturale che si fa “integrale” adattandosi a grande magazzino di tutte le espressioni). Democrazia e partecipazione sono i suoi attributi “pubblicitari”, mirando all'egemonia piú assoluta sui cuori e sulle coscienze. Rischia almeno il sarcasmo chi oggi si chiede ancora come sottrarsi alla “com-prensione”(nel senso di “acchiappa, adatta e ricircola”) di un sistema culturale convertito al leninismo delle forme vuote, al soviet della cooperazione precaria.

La dicono lunga al rispetto la celebrazione in Italia dell'undicesimo meeting delle etichette “indipendenti”(M.E.I.) -sono piú di seicento! unite in Audiocoop, il coordinamento delle indie d'Italia, ci sará anche un monografico su Vasco Rossi(sic!)-, il revival selvaggio della canzone politica promosso da “Ala Bianca”, etichetta modenese, con la ristampa “in bella copia” del quasi intero catalogo dei leggendari “Dischi del Sole”, i festival come quello di Mantova, arrivato alla sesta edizione, nato come anti-sanremo, poi ridotto a revival folklorico dell'artigianato musicale, un pó borghese, un pó comunista.

Insomma lo scaffale dell'artigianato nel supermercato della musica. E si potrebbe continuare ad libitum con le citazioni.

Intendiamoci, nessun facile disfattismo nei riguardi delle coerenti intenzioni di alcuni, anzi rispetto per alcune iniziative di restituzione di una memoria non compromessa (anche in questo caso le citazioni sarebbero numerose), ma le concezioni dell'autoproduzione e dell'indipendenza dalle logiche del mercato culturale sono valori e modi ideologici piuttosto che musicali. Hanno a che fare con la disobbedienza e con il fantasma della purezza, si evita il contatto per non rischiare il contagio.

C'entrava forse la purezza nelle professioni di smodata passione di Stalin per le musiche folkloriche e le fiabe contadine, per esorcizzare i suoni occidentali? Perfino la terza internazionale ne impose la preferenza ideologica alle forze di sinistra. Non c'entrava neppure quando l'autonomo Gianfranco Manfredi, pur potendo scagliare qualche pollo crudo sui compagni del disastro del Parco Lambro nel '76, tra inni alla riappropriazione e barricate di ottusa autoreferenza, preferì un sano senso di nausea (in che mani quei mitra lucidati?) per il vero rito che si stava celebrando, quello del sacrificio dell'espressione spontanea della musica e delle sue potenzialità comunitarie e politiche sull'altare del settarismo e della fuga in avanti.

Non sarà semplicemente "simpathy for the devil"? Perché si può anche accedere alla musica evitando discorsi o narrazioni, così tipici della musica del lavoro, del folk e del suo revival, della musica politica.

Tra musica e ideologia non sembra esserci scambio, né uguaglianza, la parola talibana dell'ideologia flette i suoni in colonne sonore mansuete: dal canto gregoriano alla musica della riforma e della controriforma, alle marce militari, alle celebrazioni sovietiche, alla nona cantata a Pechino nel giorno della vittoria. Le scale dei valori e del calcolo politico sono scale ben diverse da quelle musicali, granito lucido e solido le une, onde, liquide e fugaci le altre, tanto più alte e aggressive quanto meno addomesticate in funzione significante. Scontatezze?

Non dimentichiamo che Marx si ferma di fronte alla poesia greca e alla tragedia, mentre Nietzsche parte da quest'ultima per riscoprirvi l'origine dello spirito della musica. Ci tocca allora continuare a chiederci se "la vasca è di destra, la doccia è di sinistra", come Moretti in *Ecce Bombo*, oppure dichiarare "la musica celtica è di destra, la musica andina è di sinistra", o, col buon Giorgio Gaber "*quasi tutte le canzoni son di destra/se annoiano son di sinistra*", per finire con un dallismo "*la musica andina che noia mortale/sono più di tre anni che si ripete sempre uguale*"?

Ma se ci fermiamo all'esecrazione dei livelli di "compromesso" ideologico della musica (tutti d'accordo), non riusciremo ad estrarne i valori "radicali" di costruzione di comunità, quando entrano in congiunzione con le reti emozionali e i bisogni presenti di chi la sta ascoltando. In questo caso possono diventare visioni di necessità politiche in forme di negazione e ansie di superamento.

L'intenzione di questo testo è cercare di "risuonare" quei valori. Sospetto che gli "ortodossi" arricceranno il naso all'ascolto di un brano dei Crass o dei CCCP, non si riconosceranno nel "do it yourself" di molti ragazzi "crestuti e borchiatu" del Virus, o del Leoncavallo, del Forte Prenestino o dell'Helter Skelter; neppure nelle fanzine autoprodotte, o nell'Harpo Bazar di Radio Alice, e via dicendo. I "diffusi", libertari, ecologisti, femministe, aggrotteranno le sopracciglia per il disappunto di essere associati a Pino Masi, Ivan della Mea, al primo Guccini, a Daniele Sepe, o al Cantacronache, al Circolo Gianni Bosio e a molti altri compagni e imprese. Forse tutti converranno che

Lolli, Manfredi, la Cramps di Gianni Sassi, l'Orchestra di Franco Fabbri, gli Area, gli Stormy Six e qualche altro, sono i piú prossimi all'area dell'autonomia.

In questi anni cruciali tutto quello che si fa pretende forzare confini e mettersi in circolazione, su registri diversi di "coerenza" politica. Che, sospetto sta alla musica come Rimini alle Maldive. Ma in fondo "chiamarsi fuori", insieme allo "stress catartico" dell' overdose di lavoro culturale precario, vuol dire prendere misure e distanze, anche solo per autolegittimarsi, occupando e delimitando un territorio, e difenderlo a forza di idee e muscoli.

Le cosiddette sottoculture, fino agli Ottanta giocano alle talpe, si annidano in tunnel come Zion rispetto a Matrix, svicolando dal pianeta degli agenti Smith, ma anelano energicamente la luce e di appropriarsi del centro. Che poi, citando Hebdige¹, la rapina e diluizione delle creazioni "alternative" da parte dell'industria culturale, la saturazione di nuove tendenze e nuovi stili, l'eclisse del "giovane" quale soggetto sociale consumista, abbiano invalidato l'idea stessa di sottocultura, é certo rilevante, ma non dovrebbe indurci alla nostalgia romantica, né a gettare, con l'acqua sporca, il bambino. E non é ottimismo della volontà.

Fino a quando si condensano delle sottoculture forti, é automatico (quasi diabolico) il saccheggio di quei margini sociali estremi da parte dell'industria culturale. Questa, come i robo-ragni di Minority Report, é cieca, un automatismo produttivo senza idee, perciò ipersensibile e anelante "movimento". Anche il termine « industria culturale » é recente. Sostituito a quello, piú generico, di cultura di massa, l'analisi dei suoi principi e strutture é stata il fulcro delle filosofie e sociologie post-marxiste fino dalla metà del ventesimo secolo.

Horkheimer e Adorno, dall'interno della Scuola di Francoforte (a cui si uniranno in una fase successiva Neumann, Fromm, Marcuse, Benjamin), nel saggio "*Dialettica dell'Illuminismo*" (1942), ragionano sulla standardizzazione e l'organizzazione del mercato di massa, sulla "trasformazione del progresso culturale nel suo contrario", attraverso la manipolazione dei bisogni che i gusti del pubblico esprimono in stereotipi di bassa qualità.

La tesi di fondo é quella del dominio che l'industria culturale persegue sugli individui, il conflitto tra impulsi e coscienza é risolto con l'adesione acritica ai valori imposti: l'uomo é in balia di una società che lo manipola a piacere, "*il consumatore non é sovrano, come l'industria culturale vorrebbe far credere, non é il suo soggetto bensí il suo oggetto*" (Adorno, 1967). É la produzione della musica in quanto merce a determinare la sua qualità culturale, la quale determina, a sua volta, una coscienza sociale soporifera in ragione dell'omogeneizzazione richiesta dall'economia capitalista. A parziale integrazione delle investigazioni critiche di Adorno, é Benjamin a sforzarsi di leggere la tecnologia della produzione di massa come forza progressiva, poiché infrange l'autorità e l'"aura" dell'arte, abilitandola ai processi creativi collettivi, piuttosto che individuali.

Anche se oggi é preferibile escludere il cinema, la televisione, i mondi virtuali, comunque per Benjamin, i mass media come mezzo d'espressione sociale aprono possibilità di lotta culturale sul terreno del "senso" dei prodotti culturali.

L'Autonomia Operaia, organizzata e non, considera l'industria culturale come fabbrica dei valori estetici capitalisti; é meno interessata alla qualità delle merci prodotte che al rapporto di potere che istituiscono, e alla loro riappropriazione. Salvo casi sporadici,

¹ Dick Hebdige- Subculture : the meaning of style, 1979

considera la musica un accessorio motivazionale, la colonna sonora del movimento, l'elemento decorativo di un eros autoreferenziale della rivolta.

Sono le parole che contano, il loro ritmo e il timbro, soprattutto la loro funzione narrativa nelle canzoni di lotta, la tecnica é accessoria, la chitarra s'imbraccia come un fucile per sparare slogan politici. Paradossalmente, risulta facile, e forse limitante, descrivere il sentire musicale dell'Area Organizzata, ma lo é molto meno seguirne la "diffusione" nella composizione sociale dei quartieri popolari, nelle radio "libere", nella relazione con la tecnologia, i centri sociali, il punk, il rap, e quello che verrà poi. La produzione teorica, l'inchiesta, la controinformazione e le canzoni di lotta sono le forme culturali dei primi anni Settanta, il loro vertice sonoro i cinquemila clacson dell'occupazione di Mirafiori del '73, che strombazzano tra l'altro il declino dei gruppi della sinistra extraparlamentare.

Nell'area giovanile dei Circoli del Proletariato le battaglie fondamentali si dipanano sulle autoriduzioni, dei biglietti del tram, dei concerti, del teatro, del cinema, delle bollette telefoniche, sui prezzi dei generi alimentari, sugli espropri, individuando un terreno antagonista di primo livello, lontano dalla politica con la maiuscola, e di evidente matrice autonoma/libertaria, in quanto azione di disturbo tattico e di riappropriazione del tempo libero e della merce-cultura. Se anche questa é il risultato di un lavoro salariato espropriato del suo tempo, se alla base dell'autonomia c'è il rifiuto del lavoro, allora é comprensibile come gli interessi, viste ma non scusate le urgenze, si concentrino sui corollari della forza, della disobbedienza e l'illegalità, piuttosto che sui contenuti.

Si vuole un'organizzazione "leggera", che rifiuta la strutturazione rappresentativa delle lotte, che cerca il successo immediato e il suo contagio. Quello che si forgia in questi anni è tutto un universo di pratiche "evasive" del lavoro, di assenteismo diffuso, lo scambio, il piccolo commercio, magari di oggetti rubati, le pratiche più fantasiose di contraffazione e falsificazione di biglietti, accessi, le espropriazioni, la costruzione insomma di un sistema spontaneo di insubordinazione al ruolo di merce del proletariato, e quindi il rifiuto della cultura e del servizio come merce. Culmine il sabotaggio della prima della Scala del '76, chiudendo un cerchio aperto nel '68 con la stessa protesta.

Invece nell'Occidente capitalista l'industria culturale si istituisce subito come sistema, stabilendo nessi ed unioni opportuniste, volte a promuovere comunità d'ascolto, identificabili e prevedibili, con l'obiettivo dell'offerta commerciale più lucrosa. Questo status di utenza attiva comunitaria é favorito dalla diffusione della radio, dall'espansione del mercato del 45 e 33 giri, del juke-box e del nastro magnetico. Dopo la seconda guerra, a conferma del colonialismo culturale americano, le musiche *popular* che si possono ascoltare per radio o su disco sono legate alle tradizioni del country e del blues a stelle e strisce: quattro grandi compagnie discografiche si spartiscono una torta che promette un futuro radioso, RCA Victor, Columbia, Decca e Capitol, che basano la loro strategia sulla promozione massiccia e sull'integrazione degli altri settori dell'entertainment.², accaparrandosi l'89% della produzione.

Dalla metà degli anni Cinquanta, che é quando diventa visibile il rock-business, é un altalenarsi ciclico di crisi, recuperi, ricomposizioni, dovute più che altro alla diversificazione del consumo di musica. Fino a costituirsi oggi, con l'apporto delle tecnologie che progressivamente rilasciano elementi d'autonomia (personalizzando il consumo, facilitando ed esaltando la portabilità e universalizzando l'accesso, addirittura

² La RCA si collega con il network radiofonico NBC, la Columbia possiede la CBS, la Decca si affilia una potente compagnia di agenti artistici, Music Corporation of America, che arriva a possedere la cinematografica Universal, la Capitol é affiliata con la Paramount Pictures.

la produzione), in quasi corporazioni dell'entertainment, in strutture verticali ove la censura diventa un elemento relativo. Vale la pena di appattare la macchina fotografica digitale, e di scattare delle istantanee, mosse o sfuocate, delle mappe tracciate e delle distanze prese da un sistema la cui produzione culturale degli anni dai Sessanta agli Ottanta, é "misurabile" con metri eminentemente politici. Questo testo é centrato sulle esperienze italiane, per molti versi un apice della relazione tra musica e politica anti-sistema.

*"I giovani del movimento del '77 trasformano al contrario la crescita dell'area del non-lavoro e della precarietà in un percorso collettivo, in una migrazione cosciente dal lavoro di fabbrica. Invece di resistere a oltranza alla ristrutturazione produttiva, si forzano limiti e traiettorie, nel tentativo di ottenere conseguenze improprie, favorevoli a se stessi. Invece di asserragliarsi in un fortino assediato votati a una sconfitta appassionata, si provano le possibilità di spingere l'avversario ad attaccare fortini vuoti, abbandonati previamente"*³

A un alto livello di rappresentazione ideologica corrisponde una definizione piú netta dei confini del "genere" della musica politica. Nelle musiche del movimento la rappresentazione é tanto vizio (colonna sonora autoreferenziale, autolegittimazione, ripetizione dei miti del proletariato, del conflitto col capitale, della semplificazione dualista del mondo), quanto virtú (resistenza, sostegno animico, elemento d'ordine militaresco, senso di appartenenza internazionale, ironia).

Sull'onda dell'elaborazione teorica del marxismo nei primi Sessanta, i movimenti politici antagonisti tentano, spesso superficialmente, di abordare il rapporto con la produzione, l'interpretazione e la fruizione di cultura. dentro e fuori del sistema capitalista.

L'area dell'Autonomia Operaia, anche quando si disperde nel movimento, risulta padrona di un solido corredo teorico, conosce il da farsi, le dinamiche dello scontro, assume all'occorrenza le forme dello stormo o dello sciame.

Il resto é noise, disturbo, la creatività del movimento e i suoi dilemmi personali o di rappresentanza, nocive deviazioni nel percorso all'egemonia attraverso l'immanenza: il rifiuto del lavoro, il potere di classe, l'autovalorizzazione, la cooperazione sociale, la liberazione del tempo sociale, la ampliamento degli spazi nel loro stesso terreno, la generalizzazione, la dispersione, la a-sinteticità, l'appropriazione, la pratica locale del contropotere, l'uso della forza. Questi sono i veri terreni di analisi e di lotta, il resto é fuorviante, quindi lavora contro di noi.

L'ideologia del ventennio Settanta-Ottanta, vorace e a volte ottusa, mette confini al deserto, é relativamente facile identificare gli autori "forti e chiari", il messaggio musicale é quanto mai testuale, la teoria politica marca in modo netto i confini delle visioni, dei miti di trasformazione, d'identità, di rivoluzione. Certo che la musica é importante, ma é uno strumento dell'imposizione dei valori capitalisti attraverso i meccanismi del profitto e dello sfruttamento.

La sinistra di classe, la stessa Lotta Continua, sempre piú attenta degli altri gruppi alla controcultura, la vive come un accessorio, da usare per autoreferenziarsi, l'Autonomia, oltre a questo, come un mezzo di intimidazione e affermazione di potere. Quando, tra il '73 e il '76, si produce il ridimensionamento e la crisi di rappresentanza (e gli effetti dei cambi produttivi iniziano a farsi visibili), col "personale", si libera un'attenzione

³ Paolo Virno- Virtuosismo e rivoluzione-Bollati Boringhieri, Torino, 2003

maggiore, latente da sempre nella diversa composizione del sottoproletariato giovanile, sia ai modi produttivi di cultura che alla sua diffusione.

Il mito dell'indipendenza totale, insieme al corollario dell'autoproduzione, in ogni caso serve da rassicurante/frustrante spartiacque ideologico, animando un eterno dibattito interno alla sinistra di classe, i cui devastanti sensi di impotenza ci consegnano anima e corpo alla critica sociologica, o a una funzionale quanto improbabile suddivisione in "generi" musicali.

È del tutto evidente che la visione del sentire musicale dell'Autonomia, egemonizzato com'è dall'ideologia, ha i posti limitati: cinque o sei cantautori, tre gruppi, due o tre imprese, e il resto c'entra poco, perché l'attenzione è rivolta più a mantenere il messaggio nei limiti (come professione di fede certa) che a valicarli, sperimentando vie nuove, in una rivendicazione dell'uso della musica come processo di ricodificazione continuo tra autore e pubblico.

Maxime quando esistono comunità politiche, più o meno organizzate, che ne fanno un linguaggio proprio e uno strumento di autoaffermazione. Ma sappiamo anche che, oltre le affinità più visibili, esistono livelli di autonomia in altre pratiche musicali dei movimenti, in gradazioni all'epoca sconosciute, ma ricche di valori alternativi, collanti emozionali che, pur spostando l'asse interpretativo dal piano politico a quello "tribale", si pongono e soffrono il problema di una produzione culturale altra e del valore d'uso di una creazione antagonista dal basso.

Con tutte le inevitabili ambiguità e contraddizioni (tanto maggiori quanto più si allontana l'orizzonte ideale).

Questo testo è dedicato sia agli uni che agli altri, nel tentativo di situare le espressioni musicali del movimento italiano dell'autonomia in un filone che si dirama dall'inizio dei Sessanta col recupero e la ricodificazione di una certa tradizione culturale popolare e contadina, e la ricomposizione di un'eredità linguistica frammentata e dispersa nel territorio; non tutta quella tradizione, poiché, obiettivamente, il recupero, mediato dalla sinistra istituzionale, è altrettanto "istituzionale". In parallelo, corrono le pratiche musicali delle azioni avanguardiste (performance, happening), comunitarie e antiautoritarie, i tentativi di "suonare le città" abbattendo la verticalità colta e le barriere tra esecuzione e fruizione.

Per poi approdare a certe evoluzioni della canzone d'autore, influenzate dalla musica popolare, ma anche dal rock, dal beat e da musiche altre; di seguito, attraverso alcune sperimentazioni affini al progressive-rock più combattivo, i festival del proletariato giovanile degli anni '74-'76, fino alle esperienze dell'auto-produzione punk e il rap militante.

Con un'allegoria ardita, è la visione di quello che nei Sessanta-Settanta un giovane studente-operaio qualunque intuisce, senza grandi riferimenti teorici, come un Inferno dantesco, un cono scavato sottoterra e diviso in gironi, aree, territori. Alla sommità del cono, proprio sulla linea terrestre e adiacente a questo, se ne sviluppa un altro, speculare e altrettanto segmentato. Il nostro non coglie subito che in realtà l'insieme dei due coni combacianti costituisce il sistema dei valori e della diffusione della musica di massa. Né si rende conto che in questo simulacro del sistema musicale e culturale non ci sono distanze reali, ma solo "enunciazioni" di distanza, dal potere, dall'industria, dai valori borghesi, e "dichiarazioni" di opposizione in forma di tradizione, di narrazione storica o di invettiva. Di fatto è la sua casa, sullo zerbino c'è scritto "Benvenuti alla residenza della storia e della cultura di classe". È chiaro che il cono nord non è il Paradiso, tanto

meno un Limbo (soppresso peraltro ultimamente dalla nuova dirigenza cattolica), semmai un Purgatorio, quello dell'industria culturale globale che, approfittando la reiterativa energia separatista degli abitanti del cono sud, si fa filtro sempre piú evanescente. Al ragazzo di questa storia della musica di classe di gironi ne escono quattro, ma chiunque, in un'operazione "fai da te" puó tracciarne altri senza timore di incorrere nelle ire dei teorici musicali.

Primo girone: radici orali

Nello Stige sta il potere della parola, il patrimonio orale. In questo “brodo primordiale” galleggia la canzone italiana dall’inizio del Novecento all’avvento del Festival di Sanremo nel 1951. Intrisa di identità folk, popolari, l’accumulazione teorica e ideologica la storicizzano, riducendone i connotati rituali, ritmici, comunitari, a narrazione della classe e della cultura proletaria. Noi postmoderni potremmo dibattere all’infinito di quanto fosse folk la buona massaia Orietta Berti, il progressismo di Anna Identici, le vesti contadine di Gigliola Cinquetti, l’estetismo individualista-bohemienne di De André, o il qualunquismo mortale dei Vianella in “Semo gente de borgata”. Quali fili sottili legano, per esempio, la fotografia di contadini, minatori, povera gente in bianco e nero così com’era e i canti popolari della tradizione, con il propagandismo demagogico fascista? Pensate che ancora ferve il dibattito tra coloro che imputano un “ritardo” linguistico rispetto all’evoluzione della società italiana (De Mauro, Coveri), alla poesia per esempio, e alla rottura antiaulica operata dall’esperienza crepuscolare. Ritardo che fino a Modugno e i successivi “urlatori” prenderebbe le sembianze del melodramma, di un *“insistito uso dei materiali più correvi della tradizione lirica italiana”*⁴.

Questa lettura individua gli anni Sessanta, il boom economico e al massimo le culture giovanili del ‘68 come ricomposizione della frattura.

Probabilmente, invece, *“la vera rottura é tout court quella che fonda la musica di consumo italiana, da collocare proprio nel periodo tra le due guerre mondiali”*⁵. Alle soglie dell’era fascista la radio sposta la musica urbana dai salotti borghesi e arriva nei tinelli dei ceti medi; dilaga oltre i caffè, i teatri, le sale da concerto, diventa colonna sonora della vita quotidiana⁶. I primi passi fordisti l’industria discografica li fa dagli anni Dieci con la Fonit e anche con i dischi americani di Caruso, mentre si va ridefinendo il rapporto tra musica e corpo con l’arrivo della cultura musicale afro-americana (cake-walk, rag-time, tango, fox-trot, rumba, charleston, che sostituiscono i vecchi polka e walzer) e caraibica, che sottintende fusione tra musica araba, ebraica e celtica, la tradizione mediterranea, l’Africa.

Questi elementi permettono la rifunzionalizzazione nella società di massa di concezioni del tempo musicale, strutture formali, tecniche vocali di ambito folklorico. L’affermarsi di nuovi sistemi di distribuzione commerciale di massa del prodotto musicale (disco, radio, musica per film) radicalizza ulteriormente il processo.

Su scala internazionale si sta estinguendo un sistema basato sulla contrapposizione dialettica tra musica colta e popolare⁷. Sullo sfondo italiano,

“alla preesistente segmentazione sociale regionale delle varie borghesie urbane e dei diversi ceti subalterni, il mercato di massa oppone l’unificazione di produzione e pubblici, aspettative e gusti, in un unico sistema produttivo; marginalizza i mercati

⁴ Lopez, Romeo, Timperi

⁵ Claudio Vedovati- Sono solo canzonette-II Manifesto, 25 aprile, n°9

⁶ Il 1 gennaio 1925 iniziano le trasmissioni dell’unione radiofonica italiana (URI), nel 1926 nasce la SIPRA (società italiana pubblicità radiofonica anonima).L’industria del divertimento contribuisce a fare del settore elettrico (IRI, SIPRA, EIAR, SIP) un elemento trainante dello sviluppo economico nazionale. Attraverso la radio e le canzoni passa anche l’unificazione linguistica del paese, con funzioni antiregionali, operazione di ingegneria linguistica e sociale, che scioglie i legami locali e li ricomponde dall’alto (Claudio Vedovati, cit.)

⁷ L’operetta di Offenbach e il “café chantant di Aristide Bruant a Parigi, il walzer degli Strauss a Vienna, il music hall inglese, il vaudeville americano sono il terreno su cui si costruisce un nuovo pubblico urbano, tra la Belle Epoque e la Grande Guerra.

regionali, si specializza al proprio interno solo in funzione di coprire la piú vasta fetta di mercato, ma lo fa dall'alto. La musica colta registra la crisi della cultura europea, si schiaccia nella dialettica ripetizione del repertorio tradizionale/avanguardia; l'opera muore, il folklore musicale testimonia la nuova marginalizzazione dell'Italia rurale, diviene linguaggio della crisi, ma poi perde la propria funzione sociale. Lo strumento dell'oralit  (la memoria) viene colonizzato e ridefinito per un nuovo uso. Per questo mondo l'unico canale di scorrimento alternativo verso la nuova societ , diverso dall'integrazione subalterna nei consumi di massa,   la cultura operaia e urbana o il movimento cooperativo delle campagne”⁸.

In questo senso non si tratta di rivendicare alcun purismo nella tradizione del canto politico, sociale e patriottico, compresi gli stessi canti della resistenza, perch  non esiste. Il suo recupero   comunque sotteso alla cultura di massa, costituendolo come elemento di propaganda politica, racconto epico collettivo, che si espande attraverso un uso piuttosto gregario, spesso minimalista, della musica e della rappresentazione della storia.

In una specie di rovesciamento del modello dell'artista colto, gi  intaccato dalla canzonetta, la musica si riconsidera fundamentalmente dalla prospettiva dei suoi usi e dei suoi attori sociali, in definitiva dal suo contributo a specifiche forme di vita: musiche per lavorare i campi, per corteggiare, andare in guerra, per ricordare, richiamare il bestiame, seppellire i morti, tessere, ballare in gruppo.

Giochi di bambini, nanne materne, inni di soldati, rintocchi di campane, musiche rituali e festive, il rapporto con il sacro, la mobilitazione della gente, il rafforzamento delle lealt  comunitarie, di genere, gruppo d'et , classe, etnia o nazione. L'attacco sferrato dai ricercatori della cultura popolare alle forme “colte”, allo stile personale, all'ethos borghese della musica come negazione del mondo sociale, raccoglie in collezioni e canzonieri le forme originarie e atemporali, depurate delle variazioni proprie di ogni esecuzione.

Diciamo che garantisce il transito alla metropoli per articolare una memoria collettiva della “voce del popolo”. Ossia, all'inevitabile codificazione consumista in “genere” del patrimonio folklorico e al suo imbrigliamento ideologico da parte degli apparati di partito, fanno da contraltare una codificazione funzionale alla classe, la creazione di valori culturali “propri”, utili alla critica e all'innovazione.

Autori e strutture gravitanti attorno alla sinistra storica, corredo dell'apparato, sporadicamente critiche con la matrice propagandistica che gli si pretende, con il profilo nazionale, con il verticismo sindacale e partitico, con la ricerca di convergenza istituzionale ad ogni costo.

La maggioranza si allinea comodamente con la disciplina di partito, esaltando la ricerca e l'innovazione musicale colta dentro la fisionomia popolare della canzone politica; un'altra parte, pi  piccola, inasprisce i testi e supporta quelle frange della sinistra extraparlamentare che vanno divergendo a passi forzati dalla condotta comune. In tutti comunque c' , in gradi diversi, una motivazione alla gestione, alla creazione di un circuito autonomo, di sviluppo produttivo, cos  come il disinteresse per il profitto fuori dalla sussistenza.   il senso missionario proprio degli artigiani e restauratori della musica popolare e politica e della sua funzionalit  alla identit  della sinistra. Del resto le vendite sono comunque irrisorie, le loro creazioni si cantano e si suonano in gruppo, non si ascoltano se non nelle feste e nei concerti politici, che sono la vera fonte di finanziamento.

⁸ Claudio Vedovati, *ibid.*

L'Autonomia Operaia é piuttosto scomoda in questo contesto per il genetico conflitto con le organizzazioni istituzionali della sinistra, cosí com'è palesemente ostile alle contaminazioni di fine Sessanta e inizio Settanta, la canzone, il beat, la cultura underground, gli hippies, non considerati come espressioni vere di contropotere, piuttosto come prodotti del consumo capitalista, frutti edonisti delle culture imperialiste d'oltre oceano. In questo girone, come nei successivi, risiedono sporadiche presenze affini all'autonomia.

A titolo di avvertenza metodologica, vista l'importanza di tratteggiare almeno i contesti, i profili piú netti e coerenti con il fare autonomo, saranno espressi in negretto, lasciando tutti gli altri in nero, cosí da avere alla fine uno spartito, ovviamente molto personale, da "eseguire" come si vuole. Inoltre di ogni profilo non si pretende offrire una biografia, né una produzione esaustiva, bastandomi di porre in rilievo gli elementi di prossimitá con l'area autonoma.

Allora, in questo girone ci troviamo dei musicisti, che sono anche dei cantanti politici, che sono anche dei ricercatori. Ci troviamo anche dei politici che si improvvisano musicisti, dei gruppi che si identificano con la sinistra di classe negli anni Settanta, infine le riproposizioni « normalizzate » del folk e della musica popolare coeve, giá completamente integrate nel sistema culturale.

Tra fine Cinquanta e inizio Sessanta, il musicista è quello chiuso nei suoi conservatori e nelle sue sale da concerto, di cui si occupa la critica ufficiale, quello che viene da Darmstadt o magari addirittura dagli Stati Uniti. Oppure è lo strimpellatore di chitarra d'accompagnamento, o il pianista da piano-bar, il musicista per poesia, potremmo definirlo. Il cantante politico è l'anonimo (o gli anonimi) espresso dalle lotte delle masse. Oppure è il generoso divulgatore di slogan in do/sol 7. Il ricercatore è il geloso maniaco del magnetofono, il professore universitario con giuste ambizioni filologiche. Oppure il furbo saccheggiatore di musiche popolari per americani in cerca di emozioni esotiche.

I nuovi cantanti/musicisti politici spaziano sui livelli di competenza piú vari, dall'esperienza del conservatorio e della scuola di musica alla sperimentazione con forme musicali classiche. L'unitá va cercata innanzi tutto nell'impegno politico, nella volontá di dare ascolto alle voci di base, ossia di trasmettere la pluralitá della cultura operaia, ma in linea con l'ortodossia storiografica che riconduce la storia della classe a storia delle organizzazioni e dei loro dirigenti, ricollocandone le esperienze di minoranza, le correnti eretiche, le varianti locali e svalutando radicalmente ogni forma di autonomia non controllata della soggettivitá di base.

É l'intenzione di ascoltare queste voci e di costruire con esse una storia comune che distingue negli anni '50 e '60 figure come Ernesto de Martino, Danilo Montaldi, Rocco Scotellaro, Nuto Revelli, ed esperienze come i Quaderni Rossi e soprattutto l'Istituto Ernesto de Martino e il Nuovo Canzoniere Italiano, "il vero grande volano" dell'interesse per la cultura orale in Italia. Come non citare Cesare Bermani che ripercorre la lunga e complessa storia dell'uso delle fonti orali in Italia dagli anni '30 ad oggi⁹.

⁹ *"una vera e propria storia della soggettivitá politica della sinistra italiana, attraverso il rapporto dei suoi intellettuali e delle sue organizzazioni con le voci dei soggetti sociali di cui sono stati o avrebbero dovuto essere, i rappresentanti: la tensione strutturale fra la soggettivitá sociale e le sue organizzazioni, ma anche le diversitá interne, la molteplicitá, la contraddittorietá del mondo popolare e proletario stesso, troppo spesso azzerate nelle versioni ortodosse o ricondotte a unitá dall'alto".* - "Introduzione alle fonti orali -Odradek – recensione di Sandro Portelli, Il Manifesto

Anticipando le forme contemporanee della multimedialità, l'Istituto Ernesto de Martino proverá a raccontare la storia e a documentare il presente anche in forma sonora, con i long-playing degli *Archivi Sonori*. Intorno alla metà degli anni Sessanta in Italia la verità diventa un valore mitico con l'espansione dei Canzonieri, delle Leghe, i Collettivi, le Colonie, i Circoli, , fino ad arrivare a giustificarsi concettualmente nelle "nuove necessità", nell'"operaio sociale", nell' "autovalorizzazione" degli anni Settanta.¹⁰

Se mi si chiedesse di indicare una realtà di raccolta di memoria, anche sonora, prossima all'emotività e alla cultura dell'autonomia, senz'altro citerei il **Circolo Gianni Bosio**. Dopo aver partecipato giovanissimo alla Resistenza, Bosio aderisce all'ala libertaria, luxemburghiana del Partito Socialista. Nel 1949 fonda la rivista *Movimento Operaio*, la prima rivista dedicata alla storia del movimento operaio in Italia.

Il fatto che consideri la storia della classe qualcosa di autonomo rispetto alla storia delle sue istituzioni, partiti e sindacati, e dei loro gruppi dirigenti; che attribuisca importanza decisiva alla dimensione locale e ai filoni minoritari; che intenda fondare l'autonomia della storia delle classi non egemoni su una rigorosa acribia filologica- tutto questo lo fa entrare in conflitto con la storiografia ufficiale dei partiti di sinistra, finché nel 1953 viene estromesso dalla rivista.

A partire dal 1962, inizia la produzione di dischi di canti politici e sociali, le sue prime registrazioni di canti e racconti popolari le raccoglie ad Acquanegra e nel sud. Nascono le *Edizioni I Dischi del Sole*, l'etichetta discografica che fino agli anni Settanta riunisce praticamente tutta la produzione significativa di canzone politica e canzone popolare in Italia. Nasce Il Nuovo Canzoniere Italiano, un gruppo di musicisti legati a questo progetto politico-culturale collegato con l'Istituto Ernesto de Martino.

E quello di Roma é solo il capostipite di una serie di circoli **Gianni Bosio** (presenti anche a Torino, Chieti, Modena e in altre città), ove si raccoglie la piú ingente quantità di materiali sonori musicali e storici di Roma e del Lazio, una risorsa di memorie e visioni, una matrice di spettacoli, concerti, seminari, dischi, libri...é una biblioteca, un centro di documentazione, una collezione di dischi, di CD, di video.

Come ci ricorda Gianni Bosio nel fondamentale e sconosciuto saggio *Elogio del magnetofono*, il lavoro sulle fonti orali parte proprio dal fatto che questa memoria, la cultura delle classi non egemoni, non si deposita in primo luogo in forma di scrittura. Il magnetofono é dunque lo strumento che ha permesso, a partire dalla metà del secolo, non solo di fissare la parola del mondo popolare, ma anche di studiarla criticamente. Ma perché la narrazione sovverte, sposta l'ordine del tempo?

Non certo perché l'ordine del tempo non esiste, ma perché pone al narratario il compito di comporlo: nella narrazione contemporanea non esiste solo il lavoro dell'autore ma anche il lavoro di riordino mentale del lettore. Questo é tanto piú vero quando parliamo

¹⁰ "...che sono il punto d'atterraggio dell'autonomia, per la quale la sintesi produttiva e politica che la relazione del capitale offre appare povera se paragonata alla ricchezza crescente del tessuto sociale che si costruisce attorno alle lotte. Intorno a questo gravita una quantità straordinariamente elevata di risorse produttive in termini di capacità di cooperazione sociale, intercambio e elaborazione di informazioni e conoscenze, dominio sul tempo sociale. La comunicazione sociale sembra espandersi in modo smisurato, svincolandosi in gran parte dal principio di prestazione che regola la relazione salariale, che non é piú in grado di dirigere pienamente la gerarchia sociale: una quota crescente della ricchezza sociale é destinata a finanziare, attraverso le piú diverse forme di assistenza, non piú la prestazione del lavoro bensí la rigidità esistente nei suoi confronti e il suo rifiuto, allo stesso tempo che ciò che si rende socialmente irrilevante é la sua esclusione, sempre piú marginale. (L'orda d'oro-L'autonomia, le autonomie, Lucio Castellano).

di oralità. Qui infatti non si tratta di testi, cioè di strutture verbali stabili, ma di performance, di un'azione che si colloca nel tempo, non un racconto, ma un raccontare. Un testo è una cosa ferma nel tempo, e preziosa per questo, per la certezza della stabilità di cui abbiamo bisogno.

Ma il racconto orale è una cosa che si rinnova ogni volta¹¹. In tutta la stagione degli anni '60 e '70, il movimento di cui Bosio è il principale animatore resta nell'ambito di una sinistra rivoluzionaria e libertaria, ma anche rigorosamente autonomo da ogni appartenenza di partito o di gruppo.

Per questo è uno dei pochi ambienti in cui tutti i filoni della sinistra vecchia e nuova possono convivere in tempi di settarismi e divisioni; ma per la stessa ragione paga la sua autonomia e il suo pluralismo con l'isolamento e la scarsità di risorse che lo porteranno vicino all'estinzione soprattutto negli anni '70¹².

Per Bosio, e per tutta una generazione di intellettuali con un orientamento etno-antropologico (inedito nelle società industrialmente avanzate), i riferimenti al meridionalismo di Ernesto De Martino e di Raniero Panzieri e i "Quaderni Rossi" sono fondamentali.

Come lo sono i riferimenti a Gramsci, fautore della cultura come atto liberatorio dall'influenza ideologica dei gruppi intellettuali borghesi sul movimento operaio, e teorico dell'organizzazione di una nuova cultura.

Fin dal gruppo bassiano di "Quarto Stato" sono gli studi di Cirese¹³ e De Martino a valorizzare le suggestioni di Gramsci, le cui note sul folklore contenute nei Quaderni dal carcere forniscono la base analitica per una rivalutazione delle comunità agrarie, prevalentemente del Mezzogiorno, marginalizzato da parte del fascismo.

Soprattutto per operare la saldatura con il tessuto urbano e la cultura operaia e urbana¹⁴, attraverso quella "negazione del folklore" messa in pratica da Gianni Bosio spostando

¹¹ Convegno "La comunicazione del sapere storico". 9 marzo 2001. *Scrittura della storia e grande pubblico*. Intervento di: Alessandro Portelli (Università di Roma "La Sapienza").

¹² Gianni Bosio muore improvvisamente nel 1971. L'anno dopo, il gruppo di ricercatori, musicisti, attivisti romani che si veniva formando attorno all'Istituto decide di ricordarlo prendendo il nome di Circolo Gianni Bosio. Descrizioni riassuntive dell'attività del Circolo e analisi più articolate dei suoi presupposti teorici e metodologici sono contenute sia nel volume *"I giorni cantati"* (antologia di materiali su Roma e sul Lazio tratti dal bollettino omonimo) pubblicato nel 1979 dall'editore Mazzotta, sia nel saggio di A. Portelli, *"Ricerca sul campo, intervento politico, organizzazione di classe: il lavoro del Circolo Gianni Bosio a Roma"* nel volume *"Studi antropologici italiani e rapporti di classe"*, pubblicato nel 1980 dall'editore Franco Angeli nella serie dei Quaderni di *"Problemi del Socialismo"* facente capo alla Fondazione Lelio Basso. Sono attualmente disponibili circa 5.000 ore di registrazione sonora di musica popolare e storia orale, registrate per la maggior parte con apparecchi di qualità professionale (Uher Reporter), su bobina. Inoltre una notevole quantità di campagne di ricerca, incise su nastro, registrazioni degli spettacoli e dei seminari tenuti presso il Circolo Gianni Bosio, documenti di numerose manifestazioni operaie e studentesche svoltesi a Roma, di pellegrinaggi ed altri momenti della religiosità popolare. Il bollettino ciclostilato *"I Giorni Cantati"* è uscito in 13 numeri dal 1972 al 1980; i sei dischi prodotti sono stati tutti pubblicati dai Dischi del Sole.

¹³ Cirese, A. M., 1976, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino, Einaudi

¹⁴ di Raniero Panzieri "Scilla e Cariddi, in *"Avanti"* Roma, 30 marzo 1947; "Gramsci e il punto meno importante", in *"Mondo Operaio*, Roma 1° gennaio 1958, pp. 59-60. Di Gianni Bosio "Intorno a Gramsci", in *"Avanti"*, Milano, 26 marzo 1957; "Alcune osservazioni sul canto sociale", in *"Il Nuovo Canzoniere Italiano"*, Milano, Edizioni Avanti, I serie, n.4, aprile 1964; "Comunicazioni di classe e cultura di classe", entrambi riportati in Gianni Bosio *"L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme d'espressione e di organizzazione spontanee nel mondo popolare e proletario"* (gennaio 1963-agosto 1971), Milano, Edizioni Bella Ciao, 1975

decisamente l'attenzione degli studi verso le società industrialmente avanzate¹⁵. Gli esempi sono decine, nell'ambito di questi "cultural studies" italiani, intanto il campo di ricerca aperto da Roberto Leydi nell'etnomusicologia, oltre all'apportazione di tutta una generazione di scrittori, ricercatori e artisti che alimentano il dibattito culturale del periodo.

Intellettuali borghesi come Satriani, Fortini, Pasolini, Cipriani, Eco e le neoavanguardie, fiancheggiavano il drenaggio profondo della cultura musicale folklorica gettando le basi critiche e teoriche di quella che, di lì a poco, sarà la canzone d'autore.

Ecco allora *Il Cantacronache*, a battesimo nel corteo della CGIL a Torino, il 1° maggio 1957 (forse ricordate la canzone *Dove vola l'avvoltoio?* di Calvino-Liberovici). Nella composizione del gruppo, motivato a combattere la canzonetta sanremese e omologante in voga in Italia ci sono letterati e poeti oltre che musicisti: Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Sergio Liberovici, Michele Luciano Straniero, Franco Fortini, Italo Calvino, Franco Antonicelli¹⁶. Con la parola d'ordine "*Evadere dall'evasione*", "*dichiarare guerra alla luna e cantare gli sposi infelici*"¹⁷ si vuole contrapporre una canzone quasi "neorealista" alla melensaggine da cartolina illustrata e all'artificiosità delle canzonette di moda e di consumo, una canzone popolare, non "snob", comprensibile, non evasiva con le idee o i fatti¹⁸.

Pur relegato a produzioni di quattro-cinquemila dischi e alle uniche recensioni di Massimo Mila sulla Stampa, si crea un circuito alternativo di affezionati, facendo degli adepti anche a Milano, non solo Straniero ma anche Dario Fo ed Enzo Jannacci, che ne colgono i temi più alti. Nel resto d'Italia a quell'esperienza si legano altri cantautori, alcuni del Sud: Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea, Gualtiero Bertelli e Giovanna Marini. Ma chi più di tutti opera una vera e propria ricerca etnomusicale è Roberto Leydi il quale riesce a raccogliere tutti i canti politici, di classe, di lavoro, degli emigranti così come quelli delle filande e delle mondariso cantate da Sandra Mantovani, investigando le matrici della cultura popolare, sociale, storica e politica italiana.

La ricerca si concretizza in due spettacoli del 1964, a cura dello stesso Leydi, di Filippo Crivelli e Dario Fo, "*Bella ciao*" e "*Ci ragiono e canto*". Quasi parallelamente avviene la fioritura dei Canzonieri, primo fra tutti il "*Nuovo Canzoniere Italiano*", sorta di cooperativa di secondo grado dei collettivi musicali popolari di questo periodo intenso e

¹⁵ Anche nella corrente del Culturalism inglese degli anni '70 e '80 Stuart Hall e Thomas Bennett si servono del concetto gramsciano di egemonia per individuare le aree dove si ottiene consenso attraverso un'azione congiunta condotta attraverso più canali di comunicazione. Il termine cultura designa sia una serie di attività quasi esclusive degli intellettuali, che un gruppo di attività qualificanti di una certa società, dai sistemi di produzione materiale, alle convenzioni nell'abbigliamento, al tempo libero. Tutti questi fenomeni non devono essere studiati in base a criteri estetici e formali preordinati, ma piuttosto come parte essenziale delle norme di comportamento collettive, e dunque secondo le convenzioni che generano i giudizi di valore e l'idea di considerazione sociale. Quindi la prassi in ambito culturale risulta fortemente condizionata dalla classe, dal sesso e dall'appartenenza a un determinato gruppo etnico. Tali differenze sono state oggi in gran parte erose dal sistema di comunicazioni delle società industriali, tanto da rendere complessa una chiara distinzione tra la sfera delle arti, dello svago e dello spettacolo e quella dei costumi tradizionali.

¹⁶ Meno noto al grande pubblico Guido Hess Seborga, singolare figura di poeta, scrittore, pittore, nato a Torino, cresciuto nell'ambiente dell'antifascismo di Augusto Monti e Gobetti, artista dalle molte vocazioni ed esperienze (vedi <http://web.tiscali.it/GUIDOSEBORG/biografia.html>). Direttamente o indirettamente, collaborarono coi Cantacronache, o almeno li affiancarono, anche la cantante Margot (Margherita Galante Garrone), Giorgio De Maria, Mario Pogliotti, Giovanni Arpino, Umberto Eco, Gianni Rodari, e molti altri...

¹⁷ "Canzone triste" di Calvino-Liberovici

¹⁸ La produzione del *Cantacronache* è costituita da otto dischi a 45 giri, tutti editi dai Dischi del Sole.

diversificato¹⁹. Attorno alle figure di Gianni Bosio e di Roberto Leydi si raccolgono allora un po' tutti i protagonisti del folk revival italiano, o per lo meno quelli operanti nel Settentrione. Tra i molti nomi, Sandra Mantovani, Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Tullio Savi, Giovanna Daffini, Giovanna Marini²⁰, Ivan Della Mea, Paolo Pietrangeli, Paolo e Alberto Ciarchi, Renato Rivolta, Fausto Amodei²¹, Gualtiero Bertelli, Alfredo Bandelli.

Organo del gruppo diviene la rivista omonima, parallela allo sviluppo delle edizioni librarie e soprattutto discografiche (sotto l'etichetta "*I dischi del sole*"), con eccezionale rilievo all'attività di concerti e spettacoli, oltre al lavoro metodico di ricerca, sempre in primo piano tra le attività del gruppo²².

Tra i gruppi che in qualche modo si ricollegano alle attività del Nuovo canzoniere italiano vale la pena di ricordare, a parte i citati *circoli Gianni Bosio* di Roma, Torino, Chieti, Modena e di altre città, il *Collettivo di lavoro G. Daffini* di Reggio Emilia, le *Leghe di Piadena e di Acquanegra*, il *Nuovo canzoniere veneto*²³, la *Colonia Cecilia*, il *Canzoniere popolare di Bergamo*, il *Canzoniere grecanico - salentino* di Lecce, il *Gruppo operaio 'E Zezi* di Pomigliano D'Arco²⁴ e altri ancora.

Insomma, questo primo revival, condotto da un gruppo di intellettuali, organici alla classe e alle necessità identitarie del nuovo proletariato urbano, é caratterizzato da una

¹⁹ Il nome, proposto da Roberto Leydi nel 1962 (ispirato a una vecchia raccolta di Pietro Gori), viene assunto dal gruppo di cantanti e operatori che già operano nell'ambito delle allora Edizioni Avanti!, poi divenute Edizioni del Gallo e infine Edizioni Bella ciao

²⁰ La Marini é certamente tra i musicisti in senso pieno. Musica popolare eseguita in forme colte, da chiare reminiscenze di conservatorio da Monteverdi a Palestrina. Voce con capacità di modulazione da contralto a soprano ("svolo"). Ricerca e invenzione di nuovi moduli popolari.

²¹ Cantautore e studioso di musica popolare, scopre alla fine degli anni Cinquanta il repertorio dello chansonnier francese Georges Brassens, da lui in parte tradotto in dialetto piemontese. Con Michele Straniero, Giorgio De Maria, Emilio Jona, Sergio Liberovici e altri musicisti e letterati, fonda il movimento dei Cantacronache nel 1958. Nel 1975 riceve il Premio Tenco insieme a Vinicius de Moraes, Umberto Bindi, Fabrizio De André, Enzo Jannacci e Francesco Guccini.

²² Tra gli spettacoli "L'altra Italia, canti del popolo italiano", "L'altra Italia, prima della canzone popolare vecchia e nuova", "Pietà l'é morta, la Resistenza nelle canzoni", "Bella ciao", "Ci ragiono e canto", che acuirá certe polemiche, che porteranno al distacco dal Nuovo canzoniere di Leydi, Sandra Mantovani, Bruno Pianta, Hana Roth, Matteo Deichmann

²³ Nato dalla divisione nel 1971 del Canzoniere Popolare Veneto (fondato da Bertelli nel 1964), con cui prende parte alle lotte operaie, alle occupazioni delle fabbriche a Marghera e nell'entroterra, e alle lotte per la casa a Venezia. Il Nuovo Canzoniere Veneto partecipa nel 1973 alla 5ª rassegna "L'altra Italia" presentando "*Marghera: un popolo diventa classe*", rappresentazione popolare con canti tradizionali, nuove canzoni, materiali visivi e sonori.

²⁴ Il Gruppo Operaio e' Zezi di Pomigliano d'Arco nasce e si organizza nel novembre '74, col fine di salvaguardare il patrimonio tradizionale popolare dall'industria consumistica e dal saccheggio degli "esperti"; tentando quindi il recupero di quelle forme tradizionali come i canti, la musica, i balli popolari che sono l'espressione culturale della vita e delle lotte delle masse popolari e, che - in conseguenza della trasformazione socio-industriale della zona - vanno scomparendo. La Nuova cultura può nascere attraverso un costante e organico rapporto tra la cultura contadina e quella operaia; stimolando sia il ricordo di forme tradizionali del folklore sia lo stretto rapporto tra cultura e lotta politica. (web '70 e dintorni). Artista partenopeo di cross-over tra diverse tradizioni, con importanti contaminazioni internazionali é Daniele Sepe, che, nato a Napoli, dopo il diploma in flauto al conservatorio di Napoli, comincia la sua poliedrica attività con il *Gruppo Operaio E Zezi di Pomigliano*, con cui partecipa a numerosi Festival internazionali tra cui Rennes, Martigues e Bonn. L'esperienza viene coronata da un album *Tammurriata dell'Alfa Sud*, inciso per *I Dischi del Sole*. Dopo la collaborazioni con vari artisti (fra gli altri Gino Paoli, Roberto de Simone, Roberto Murolo) e un crescente interesse per la musica jazz, comincia a scrivere la propria musica dando vita a formazioni che vanno dai 3 elementi a vere e proprie big band di 20 persone

maniacale e innamorata volontà di indicizzazione e digitalizzazione. Di fatto dá inizio alla museologia popolare, fatta di Fondi, Archivi musicali, Biblioteche.

Ai percorsi “puri” della musica popolare, vanno aggiunte le esperienze di sintesi, che fanno capolino agli inizi dei Settanta, connotando i conflitti urbani e di fabbrica, il movimento degli studenti e della sinistra extraparlamentare. C’è un abbandono del tono dotto e dell’ansia di catalogazione che lascia il posto a una sperimentazione e a una contaminazione più pronunciate, con il jazz, con il blues, avvicinando gli strumenti tradizionali ad altri moderni.

Lo tsunami del “personale é politico” e il progressivo distacco dalle forme di rappresentanza tradizionali e dal dogmatismo teleologico, favorisce il contatto con le avanguardie internazionali che stanno cercando di unire corpo, mente, storia e comunità (il jazz, il rock, il progressive, le avanguardie, o ancora la musica popolare contadina, John Coltrane, David Peel, Syd Barret, Pete Seeger, Woody Guthrie, Luigi Nono, John Cage). Ne esce esaltata l’improvvisazione e l’esplorazione delle potenzialità sonore e strumentali. Sul versante della musica popolare, l’esempio/paradigma é il **Canzoniere del Lazio** che, nato a Roma nel ’72, come collettivo di ricerca e riproposizione della musica popolare laziale, elabora e “reinventa” in modo originale le forme tipiche della musica tradizionale, fondendole con sonorità e modelli esecutivi nuovi.

L’obiettivo è quello di costruire una nuova musica, che affondi le sue origini nella tradizione popolare²⁵ ma che sia espressione di nuovi bisogni tipici della cultura del “proletariato giovanile”. In “*Lassa stà la me creatura*” per la prima volta strumenti tradizionali come l’organetto suonano accanto a chitarre elettriche e batterie, dove temi di arie popolari con impianti scalari di tipo modale vengono a costituire le basi

²⁵ “Facevamo “ricerca”, registrazione del materiale popolare e lo riproducevamo tale e quale... ma un pò per l’uso di strumenti diversi, un pò per l’esigenza di intervenire su questi materiali, cominciammo ad improvvisare. Credo che nella riproposizione del materiale popolare ci siano diversi modi di improvvisare: noi preferiamo intervenire sull’atmosfera piuttosto che sui “modi”. Così, per esempio, se riproponevamo un canto, che sò?, di mietitura della Ciociaria, usavamo questo materiale come schema, quasi fosse una testimonianza su cui intervenire con la nostra particolare sensibilità, anche strumentalmente. E così al posto della zampogna, delle ciaramelle, del mandolino o della chitarra “battente”, usavamo basso e percussioni per riproporre il ritmo, mentre i sax ed il violino costituivano una tessitura simile a quella delle zampogne e delle ciaramelle. Il nostro discorso, cioè, riprendeva il materiale popolare scomponendo e ricomponendo l’atmosfera, appunto, e anche al livello di modi riproponeva il doppio aspetto melodico e ritmico... in pratica si era, in quel primo periodo, ancora interni quasi totalmente alla musica popolare, pur cercando di afferrarne più le caratteristiche generali che non i modi specifici... se è vero che non può darsi una “riproposizione”, cioè riprodurre tale e quale la musica popolare come schemi musicali, ma si deve ricercare una possibilità di “continuazione”, cioè di situazioni reali e di lotta che rendano possibile una musica “altra”. ...c’è tutto il discorso sulla musica urbana. Cioè dalle campagne che si spopolano ormai non può venire nessuna musica popolare senza essere straniata, perchè i contadini emigrano o si inurbano... così per esempio a Roma se i baraccati vanno al Campidoglio e si mettono a ballare una tarantella, te la fanno veloce il doppio...perchè anche i ritmi cambiano. O per esempio quando i metalmeccanici nelle manifestazioni battono sui bidoni, riproducono una matrice ritmica popolare e contadina, ma ci mettono quella durezza, quei mutamenti ritmici che gli vengono proprio dalla vita in città e dal lavoro delle fabbriche... cioè vivono una diversa alienazione rispetto a quella dei campi e dunque anche diversi modi di espressione, la musica usata per una socializzazione diversa... allora credo che la nostra sia una sintesi fra materiali popolari e l’esperienza concreta del movimento: noi siamo interni a questo movimento, ad un movimento di lotta... la nostra musica è un momento di gioia nella lotta... basta vedere la Tarantella, che è il momento di massimo coinvolgimento del pubblico, dei compagni che ci ascoltano. Ebbene nella tradizione popolare la tarantella è un modo per guarire i malati, un rito di gruppo per curare, attraverso questo ballo frenetico, i cosiddetti “tarantolati”, una liberazione delle forze del male, una sorta di esorcismo, non delegato alla chiesa o agli stregoni, ma vissuto socialmente dalla comunità”. (Intervista di Giaime Pintor a Luigi Cinque, sassofonista del CdL, Muzak, gennaio 1976)

strutturali su cui improvvisare, in una ricerca continua di nuove sonorità e formule melodiche innovative.

Ma é **Il Canzoniere pisano** a proporre i brani piú vicini alla Nuova Sinistra. Nato a Pisa negli anni 1966/67 attorno alle figure di Alfredo Bandelli, Riccardo Bozzi, Carla Lantery, Pino Masi e Piero Nissim, aderisce dall'inizio alle lotte politiche di quegli anni, incidendo per i *Dischi del Sole* canzoni che circolano soprattutto nell'ambiente studentesco e fra gli operai piú combattivi.

Dalla prossimitá ideologica con Lotta Continua e prodotti nelle sue strutture territoriali (i Circoli Ottobre), escono dischi con brani molto familiari : le storie di fabbrica, come "*Padrone Olivetti*", "*Gino della Pignone*", "*Mario della Piaggio*", "*Sandrino della Solvay*", quelle di lotta come "*15 ottobre alla Saint Gobain*", "*Quella notte davanti alla Bussola*" e soprattutto gli "*Stornelli pisani*" e "*La violenza*", veri e propri ritornelli del movimento. Successivamente il gruppo, che segue Sofri dopo la crisi di Potere Operaio, diviene il canzoniere ufficiale di Lotta Continua, col nome di "**Canzoniere del Proletariato**".

Sono di questo periodo altri "hit" come "*La Ballata della FIAT*" (eseguita anche nel film di Godard "*Crepa padrone tutto va bene*"), "*L'ora del fucile*", "*Compagno Saltarelli*", "*Ballata per Franco Serrantini*", o canzoni meno note che, però, costituiscono importanti documenti sulle lotte condotte dai detenuti come "*Liberare tutti*", dai militari di leva ("*Da quando son partito militare*"), o dai senza casa ("*Tarantella di Via Tibaldi*"). E' probabile che una parte del successo di LC sia da ascrivere proprio al contributo di immagine datogli dal suo canzoniere anche nelle sue produzioni piú trionfistiche, come l'"*Inno di Lotta Continua*" o "*Internazionale Proletaria*".

La rude razza pagana di questo Canzoniere s'incarna in uno dei fondatori, **Pino Masi**, militante di Potere Operaio pisano (da lí e dai compagni di Pavia, nasce nel '68 Lotta Continua), poi, fino al '70, col Nuovo Canzoniere Italiano cantando con la Marini, Della Mea ed altri. Dal '70 in poi, come dirigente dei Circoli Ottobre, compone decine di canzoni politiche, tra cui la "*Ballata di Pinelli*" ed altre, che, incise in numerosi dischi per le Ed. Lotta Continua, diventano repertorio dei giovani della nuova sinistra. Dopo un periodo di crisi profonda, nel '76 esce dai Circoli Ottobre e, con il loro scioglimento, rientra a far parte del Nuovo Canzoniere Italiano. Pino Masi rende inno di massa una canzone non sua: "*Violenza*" (*La caccia alle streghe*) di Alfredo Bandelli e quell'inno ribelle ma anche tenero dal titolo "*Contessa*".

Non c'è compagno nel movimento che non la conosca o la suoni a menadito. Inutile dire che l'urgenza del testo sacrifica ogni ricerca musicale, ma non si tratta di sacrificio, la scarnificazione é significativa quanto il testo, niente fronzoli, va data voce alla rabbia collettiva e al rifiuto del lavoro, é un'affermazione della soggettività dell'operaio-massa che, in un percorso inverso alla canzone politica precedente, dalle sue situazioni individuali risale al ritratto di un'intera classe. Ovunque nei testi scarni accompagnati da musica timbrica e voce potente, aleggia il risentimento verso i compromessi della sinistra storica e del sindacato e una diffusa evocazione della violenza rivoluzionaria: tutti tratti identitari della visione autonoma di quegli anni²⁶. Con Pino Masi, i valori

²⁶ Ha collaborato con Gianni Boato, Cesare Bermani e Franco Coggiola alla parte musicale dello spettacolo teatrale *La grande paura*, con Dario Fo per le celebrazioni antifasciste nel pavese, con Pasolini per la colonna sonora del film militante *12 dicembre*, con Gaslini in *Musica totale* e come unica voce cantante in *Murales*, ancora con Dario Fo nella registrazione del *Ci ragiono e canto* per il secondo canale della Televisione italiana. A Pisa ha dato inizio con *Libertà 1* nel '73 alle rassegne annuali di musica e

antifascisti, antimperialisti e anti-DC, si legano alla classe, alla sua condizione e allo sviluppo della sinistra rivoluzionaria, “*Le masse, anche in Europa, non stanno più a guardare,/ la lotta esplose ovunque e non si può fermare/ ovunque barricate: da Burgos a Stettino, ed anche qui fra noi,/ da Avola a Torino, da Orgosolo a Marghera, da Battipaglia a Reggio,/ la lotta dura avanza, i padroni avran la peggio./ E quindi: cosa vuoi di più, compagno, per capire/ che è suonata l’ora del fucile?*” (*L’ora del fucile*, 1971).

Nell’ambito della Nuova Sinistra, definirei formazione “pulviscolo” il Canzoniere del Vento Rosso, espressione musicale della *Lega del vento rosso*, organizzazione culturale del Partito comunista (m-l) italiano, noto prima del 1972 come *Unione dei comunisti italiani marxisti-leninisti*²⁷, e che daranno una lunga serie di concerti e spettacoli nelle piazze e in varie situazioni di lotta. Fra i componenti più noti da ricordare Ciccio Giuffrida e Pierangelo Bertoli.

Infine **Corrado Sannucci**, cantautore romano, che inizia giovanissimo a suonare la chitarra e, a partire dal 1973, scrive le sue prime canzoni. I suoi amici Giaime Pintor e Marco Lombardo Radice lo convincono a far sentire le sue canzoni a Paolo Pietrangeli che lo indirizza verso il Folkstudio. Nel 1975 registra l’album “*La luna e i falò*” - dove affronta una serie di temi sociali come l’aborto, la medicina di classe, la condizione operaia, la disoccupazione, il suicidio. Comincia così una lunga serie di concerti, fra cui nel 1976 una tournée per i Circoli Ottobre. Ma nel 1978 abbandona la canzone e registrerà solo più un 45 giri nel 1986. Nell’81 collabora alla musica del film *Sogni d’oro* di Nanni Moretti. È del 1993 un nuovo album, “*La sfida e le passioni*”²⁸.

Questo percorso, parziale per forza, ci traghetta dalla ricerca dell’oralità e della musica popolare, rese miti immanenti al conflitto politico e sociale nel presente, alla messa in scena militante delle stesse. Di cui si può dubitare, o prendere alla leggera, specie la sua lucida autoreferenzialità, ma svolge una funzione illustrativa ed esortativa all’azione. Che spesso cerca di vedere il bosco dimenticandosi come sono fatti gli alberi. Pochi riescono a intuire che ci si può arrampicare su uno e scrutare l’orizzonte. Gli intellettuali e gli artisti di questa area, fluida ma non troppo, più sono coinvolti politicamente, più si fanno “resistenti” all’omologazione e alla cooptazione sociale della sinistra storica, più sono dannati. E più si dannano. Ma è troppo facile scaricarli. È tutta una galassia di emozioni chiamate a raccolta nello scontro politico, nell’imminenza della rivoluzione. Al punto di convogliare tutte le

cultura, ha fondato il Circolo Ottobre nel ‘74, il collettivo UTOPIA nel ‘75/’76 per l’animazione teatrale-popolare

²⁷ Più conosciuto dal nome del suo settimanale “*Servire il Popolo*”. Nel ‘71 darà vita ad una serie di organismi fiancheggiatori, detti “*Movimento delle 5 leghe*”: la *Lega del Vento rosso* (intellettuali ed artisti), la *Lega delle donne comuniste*, la *Lega della gioventù comunista*, la *Lega della vecchia Guardia* e la *Lega dei pionieri* (adolescenti e bambini).

²⁸ Sannucci appartenne a “Lotta Continua”, ma al suo arcipelago, non ai ministeri: nella periferia dove si scrivevano le canzoni, si giravano i film, si costruivano mense di bambini e si democratizzava la naia. Sannucci faceva e cantava canzoni lui stesso, e credo che continui a farne. È romano, buon giornalista sportivo. La sua idea è che la periferia di “Lotta Continua”, il pulviscolo di attività satelliti, di sedi minori, di trasformazioni provate subito e non rinviate al futuro, fosse in realtà il vero centro della cosa, e che all’ombra di parole politiche crescesse, quasi senza accorgersene, una coscienza civile. Inutile e inapplicata la proclamazione politica, preziosa la rosicchiatura democratica. La tesi ha la virtù di non essere dimostrata per concetti, bensì raccontata per storie, di persone sole, di gruppi, di posti. Storie bellissime, che Sannucci sa raccontare di cuore, e senza retorica. (Adriano Sofri)

energie nelle parole, gli slogan, la ripetizione ad libitum delle consegne, sacrificando ogni ricerca musicale.

Per questo mi piace mettere a guardia dell'accesso al girone successivo un profilo radicale nel suo minimalismo rivoluzionario: **Enzo Del Re**, l'ultimo cantastorie di Mola di Bari, come si definisce, senz'altro una delle figure più radicali dell'alternativa politico-musicale degli anni Settanta.

Utilizzando come strumento una sedia e chiedendo come cachet il minimo sindacale della paga di una giornata di lavoro di un metalmeccanico, Del Re si lancia in performance imprevedibili e provocatorie, vere maratone per denunciare l'infinita ripetitività del lavoro in fabbrica.

In un'epoca in cui il rifiuto del lavoro ha un valore morale e ideale, Del Re rappresenta l'utopia più estrema della ribellione e della denuncia.

Pur essendo diplomato al Conservatorio di Bari, rifiuta gli strumenti classici per adottare materiali poveri e di recupero (cartoni, oggetti casuali) con cui trasforma le canzoni in recitativi monodici con un accompagnamento ritmico molto sostenuto. Si accompagna suonando sempre oggetti della vita di tutti i giorni, che assumono a volte un significato simbolico, come quando usa una valigia come percussione, per raccontare di emigrazione.

La nuova canzone politica, le ballate in dialetto milanese, un'attitudine "d'autore", trovano forse la loro più alta espressione nelle composizioni di **Ivan Della Mea**, cantautore politico di confine, fondatore insieme a Gianni Bosio, del Nuovo Canzoniere Italiano, tra spettacoli, dischi e ricerca.

Giovane operaio immigrato a fine anni Cinquanta, fattorino, redattore, scrittore di alcuni gialli Mondadori, soggettista con Franco Solinas nel 1969 dello spaghetti-western "Tepepa", con Tomas Milian e Orson Welles.

Esce nel '67 dal Nuovo Canzoniere per rientrare nel '71. Al suo attivo una serie di 45giri e molti LP per i Dischi del Sole, una presenza forte negli spettacoli del Nuovo Canzoniere²⁹.

Costantemente in bilico tra l'urgenza personale, in anticipo coi tempi della rivalutazione politica dell'esperienza, e il rifiuto/dissenso con la burocrazia di partito, il tono dylaniano di molte ballate con un plus di rabbia poco riconducibile alla disciplina della sinistra istituzionale³⁰.

Canta figure emblematiche, prototipiche dei momenti politici, unite da un vissuto personale pervasivo, segnato dalla figura paterna intrisa dei miti del fascismo³¹, dall'impotenza della madre, della sorella e soprattutto del fratello Luciano³². Rapide

²⁹ Nel '63 una rappresentazione di canzoni padane con Fausto Amodei, Giovanna Daffini, Sandra Mantovani, Michele L. Straniero e Rudi Assuntino, nel '64 a "L'altra Italia" e "Pietà l'è morta". Nel '65 prende parte alle trentacinque repliche di "Bella Ciao", nel '66 a "Ci ragiono e canto", nel '67 partecipa con Giovanna Marini all'Encuentro Internacional sul canto di protesta tenutosi a Cuba

³⁰ "Compagno, quando il partito, finalmente, sbaglia e a tutti è dato scrivere sui muri la libertà d'interpretare il mondo, di criticare i propri dirigenti senza i tabù del 'glorioso passato', allora, credi, si vincerà"... Compagno, quando chi fa l'idea con la penna, che qui da noi si chiama intellettuale, prova ogni giorno la rivoluzione con il martello, la falce, il fucile e a tutto questo la sua penna è uguale, allora, credi, si vincerà". (*Il rosso è diventato giallo*, 1969)

³¹ "Del gran Fascismo/ mio padre fu vero credente./ ché sotto le sue nere ali/ lui si sentia potente!..."; "Con uno sguardo vuoto e il volto esaltato/ parlò lungamente, ma in sostanza disse/ che in tutta la sua vita, in fede, egli visse/ per un ideale che era destinato/ a diventare il credo di tutto il creato" ("Ballate della grande e della piccola violenza")

³² Luciano è uno fra i temperamenti più significativi per il suo impegno politico e da annoverarsi fra i maggiori scrittori contemporanei, ovviamente meno noti, se non per una cerchia di compagni. Il suo

pennellate per descrivere i momenti quotidiani di emarginazione, la solitudine, l'incompatibilità con la burocrazia e le istituzioni, ivi comprese quelle di partito, ma anche sentimenti forti, vessati dalla furia del profitto e della corruzione. In questi sensi Della Mea sta alla canzone politica della gente comune come Jannacci al dettaglio graffiante, ironico e paradossale, o Guccini all'affabulazione composta dell'ingiustizia quotidiana.

La notevole sensibilità poetica e la rabbia politica esaltano il testo rispetto alla musica, proponendo i migliori momenti nelle nuove tematiche della critica delle istituzioni totali³³, delle disillusioni e dei tradimenti a cui la classe operaia ha dovuto sottomettersi.

capolavoro è e rimane il poderoso romanzo *I senzastoria*, pubblicato da Bertani nel '74, opera "rivoluzionaria" in tutti i sensi e che la critica ufficiale ha ignorato ed ignora. Sua anche la raccolta di venticinque racconti, dal titolo « *Il fossile ignoto* » (Ed. Bertani, Verona 1974), scritti fra il '51 e il '74; non meno degno di rilievo è il saggio « *Lettera di un impaziente* » (Ed. Mazzotta, Milano 1978), scritto nel corso del suo calvario da una clinica psichiatrica all'altra, in risposta alle affermazioni/pubblicazioni "anti-psichiatriche" di David Cooper.

³³ "La libertà/ - dirò - è un fatto,/ voi mi legate/ ma essa resiste" ... "Io riderò/Il mondo é bello/ Tutto ha un prezzo/ Anche il cervello/ Vendilo, amico,/ con la tua libertà"(*Io so che un giorno*,1966)

Secondo girone: Ibridazioni d'autore, canzonette, canzoni.

Vale la pena di citare la bella descrizione di Gianmario Borio³⁴ a proposito della canzone:

“La canzone del XX secolo (americana ed europea), unità formale che accomunava la musica leggera o di intrattenimento e che ancora oggi é centrale nei generi cosiddetti pop, aveva nelle sue radici almeno due differenti correnti generative: quella della tradizione musicale orale, rurale e urbana, europea o afro-americana, e quella scritta dei generi cameristici vocali “da salotto” ottocenteschi. Le forme modulari come il blues, che in esecuzioni dal vivo avevano una durata variabile e prima dei dischi non conoscevano grandi possibilità di riproduzione a distanza, erano affiancate da forme chiuse che venivano correntemente pubblicate e circolavano in edizioni scritte prima ancora che registrate come il classico repertorio Tin Pan Alley o le canzoni napoletane. Una volta fissate su disco, però, le due tradizioni cominciarono lentamente a fondersi producendo nuovi generi. Questi erano accomunati da un'unità di durata (da due a tre minuti) e da una centralità della voce e delle poesie nella composizione. L'antica contrapposizione orale-scritto, forma aperta-forma chiusa, divenne una questione di stile.”

Sviluppo diseguale, emigrazione, scolarizzazione di massa, iniezioni di musica e cultura, via radio libere, dai templi anglosassoni della sovrastruttura, noia della canzonetta sanremese, bisogno d'innovazione dell'industria musicale nostrana, sono gli elementi basilici della biforcazione tra “post-canzonetta” e canzone d'autore da una parte, beat e rock, progressivo e non, dall'altra.

Due o piú facce della stessa medaglia.

In un versante i miti degli anni cinquanta, Celentano, Mina³⁵, Modugno, che pure rappresentano l'apertura sensibile, corporale, del messaggio del rock (Bill Haley, Elvis Presley, il rythm'n'blues), sono affiancati da nuovi miti di massa come Caterina Caselli e Patty Pravo, influenzati dal beat e dalla rivoluzione sessuale nelle forme e nei contenuti, marcando mode e atteggiamenti di massa.

Cui fa da contraltare la malinconia poetica, in un tempo in cui la poesia rischia il confinamento “aulico”, la coscienza critica della massificazione culturale, con quel pizzico di nostalgico elitismo teatrale dei vari Endrigo, Tenco, Jannacci, Gaber, Paoli e in misura minore Bruno Lauzi, Don Backy, Ricky Gianco, Pierangelo Bertoli, qualcosa di Dalla, solo per citare i piú conosciuti.

Il contributo delle “scuole” della nuova canzone-poesia, umoralmente intimista, malinconica, libertaria e politica, sia melodica che orchestrale, e dei pochi percorsi spontanei piú propriamente politici, marca indelebilmente la storia della musica popolare italiana.

Nomi giganteschi assolutamente noti a tutti, come succede quando memoria, storia e identità viaggiano sullo stesso treno: Guccini, De Gregori, De André, Lolli, Manfredi, Bennato, Vecchioni, Bertoli, Branduardi, Finardi, Conte, Fossati, Battiato. Nell'altro versante, dalla metà degli anni Sessanta, con la fine delle sale da ballo e del teatro di rivista, ma anche dei locali d'avanguardia del jazz e del boogie-woogie, i

³⁴ Gianmario Borio, Serena Facci: Quarant'anni dopo...Una musicologia pluralistica per il rock britannico

³⁵ Per un'approfondimento critico del fenomeno canzone attraverso i suoi miti di massa, vedi i saggi critici di Gianfranco Manfredi 1978 - Lucio Battisti (Lato-Side) 1980 - Enzo Jannacci (Lato-Side) 1981 - Celentano (Lato-Side) 1981 - Mina, Milva, Vanoni e altre storie (Lato-Side) 1982 - La Strage delle innocenti (Lato-Side) 1982 - Piange il Grammfono (Lato-Side)

“complessi” s’incaricano di offrire alle giovani generazioni l’importazione degli stili Beatles o Rolling Stones, le tracce delle mode delinquenziali teddy boys e l’eversione provos, gli umori rock o folk-rock.

Ostentazione ed estetizzazione della diversità, voce roca, capelli lunghi, falsetti esasperati, aria maledetta, suoni elettrici si accompagnano con la ricerca, anche nel tempo libero, di contenuti di superamento dei valori di famiglia, lavoro, sesso e cultura tradizionali.

Anche i nomi la dicono lunga: Nomadi, Equipe 84, New Trolls, Corvi, Rokes, New Dada, Camaleonti, Giganti, Ribelli, Primitives, Bisonti. Poi, all’inizio degli anni Settanta, con qualche eredità dal beat, il lustro “splendido” (liberi di leggerci dell’ironia o no) del progressive, l’ibridazione, il rapporto con gli strumenti, l’interpretazione, l’autorialità multipla, la liberazione dei brani nel tempo narrativo, l’intreccio con altri media come la grafica, la pratica dell’esecuzione.

Comunque, meglio chiarire che letture per generi o biforcazioni come questa sono inadeguate poiché non fanno che incorniciare percorsi per funzioni e caratteristiche esclusive (le griglie adorniane di svago e consumo per esempio). Sembra più logico trattare queste espressioni come un vasto “campo musicale” con polarità e tensioni, un iperspazio a n dimensioni³⁶ i cui sottoinsiemi (a loro volta spazi multidimensionali) possono avere intersezioni non limitate alla scontata rappresentazione topografica (bidimensionale) dei generi con “frontiere” e “terre di nessuno”. Musiche come nuvole. Non che l’autonomia non apprezzi alcuni brani o esperienze isolate, anzi ce ne sono e cercherò di citare i più significativi, ma il profilo un pó artigianale orientato a una teoria « molecolare » sul potere, la autolimita all’appropriazione e alla pratica locale del contropotere.

Quindi percepisce la musica popolare come campo di dominio culturale, si astiene in blocco dal navigarlo, mantenendosi il più lontano possibile dalla “produzione” di cultura di massa e specchiandosi nei contenuti, più che nelle musiche, di pochi compagni e gruppi, molto identificabili politicamente per un vissuto prossimo in idee e azioni: nella canzone politica d’autore fra tutti **Claudio Lolli** e **Gianfranco Manfredi**. Mentre “alternativi”, “underground” e qualche autonomo assaltano i concerti e la logica del prezzo, provocando per anni il deserto nella scena musicale italiana, De Gregori viene processato nel camerino del Palalido per “uso commerciale del discorso politico”. Processo abbastanza frequente in quegli anni. Altro che critica musicale! Chi non ha suonato, in sedi fumose o in prati di periferia, almeno una volta “La Locomotiva”, o “Generale”, o “Il bombarolo”?

Un intimismo trasversale, il disagio esistenziale di matrice romantico-libertaria, un generico disgusto per tutte le forme di potere, per l’ipocrisia della comunicazione e del senso comune, per l’oppressione del consumo. Il tutto mediato dall’amore, a volte con connotazioni decisamente hippy, di liberazione, armonia, salvezza.

È così che Guccini, DeGregori e De André si fanno buoni quasi per tutti, specialmente per quei molti ex -sessantottini che si preparano ad assumere cariche dirigenti nelle

³⁶ “In questo quadro concettuale la popular music è un vasto insieme di generi, caratterizzati dalle forme principali di produzione (industriali) e distribuzione (altoparlanti), dall’uso predominante della memoria prima meccanica poi magnetica, poi digitale, da funzioni di riconoscimento sociale e generazionale alle quali è tutt’altro che estranea, da forme generalmente brevi, dialetticamente correlate con i media, da un linguaggio tonale o modale in relazione storica con la musica eurocolta e con alcune tradizioni orali, soprattutto europee e africane. Non c’è una risposta concisa e semplice alla domanda “Cos’è la popular music?”, nulla di paragonabile a “musica d’intrattenimento”, “musica di consumo”, “musica leggera”, “canzonetta”. Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo*, Arcana, Roma, 2002

istituzioni, nelle imprese. Il nome di uno tira gli altri, come le ciliegie, a riprova dell'appartenenza alla stessa "ipernorma", semantizzazione usata da Fabbri per descrivere l'"ideologia" di un genere. Mi sembra che "canzone del nuovo quotidiano", nel senso di rafforzamento e intensificazione delle emozioni di massa, calzi abbastanza bene: Guccini lo pratica in generale dal profilo folk della ballata, De André dalla contaminazione di poesia e tradizioni musicali altre, De Gregori prevalentemente da quello dell'intimismo linguistico.

Di Guccini, tra beat-generation e anarcoide esistenzialismo "carnevalesco", come lo intende Bachtin, da distaccare la conosciutissima e censurata "*Dio é morto*", scritta per l'Equipe 84, "*Auschwitz*", scritta per i Nomadi, "*Eskimo*", del '78, racconto autobiografico della sconfitta di una generazione, cresciuta nella speranza del '68. Soprattutto "*La locomotiva*", inno di fatto di tutta una generazione, ballata che si richiama a un fatto realmente accaduto il secolo scorso (esattamente il 20 luglio 1893)³⁷, il tentato suicidio di un macchinista che scaglia il suo treno come bomba contro una vettura di prima classe, all'allora supersonica velocità di 50 km.

Operazione colta e dispersa in cento rivoli, ma ricondotti con indubbia capacità registica quella di De André. É la seducente ibridazione di cultura popolare (Brassens, Cohen, ma anche Spoon River, le ballate medievali, la tradizione provenzale, i canti dei pastori sardi, Cecco Angiolieri, i Vangeli apocrifi, i "Fiori del male" di Baudelaire, e molto altro), del patrimonio dialettale (sardo, genovese, napoletano), delle forme mitteleuropee (ill valzer), francesi (la giava) e di quelle napoletane (la tarantella). Se ci aggiungiamo l'intelligente connubio con il progressive italiano (New Trolls³⁸, PFM³⁹), e le collaborazioni varie (Fossati e De Gregori tra gli altri), ne esce una miscela vincente di tradizione popolare e innovazione manageriale.

L'ambientazione sonora semplice e retrò a un certo punto comincia a lasciare il posto a violini, oboi. Nel corso degli anni De André ricerca un tipo di musica al passo coi tempi ed é portato a sinfonizzare la sua musica, ad "americanizzarla" o a "mediterraneizzarla" (Giada Pizzolo).

Di tutta la produzione (che tra l'altro De André non scrive né orchestra quasi mai), l'immaginario politico si appropria di quel manifesto dell'antimilitarismo del '68 "*La guerra di Piero*" (1964), e dell'intero album "*Storia di un impiegato*" (1973), che narra la vicenda di un travet che, sull'onda del Maggio francese, é contagiato dal fuoco rivoluzionario. Cupa profezia sulla degenerazione della contestazione in terrorismo che, di lì a poco, segnerà la storia italiana. I brani "*La bomba in testa*", "*Il Bombarolo*", "*Verranno a chiederti del nostro amore*", "*Nella mia ora di libertà*", "*Canzone del maggio*", non a caso entrano a far parte del repertorio dei movimenti fino al fatidico '77 e oltre. Infine (inutile ripetere che é puramente soggettivo), importante la bella "*Coda di lupo*" (da "*Rimini*"-1978), specialmente nei versi pieni d'ironia che alludono alla contestazione alla Scala, in occasione della prima dell'*Otello* di Zeffirelli da parte dei giovani confluiti a Milano, il 27 e 28 novembre 1976, per l'happening nazionale dei Circoli del proletariato giovanile.

Anche nel caso di De Gregori é palpabile l'eredità dalla poesia del Novecento e dalle sue letture giovanili (Steinbeck, Cronin, Pavese, Marcuse, Pasolini) e dai suoi amori musicali (Simon & Garfunkel, De André, Tenco, Leonard Cohen, soprattutto Bob Dylan), con un pizzico d'intimismo fiabesco, un pó di furba incomprensibilità, doppi

³⁷ La locomotiva - racconto per immagini di Francesco Guccini, pagina web

³⁸ dalla loro collaborazione nasce il concept album "*Senza orario senza bandiera*"

³⁹ album dal vivo in concerto, contestato da autonomi e autoriduttori.

sensi, sinestesie, artifici linguistici, costrutti logico-sintattici spezzati e inusuali in un uso “matematico” della lingua da vendere come canzone d’autore nel riuscito connubio tra chitarra, pianoforte e voce nasale.

Questa dolce incomprendibilità, forse lo stimolo maggiore per gran parte del pubblico, gratificato dallo spirito poetico e dagli accostamenti impreveduti, sono addolciti da tematiche simili e riconoscibili, come il tema del viaggio, la partenza e tutti i concetti ad esso collegati (la stazione, il treno, la nave, il mare...) e gli elementi naturali rivisitati il maniera personale, in un rimando di universale e quotidiano, giustapposizioni di nomi ed immagini/sensazioni prive di consequenzialità.

Anche De Gregori viene “segnato” dalla contestazione e processato dagli autonomi al Palalido nel 1977, lascia per riprendere più avanti proprio con il famoso “*Generale*”. Fra gli altri, i più politici “*Storie di ieri*” (da “*Rimmel*”, 1975), “*Disastro aereo sul canale di Sicilia*” e “*L’uccisione di Babbo Natale*” (da “*Buffalo Bill*”, 1976), “*Chi ruba nei supermercati?*”⁴⁰ (da “*Canzoni d’amore*”, 1992). Vicina al *background* di De Gregori, la collaborazione con Giovanna Marini, quattordici tracce sotto il titolo “*Il fischio del vapore*” (2002). Ci troviamo la canzone politica di “*L’attentato a Togliatti*”, ma anche alcuni canti tradizionali delle mondine (“*Saluteremo il padrone*” e “*Bella ciao*”), “*Sacco e Vanzetti*”, e tracce appartenenti al repertorio di Giovanna Daffini, mondina e cantastorie (“*Donna lombarda di Gualtieri*”, “*Sento il fischio del vapore*”, “*O Venezia che sei la più bella*”), un’operazione a la page, nel recupero, un tanto necrofilo, dei segni di una cultura popolare che perde in potere di rivendicazione ciò che acquisisce in pura circolazione d’informazione.

In sostanza, i tre “big della canzone d’autore” italiana, coevi di un ridotto stuolo di cantautori⁴¹ coprono, ciascuno a suo modo, l’esigenza di nuovo di un mercato (Columbia, Emi, Ricordi, Philips, Cbs, Rca, Sony, ecc...), che, attraverso la mercantizzazione della canzone d’autore, per finanziarsi l’espansione degli inizi Settanta (si sta passando dal quasi obsoleto ‘45 giri al più corposo ‘33), ridefinisce il mercato stesso, dalla tradizionale articolazione geografica a una sostanziale omologazione. È un momento in cui tutti, pensando a favolosi guadagni, sognano di fare i cantanti o mettere su orchestre di successo.

La proliferazione di musicisti è esponenziale, circa 42.000 strumentisti di orchestre, 2.200 parolieri, 2.500 compositori, 1.500 cantautori compositori. Insieme creano circa 5.000 canzoni all’anno (citando solo quelli iscritti alla Siae). I dischi venduti solo nel 1970 sono 36.700.000 a 45 giri, e 5.200.000 LP.

Massimi storici, ma anche inizio di una grave crisi, indotta tra l’altro da *cassette* e registratori, con cui ognuno si registra la canzone preferita, fluidificando e personalizzando la fruizione musicale. Inoltre i costi e le tecnologie non permettono ancora che qualche sparuta iniziativa “indie”. Non so se è una questione di chimica, di dosaggi, certo lo è anche di vissuto, e sicuro che il vissuto c’entra sempre con la musica.

⁴⁰ “*Tu da che parte stai? Stai dalla parte di chi ruba nei supermercati? O di chi li ha costruiti? Rubando?*” ove l’allusione ai padroni della Standa (al padrone) è più che palese e dallo stesso disco “*La ballata dell’uomo ragno*” “*E’ solo il capobanda, ma sembra un faraone.../ Si atteggia a Mitterrand, ma è peggio di Nerone*”, un’invettiva il cui bersaglio fin troppo scoperto è Bettino Craxi, prima di essere inquisito.

⁴¹ Roberto Vecchioni, Pierangelo Bertoli, Ivano Fossati, Eugenio Finardi, Edoardo ed Eugenio Bennato, sul versante della canzone d’autore e popolare; Franco Battiato su quello della sperimentazione, dal progressive rock all’avanguardia, dalla musica classica e sacra all’elettronica, passando per un anomalo tipo di composizione pop sospesa fra divagazioni intellettuali e tendenze commerciali; Alan Sorrenti, Angelo Branduardi, Claudio Rocchi, sul versante del pop psichedelico, o free-jazz progressive.

O forse i generi, che cominciano a diversificarsi e ricombinarsi in quegli anni, come prodotti e connotazioni degli eventi/narrazioni, sono, in presenza di ideologie “forti”, piú facilmente segmentabili.

Per questo appare chiaro il diverso dosaggio tra la canzone d’autore di consumo ricca di tonalità politico/esistenziali, e la nuova canzone politica, che cerca anche uno spessore compositivo. Due cantautori dedicano il loro specifico vitale all’area autonoma, in modo inequivocabile, sviluppando attività organiche e poliedriche fino ad oggi:

Claudio Lolli e Gianfranco Manfredi.

Aggressiva coerenza quella di **Claudio Lolli**, velata di malinconia tutta politica, non esistenziale, nel senso usurato dai professionisti del ripescaggio(per intenderci, quelli che, nel trentennale del ’77, lo rimuovono nel piombo o nell’eroina, o nel folklore nazionale), con testi in rilievo tra “rabbia, schifo e malinconia”, come nella celebrata “*Borghesia*” (da “*Aspettando Godot*”, 1972).

Tra disprezzo delle convenzioni della borghesia e denuncia della violenza del capitalismo, le stragi fasciste, la perdita delle matrici culturali popolari, la sua produzione (quattordici dischi), suona oggi “classica”, ma resistente all’omologazione. Anche per la diserzione volontaria da qualunque accordo creativo con le mayor discografiche (“per disinteresse reciproco”), preferendo piccole case indie di qualità per l’edizione dei suoi ultimi lavori. “*Io sono come un orso. Con le braccia tese in alto aspetto il sorgere del sole*” recita la citazione del canto Pawnee nell’introduzione al sito *Bielle.org*⁴², alla cui conduzione, dopo una decina d’anni di ritiro dalla produzione musicale, Claudio contribuisce con la stessa passione, non smettendo mai di esercitare nella vita il suo lavoro di professore.

Estremizzando un pó, si puó dire che molte delle avanguardie politiche degli anni Settanta, specialmente della sinistra extraparlamentare, dall’estinto Potere Operaio, a Lotta Continua, all’Autonomia, hanno trovato nell’insegnamento, nel lavoro culturale in generale, ovviamente nella scrittura⁴³, “una baia ove ancorare temporalmente la loro nave dopo il naufragio”, chi in attesa, chi senza mai smettere di costruire.

Differenza speciale con i reduci del movimento del ’68, integrati e omologati senza riflusso alcuno, forse perché l’implosione del ’77 raggiunge una velocità di fuga esponenziale tanto piú forte per la divergenza delle spinte dei movimenti e del sistema. L’anno di “*Aspettando Godot*” (1972) é lo stesso anno in cui, guarda caso, Luis Buñuel vince il Premio Oscar con il film “*Il fascino discreto della borghesia*”. E “*Borghesia*”⁴⁴ é tra le canzoni piú efficaci e dure del disco, insieme a “*Angoscia metropolitana*”. Dopo

⁴² Progetto copyleft tra i piú vivi, di catalogazione, recupero, informazione, trasmissione dei profili e dei testi della musica popolare e di protesta degli ultimi quasi cinquant’anni, spazio critico e di autoproduzione e partecipazione diretta alle iniziative musicali piú significative, di un gruppo di compagni raccolti intorno alla denominazione paramilitare “Brigate” dedicata proprio a Lolli.

⁴³ Lolli affianca alla sua professione di cantautore e professore, anche quella di scrittore, pubblicando tre libri: “*L’inseguitore Peter H.*”, “*Giochi crudeli*” e “*Nei sogni degli altri*”. I suoi testi sono stati pubblicati dalla casa editrice City Lights Italia di Firenze nel 1998 con il titolo “*Antipatici antipodi 1972-1997*”.

⁴⁴ Composta da un Lolli giovanissimo, nel’68, assolutamente in linea con le sue idee di allora: “*io credo che ci sia un virus culturale terrificante di appiattimento e di omologazione in Italia che viene proprio dall’esaltazione della piccola borghesia: il nostro potere oggi è un potere piccolo borghese*” C’è da aggiungere che negli ultimi venti anni del ventesimo secolo la borghesia forse si é un pó eclissata, per l’espansione del capitale finanziario orbitale e per l’informatizzazione dei processi di gestione. Al borghese si é sostituito il manager, senza cultura eccetto la finanziaria e gestionale, orientata ai risultati immediati attraverso la riduzione selvaggia dei costi e la concorrenza criminale.

“*Un uomo in crisi*” (1973)⁴⁵, in cui spiccano ancora la crisi esistenziale, senza intimismo, ma come vissuto sociale di relazioni umane e sociali che producono disperazione e rabbia, e dopo “*Canzoni di rabbia*” (1974), ancora su temi di solitudine e lucida rivolta, esce l’album che piú di tutti significa l’impegno di Lolli col suo presente, “*Ho visto anche degli zingari felici*” (1976), destinato a segnare un salto culturale e animico decisivo nella geografia emozionale dei movimenti, alla stessa stregua di “*Storia di un impiegato*” di De André o di “*Senza orario senza bandiera*” di De André e dei New Trolls.

Al cinema é l’anno in cui viene condannato al rogo “*Ultimo tango a Parigi*” di Bertolucci; anni di Montanelli che invita a “turarsi il naso ma votare Dc”, di Berlinguer che apre alla Nato e lancia l’Eurocomunismo. Anni, soprattutto di attentati. Neri, cupi, velenosi. Anni in cui é facile “ritrovarsi soltanto a dei funerali” (Giorgio Maiomone-Brigate Lolli.org). In ogni brano, da “*Piazza bella piazza*”, “*Anna di Francia*”⁴⁶, “*Primo maggio*”, ma anche “*La morte della mosca*”⁴⁷, “*Agosto*”, “*Albana per Togliatti*”⁴⁸, tutte le tematiche piú implosive del movimento del ’77 sono filtrate in rapide pennellate: il terrorismo, gli omicidi di regime, il personale/politico, il rapporto con la sinistra istituzionale, il femminismo, in quello che si può considerare il disco piú rappresentativo del movimento, comprese le organizzazioni autonome.

Alla fine, accantonando l’umore un pó malinconico dei primi dischi, l’esplosione di forza e di gioia premonitrice della piazza, il luogo mitico di vita che raccoglie le speranze e la voglia di scambio e di rivoluzione.

Chi c’era si é davvero sentito come quegli zingari, depositari di un diffuso e irreversibile nomadismo mentale, del contagio della spontaneità. Subito.⁴⁹ Festa e tumulto, eversione esistenziale, il presente é ovunque, spazio e tempo sono il qui e l’ora, per questo scompare la distanza con le cose, con gli eventi, mozzando il fiato nella vertigine, il no-future punk lo grida verso dentro; dal brusío infinito che si sprigiona sbocca negli anni successivi il silenzio estraniato del riflusso nel “privato” o nelle “professioni”, mentre una piccola parte dei movimenti del ’77, incapace di assumere la sconfitta, radicalizza il silenzio di quel “no totale” nei codici delle organizzazioni combattenti, nel calcolo della guerra.

Ma gli zingari sono prima di questo, percepiscono quel presente assoluto, sono espressione di potenza e di desiderio, nomadi e ebbri di vendetta e di guerra. La canzone inizia e finisce il disco, concepito come una suite unica, alla maniera di *Storia di un impiegato* o, senza dividerne lo spirito “narrativo”, del rock progressivo. Inserisce i fiati nella struttura (un sax e un flauto magistrali) e le percussioni, marcando una

⁴⁵ “*Quello lí-compagno Gramsci*”, “*La giacca*”, “*Morire di leva*”, “*Un bel mattino*”, tra i brani piú memorabili.

⁴⁶ “*Non sarò per te un orologio/ il lampadario che ti toglie il reggiseno/ quando è tardi è notte e tu sei stanca/ e la tua voglia come il tempo manca...*”, in coerenza col dibattito femminista.

⁴⁷ “*il cielo appartiene ai potenti/ alle mosche appartiene la merda...Oggi è morta una mosca digrignando gli ultimi denti, subendosi l’ultima beffa, la morte appartiene ai potenti*”

⁴⁸ “*C’è un compagno, altra generazione/ che vuol bene ai matti/gira con un fazzoletto rosso/ e una foto di Togliatti*”, in cui, in quell’ “altra generazione” si leggono i rapporti travagliati col Pci, con i vecchi comunisti, il rapporto con la memoria storica messo in discussione dai figli.

⁴⁹ Fuori della logica degli interessi e dei bisogni, “*i movimenti del ’77, paradossalmente, prendono sul serio alcuni dei cardini delle società affluenti: l’individualismo e il consumismo. Li tendono fino all’estremo limite e da qui principiano a sovvertirli. Il loro consumismo individuale di massa non solo si affranca dalle equivalenze monetarie, ma oppone alle compatibilità economiche, alle costrizioni giuridiche e ai divieti politici la libertà assoluta. Un mix veramente esplosivo di anarco-liberalismo e anarco-comunismo*” (Antonio Chiochi)

musicalità nuova per Lolli, anche se le parole in poesia, come sempre vivono la loro vita da protagoniste assolute.

Le ultime quattro strofe della ripresa finale della ballata che dà il titolo all'album sono liberamente rielaborate da "*Cantata del fantoccio lusitano*" di Peter Weiss, trattate con un mutamento di prospettiva rispetto all'originale: cioè come rifiuto della colonizzazione da parte dei colonizzati, per il recupero dei beni di cui sono stati espropriati⁵⁰. E nel 2003 gli zingari ritornano, questa volta con arrangiamenti veramente gitani, balcanici⁵¹.

In mezzo, nel '77 c'è "*Disoccupate le strade dei sogni*", con la magnifica "*Analfabetizzazione*":

« *Ed il lavoro l'ho chiamato piacere,/ perché la semantica è violenza/ oppure è un'opinione/ Ma non è colpa mia, non saltatemi addosso/, se la mia voglia di libertà oggi è anche bisogno di confusione.* ».

E ancora il testimone del rifiuto dell'industria culturale, in "*Autobiografia industriale*"⁵² (da "*Disoccupate le strade dei sogni*", 1977). Gli altri album continuano fino ad oggi, tra ripetizione, rabbia, sconforto, denuncia, passione e tutta una panoplia di sentimenti che parola poetica e musica essenziale, scagliano sul viso dell'ascoltatore.

Chi avrebbe detto che gli zingari felici di cui sopra si sarebbero trovati nello stesso '76 al Parco Lambro, e non era la prima volta, per prendere atto di una divaricazione insanabile, nel bel mezzo di comportamenti parodici e musiche fossili? Di **Gianfranco Manfredi** in molti apprezziamo il suo essere artista a più dimensioni, la sagacia e l'ironia dei testi, certi arrangiamenti musicali, le sue incursioni nel cinema, nella formazione, la passione per la scrittura (i saggi di musica, i vari racconti fantastici) e i fumetti.

Poco resta fuori da quell'"esperire" i mondi della comunicazione di massa. Eclettismo postmoderno o strategia del ragno? Empirismo marxista o detournement vitale?

Trasformismo tattico o schizofrenia pre-cog (preariato cognitivo)?

Se Panzieri l'avesse immaginato all'epoca dei Quaderni Rossi, ci avrebbe messo su una interessante teoria sull'intellettuale post-operaista, precario di frontiera fra interessi e attività intellettuali diverse.

Nel pullulare di chierici e neoaccademici dell'ultrasinistra, piccola borghesia intellettuale dotata di un potente, eroico super-io culturale, tradizionalista e iconoclasta allo stesso tempo, ossessionata dalla tradizione, da preservare o distruggere, Manfredi fa della ricerca. Ricerca che, specie in un'epoca ancora priva di reti informatiche, è

⁵⁰ "*Siamo noi a far ricca la terra/ noi che sopportiamo/ la malattia del sonno e la malaria/ noi mandiamo al raccolto cotone, riso e grano,/ noi piantiamo il mais /su tutto l'altopiano./ Noi penetriamo foreste, coltiviamo savane./ le nostre braccia arrivano/ogni giorno più lontane./ Da noi vengono i tesori alla terra carpiti,/ con che poi tutti gli altri/ restano favoriti. / E siamo noi a far bella la luna/ con la nostra vita/coperta di stracci e di sassi di vetro./ Quella vita che gli altri ci respingono indietro/come un insulto,/ come un ragno nella stanza./ Ma riprendiamola in mano, riprendiamola intera,/ riprendiamoci la vita,/ la terra, la luna e l'abbondanza*"

⁵¹ Con il gruppo Il Parto delle Nuvole Pesanti. Riadattazione. Segno che qualcosa rimane, in primis l'esigenza di raccontarsi soprattutto ai giovani, non come cronaca emozionale, ma come opportunità sempre latente.

⁵² "*Il primo giorno,/ che ho messo un piede alla EMI./Autobiografia industriale,/viva le tette dell'industria culturale,/ tette opulente e dissetanti,/ ma in definitiva un po' troppo pesanti./...Autobiografia industriale,/ cioè come il latte dell'industria culturale,/ un latte amaro, molto indigesto,/ ma soprattutto un po' troppo caro/ Autobiografia industriale,/ come inserirsi nell'industria culturale,/ cioè come possono gli intellettuali,/dare una mano,/ per mantenere gli stessi rapporti sociali*"

spontanea investigazione sociale degli elementi piú evocativi, quelli in grado di incidere sull'immaginario del lettore e dell'ascoltatore-massa. Qui sta il fascino dell'operazione, riposizionare il valore d'uso di questi miti di massa, inventando percorsi a partire dalla fruizione e senza posizioni preordinate escludenti, rarezza totale in quegli anni di rimozioni e occlusioni, di reazione e di resistenza.

Un sentire prima di un comprendere, ma con solidi agganci al Marx giovane⁵³ da una parte, e nel discorso della grande cultura non marxista sull'uomo totale dall'altra (Breton, Freud, Kafka, Nietzsche, Artaud, Adorno, Lacan), nell'ardua intenzione di annetterli alla nuova cultura rivoluzionaria in formazione e trasformazione.

Perché mai uno che si laurea in Storia della Filosofia, con in cattedra Mario dal Pra e con una tesi su Jean Jaques Rousseau, che milita attivamente nel Collettivo di Filosofia e si batte per il 30 garantito, poi lascia tutto e arriva a scrivere dei saggi sui cantanti di massa di fine anni Sessanta? *“Quelli che cantano nei dischi”* (Coniglio, 2004) è una raccolta di mini saggi, scritti tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, sviluppati nella loro dissonante profondità ed estensione, su Jannacci e su Celentano, ma anche su Battisti e su Mina, come miti di massa, per esporre le sue intuizioni, acute e fresche, spiazzanti per quella malcelata freddezza e mancanza di rigore.

Il tutto senza integralismi di sorta, trattandoli come “musica di consumo”, “musica leggera”, non “merce”, anche se certamente lo erano, anche se la pubblicazione dell'epoca su “Lato Side”, etichetta indie della sinistra extraparlamentare, avrebbe permesso di ospitare il massimo disprezzo per quelle forme culturali istituzionali⁵⁴. Così l'atteggiamento critico attraversa il giallo (articoli su Chase, il ritratto di Dorian Gray), il noir, il cinema, soprattutto quello horror, le trasposizioni cinematografiche di E.A. Poe, il mito dello zombie nel cinema...il western, sempre cercando di rinvenire i fili delle relazioni sociali e di potere sottintese.

Di volta in volta sceneggiatore, attore, soggettoista, musicista, regista in ben venticinque tra film, sceneggiati ed opere teatrali⁵⁵.

Nove romanzi e sette racconti dal 1978 al 2001, incursioni nel fantastico attraversate dalle contraddizioni sociali e metropolitane, e l'incontro col fumetto, arrivato casualmente e tradotto ancora una volta in ricerca e prodotto ricco di valori centrifughi. All'inizio, l'esperienza con *Gordon Link*, un pó il progenitore in Italia del trash, del

⁵³ Dei *Manoscritti economico-filosofici*, della *Sacra Famiglia*, per intenderci, quello che scrive della necessità per l'uomo di riappropriarsi di “tutti i rapporti umani che ha con il mondo”

⁵⁴ “...perché se la musica è per sua natura un microcosmo prefiguratore nel quale è possibile leggere le tendenze della trasformazione sociale, l'editoria musicale è paesaggio sintomatico dei vuoti, degli impacci, delle abitudini letargiche, dei rigurgiti conservatori, delle riluttanze, delle rimozioni che sottendono il rapporto fra la sinistra(e/o il movimento) e le forme di linguaggio...Ed è proprio per la scarsa disinvoltura con cui chi vuole trasformare il mondo si aggira in queste zone, che la cultura dominante ha agio di risolvere autoritariamente questa mancanza, spacciando se stessa per norma eterna e invalicabile e permeando del proprio ordine del discorso il senso comune”(Franco Bolelli-Movimento e scrittura nell'area del pop).

⁵⁵ Nel cinema come scrittura di genere Gianfranco Manfredi è costantemente presente, come sceneggiatore, ma anche come attore non protagonista, o compositore della colonna sonora, con Samperi (*Liquirizia*, 1979-*Un amore in prima classe*, 1980), con Steno(*Quando la coppia scoppia*, 1981), con Vanzina (*Via Montenapoleone*, 1986) e con molti altri, tra cui Massimo Troisi (*Le vie del Signore sono finite*, 1987), ancora come attore; insomma, particolarmente con l'onda di quella commedia all'italiana che fa della parodia e della vita quotidiana, allo stesso tempo banale e morbosa, un territorio dell'immaginario popolare di massa. Di Manfredi sono due serie televisive(*Colletti Bianchi* e *Valentina*, del 1989, rispettivamente di 12 e 13 puntate). Tra tutta la produzione teatrale, poco numerosa, va distaccato *Zombie di tutto il mondo unitevi a Nervi*, del 1992. Realizzato in collaborazione con Ricky Gianco, amico e compagno di altre iniziative, come il Festival Musicale di Mantova, nel maggio 2007 alla sua quarta edizione.

demenziale (come Ghostbuster, la scuola di Belushi, di Saturday Night Live e Animal House) per la leggendaria Editoriale Dardo, tra avventura, ironia, fantasy, attualità e divertimento⁵⁶.

Poi, invitato da Bonelli, il padre del fumetto popolare italiano (Tex, Dylan Dog), Manfredi scrive varie sceneggiature di Dylan Dog, Nick Raider, fino ad ottenere la possibilità di gestire un progetto suo, con un personaggio nuovo, e nasce Magico Vento⁵⁷, oggi arrivato al numero 110 e appena approdato in Francia con l'editrice Mosquito.

Ancora generi minori ibridati, come per dire che nel percorso dell'eterno recupero delle culture altre da parte dell'immaginario sistemico, ci sono interstizi che possono essere investigati e ridirezionati con l'occhio attento alle storie non raccontate, comunque documentate attraverso un lavoro di ricerca profonda degli eventi reali, così frammentari e molto orali. C'è qualche attinenza con l'immagine degli zingari felici di Lolli? Quella dell'indiano Lakota, irriducibile in lotta per conservare le sue riserve e la sua cultura è la storia del mito della frontiera, è l'altra fascinazione forte dell'immaginario dei movimenti antagonisti, gli stessi indiani metropolitani del '77 e dintorni lo evocano tra nomadismo culturale e selvaggismo esistenziale, felice e colorato.

E la musica cosa c'entra in tutto questo maremagnum in ebollizione? Nella misura che è ritmo vitale, ricerca di una composizione, storia fatta di idee e emozioni, c'entra eccome. Inoltre, il periodo della produzione musicale per Manfredi coincide con quello dell'impegno politico più intenso, dall'inizio dei Settanta alla fine dello stesso decennio. Sono tutte canzoni politiche, all'inizio preparate per la distribuzione militante, come il disco "La crisi" (1972)⁵⁸.

In quegli anni milita nel gruppo Gramsci, l'ala non stalinista del movimento, il gruppo dell'ala dell'autonomia prima dell'ingresso di Toni Negri e di quelli di Porto Marghera, un gruppo di origine varesina nato all'incirca all'epoca della scissione del movimento studentesco di Popi Saracino⁵⁹.

⁵⁶ In realtà Manfredi si occupa di fumetti dal 1974, come redattore di *Re Nudo*. Sulla storica rivista del movimento underground italiano, dopo le importazioni di Crumb (Fritz il gatto, Mr. Natural), la produzione propria si arricchisce delle prime tavole di Scozzari.

⁵⁷ "Fumetto che incrocia un po' i temi del western e dell'horror. L'incontro con la cultura indiana, con le sue figure mitologiche, fu molto difficile per i bianchi. Fu l'epoca in cui cominciava lo spiritismo, persino il generale Custer era uno spiritista. Con Magico Vento volevo raccontare tutto questo lato del west che fino ad ora non era stato narrato e quindi sacrificato alle semplici pistole" (G.Manfredi)

⁵⁸ Prodotto dall'etichetta Lo spettro, viene distribuito per via sindacale per finanziare i corsi delle 150 ore, le scuole operaie. Copertina disegnata da Crepax, ma Gianfranco Manfredi non firma neppure le canzoni perché non è ancora iscritto alla Siae.

⁵⁹ Potere Operaio si è sciolto da poco proprio mentre nascono i primi coordinamenti delle assemblee autonome. Da parte di diversi militanti e dirigenti di questo gruppo c'è, inizialmente, un grande interesse che si concretizza nella disponibilità ad un apporto organizzativo esterno e nell'assidua frequentazione delle riunioni senza che riescano ad assumere un ruolo di direzione esterna a causa delle premesse su cui si basano gli organismi autonomi. A poco a poco questi militanti si sganciano. L'area che fa riferimento a Toni Negri inizia un rapporto con il Gruppo Gramsci presente soprattutto a Milano con militanti presenti nella sinistra sindacale, soprattutto FIM ma anche FIOM: Questo connubio determina una mutazione della linea politica del Gruppo Gramsci che si scioglie mentre una parte dei suoi militanti dà vita ad alcuni collettivi di fabbrica tra cui quello della FACE STANDARD e quello della SIT-SIEMENS. Da questo percorso di collaborazione fra militanti ex P.O. ed ex Gruppo Gramsci nasce la pubblicazione "ROSSO", portavoce di uno dei principali gruppi dell'area dell'autonomia che si sono costituiti in seguito.

Sia le parole che la musica, soprattutto chitarra, sono fortemente ritmati, con rime ironiche molto divertenti, come in quasi tutte le composizioni di Manfredi⁶⁰. Nella stessa epoca, 1974-1975, conosce Nanni Ricordi, che, con indipendenza dalla casa discografica ufficiale, e con l'intenzione di offrire voce a Manfredi, Cattaneo e ad altri che in quegli anni esercitavano sotterraneamente, costituisce l'"Ultima Spiaggia". Per questa etichetta esce nel '76 "*Ma non é una malattia*", il disco che piú di tutti resta nella storia del movimento, per l'omonimo brano, per "*Agenda '68*", ma soprattutto per "*Ma chi ha detto che non c'è*", altro pezzo memorabile, ripetuto all'infinito nelle manifestazioni, nelle feste giovanili, ricordato nei libri e nei racconti del '77.

"Sta nel fondo dei tuoi occhi / Ma chi ha detto che non c'è? / Sulla punta delle labbra / Ma chi ha detto che non c'è? / Sta nel mitra lucidato / Ma chi ha detto che non c'è? / Nella fine dello Stato / C'è!, sì c'è! / Ma chi ha detto che non c'è? / C'è!, c'è"

Del '77 é "*Zombie di tutto il mondo unitevi*". Qui sono presenti canzoni rivolte a donne, sul sesso e sull'amore. Tra tutte spiccano "*Dagli Appennini alle bande*" e soprattutto "*Un tranquillo festival pop di paura*", ispirata con ironico rammarico agli avvenimenti del Parco Lambro dell'anno precedente. La critica é tagliente, espressa con tutta la luciditá e il distacco di uno che, da dentro, non riesce a comprendere la piega che stanno prendendo le cose⁶¹.

Nell'articolo "*Parco Lambro, miti, riti e detriti*" ci troviamo la critica della rappresentativitá ("proletariato giovanile e avanguardia come classe", distorsione che porta inevitabilmente a replicare il classismo).

Rispetto ai fini, che si chiamino rivoluzione o no, il movimento rivendica le condizioni di realizzazione di una felicitá, non come a Manfredi pare di vedere al Lambro nel 1976, un dovere da compiere che si trasforma immancabilmente in paranoia ed impotenza, sia dentro che fuori del rito collettivo.

Infine la musica, medium controverso e linguaggio universale, che solo attraverso una relazione centrata sull'uso e sulla fruizione (cioé anche le forme di autoproduzione possibili, come qualsiasi discorso culturale o artistico), puó costituirsi in un vero rituale collettivo, di realizzazione autonoma della soggettivitá.⁶²

⁶⁰ "...ogni suo testo "poggia" su un determinatissimo musicale anni '50, un pò retrò, molta "musica commerciale", divertente per l'incontro tra parole nuove da "contestazione" unito a queste musiche che passano tutto l'arco delle musiche radio-tele-San Remo che ci hanno afflitto da anni. L'insieme, l'incontro, fra questi testi intelligenti, ironici, corrosivi e queste musiche (in questo contesto) disarmate per la loro fragile leggerezza, ingombrante stupidità, dissennatezza, è anche divertente, ma certamente siamo ben lungi dall'ascolto globale, dalla "musica aperta" che stimoli l'ascolto analitico, ecc., dallo "studio", insomma, della "canzone" degli Stormy Six"(Giovanna Marini- Cari Area, Finardi, Gianco, Lolli, Manfredi, Stormy Six...articolo tratto da Lotta Continua del 21 aprile 1978)

⁶¹ "E' l'ultimo spettacolo / non solo della festa / la mia generazione che svuota la sua testa / vuole vederne i pezzi / e non li vuole vedere / vuol leggersi nel corpo, ma anche sul giornale... Ed anche qui nel rito c'è la contraddizione / nella felicità la nuova repressione / il parco è ormai nascosto è tutto una lattina / abbiamo fatto il punto e niente è come prima"

⁶² "La nostra musica, soprattutto quella italiana di ascendenza contadina, esprime talvolta attraverso suoni onomatopeici questi significati (soprattutto allusioni erotiche), ma piú spesso rimanda a una significazione di fondo che é appunto il lavoro, la scansione del ritmo di lavoro. Il rituale collettivo é in questo caso scandito da un gesto ripetitivo e uguale trasmesso da lavoratore a lavoratore. Ci si identifica in quanto "lavoratori". Questa "musica del lavoro" é inutile nascondere che é stata la matrice della musica della sinistra italiana. L'altra matrice anch'essa d'origine "popolare" é la marcia, anch'essa a ritmo costante, deciso e scandito, gesti ripetitivi e uguali, cioé la musica marziale, che non é solo musica dell'esercito, ma anche musica "di lotta". Infine la musica da chiesa, corale, rituale, impostata anch'essa su

Poi seguono altri dischi, testimonianze di una sofferta militanza, di una progressiva perdita di fiducia nell'evoluzione delle cose, quasi in ognuno dei brani del dopo '77, lo spirito critico non riesce a tacere le contraddizioni che il movimento sta amplificando. Testi e canzoni non da passare in rassegna per trovarci il nuovo, o un'identità, proprio perché iscritti in un'operazione cosciente di superamento della tradizionale rottura con la merce attraverso la rivendicazione dell'autonomia del politico (canzone di lotta contro canzone di consumo, slogan politico contro slogan pubblicitario).
Che é anche

*“superamento del ribellismo come modello spettacolare alternativo, usato e consumato sistematicamente dal capitale che ne forgia le più grosse operazioni commerciali, la colonizzazione di nuovi mercati”.*⁶³

Questo processo, non altro che il principio del rivoluzionamento costante delle forme di vita operato dal capitale nell'unico valore sedimentato che riconosce, quello del “Valore”, deve essere smascherato. Tanto a chi se lo nasconde rivendicando la propria non chiarita autonomia come a chi ci si diverte dentro.

Con questo fine, istintivo quanto concettuale, Manfredi si muove come un felino nelle forme di comunicazione di massa, tutte pubblicitarie o in via di mercificazione, nuota nella serialità come nella produzione di stereotipi alternativi invitando ad abbandonare l'autocritica e l'autoironia, comunque incluse nella “tendenza”.

Per istigare all'improvvisazione e all'exasperazione del lavoro negativo di scomposizione e dissoluzione dei modelli fissati in figure ideologiche. Credo che quella lucidità, patrimonio di una minoranza, lo faccia soffrire non poco, ma siccome sente prima di pensare, invece di censurare ed eclissarsi, si fa sfuggente, si annida nel comico, nell'orrido, nel seriale.

Non coscienza critica, ma lucido detonatore.

un ritmo costante, su fasi semplici e ripetitive, slogan.” (Gianfranco Manfredi-Parco Lambro, miti, riti, detriti)

⁶³ Gianfranco Manfredi - Nostra merce quotidiana, Lotta Continua del 21 aprile 1978.

Terzo girone: musiche diffuse, speriment/azioni

La ricetta Manfredi é insomma un convincente connubio tra il ruolo di artista-specialista e quello di produttore bricoleur di cultura altra.

In questo senso é piú prossimo di tutti gli altri cantanti politici alle migliori esperienze di produzione “indipendente” degli anni Settanta. Fino all’inizio degli anni Settanta in Italia le maggiori case discografiche (o meglio le loro case editrici) sono legate da un contratto con l’editore di “*Sorrisi e Canzoni*” (Campi) che impedisce di pubblicare i testi delle canzoni in altri luoghi se non gli spartiti e su *Sorrisi e Canzoni* stessa: quindi neppure sulle copertine dei dischi!

La famigerata Commissione d’ascolto Rai, fondata da Giulio Razzi (potente Direttore artistico, primo direttore artistico del Festival di Sanremo e redattore del relativo regolamento, piú tardi aderente alla Loggia P2), fa da santa inquisizione della musica. Fino alla metà degli anni Settanta, quando la famigerata Commissione viene sciolta, ha il potere di escludere un disco dalla programmazione. Le diciture “con adeguata presentazione”, o “previa autorizzazione del capo-servizio” o “della Direzione Generale” marchiano la programmazione, rendendo di fatto l’industria discografica succube e addirittura strategicamente “preventiva” rispetto alla censura democristiana.

Gli interessanti studi di Franco Fabbri⁶⁴, evidenziano il supporto che le indipendenti italiane offrono allo sviluppo dell’industria culturale, proprio per l’immobilismo e la concentrazione di potere censorio, proprio perché sono costrette a cercarsi canali alternativi di promozione e diffusione, come la circolazione militante (per esempio i Cantacronache), il tam-tam giovanile (come la Bluebell di Antonio Casetta per lanciare De André), la distribuzione in proprio (emblematica l’attività di Nanni Ricordi e Franco Crepax, per la pubblicazione di nuovi talenti e la distribuzione nei negozi di proprietà). Lo studente sottoproletario di quegli anni in questo girone ci vede collocate, con alcune etichette indipendenti (Bla Bla⁶⁵, Intingo e Ultima Spiaggia⁶⁶, Magma⁶⁷, L’Orchestra e la Cramps, l’Harpo’s Bazar, Italian Records), del buon buon progressive (**Area**), filtrato nell’attivismo politico di alcuni autori (**Stormy Six**), qualche divagazione post-punk (**Skiantos**), e un incrocio di influenze musicali, artistiche e filosofiche (appunto il

64 Ricerca nella popular music e discografia indipendente: dal Cantacronache ai Residents-Musica/Realtà n.14, Milano, Unicopli, 1984

65 Creata nel ’70, dedicata fino al ’76 al progressive e all’avanguardia, tra cui gli album *Fetus e Pollution* di Franco Battiato, *Clic* dello stesso Battiato, in accordo con la inglese Island, *Arrow Head* degli Osage Tribe, *Appunti per un’idea fissa*, dei Capsicum Red.

66 Due etichette legate dal nome del loro fondatore, il cantante/compositore/produttore Ricky Gianco. La Intingo fu fondata nel 1972 dallo stesso Gianco, ma il primo album uscì nel 1974, il primo LP degli Alberomotore. La produzione è durata fino al 1978 sotto la distribuzione Ricordi. L’Ultima Spiaggia (questo è anche il nome del primo album prodotto da quest’etichetta) venne creata nel 1974 da Gianco insieme a Nanni Ricordi e Gianfranco Manfredi (il fotografo Cesare Monti entrò piú tardi), cominciando a pubblicare dischi nel 1975, sotto la distribuzione RCA.

67 Anche la Magma records, come la Grog, fu fondata dai fratelli Aldo e Vittorio De Scalzi (dei New Trolls) a Genova parallelamente al loro studio di registrazione, Studio G.

La Magma ha avuto due periodi diversi, il primo dal 1973 al 1974, con la distribuzione della Dischi Ricordi, poi dopo un’interruzione di due anni è tornata concentrandosi su vecchi gruppi e con la distribuzione della Fonit Cetra. In questi anni, l’etichetta ha prodotto alcuni tra i migliori album prog italiani degli anni ’70, con il primo ed unico LP degli Alphataurus, i due album dei New Trolls Atomic System, *Concerto Grosso n.2* dei New Trolls, il terzo LP dei Latte e Miele.

progressive, tra beat e rock, il punk, la controcultura, il futurismo, l'anarcosindacalismo, il surrealismo, il situazionismo, il dadaismo, il post-strutturalismo francese).

Insomma quell'accelerazione intellettuale e politica che confluisce nel '77 in un contesto politico ed economico che si ricalizza, specie dopo il '76, garantito dalle connivenze della sinistra istituzionale.

In quest'area alloggiano le esperienze di appropriazione e ricodificazione della memoria, dei media e dei linguaggi che il sistema culturale va strutturando. Le Radio libere, l'LP, l'offset, l'elettronica musicale di massa, la grafica, le arti minori come il fumetto, l'editoria indipendente, testimoniano l'estensione della produzione dal basso, la messa in discussione della fruizione tradizionale, la disseminazione del linguaggio, l'ambigua centralità della comunicazione.

L'idea dei Sessanta che la musica politica fosse sia musica dei lavoratori che della loro coscienza di classe al grado più alto, cambia a metà degli anni Settanta nell'idea che, in quanto musica, è una metafora della realtà, quindi ogni espressione musicale può essere politica, se propugna il cambio politico e il progresso.

Questo cambio ideologico, ben rappresentato in Italia tanto dall'attenzione riservata al jazz e alle avanguardie "classiche", quanto al progressive-rock e in generale a tutte le forme di sperimentazione, si sostanzia specialmente nella produzione della **Cramps** come modello imprenditoriale di un'intellettualità alternativa, e de **L'Orchestra** (cooperativa interamente autogestita) e i suoi circa cinquanta dischi, da "*Un biglietto del tram*" degli Stormy Six, a una performance esoterica di Giancarlo Schiaffini, solista jazz tra i collaboratori di Luigi Nono).

A fare da sfondo l'evoluzione delle scuole di musica cooperative. Iniziate nel '74 basicamente come luoghi di apprendimento delle canzoni politiche più conosciute, tre anni più tardi includono lezioni di teoria musicale, storia della musica, composizione, improvvisazione di gruppo e fanno parte di una rete nazionale, rappresentata da un giornale, *Laboratorio Musica*, pubblicato da Ricordi e dall'Arci, ed edito da Luigi Nono⁶⁸.

Ecco, mi sembra che **Stormy Six** e **Area**, su versanti molto differenti, riuniscano elementi comuni chiarificatori dell'approccio musicale e politico più innovatore dell'epoca. Intanto provengono, come altri del resto, da quel fenomeno di massa della seconda metà dei Sessanta che è il Beat, canalizzatore della creatività giovanile, tra capelli lunghi, abbigliamento "uniformato", covers e radio pirata, e che costituisce una miniera di gerovital per l'industria (Cantagirol).

Entrambi, pur con attitudini e background diversi, si pongono come strategia l'approssimazione della musica al vissuto politico dei primi Settanta, perciò risiedono in strutture organizzate altamente ideologizzate.

Gli **Stormy Six**, oltre all'ingente attività concertistica, partecipano attivamente al Movimento Studentesco fin dal '74, gli **Area** con minor grado di adesione personale, ma con una partecipazione totale, agli appuntamenti storici del movimento. Ma sono due modi diversi di esprimere, pur dentro lo stesso prisma, la memoria in musica, gli uni del passato e della quotidianità in episodi e soggetti ricchi di simbolismo politico, gli altri del futuro, nell'affermazione di linguaggi nuovi e bidirezionali. Il fine di entrambi è praticare quella riappropriazione dal basso della coscienza, unita alla tecnica e alla memoria, nell'apertura dell'ascolto che suppongono le musiche già circolanti, il beat inglese, il progressive, il country, il folk, il rock, la musica sperimentale, il jazz nelle sue declinazioni be bop e free, le musiche etniche.

⁶⁸ Franco Fabbri- Five easy pieces: forty years of music and politics in Italy, from B(ella ciao) to B(erlusconi)-intervento in seminario Musica e Politica, Newcastle, 10/5/2006

Gli Stormy Six, mentre prende piede in Italia il fenomeno della canzone d'autore pubblicano il primo LP nel '69 ("*Le idee di oggi per la musica di domani*"), per Ariston, ancora in bilico tra spinte progressive e "pop-rock leggero e furbetto"⁶⁹. Dopo l'adesione al Movimento Studentesco sono di fatto gli unici musicisti rock professionisti che militano in un'organizzazione politica e per giunta con tanto di contratto discografico e LP in uscita ("*L'Unità*", 1972, First).

Sul disco il brano "*Fratello*" spiega l'abbandono della formazione da parte di Claudio Rocchi, migrato verso lidi piú psichedelici, e "*La Manifestazione*" sará un successo nel movimento, il resto sono poesie sociali narranti eventi che, tra il 1860 e il 1864, hanno portato all'unitá d'Italia, di certo storie diverse da quelle raccontate sui libri di scuola. Musicalmente, la contaminazione é con le ballate di cantastorie poco penetrati nella cultura musicale italiana, come Crosby, Stills, Nash & Young, The Band, Woody Guthrie, insomma la tradizione country-blues, e soprattutto Ewan McColl, abbastanza conosciuti a Milano (siamo nel '73), ma solo negli ambiti del folk revival e della canzone militante, grazie all'attività di Roberto Leydi⁷⁰.

In quel dissidio tra folk e rock, in cui Dylan (ma anche CSN&Y, Byrds, Buffalo Springfield, The Band) fa da ponte (serve ancora ricordare i fischi dei puristi del folk alla sua chitarra elettrica, ancora giovane, al Festival di Newport?), gli Stormy Six identificano modelli ("*John Wesley*", bandito amico dei poveri, di Bob Dylan; "*The night they drove old Dixie Down*", la guerra civile americana dalla parte degli sconfitti⁷¹, di Robbie Robertson; "*Ohio*", cronaca degli scontri alla Ken State University nel '70, di CSN&Y), che in miscela con la militanza politica (la questione meridionale, la Resistenza come "Secondo Risorgimento" e come rivoluzione mancata, il movimento studentesco, la repressione poliziesca), prenderanno corpo in "*L'Unitá*"⁷².

Nel '73 nella formazione entrano Umberto Fiori, Carlo De Martini, Tommaso Leddi, aggiungendosi a Franco Fabbri, Luca Piscicelli, Antonio Zanuso, mentre cresce la fama di gruppo del Movimento Studentesco milanese, incerta per la tensione dei rapporti, che addirittura portano alla "scomunica" di "*Stalingrado*", per formalismo. "*Guarda giú dalla pianura*", del '74, dedicato alla resistenza, rivisita alcuni classici della canzone politica, allontanandosi dal rock, quasi interlocutoriamente.

Poi, vista anche la mancanza di fiducia dei discografici dell'Ariston nel progetto Stormy Six, si fonda **L'Orchestra**, prima come cooperativa organizzatrice di concerti, poi come etichetta autonoma, che, in circa otto anni, arriva a produrre ben 50 album, con un livello di sopravvivenza decente in virtú di una distribuzione quasi completamente militante (tutti i lavori del Gruppo Folk Internazionale, il progressive di Mamma non Piangere e Picchio dal Pozzo con "*Abbiamo tutti i suoi problemi*" (1980), Art Bears, Henry Cow, Etron Fou Leloublan, Mario Schiano, Yu Kung e ovviamente tutti gli album successivi degli Stormy Six).

"*Un biglietto del tram*" é del 1975, album tematico, basato su alcuni eventi degli ultimi anni della seconda guerra mondiale in Italia e della resistenza contro il nazismo, in una miscela originale di sonorità folk e progressive e testi coinvolgenti. Brani come "*Stalingrado*" e "*Dante Di Nanni*" (il nome di una vittima dei nazisti) si ripeteranno nei concerti del gruppo per tanti anni.

⁶⁹ Franco Fabbri-I gruppi raccontano la storia, intervento al seminario "Cantare la storia", Urbino, 2004

⁷⁰ Roberto Leydi, Tullio Kezich-I canti dell'altra America, 1954; promotore con l'etichetta Albatros di "Living folk", 1970, registrazione del concerto del 1968 del London Critics Group di McColl al Teatro Lirico di Milano- citato da Franco Fabbri- I gruppi raccontano la storia

⁷¹ cui si ispira "Pontelandolfo", brano arcinoto de "L'Unitá"

⁷² Franco Fabbri-ibid.

Nel 1976 una rinnovata formazione produce lo strumentale “*Cliché*”, concepito come colonna sonora per uno spettacolo teatrale e registrato con l'aiuto dei jazzisti Guido Mazzon e Tony Rusconi, e un anno più tardi “*L'apprendista*”, uno dei loro migliori lavori in assoluto, una gemma di musica progressiva, con elaborati cambi di ritmo nella migliore tradizione del genere (si può solo fare qualche confronto con i Gentle Giant, o con i Giganti, con le dovute distinzioni, a detta dello stesso Fabbri), eppure mantenendo uno stile originalissimo, con un uso perfetto di ogni genere di strumenti e parti cantate a più voci.

Alla fine degli anni '70 il gruppo vive una prolifica collaborazione con artisti stranieri partecipando alla fondazione (insieme agli inglesi Henry Cow, i belgi Univers Zero, i francesi Etron Fou Leloublan e gli svedesi Samla Mammas Manna) al movimento internazionale R.I.O.-Rock In Opposition, che dá loro l'opportunità di suonare in tutta Europa.

Il R.I.O. vede la sua prima apparizione ufficiale in occasione di un festival musicale organizzato dagli inglesi Henry Cow a Londra il 12 marzo 1978⁷³, con velleità di portata notevole: contrastare l'imperante predominio e le ingerenze delle grandi case discografiche, nonché l'indifferenza e le difficoltà riscontrate dai gruppi musicali più radicali, creando ed organizzando alternative favorevoli agli interessi creativi delle band.

Le cinque band aderenti al sodalizio presentano, in effetti, proposte musicali antitetiche tra loro, alcune caratterizzate da elementi folk del proprio paese (Samla, Stormy), altri con un prevalente aspetto cameristico (U.Z.). Vale per tutti il contesto rock evoluto e le tipiche improvvisazioni di stampo jazzistico.

L'aspetto politico, seppur in alcuni casi molto evidente, lascia il tempo che trova, non influenzando più di tanto le composizioni musicali che, come linguaggio universale, si presentano fresche, stimolanti, e paradossalmente, quasi senza testi impegnati in declamazioni politiche.

Fatte le debite eccezioni, ovviamente! Un importante incontro avviene poi nel dicembre 1978 in Svizzera, nel quale si affrontano sia le basi teoriche del movimento, sia quelle prettamente logistico/organizzative, prevedendo gli scambi promozionali tra i gruppi dei vari paesi, il possibile collegamento di tutte le realtà alternative esistenti (studi di registrazione, sedi per concerti, nolo di attrezzature, realizzazione di dischi e cassette, distribuzione dei prodotti, negozi di dischi, vendita per corrispondenza, ecc.).

Per aderire al R.I.O. bisognava soddisfare alcuni criteri di base tra cui l'eccellenza della proposta musicale giudicata collettivamente, lavorare al di fuori dei normali canali affaristici della musica ed avere commistione sociale con il rock.

Poi il sodalizio si estende anche agli Art Bears, Aksak Maboul e Art Zoyd. I buoni intendimenti hanno conseguenze immediate nei concerti, organizzati nelle diverse nazioni di provenienza dei gruppi fondatori. Oltre ciò non c'è alcun'altra formale attività, presto cade l'epitaffio sui propositi del R.I.O. ed i primi anni '80 vedono la crisi e lo scioglimento di quasi tutti i gruppi fondatori, anche se la sigla continuerà ad avere

⁷³ Principale animatore è Chris Cutler, batterista e militante socialista, il quale nel volantino distribuito durante il concerto scrive: “l'industria musicale da sola non può creare nulla, può solo sfruttare le capacità delle sue vittime; l'industria musicale vuole mantenere i desideri dei suoi conduttori al livello di qualità più basso possibile e con formule facilmente riproducibili, mentre musicisti più capaci ed integerrimi possono essere difficili da controllare; i discografici prendono le loro decisioni basandosi sul profitto ed il prestigio... essi hanno orecchie solo se si tratta di rubare denaro, cuori che pompano sangue di chi assassinano; solo quello che scrisse Kafka è vero: la paranoia è semplicemente un riconoscimento di valori umani sotto il capitalismo... "il punto è cambiarlo!"; l'indipendenza è un primo passo valido solo se seguirà una rivoluzione”

valore indicativo per la musica prodotta successivamente dai gruppi più longevi (U.Z., A.Z.) o da quelli che decideranno di incarnarne lo spirito squisitamente musicale. In effetti, ancora oggi, non sono pochi i gruppi che propongono musica attingendo da quel piccolo grande calderone costituito dai gruppi R.I.O. degli anni '70.

In sostanza si possano annotare agli Stormy Six, indipendentemente dai gusti, almeno due goals; uno, l'aver operato un'importante fusione, pur con esiti disuguali, tra rock e canzone politica, superandone i pregiudizi congeniti nei confronti dell'arrangiamento, della tecnologia, della discografia; due: l'aver cercato un'internazionalizzazione organizzativa tra affini per vertebrare un discorso articolato di qualità musicale e indipendenza reale.

Entrambe le imprese sottolineano un elevato livello di maturità e culturale, raggiunto nell'incontro tra musica e politica, che è ben documentato dai percorsi futuri dei principali componenti del gruppo⁷⁴.

L'album successivo degli Stormy Six, del 1980, "*Macchina maccheronica*", intesa come fabbrica, nel senso di musica (usato anche come nome del gruppo in alcuni concerti), è un album molto vario nel miglior stile R.I.O., con ottimi brani miscelati a curiose canzoni molto brevi e ritmi stravaganti, perfino un valzer! L'ultimo capitolo nella lunga storia è "*Al volo*", del 1982, ancora un buon album che mostra influenze del pop elettronico degli anni '80, inserite nell'ormai tipico suono Stormy Six.

Ed eccoci arrivati alle strutture "mutanti": il Frankenstein del logo della **Cramps**, che è anche lo pseudonimo con cui Gianni Sassi firma i testi delle canzoni scritte per alcuni degli artisti della label, allude alla mutazione del corpo e dei valori culturali accelerati dall'informazione e dalla comunicazione. Mostro "frammentario", solo e diverso, minaccioso e ingovernabile, identifica l'indipendenza creativa, se non funzionale, di una delle più importanti labels dei Settanta, dotata di un alto potere d'attrazione su uno stuolo di intellettuali e ingegni sparsi.

La Cramps è un tentativo strutturato di impresa culturale, costruita sui valori leninisti di agitazione e audacia, leadership e carisma, che la avvantaggiano sulla separazione delle arti grazie all'attività isterica e seducente di quel self-made-man che è Gianni Sassi.

Figura di manager comunista, se volete di talent-scout e art director militante senza schieramento, cui la formazione di grafico pubblicitario permette una visione mediale sfatata, vitale, e una passione istintuale per il nuovo, lo spiazzante.

Ne rende conto il lungo elenco degli interessi e delle attività diffuse in un lucido intreccio dei percorsi e dei saperi: dalla pittura degli inizi e la carriera medica mancata, alla casa editrice ED912⁷⁵ fondata nel 1965 con Daniela Palazzoni, Sergio Albergoni e Gianni Emilio Simonetti e dello studio grafico (poi studio pubblicitario, fucina culturale e quartier generale di intellettuali e artisti) Al.Sa.⁷⁶, dove "Al" stava per Albergoni e

⁷⁴ Franco Fabbri è musicologo, oltre ad aver pubblicato vari volumi, ha promosso le edizioni italiane di libri come "Sociologia del rock" di Simon Frith, "Studiare la popular music" di Richard Middleton, "La musica degli Stati Uniti" di Charles Hamm. È stato chairman della International Association for the study of Popular Music, e uno dei pionieri dei popular music studies in Italia. È stato a lungo uno dei conduttori più noti dei programmi di Radio Tre. Insegna alle Università di Torino, di Milano e di Genova. Umberto Fiori, poeta e autore di saggi sulla musica e libretti d'opera. Un testo significativo è la raccolta di saggi "Scrivere con la voce", Unicopli, sul rapporto canzone d'autore/poesia e, per estensione rock/testi

⁷⁵ Tra la ingente produzione molti manifesti di Alison Knowles, Takako Saito, Henry Flynt, George Brecht, Ben Vautier, Dick Higgins, George Maciunas, Gianni Simonetti - e una rivista, "Bit"

⁷⁶ Nell'impronta tipografica di Fluxus, il movimento artistico trasversale e internazionale le cui origini vengono rintracciate in Duchamp, Dada e teatro futurista e che, nel suo scorrere anarchico e vitale, si proponeva di instaurare e rintracciare forti relazioni tra arte e vita quotidiana. La lezione di Fluxus, secondo lo stesso Sassi, era (e probabilmente è) quella di imparare a rivedere le cose da un punto di

“Sa” per Sassi. Si lavora con segni, essenziali e stimolanti, sempre leggermente sofisticati, cercando il diverso dall’omologazione, il cambio, la rivoluzione delle forme e dei significati (suo l’omino rosso della Polistil, Battiato su un divano Busnelli, campagne urbane di notevole impatto, le copertine dei dischi di Battiato “*Fetus*” e “*Pollution*”, e di quelli degli Area, di cui é anche coautore dei testi).

Il vitalismo ottimista e un pó borghese della comunicazione come gesto prende forma di festival culinari e culturali (Milano Poesia, Polyphonix, Gruppo 93, Milanosuono), di riviste (Bit, Humus, Re Nudo, Alfabeto, La Gola, antesignana di Slow Food e delle prime pubblicazioni della Coop, Cavallo di Troia, SE), di case editrici (Multhipla), di concerti (Cage al lirico di Milano nel ’77, il mega-concerto del ’79, purtroppo postumo di un giorno, organizzato dagli amici di Demetrio Stratos, con la partecipazione di piú di cento musicisti, per aiutarlo nelle cure,) e molto altro, con una fede nel team-work, nel laboratorio di idee tra artisti e intellettuali di ogni provenienza (tra gli altri Juan Hidalgo, Nanni Balestrini, Eliseo Mattiacci, Valerio Magrelli, Paolo Volponi, Emilio Tadini, Alberto Camerini, Jean-Jacques Lebel, Eugenio Finardi, Valeria Magli, Freak Antoni...). Cramps sta per : C=company, R=record, A=advertising, M=manegement, P=pubblicità, S=service, nei propositi un servizio “chiavi in mano” a 360 gradi, dall’immagine alla produzione e promozione dei dischi, ai concerti. Cramps nasce tra il 1972 e il 1973 con il primo album degli Area, “*Arbeit Macht Frei*”, anche se Gianni Sassi era già attivo nel campo musicale da anni (per la Bla Bla records con la prima produzione di Franco Battiato, Osage Tribe, Capsicum Red). Soci fondatori ne sono Sassi, Albergoni e Franco Mamone, uno dei piú importanti organizzatori di concerti rock⁷⁷.

Dopo l’iniziale distribuzione della Baby Records (a parte i primi quattro LP, usciti con distribuzione Ricordi), la Cramps passa sotto la Phonogram⁷⁸ alla fine del 1977. La Phonogram ristampa in questi anni molti dischi della produzione precedente con la nuova numerazione, usando qualche volta il marchio Philips sulle etichette.

Ecco che la Cramps, cosí come il Consorzio Comunicazione Sonora, montato dallo stesso Sassi per riunire Cramps, Ultima Spiaggia⁷⁹, Zoo, Divergo e l’Orchestra⁸⁰, e anche i Dischi del Sole (a lungo distribuiti dall’Ariston, poi dalla Vedette), tutte queste realtà aspiranti a un ‘indipendenza produttiva e distributiva, di fatto possono solo accontentarsi di una certa autonomia ideologica e promozionale.

Il che, a seconda dei casi, pur impedendo la costruzione di un reale circuito alternativo, che all’epoca potrebbe basarsi nel vasto tam tam di movimento, l’esecuzione dal vivo e le collaborazioni nel circuito internazionale⁸¹, non influisce comunque sulla qualità della produzione e sul messaggio.

Anche perché in pochi nella sinistra di classe, e meno in quella istituzionale, percepiscono la necessità di un approccio all’informazione e alla cultura diverso dalla subordinazione del disco al testo e all’esecuzione dal vivo. A proposito dei concerti, con

osservazione libero da modelli e guardare il mondo con atteggiamento laico nel continuo sforzo di modernizzarlo-Articolo di Silvia Veroli da Alias-II manifesto del 03/09/2005.

⁷⁷ Sue le organizzazioni in Italia di King Crimson, Santana, Frank Zappa, Jethro Tull, Rod Stewart e altri. Nel libro di Stampa Alternativa “I Padroni della musica” vengono attaccati i principali organizzatori di concerti di quegli anni, tra cui David Zard e Franco Mamone, ma si indirizzano dure critiche anche a Gianni Sassi, fondatore della Cramps e socio di Mamone.

⁷⁸ La Phonogram di fatto impediva per contratto di vendere i propri dischi per canali diversi da quelli tradizionali.

⁷⁹ L’Ultima Spiaggia era in sostanza un gruppo di produzione per la Rca italiana.

⁸⁰ L’Orchestra, pur avendo una disponibilità illimitata per le vendite in libreria, per posta e all’estero, aveva comunque un contratto di distribuzione con la Cgd.

⁸¹ F.Fabbri-La Cramps. Un’indipendenza mancata, Musica/Realtà 43, 1994

l'Italia tagliata fuori dal circuito dei tour rock, in conseguenza alla generica idea contro-culturale che rock e rivoluzione vadano a braccetto, pertanto ne sia obbligatoria la collettivizzazione⁸², quasi non ce ne sono più quando Sassi, dalle sue matrici genetiche Fluxus, s'inventa il concerto di John Cage⁸³ al Teatro Lirico di Milano nel 1977. Ma più che del potlatch come quotidianità, o di temperamento avanguardista ansioso di nuovo, è meglio parlare di tentativo di diversificazione e dislocazione produttiva per rivendicare un'arte colta e libertaria, intuita tra poesia, ispirazione al progressive italiano più politico, e sperimentazione delle avanguardie musicali affini alla sua matrice.

Questa "agitazione" dei flussi operata dalla Cramps all'inseguimento del mito della modernità, attua il superamento della pervasiva forma canzone in collane sonore dalle solide e ben identificate spine dorsali.

Tutto inizia nel 1973 con "*Arbeit Macht Frei*" degli Area, di cui l'etichetta produce ben otto dischi, fino alla compilation "*Area 70*" del 1980. Nel '74 la collana Nova Musica, iniziata con il disco "John Cage", dell'omonimo, prosegue fino al 1978 e chiude con "*Cantare la voce*" di Demetrio Stratos, passando per Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Robert Ashley, il Gruppo Improvvisazione Nuova Consonanza, David Tudor tra i più interessanti, in tutto diciotto dischi all'insegna della sperimentazione creativa e l'improvvisazione sonora.

Nel '75 la collana DIVERso inizia con "*Improvisation*" di Derek Bailey tra gli altri, e termina nell'80 con "*Memo from*" di Schiaffini-Iannaccone, lasciandoci dodici esempi di ricerca sonora e ancora improvvisazione, da "*Metrodora*" di Demetrio Stratos (1976) a "*Suoni*" di Luigi Cinque (1979), a "*Straws*" di Steve Lacy (1976). Sul versante pop-rock si sfornano ben trentadue dischi dal '74 all'80, con omaggi al progressive italiano più creativo (Arti e Mestieri), al blues elettrico di Roberto Ciotti, al rock-canzone di Eugenio Finardi, all'avanguardismo sonoro di Alberto Camerini, senza tralasciare la canzone politica di Pino Masi, il folk trasversale del Nuovo Canzoniere del Lazio, la psichedelia progressiva di Claudio Rocchi, il punk-rock, sia demenziale (Skiantos) che incazzato (Kaos Rock).

A queste collane seminali se ne aggiungono altre, nel '77 e nell'80, rispettivamente "*I grandi interpreti della musica contemporanea*" e "*Multiphla*", l'una con interpretazioni tra gli altri di Schonberg e Satie, l'altra con sperimentazioni poetiche sonore di Wolf Vostell, l'antologia poetica sonora "Polyphonix 1", e un'antologia di musica futurista. Tanto caratterizzata produzione rivela l'attitudine Fluxus di fusione di tutte le arti, la rivendicazione dell'intrinseca artisticità dei gesti più comuni ed elementari e la

⁸² Si parte nel 1971 con le furiose cariche della polizia a Milano ai concerti dei Led Zeppelin e dei Chicago, e si finisce qualche anno dopo con il palco dei Santana fatto saltare con le bottiglie molotov. Dagli assalti ai forni di manzoniana memoria agli assalti ai palazzetti dello sport, dalla tragedia alla farsa. In mezzo ci sono stati decine e decine di concerti trasformati in campi di battaglia (dalle manganellate e i lacrimogeni delle forze dell'ordine) o in tribunali del popolo, con le autoriduzioni, le ronde "antifasciste" e processi proletari contro i musicisti "servi dell'imperialismo".

⁸³ Allo spettacolo "Empty Words" autoriduttori, autonomi, fans di musica pop in crisi di astinenza, accorsi in gran numero si trovarono davanti un vecchietto - privo di qualsiasi appeal da rock star - seduto ad una piccola scrivania in un angolo defilato dell'enorme palco. Leggeva da una pila di fogli, illuminato da una triste abat-jour, una serie di fonemi e brani incomprensibili tratti da Walden di Thoreau, avendo come unico effetto speciale qualche diapositiva minimalista proiettata alle sue spalle... Cage lesse ininterrottamente per quasi tre ore, suscitando panico e sconcerto nel pubblico. Il palcoscenico venne preso d'assalto tra fischi e urla... Poi gli hooligans dell'autonomia rubarono gli occhiali a John Cage, gli spernacchiarono nelle orecchie, lo insultarono con cori di "scemoo, scemoo", gli spensero la luce dell'abatjour, gli sottrassero dei fogli lanciandoli per aria. Era dai tempi dei futuristi che una performance artistica non scatenava una bagarre così violenta. -Matteo Guarnaccia- Una furiosa bulimia

promozione e sconfinamento dell'atto creativo nel flusso della vita quotidiana⁸⁴, in nome di un'arte totale che predilige come ambiti elettivi d'espressione soprattutto la musica, la danza, la poesia (particolarmente in Italia, la poesia visiva e la frammentazione in piccole "scuole"), il teatro e la performance (negli happening l'arte assume diverse forme, antidogmatiche e libertarie, anche il pubblico é coinvolto). Si sa che le avanguardie artistiche degli anni Sessanta, in un momento di diffuso disagio sociale e culturale come quello del '67-'68, "si saldano all'utopia politica tendendo a ridefinirsi come pratiche sociali"⁸⁵.

Possiamo chiederci quanto l'atteggiamento delle avanguardie musicali degli anni Sessanta e successivi non fosse pura demiurgia tecnocratica, feticizzazione della tecnologia, insomma una riproposizione ideologizzata dell'usurato paradigma della volontà di dominio sulla natura⁸⁶.

Per contro ci può sembrare più "vero" il rapporto d'uso con la tecnica, accettata come nuova natura, da parte di artisti "popular" (solo per fare un esempio Frank Zappa, e che esempio!), che giocano con i limiti dei nuovi linguaggi per sovvertirli ed espanderli. Il primato è dell'ascolto: non è del progetto o del rito.⁸⁷

Quindi due facce della stessa medaglia, ciò che davvero artisti come Giuseppe Chiari e Luigi Nono mandano in crisi é il rapporto tra le nozioni convenzionalmente intese di scrittura ed esecuzione-interpretazione, mentre sullo sfondo campeggiano gli sviluppi indotti dall'impiego creativo delle tecnologie elettroacustiche, operate in modo sperimentale e idiomatico⁸⁸.

Si questiona il ruolo sociale del musicista mentre la messa in in primo piano dell'apporto creativo dell'interprete viene di fatto favorita dalla "nuova narratività" del nastro magnetico che estende l'ascolto di altre culture e fluidifica la circolazione delle esperienze.

Di "collisioni" tra musica sperimentale, jazz e rock se ne possono rintracciare a bizzeffe, stabilendo linee rizomatiche (per esempio con la Scuola di New York e l'introduzione di vari dispositivi d'indeterminazione, tra Cage e il jazzista Earle Brown,

⁸⁴ "Abbiamo sempre cercato di rifiutare il termine ideologia cercando di sostituirlo con "teoria della prassi" (termine più situazionista). Quei tempi erano troppo pieni di ideologia e anche per questo noi cercavamo di prendere le distanze. Cominciavamo a capire che sarebbe stata la "tomba del mammut", e così é stato"- Intervista di Domenico Coduto a Sergio Albergoni-2004, Il libro degli Area, Auditorium, 2005

⁸⁵ Veniero Rizzardi- Composizione sperimentale e popular music: un'indagine storica.

⁸⁶ Solo per fare alcuni esempi sull'uso concettuale del disco: nel '63 l'ungherese Milan Knizak sperimenta sulla velocità di riproduzione, nel '65 gratta dischi, li rompe, vi pratica fori, li dipinge, li taglia e li rincolla "Una musica che non potrebbe essere trascritta, ma che era partitura in sé stessa, in quanto materiale capace di tramandare memoria..." (from *The broken music*). Nel '69 John Cage compone 33" 1/3, un concerto per dodici suonatori di giradischi, nel 1970 Thomas Schmit realizza un disco in legno, lo stesso anno Robert Watts racconta di aver realizzato dischi in diversi materiali, dalla creta al legno al metallo e vari tipi di plastiche. La maggior parte fu realizzata alla Rutgers University. I solchi venivano variati in profondità e in larghezza. Watts era interessato ai suoni ottenuti con i diversi materiali.

⁸⁷ "In questo senso, l'accostamento tra Zappa e l'ultimo Nono è tutt'altro che provocatorio (nei confronti di Nono) o compiacente (nei confronti di Zappa). L'idea di una "tragedia dell'ascolto" come il *Prometeo*, nella quale la musica venga sottratta al privilegio dell'occhio, alla prospettiva lineare e ai riti esteriori del teatro borghese, e restituita all'orecchio, al coinvolgimento nello spazio, all'interiorità, articola in modo diverso gli stessi temi che Zappa incarna in una personalità musicale più estroversa, ma sempre dominata dall'attenzione al risultato sonoro. Nono prima manifesta contro e poi si estrania dai riti della musica borghese, che invece Zappa irride; a Nono sarebbe stata necessaria una vera autonomia rispetto alla concretizzazione di quei riti: l'industria dell'editoria "colta" e delle istituzioni lirico-sinfoniche; mentre forse a Zappa avrebbe giovato un distacco maggiore dalla sua stessa icona rock-alternativa. Ci sarebbero arrivati entrambi, probabilmente, se fossero vissuti più a lungo." F.Fabbri- Zappa e l'elettroacustica, 1999

⁸⁸ Veniero Rizzardi, ibidem

attivo sul finire degli anni Cinquanta sul terreno della notazione sperimentale, grafica o mista, e dell'improvvisazione collettiva, o alla metà dei Sessanta con la formazione di veri e propri ensembles di improvvisazione⁸⁹, come l'AMM⁹⁰).

Sulla manipolazione dei nastri magnetici si centrano anche i californiani del San Francisco Tape Music Center, tra cui Ramon Sender e Terry Riley⁹¹. Ancora tra i ricordi di Riley la partecipazione a sedute d'improvvisazione insieme ad Allen recitante e Robert Wyatt alla tromba, in composizioni orientate a jazz poetry vicina alle poetiche "beat"⁹².

È così che queste linee di fuga ci conducono fino ai Soft Machine di "Third" (1970), e alle formazioni "canterburiane" in generale, in una congiunzione di influenze della poetica beat e delle concezioni compositive di Riley. Ma anche a "Who's Next" (1972) degli Who, in cui compaiono ampie imitazioni degli effetti dei dispositivi di Riley. Tutto questo largo excursus non per dimostrare paternità, sempre opinabili, piuttosto per sottolineare le sicure influenze delle "procedure" di impiego della strumentazione elettroacustica e del nastro magnetico sul rock successivo (leggi progressive, centrale in Italia nel primo lustro dei Settanta).

Strumenti e procedure quindi di quella rottura tra scrittura e interpretazione che sono i cardini delle porte che si stanno aprendo in campo musicale.

Ma tanto il carattere oggettivamente elitario delle avanguardie citate, quanto l'apoliticità quasi generalizzata e le attuazioni "colte", in odore di borghesia, del rock progressivo, difficilmente possono trovare appassionati sostenitori nelle file dell'autonomia in quegli anni. La parola rivoluzionaria con la sua ritmica folk-rock "la fa da padrone", è forte e chiara, inequivocabile. Invece il progressive italiano, pur evitando la politica quasi totalmente, brilla di personalità speciale nel ridotto contesto internazionale del genere (Inghilterra, Francia, Italia) e fa da ponte a un tentativo strutturato di superamento della forma-canzone.

Quando s'incontra con quella d'autore (le collaborazioni di New Trolls e PFM con De André, per esempio) è per creare cose altre dal rock e dalla canzone stessa. Si offre in molti casi come punto d'arrivo naturale per tanti gruppi beat, che a fine Sessanta arrivano ad essere più di mille in Italia.

⁸⁹ il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza di Franco Evangelisti, Musica Elettronica Viva di Frederic Rzewsky, già in contatto con Cage e David Tudor, il quale può essere considerato il vero anello di congiunzione tra i principi dell'indeterminazione di Cage e quelli di una libera improvvisazione stimolata dalle virtualità implicite alla materia sonora.

⁹⁰ Di spicco **Cornelius Cardew**, con un passato di assistente di Stockhausen. Nata nel '66 in Gran Bretagna e ricca di formazioni che seguono programmi di stravolgimento di tecniche e rimozione di stilemi riferibili al jazz⁹⁰, e che confluiscono in art schools e circuiti concertistici, condivisi sul finire dei Sessanta con il nascente progressive rock.

⁹¹ Riley, successivamente all'incontro con Richard Maxfield, che aveva studiato alla New School con Cage, compone Mescaline Mix, un omaggio a Fontana Mix di Cage e naturalmente alla cultura psichedelica. Lo stesso Riley nel '62, in viaggio a Parigi, entra in contatto con David Allen, e alloggia in quel Beat Hotel che dal '57 è diventato il punto d'incontro di poeti, scrittori e musicisti come Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Gregory Corso. Allen era divenuto amico di William Burroughs che in quegli anni sta componendo a Parigi i suoi romanzi più celebri (The Naked Lunch e The Soft Machine, con le note tecniche sperimentali del cut-up e del fold-in). Sempre a Parigi Riley entra in contatto con molti musicisti di jazz americani, tra cui Chet Baker e Bud Powell e, dalla scoperta che è possibile creare loops non solo ripetitivi, ma anche accumulativi e ricorsivi, produce In C (1964), sequenza di 53 incisi affidati a un ensemble variabile.

⁹² Veniero Rizzardi, ibidem

Ora le sue credenziali sono il 33 giri, una frequentazione diffusa delle scuole di musica e la piena assunzione dei nuovi strumenti elettronici⁹³. Insomma un'estetizzazione massiccia del discorso musicale, regressione piú che progressione, agli stilemi classici, ma in uno spaziamento visuale che ne fa la colonna sonora del film di una classe media in espansione per l'accesso al consumo e non sa riconoscersi nella controcultura e la cultura underground né tantomeno negli ideali rivoluzionari in gestazione. Musica di un nuovo edonismo impotente, per alcuni un fantoccio di paglia creato dall'industria, da incendiare per produrre cortine di fumo mimetizzanti, un' "ammortizzatore sociale".

In questo genere, che é piú propriamente un meta-genere, si situano abitualmente gli **Area (International POPular Group)**, per i quali si rende piú necessario che mai parlare di musica e politica anziché di politica in musica. Il cosciente oltrepasamento del rock sinfonico e barocco, del pop e della canzone, assume la frattura come linguaggio personalissimo e disseminato già nella diversità profonda delle procedenze dei componenti della prima formazione, datata 1972: la batteria etnica e free-jazz di Giulio Capiozzo, il polistrumentismo dei fiati, specialmente il sax di solida formazione be bop, di Victor Edouard Busnello (italiano trapiantato in Belgio, abbandonerà il gruppo posteriormente), il basso di Yan Patrick Erard Djivas (proveniente dal gruppo di Lucio Dalla, successivamente rimpiazzato da Ares Tavolazzi, al basso e al trombone), la chitarra dell'ungherese Johnny Lambizi (poi sostituito da Gianpaolo Tofani, ex Califfi, ex Noi Tre, alla chitarra e ai sintetizzatori, con al suo attivo un lungo periodo di apprendimento di elettronica in Inghilterra), Patrizio Fariselli al piano e ai sintetizzatori. E **Demetrio Stratos**, di famiglia greca, nato ad Alessandria d'Egitto, studente di fisarmonica e pianoforte al Conservatorio Nazionale di Atene. Dall'inizio al piano con i Ribelli ("*Pugni chiusi*") l'incisione di maggiore successo), alle cover di Ray Charles, Animals e molto blues in genere, studente d'Architettura a Milano, deus ex machina del progetto Area fin dalla formazione, nel '72. Naturalmente dotato di capacità vocali straordinarie, realizza ricerche di etnomusicologia ed estensione vocale in collaborazione con il Cnr di Padova, studia le modalità canore dei popoli asiatici, le connessioni tra canto e psiche, studia e insegna psicanalisi ed etnomusicologia all'Università di Padova e di Milano. L'obiettivo di un approccio che é insieme scientifico, psicanalitico ed etnomusicologico, é liberare la voce da tecniche sterilizzanti per restituirle lo spessore perduto, evidenziando il collegamento tra linguaggio e psiche, la loro connessione con i suoni emessi dalle corde vocali intese come strumenti⁹⁴, in un concetto collettivista ed

⁹³ Come elementi costituenti del progressive si possono citare: l'inclusione di elementi provenienti da altri generi musicali (classica, jazz, folk, sperimentale, indiana, elettronica); grande attenzione agli arrangiamenti con la creazione di complessi intrecci strumentali, abbondanza di assoli e parti prive di cantato, alto livello di tecnica strumentistica; uso di strumenti classici (pianoforte, archi, fiati), etnici (sitar), o elettronici (hammond, mellotron, sintetizzatore), in aggiunta e talvolta in sostituzione alla classica combinazione rock (chitarra elettrica, basso elettrico, batteria); predilezioni per la durata estesa, oltre i sei minuti, per le suite, ovvero canzoni composte da una successione di temi musicali piú o meno distinti, emulando la sinfonia classica, dal sapore solitamente epico; concezione dell'album come unità tematica e stilistica fondamentale (concept album), in cui un'idea di fondo è esplorata lungo tutti i solchi; melodie e armonie lontane dalla consueta progressione blues, spesso classicheggianti e ambiziose; utilizzo di tempi dispari e inconsueti, frequenti cambi di tempo, intensità e velocità nel corso di uno stesso brano; testi complessi e a volte impenetrabili, ma solitamente molto curati, ricchi di figure retoriche e riferimenti a fantascienza, fantasy, mitologia e religione; grafica e look in generale tendenti al metaforico, al criptico, al fantastico; autorialità collettiva evitando il ricorso alla scrittura.

⁹⁴ "è qualcosa di piú di uno strumento l'ipertrofia vocale occidentale ha reso il cantante moderno pressoché insensibile ai diversi aspetti della vocalità isolandolo nel recinto di determinate struttura

attivo dell'uso della voce, che aspira ad abbattere la distanza tra chi esegue il canto e chi lo ascolta. Gli fanno da cavia le sue potenzialità vocali, che raggiungono nell'estremo acuto i 7000 Htz e spazzano via la monodia classica in incredibili difonie, triplofonie, fino a quadrifonie dalle armoniche straordinariamente chiare, costituendo da sole delle vere e proprie microorchestrazioni, slegate da qualsiasi amplificazione tecnologica. Nel '74 a Milano lavora con il gruppo Zaj iniziandosi al pensiero e all'opera di Cage legata al movimento artistico Fluxus, (John Cage, Juan Hidalgo, Walter Marchetti coi quali collaborerà su disco e dal vivo), sempre nel '74 frequenta poeti (Balestrini), danzatori (Valeria Magli), scrittori (Simonetti) poi a New York, dove le serate al Roundabout Theatre lo consacrano sul piano internazionale (è di questo periodo "Event", con Merce Cunningham⁹⁵ e la Dance Company, eseguito con la direzione artistica di Jasper Johns, quella musicale di Cage e la collaborazione di Andy Warhol per i costumi).

Il doppio percorso, personale e collettivo, avanguardista e musicale di Demetrio e degli Area, è l'espressione dell'"area" comunitaria di ricerca in cui è iscritto (il situazionismo neodadaista della Cramps, che lo alimenta e se ne sostanzia), e la foto del clima culturale di intervento soggettivo e desiderante sul linguaggio e sulla realtà, che è la cifra del movimento nel cuore dei Settanta.

Inutile assegnare pertinenze politiche, così com'è inutile evidenziare matrici musicali. Gli Area sono la messa in azione di un potere di fusione e sperimentazione sonora che aggredisce l'ascolto nei testi e nei suoni per sobillarli alla rivolta. Allora, si possono citare le contaminazioni (etniche, la musica balcanica, il free-jazz e le sue valenze eversive, il progressive più politico⁹⁶, il rock, il pop, il folk, l'elettronica, addirittura la world-music), ma la strategia vera è la cesura e l'agitazione, non la sintesi o la fusione, la ricerca aggressiva, non l'identità o la nostalgia. La forza degli Area sta nell'assunzione della frattura aperta nelle carni della popular music e nella pratica costante del bisogno di rinnovamento.

Per questo è musica radicale, non si può farne "critica musicale" cercandoci fluidità tra struttura e improvvisazione, né si possono cercare suture concettuali nel discorso politico. Neppure andare a caccia delle tracce del "marketing da tavolino" di Sassi, Albergoni e Simonetti, molto presenti nella costruzione dell'immagine del gruppo e nella confezione dei testi e delle copertine (di fatto sono loro a convincere Stratos a cantare in italiano).

linguistiche è ancora molto difficile scuoterlo dal suo processo di mummificazione e trascinarlo fuori da consuetudini espressive privilegiate e istituzionalizzate dalla cultura delle classi dominanti" (introduzione a "Metrodora", Cramps-DIVerso, 1976)

⁹⁵ "Sixty two mesostics re Merce Cunningham" performati da Demetrio per John Cage: ogni mesostic è un blocco vocale composto da parole scelte con gli i-ching e tratte da "Changes Notes on Choreography" di Merce Cunningham e da altri trentadue libri scelti da Cunningham nella sua biblioteca; queste parole sono state poi composte con dei corpi tipografici di varia grandezza e intensità, in questo modo la grafia suggerisce immediatamente la lettura, l'esecutore è libero di leggere questi blocchi vocali come vuole e per il tempo che vuole purché sia contenuto entro 90"; egli può leggerne quanti ne desidera a partire da un minimo di cinque, ne consegue che questo lavoro ha una durata indeterminata compresa tra 7'30" e 3h3'.

⁹⁶ In questo ambito si inserisce il R.I.O., acronimo di Rock In Opposition, connessione internazionale che vede la sua prima apparizione ufficiale in occasione di un festival musicale organizzato dagli inglesi Henry Cow a Londra il 12 marzo 1978. Principale animatore è Chris Cutler, batterista e militante socialista. I gruppi che lo compongono, attivi dai primi Settanta Henry Cow dall'Inghilterra, Univers Zero dal Belgio, gli italiani Stormy Six, i Samla Mamma Manna dalla Svezia ed i francesi Etron Fou Leloublan.

Conta la ricerca immanente, l'evasività, la composizione e la disseminazione, perciò mi sembra l'espressione più affine all'autonomia "diffusa", come coagulazione spontanea di spinte attive dall'interno della classe, un mucchio selvaggio in cui convivono ricerca e negazione.

Un percorso di ascolto consigliato inizia dalle trame jazz-rock-progressive (incarnate in Europa da Gong, Henry Cow, Soft Machine e dalla scuola di Canterbury) del primo disco, del 1973, "*Arbeit Macht Frei*" (il lavoro rende liberi), la frase apposta sui cancelli del lager nazista di Auschwitz.

La voce femminile che recita in arabo all'inizio del brano "*Luglio, agosto, settembre (nero)*" diventerà introduzione quasi costante delle attuazioni dal vivo degli Area. Nello stesso album "*L'abbattimento dello Zeppelin*", polemico con il rock metabolizzato dall'industria culturale, è anche il brano in cui Stratos inizia a lavorare la voce come strumento. Del '74 è "*Caution Radiation Area*", l'album più sperimentale del gruppo, tra free-jazz ed elettronica, che coincide con l'avvicinamento alle avanguardie citate, in cui il brano "*Lobotomia*" (fatto di segnali acustici, fischi, rumori, stralci di sigle televisive e spot accostati dal vivo con la proiezione di fasci luminosi sul pubblico per suscitare la reazione) è ispirato alla vicenda di Ulriche Meinhof, tra i fondatori della R.A.F. tedesca, catturata nel '72 e scampata, grazie alla protesta popolare, alla lobotomia progettata dal governo, poi suicidata nel '76 insieme ad altri tre compagni.

L'album provoca l'abbandono di Mamone (la PFM è certamente più sicura e redditizia) mentre si dipanano i concerti che consacrano gli Area come "gruppo del movimento": tra i più importanti quelli all'8ª biennale di Parigi, del tour di solidarietà in Cile, all'ospedale psichiatrico di Trieste diretto da Franco Basaglia, al Festival del Parco Lambro di Milano, con John Baez al Vigorelli e al primo Pop Festival di Berna. Appartiene invece al secondo e ultimo 45 giri del gruppo l'"*Internazionale*", un'esecuzione dell'inno dei lavoratori, destrutturato dall'elettronica e dai rumori improvvisati dagli strumenti. Privato dei contenuti epici, diventa uno squarcio, un grido di dolore, e anche una fonte di provocazione antiretorica⁹⁷, emulando Jimmy Hendrix e la sua lacerazione dell'inno nazionale americano nel '69 a Woodstock.

Il terzo album, "*Crac*", del '75, torna a una maggiore orecchiabilità, pur mantenendo matrici free-jazz insieme a sonorità etniche e repertori popolari, si fa eco di un sentire più gioioso anche per i successi della sinistra (la rivoluzione dei garofani in Portogallo, la caduta della dittatura militare in Grecia, l'avanzata delle sinistre in Francia, la fine della guerra del Vietnam).

Il mitico "*Gioia e rivoluzione*" fa da emblema a questa attitudine con ritmo da ballata folk ("*Il mio mitra è il contrabbasso/che ti spara sulla faccia/che ti spara sulla faccia ciò che penso della vita/con il suono delle dita/si combatte una battaglia...*"), così come "*La mela di Odessa*" favoleggia con la voce recitata di Stratos, un fatto reale del 1920, quando un artista dada, di nome Apple, dirottò una nave di tedeschi e la portò a Odessa per regalarla ai Russi, i quali, in una grande festa, la fecero esplodere (con i Tedeschi a bordo).

Anche "*L'elefante bianco*" e "*Megalopoli*" dicono molto sullo stato del momento del gruppo, che arriva a tenere più di 200 concerti dal vivo in Italia, oltre agli inviti alla Fête de l'Humanité a Parigi e alla Festa do Avante di Lisbona (da cui è tratto il live edito da Cramps "*Parigi-Lisbona*").

⁹⁷ Domenico Coduto- Il libro degli Area- Auditorium, 2005

Una quantità di eventi live, che accresce l'immagine di band rabbiosamente ancorata alla realtà sociale, così il 1975 è anche l'anno dell'album dal vivo, *“Are(a)zione”*⁹⁸, in cui alle performance live del repertorio conosciuto (Parco Lambro, Festa dell'Unità di Napoli, Festa della Gioventù di Rimini e molti altri eventi) si aggiunge un brano inedito, *“Are(a)zione”* e una versione *“Area”* de *“L'internazionale”*.

Nel '76, in mezzo a tante performance pubbliche, il bisogno di studio porta Demetrio alla creazione di *“Metrodora”* nella collana DIVERso della Cramps. Lavoro per sola voce comprende esplorazioni di frequenze limite, suoni non avvertibili dall'uomo, urla attraverso un pianoforte, linguaggi d'improvvisazione dei clarinettisti d'Epiro, e *“Metrodora”*, il nome di una donna-medico dell'epoca di Bisanzio, gli ingredienti delle cui ricette contro il mal di gola sono elencati dalle voci accavallate di Stratos in un effetto ritmico minimalista.

Nello stesso anno esce *“Maledetti”*, progressive narrativo (la storia di una società dominata da un super-computer contenente la memoria dell'umanità, un cui guasto ne provoca la dispersione, con la conseguente confusione sociale (*“Diforisma urbano”*)). Tra le soluzioni possibili si suggerisce: affidare il potere agli anziani (*“Gerontocrazia”*), alle donne (*“Scum”*, su testo di Valerie Solanas), o ai bambini (*“Giro, giro, tondo”*), lavoro basato su sonorità balcanico-mediterranee ma sempre dal sound spigoloso, con innesti di jazz elettronico sperimentale (ospiti i fratelli Arze, Steve Lacy, Paul Litton, Walter Calloni e Hugh Bullen).

Mentre Tavolazzi e Capiozzo collaborano a progetti esterni al gruppo, Stratos, Fariselli e Tofani si esibiscono all'Università Statale di Milano, allora occupata e assediata dalla polizia, con Steve Lacy e Paul Litton (da cui sarà tratto il disco *“Event 76”*, pubblicato dalla Cramps nel 1979). Da distaccare il brano *“Caos”* (parte II), che sperimenta, da un'idea di Cage, l'individualizzazione dell'improvvisazione, rompendo lo schema collettivo su cui la stessa si baserebbe⁹⁹.

Nel 1977 presentano al pubblico *“Antologicamente”*, con un concerto al Teatro Uomo di Milano (da cui è stato tratto un disco live Cramps, due CD), che ottiene un notevole successo.

Il seguito è l'abbandono della Cramps per la finalizzazione del contratto e le necessità economiche del gruppo, e l'incisione per l'etichetta Ascolto, della CGD, dell'album *“Gli dei se ne vanno, gli arrabbiati restano”* con l'aiuto costante di Simonetti.

Tra registrazioni e concerti con gli Area, Stratos prosegue intensamente la sua ricerca sulla vocalità con registrazioni, performance, seminari: nel gennaio 1979 registra l'interpretazione di *“Le Milleuna”*, su testo di Nanni Balestrini¹⁰⁰, mentre il mese dopo è a Parigi impegnato con un'opera di Antonin Artaud. Il 13 giugno seguente, a 34 anni da poco compiuti, muore di aplasia midollare al Memorial Hospital di New York. Il concerto del giorno seguente, programmato all'Arena di Milano allo scopo di raccogliere fondi per sostenere i costi della degenza, si trasforma così in un omaggio

⁹⁸ Le didascalie sintetizzano il concetto e il significato dell'album. La citazione di un dizionario della lingua italiana chiarisce che il titolo *“Are(A)zione”* nasce dalla somma di Area (*“complesso di fenomeni localizzati in un definito ambito territoriale”* + Azione (*“soggetto di un'opera letteraria drammatica o narrativa, in prosa o in poesia o destinata a una elaborazione musicale”*). Quindi la testimonianza di una nuova situazione musicale, alternativa, fondata sulla partecipazione dialettica del pubblico, non solo spettatore passivo, ma anche collaboratore della performance musicale e della sua dimensione teatrale.

⁹⁹ Si trattava di improvvisare in base allo stato emozionale suggerito dalle indicazioni di alcuni foglietti che recavano scritte le parole *“ipnosi, sesso, ironia, silenzio e violenza”*.

¹⁰⁰ Con la danzatrice Valeria Magli: cento parole, tutte diverse tra loro e accomunate solo dalla sensuale *“s”* iniziale, interpretate da Demetrio, frantumandole con un sibilo, un sussurro, un sospiro, un ghigno, un urlo, e su cui Valeria Magli muoveva il proprio corpo.

all'artista: con gli oltre cento musicisti coinvolti e i 60.000 spettatori intervenuti, è considerata ancora oggi la più grande riunione spontanea di giovani nella storia d'Italia. Franco Fabbri ha definito quel concerto “il funerale del movimento politico e musicale degli anni Settanta”¹⁰¹.

¹⁰¹ Franco Fabbri- Album bianco 2, Arcana, 2002

Quarto girone: Acceler/Azione

Ora che stiamo uscendo dal terzo girone appaiono con chiarezza sia il tentativo, fallito, di suonare e cantare la rivoluzione, e di farla, sia l'istintivo percorso di riappropriazione della creazione musicale da parte dei movimenti, attraverso la sperimentazione, l'ibridazione, l'innovazione, l'autoproduzione.

Certo, sono termini ambigui, piú oggi che sono "must" dell'industria, ma all'epoca, senza scusare gli errori, sono linguaggi politici e emozionali degli umori e delle ansie del movimento. Della sua felicità o frustrazione. Della sua erotica e della sua estetica fluide.

Compiangere, come alcuni, la purezza violata della musica "soggiogata" dall'ideologia, é come negare il momento dell'ascolto e l'eterna ricodificazione in atto con le mie orecchie e il mio stato qui e ora, mentre ascolto, sennó la sto condannando (la musica), mi sto condannando a un'astrazione teorica, o a quello che oggi in gran parte é: muzak, immagine, sottofondo, noise, pubblicità, jingle, accessorio, impulso, ovviamente merce. Per questo non se ne parla piú, come passione, o se ne parla troppo, come testo. Dato per scontato che la musica, nella sua immediatezza e "inconsistenza" metaforiche, é quanto di piú colonizzabile (ma é come raccogliere un pugno di mare) dal pensiero e dalle sue tendenze, il suo "senso", anche politico, é sempre dato dall'investimento auditivo di una comunità ideologicamente affine e coinvolta.

Come non vedere che esistono gradi, relazioni e forme diverse, che la musica é anche "memoria" emozionale di quel corredo psichico collettivo?. Che, d'accordo, é un'altra astrazione, perché la memoria é anzitutto biologica. Allora, pur tra mille contraddizioni, c'è una qual "armonia", specie nei gruppi e artisti prossimi all'autonomia, anche nel caos genetico che l'incontro suppone.

C'è armonia, e fuga, proprio nell'idea di riappropriazione della produzione musicale e delle forme che vengono velocemente a contatto: art music, folk, popular music, canzone politica, rock, avanguardia, musica etnica, ecc.

C'è una coscienza e un'appropriazione dei generi, filtrati sí ideologicamente (con estremi rivelatori, a volte riprovevoli, come al Lambro '76), ma in circolazione da dentro e da fuori con il valore estetico, che il mercato sfrutta (quando non utilizzabili, li seppelisce o parodia), e in alcuni casi può pretendere di farsi mercato, addirittura riuscendo nell'intento. Soprattutto c'è un pubblico che, nella misura in cui si fa depositario del giudizio, politico ed estetico, trasforma, spinge, indica criticamente, si identifica, o no.

L'industria culturale post-fordista dell'epoca, in continua rigenerazione sotto il grande ombrello dell'unica ideologia che conosce, quella del profitto e del controllo preventivo, riconduce, sterilizza, ignora, reprime, mente. L'inferno allegorico del nostro giovane del '77 italiano, anomalo rispetto al resto d'Europa, si va dissolvendo, non senza traumi, a misura che lavoro, politica, arte, si integrano in una stessa attitudine e diventano centrali in ogni processo produttivo¹⁰².

I fronti che si aprono in questo passaggio, tuttora immanente, sono quelli della creazione e ricreazione della musica, attorno alla quale gravitano il disegno degli strumenti e delle loro limitazioni, il luogo creativo della tecnica attraverso la sua appropriazione, l'evoluzione del contesto acustico (la registrazione come memoria del suono, manipolazione, composizione collettiva, ma con la lucida coscienza di un

¹⁰² " Per lavorare, fare politica, produrre immaginario oggi ci vogliono competenze ibride. Questo significa che siamo tutti lavoratori-artisti-attivisti, ma significa anche che le figure del militante e dell'artista sono superate e che tali competenze si formano in una sfera comune che é quella dell'intelletto collettivo"Macchine radicali contro il technoimpero-Matteo Pasquinelli

potenziale mercantile infinito), la capacità critica di estrazione dei doni del passato musicale (non riproposizione ma scambio e riutilizzo delle idee, attraverso il loro miglioramento e la riduzione della loro complessità).

Ecco che allora il terreno del copyright, un'acquisita capacità reticolare delle collettività culturali e politiche, anche sul fronte di una certa managerialità comunista, il diritto all'informazione, con tutti i corollari culturali connessi, risultano densi di opportunità e difficoltà.

Ma a fine Settanta in Italia ci si può solo rendere conto del processo di pulizia etnica in atto, il movimento patisce la paranoia della persecuzione e dei sensi di colpa, la radicalizzazione e l'attacco psichico più virulento. La sua musica lo rispecchia fedelmente. Proprio quando la presunta "totalità mediale" del rock, molto in ritardo, colpevole la pervasività della canzone, sta per cominciare ad occuparsi seriamente di sé, viene "precipitato" e messo a morte dal punk. Del quale si potrebbe parlare a profusione.

La parabola del punk è una valida chiave di lettura per ricostruire l'accidentato percorso delle culture giovanili, dei desideri e dei consumi lungo tutti gli anni '80 e buona parte dei '90. Alla metà dei '70, con la controcultura già declinante, mentre il nuovo stile glam dei vari Bowie, T. Rex, Roxy Music (caricaturizzando il femminile, colto nelle sue forme più estreme), esalta proprio ciò che la controcultura hippie aveva odiato (la finzione, la plastica, l'estetica della falsificazione, fino alla più originaria e naturale delle distinzioni, quella tra i sessi¹⁰³), i punk, imbruttiti dall'alienazione e inorgogliiti dei propri difetti, con quegli sguardi al limite dell'epilettico, teatralizzano il collasso di un intero sistema beatificando il brutto e lo sgradevole.

Come le altre sottoculture, il punk decontestualizza e ricolloca i segni del consumo istituzionale, ma in più saccheggia totalmente gli anteriori stili sottoculturali (ted, mod, rocker, skinhead, ska, reggae, rumorismo industrial), in modo "enciclopedico" e casuale, scomponendo definitivamente la cadenza lineare del pop, generando di conseguenza in quella stessa cultura un'attitudine multipla, contaminata, postmoderna. Il punk afferma la transitorietà, instabilità, non sacralità degli stessi referenti scelti come tali dalla sottocultura (nessuna norma di abbigliamento codificata), quindi può riappropriarsi di tutte le opzioni estetiche possibili, comunque tutte nate da e per l'assenza di certezze. Greil Marcus, per spiegare l'importanza epocale di Anarchy in the UK dei Sex Pistols, come "proposta commerciale e minaccia culturale" impiega le 500 pagine di cui consta il formidabile saggio "Tracce di rossetto"¹⁰⁴. Nell'epilogo scrive: "In generale il punk è il racconto di un desiderio che andò oltre l'arte e si trovò a farvi ritorno (...) in questo senso il punk realizzò i progetti che stavano alle sue spalle e realizzò i loro limiti".

¹⁰³ "Tra gli interstizi della storia. Dal ghetto di Harlem ai Sex Pistols si leva la musica del diavolo"- Andrea Colombo, Il Bimestrale del Manifesto, n°4, luglio 1989

¹⁰⁴ "Tracce di rossetto" Leonardo, 1989. Ispirandosi al motto "nulla è vero, tutto è permesso" (citato da Nietzsche e attribuito da Debord allo gnostico islamico del XI° secolo Rashid al-Din Sinan, capo della setta terroristica degli Assassini), McLaren ordì la congiura mediatica di cui Rotten e gli altri furono i protagonisti. Secondo i situazionisti "l'attimo di vera poesia riporta in gioco tutti i debiti che la storia non ha saldato": ecco da dove trae origine l'impasto di nichilismo, sedizione estetica e furore teatrale che chiamiamo punk. Gesto dimostrativo, anziché "stile": "Le nostre situazioni sono effimere, senza futuro: momenti di passaggio", scrive Debord nel '57. No future, alla lettera. ... Che poi ciò in ambito musicale abbia significato anche il riflusso del situazionismo a semplice accessorio di marketing (si vedano le esperienze della Factory records, della campagna ZTT per Frankie goes to Hollywood, della fashion radicale firmata "The Face"), un pó come accadde alla Pop Art quando i suoi autori divennero feticci per galleristi, è una conseguenza secondaria- Alberto Campo- Rumore n°42-43, 1995

Contrariamente a ciò che alcuni pensano il punk non rivitalizza il rock, lo liquida definitivamente, svelandone la natura di merce. Il debito del punk con la matrice musicale nera (degli immigrati giamaicani) si sostanzia nell'isterizzazione del corpo, che fa tesoro di quel repertorio di danze ancestrali, spasmi, balli di S. Vito, fuochi di Sant'Antonio e di S. Elmo¹⁰⁵, che da quelle e dal periodo Black Power proviene. Mito rasta, ma senza "ritorno all'Africa", senza terra promessa, perciò l'exasperazione di uno sradicamento senza soluzioni, esibizione orgogliosa delle stimate dell'alienazione e della progettualità impossibile¹⁰⁶.

Insomma, un'emersione del corpo come pura superficie, puro senso, provocazione e oscenità (anche per negarlo, testimoniare la sua ob-scenità, il suo violento distacco da una realtà rifiutata).

Nella autobiografia di Rotten ("No Irish, no blacks, no dogs"), Lydon sostiene che il punk fu tout court un'invenzione dei media. Vero, in parte.¹⁰⁷ Più propriamente, l'apertura di una relazione infinita di flirt/guerriglia coi media in cui il "panico morale" trasmesso, involontariamente moltiplica e produce nuovi "adepti mediatici" all'attitudine punk, oltre a generare una contraddizione etica distruttiva nei media stessi¹⁰⁸. Bel capolavoro di situazionismo involontario, anche se la simbiosi del tafano con l'elefante dura poco, soffio di proboscide e via (a inizio dei Novanta arrivano i Nirvana¹⁰⁹ a chiudere e aprire un altro ciclo).

Comunque la strategia del punk, come suono eminentemente metropolitano, è l'ipermediatizzazione, quel farsi immagine invasiva, presente assoluto, precipitazione e necrosi di ogni immaginario desiderante, per cui si accompagna con un'esecuzione che cerca il fastidio, il frastuono, ostentando il suo diletterismo musicale e saltando "pogo" selvaggi (il salto parossistico è la sua danza, perché non ci sono "passi" da fare in nessuna direzione).

I testi non raccontano storie ma stati, sono invettive urlate con rabbia per contagiare, non per dire. Moda senza stile. Nel Regno Unito lo sfrenato individualismo del primo punk parodia beffardamente quello travestito da libera impresa spacciato poi dall'era Thatcher, è chiaramente una sottocultura della working class, forse la prima davvero anti-borghese, perché sposta l'asse della ricerca d'avanguardia dalla borghesia colta al proletariato giovanile.

Le evidenti influenze dai situazionisti a Dada, presenti a diversi livelli in gruppi come Clash, MDC, Crass, Dead Kennedys, Bad Brains, Vice Squad, Minor Threat, JFA, The Dicks, tutto l'hardcore punk dall'80 all'86 (e prima gli MC5 di John Sinclair e le White Panthers), che effettuano una sostituzione della moda con idee politiche, per quanto generiche, rispettabili, non confluiscono in una ideologia politica precisa, ma nella negazione di una visione, la perdita di qualunque orizzonte.

Disperazione come resistenza e affermazione.

¹⁰⁵ Cfr. "Supremazia del rumore nero"- Wu Ming 1, Mucchio Extra n°23, estate 2006.

¹⁰⁶ Andrea Colombo, citato

¹⁰⁷ Vero per il punk come per qualunque sottocultura. "I media hanno la funzione di trasformare i segni sottoculturali in merce, passaggio indispensabile perché diventino "pop" (Dick Hebdige-Sottocultura, il fascino di uno stile innaturale, Costa e Nolan, 1983)

¹⁰⁸ Stanley Cohen (Folk, devils and moral panics) osserva che nel passaggio intermedio dei segni sottoculturali a merce, l'immagine risulta quasi inevitabilmente incattivita in termini di pericolosità sociale, ed è proprio questa immagine sovraccarica dipinta dai media ad attrarre adepti, fino all'effettiva adesione della sottocultura ai termini allarmistici con cui i media l'avevano descritta.

¹⁰⁹ Nel diario di Kobain si legge tra l'altro: "Sono per la rivoluzione organizzata, violenta e alimentata con il terrorismo su grande scala. Farsi passare per il nemico per infiltrarsi nei meccanismi dell'impero e corromperlo lentamente dal di dentro. I figli sollevati prendono d'assalto Wall Street. Sí, lo so, sono un cliché ambulante, ignorante e confuso".

Invece il punk italiano (punx), per l'humus ideologico diffuso e la fase estrema in atto, é piú "anarco" che punk, le sue radici sono databili dalla fine del '76, quando i Trance Fusion, gruppo romano si esibisce all'Aut Off di Milano.

Nell'autunno del '77 si tiene l'Autunno Folle alla Palazzina Liberty, il primo festival punk organizzato dalle Shock Produzioni, con tutte le realtà piú importanti, dagli Skiantos agli X-Rated, ai gruppi di Pordenone¹¹⁰.

La frammentazione del movimento del '77 é anche frammentazione dei discorsi politici, nel clima di caccia alle streghe che si scatena molti militanti non rifluiti trovano riparo nei Centri Sociali, che rappresentano lo spazio di resistenza attrezzato nel territorio contro il dilagare dell'eroina, e il laboratorio musicale in cui riprodurre i ritornelli offensivi e concentrare le forze.

In tempi di archeologia e rivisitazione del movimento punx, vale la pena di citare due tra i pochi testi validi apparsi ultimamente: "Costretti a sanguinare"¹¹¹ di Marco Philopat, e "Lumi di punk"¹¹², curato dallo stesso, raccolta di testimonianze e interventi sul punk degli anni '80.

Con tutto il rispetto per i protagonisti (il sottoscritto, come tanti altri, preferiva in quegli anni manifestare per i compagni arrestati, che cominciavano ad essere legione, dedicarsi alle autoriduzioni in un Circolo Giovanile, e ascoltare il post-punk dei primi Joy Division con la mimica epilettica di Curtis), non mi sembra del tutto condivisibile la rivendicazione di una decisa politicizzazione del punx.

Certo, l'hardcore punk italiano non è stato solo musica, anzi per la maggior parte dei gruppi la musica é "soltanto" un mezzo per poter esprimere (urlare) le proprie idee. La maggior parte dei punk di allora si dichiarano anarchici militanti, altri invece sono totalmente apolitici e tendenzialmente libertari, altri profondamente autodistruttivi, nichilisti e "no future", altri non violenti, pacifisti, vegetariani e animalisti, altri ancora seguono la "linea diritta" tracciata dai primi gruppi hardcore americani come i seminali Minor Threat di Washington DC che cercano di ribaltare la visione del punk che il '77 ha creato attraverso i Sex Pistols ed il "punk-and-destroy".

In realtà, tra le varie correnti non c'è una separazione netta, al contrario la scena é molto unita e le collaborazioni tra gruppi e le altre molteplici realtà legate al punk sono intense e continue. Conflittualità latente quella con l'autonomia, che nelle matrici piú libertarie, trova senz'altro punti in comune coi punx, in un rimando di sinergie puntuali, alcune importanti¹¹³, e incomprensioni pregiudiziali, fondate piú sulle apparenze che sulla sostanza.

Piuttosto che un trait d'union col '77 (qualcuno addirittura é arrivato a dire che il movimento del '77 é la forma che assume il punk in Italia...), é piú plausibile parlare di unione di forze tra schegge del '77 non riducibili al riflusso e punx anarchici piú politicizzati.

¹¹⁰ In occasione del festival, gruppi di autonomi, convinti che il punk sia un fenomeno collegato al nazismo, arrivano con le molotov e picchiano il primo gruppo, un gruppo femminile, le Clito. Sviste a parte, é inevitabile che agli inizi la stampa faccia casino proprio risaltando le svastiche dei Pistols e altre simbologie ambigue tipiche del punk.

¹¹¹ Shake, 1997

¹¹² Agenzia X, 2006

¹¹³ Per esempio, momenti conflittuali come quello contro le carceri speciali a Voghera o contro gli F-16 a Capo Rizzuto. In qualche caso diventano i promotori di altre iniziative, come la protesta contro l'installazione dei missili americani a Comiso, dove tra l'altro verranno centinaia di punk da tutta Europa, compresi due componenti dei Crass, chiamati a raduno dal circuito italiano autogestito di "PUNKamINazione", ma anche le battaglie contro l'eroina, le occupazioni, fino alla presenza sporadica nei conflitti globali coi black bloc.

Ma il fattore determinante é che, in questa fase, i connotati dei movimenti si fanno molto locali, diversi da città a città, come forma “naturale” di ripiegamento, riterritorializzazione. E importantissimo: quasi tutti cantano (urlano) rigorosamente in italiano.

Siccome la musica é il vero collante del punx, il suo contributo politico e musicale sta tutto in alcuni importanti elementi: centri di aggregazione, autoproduzioni (dischi e fanzine all’insegna del “do it yourself”) e etichette indipendenti (alcuni gruppi sono davvero “politici”), performances e spettacolarizzazioni. Piuttosto che la matrice nichilista del “no future”, sembra calzi meglio ai punx italiani lo slogan “inventiamo il presente”.

Milano é il centro di aggregazione piú importante, in generale il nord Italia, il **Virus**¹¹⁴, uno spazio occupato nel 1982 e autogestito da punx all’interno di un capannone nel cortile di un caseggiato, occupato già dal 1975, in via Correggio, il centro propulsore che in pochi mesi dá vita ad una scena fatta di diversi gruppi, iniziative e scontri con le istituzioni¹¹⁵.

Ma già dalla fine del 1980 i punk milanesi si firmano “punks anarchici” in un leggendario volantino intitolato “*La rabbia*”, in cui denunciano la noia e il vuoto, la mancanza di luoghi e l’apatia che si respira in città. Prima ancora un momento collettivo importante era stato “*Rock e metropoli*”, al Palalido a novembre del ’79, maxi-concerto organizzato da Gianni Mucciaccia, lider di un gruppo di rock demenziale (Kaos Rock), che proviene dagli ambienti dell’ Autonomia Operaia, a quel tempo legato al centro sociale Santa Marta, tra l’altro sede di un piccolo movimento musicale, **Rockottanta**, con i gruppi di rock demenziale, sostenuti dalla Cramps di Gianni Sassi. Così anche i punk iniziano a frequentare il centro sociale, ottengono di poter usare le sale prove, e nasce il primo gruppo che si avvicina al punk, le Kandeggina Gang. Lo stesso Mucciaccia¹¹⁶ si presenta alle comunali del 1980 con una “Lista Rock” rivendicando spazi e sale prova comunali¹¹⁷.

Dopo il fallimento, la chiusura del Santa Marta e un periodo di fasi alterne, l’approdo al Virus, luogo di aggregazione paradigmatico per le attività, comuni a tutto l’universo punx, dall’organizzazione di concerti alla produzione autonoma di cassette, dischi e fanzine, ma anche magliette, toppe e spillette, il tutto distribuito poi nel circuito del movimento stesso.

Nell’autoproduzione musicale non c’è alcuna concessione all’industria discografica o editoriale, nessun copyright, il fine é la libera e spontanea diffusione delle idee. I dischi del periodo migliore dell’hardcore italiano (1982-1987), tutti stampati in tirature limitate che vanno dalle 500 alle 2.500 copie (la media era 1.000), sono ormai introvabili, la grafica è quasi sempre minimale, rozza ma piena di rabbia sincera e creatività.

Seducente autocompiacenza di una sparuta minoranza che chiude i ponti con ogni possibilità di diffusione di massa, al punk si aderisce come modello di vita (in questo la similitudine con l’odiato movimento hippie si fa evidente), fede nella perdita della fede¹¹⁸. Vi sparo un pó di nomi e luoghi¹¹⁹, soprattutto per il sottile piacere della aperta

¹¹⁴ Sgomberato nel 1984 e confluito nel Leoncavallo.

¹¹⁵ Emblematica “L’Offensiva di Primavera”, nell’aprile del 1982, tre giorni di concerti con circa una trentina di gruppi che arrivano da tutt’Italia.

¹¹⁶ Dopo le elezioni entrato nei salotti socialisti della Milano-bene.

¹¹⁷ Tra i sostenitori della proposta anche Primo Moroni.

¹¹⁸ “Il vero progetto vincente del punk fu di mettere in pratica esperienze di “vita ed economia” alternative realmente funzionanti. Si strutturò un collettivo, **PUNKamIN/azione**, che produsse una rivista la cui redazione (anche finanziaria) era gestita volta per volta in una città diversa, e da qui si creò una struttura

aggressività che ostentano, seguendo il metodo, del tutto personale, di citare in grassetto quelli che mi sembrano più politicizzati (anarco-punk)¹²⁰: tra gli attivisti del Virus, i **Wretched**, fondatori dell'etichetta **Chaos Produzioni**¹²¹ (uso comune tra i gruppi che si autoproducono il porre sulle copertine dei dischi il logo della loro etichetta, che a volte diventano vere e proprie indie produttrici dei dischi di altri gruppi), sempre a Milano anche Crash Box, Kobra, Rappresaglia e altri.

Benché le provocazioni stile Pistols sono più affini al movimento punk romano, ad aprile del 1984, si scatena la contestazione a sociologi e giornalisti promotori di un convegno sulle "bande spettacolari giovanili" (questo il titolo) organizzato dalla Provincia di Milano e dal Centro Studi e Ricerche sulla Devianza e l'Emarginazione. Un gruppo di punks, tra cui Atomo Tinelli e Gomma, si taglia il petto con delle lamette e offre ai presenti il proprio sangue in segno di disprezzo, scatenando un acceso dibattito sulla stampa nazionale.

Torino è invece la città più prolifica in quanto a bands: oltre ai citati Stinky Rats, sono attivi, anche in momenti diversi, **5° Braccio**¹²², **Franti**, Declino, **Negazione**, Nerorgasmo, Bed Boys, Contrazione, Blue Vomit, D.D.T., Impeto e Assalto, Panico e tanti altri. Di Torino è anche la **Meccano Records**, importante etichetta indipendente. Gravitanti nell'area torinese anche i **Peggio Punx** di Alessandria, i Kina, di Aosta, che assieme ai **Franti**, danno vita alla prolifica **Blu Bus**, i vercellesi/torinesi **Indigesti**. La scena bolognese è anche quella che costituisce il ponte nazionale più solido con il movimento del '77 e l'ala "creativa" dell'autonomia, quella che, dalla fondamentale esperienza di **Radio Alice**, traccia le linee di un intervento antagonista nei media intuendo le trasformazioni in atto.

Dopo la chiusura forzata e la riapertura da parte degli scampati, la cooperativa **Harpo's Bazaar**¹²³, che gestisce anche il catalogo Demo City (nove produzioni di musica sperimentale) dal '78 all'80, si occupa di transitare l'italian rock diffondendo via tapes (sette in tutto), il rock demenziale degli **Skiantos** di "Inascoltabile" (1977)¹²⁴ e l'ibrido **Gaz Nevada**, oltre ad altre formazioni rock¹²⁵, tutte contaminate dal punk nascente, sul versante stilistico piuttosto che su quello propriamente di movimento.

I **Gaz Nevada**, con Oderso Rubini come produttore artistico, nascono ufficialmente nell'ottobre del 1978, dopo l'esordio come Centro d'Urlo Metropolitano, prendendo l'idea per il nome del gruppo da un racconto di Raymond Chandler. Il loro stile duro, tra Ramones (di cui, in una famosa esibizione al Punkreas, eseguono tutti i pezzi) e

di locali occupati e/o autogestiti, varie situazioni di produzione e distribuzione interna di dischi e materiale di controinformazione, si occuparono appartamenti e palazzine e si mise in pratica una socialità "nostra", totalmente aliena alla logica post-capitalista che fluiva allora e che avrebbe poi gestito il marketing di tutti i "disagi giovanili" successivi" (intervista a Gomma)

¹¹⁹ Con l'ausilio della mappatura di Roberto, Angelo e Giorgio (LoveHate 80)

¹²⁰ Il modello inglese è rappresentato dai Crass, che musicalmente evolvono verso l'hardcore e hanno fondato una sorta di comune fuori Londra in cui incidono, producono e distribuiscono dischi e fanzine.

¹²¹ Per la Chaos sono usciti i dischi degli Impact di Ferrara, dei Disper-azione di Como, e degli Stinky Rats di Torino.

¹²² "L'importanza dei **5° braccio**, ottimi musicisti, non si limitava al sound, perché avevano una visione precisa e originale rispetto a tematiche quali il femminismo o a un nuovo modo di essere "militanti". Erano un'ottima sintesi di cultura musicale e cultura politica" (intervista a Gomma)

¹²³ Conta anche con tre numeri di House Organ, l'Harpo's Bulletin.

¹²⁴ del 1978 sono il 7" "*Karabignere Blues/Io sono un autonomo*", e l'Lp "*MONOtono*, con Cramps, gli unici che mi sembra siano degni di essere citati in questo contesto, per l'annichilamento ironico del linguaggio che operano, in linea con le tradizioni avanguardiste futuriste e contaminazioni di cabaret/canzonetta..

¹²⁵ Luti Chroma, Wind Open, Naphta, Sorella Maldestra e una compilation del "Bologna Rock" del 1980.

contaminazioni cinematografiche (dell'81 il mini-LP "Dressed to kill"¹²⁶), é il versante colto del punk-rock interessato alla visione e alla sperimentazione¹²⁷, la cosiddetta new wave italiana.

Dopo la partecipazione al "Bologna Rock", il bassista abbandona il gruppo per andare a fondare gli **Stupid Set**, altro gruppo seminale dell'attitudine punk-rock, editato dalla **Italian Records**, l'etichetta di **Oderso Rubini**, che eredita il catalogo della Harpo, e che tra l'80 e l'85, costituisce un solido punto di riferimento per le schegge di rock nazionale (una cinquantina di produzioni abbastanza omogenee¹²⁸).

Sempre di Bologna la prima vera etichetta indipendente italiana **Attack Punk Records**¹²⁹, una delle menti della quale é anche il cantante dei **Raf Punk**, gruppo che insieme a Anna Falkss, Bacteria e Stalag 17, dá vita all'importante compilation "*Schiavi nella città piú libera del mondo*" (1981).

In zona anche i **Raw Power** di Poviglio, i piú noti sulla scena internazionale, gli Stigmathe e gli Infezione di Modena, ove si creano centri autogestiti come il Tuwat di Carpi, mentre a Piacenza l'Osteria de Sacc é uno dei palchi prediletti per i gruppi hardcore di tutta Italia. In Toscana si forma il Granducato Hardcore (G.D.H.C.), amalgama di etichette, gruppi e fanzine, il cui nucleo é il circolo pisano Victor Charlie. Di Pisa sono i C.C.M. e i Senza Sterzo, mentre a Firenze suonano gli **I Refuse It!**, **Stato Di Polizia**, Stazione Suicida, Juggernaut.

Da citare inoltre i Wardogs, gli A'ufschlag, gli Holocaust, i Lanciafiamme e i Putrid Fever¹³⁰. Roma vive di vita propria anche se non sono rare le incursioni in posti come, ad esempio, il Virus, da parte dei gruppi capitolini.

Le band piú attive sono **Bloody Riot** (autori del primo disco autoprodotta a Roma), High Circle, Manimal, Lager, F.C.A. (Fori Coll'Accuso), Shotgun Solution, Fuckers, Fun, Die Cop, Attrito, Maximum Feedback. Nel 1986 le iniziative si intensificano con l'occupazione del **Blitz**, degli C.S.O.A. **Hai visto Quinto?** e del **Forte Prenestino**, e con la **Contagio Records**.

A Napoli la scena si presenta in complesso meno organica: in origine ci sono gli Underage che incidono nel 1983 un Ep per la bolognese Attack Punk. Dopo qualche anno si formano i **Contropotere**, band dall'attitudine punk ma dalle sonorità proto-industriali. Vero gruppo di culto nella seconda metà degli anni '80 e attivamente impegnati nelle iniziative del centro sociale **Tien'a'Ment**, giungono allo scioglimento dopo aver tentato la strada techno-core con il progetto CP/01.

E ancora a Bari (Chain Reaction, Last Call...), oltre all'occupazione della "Giungla", in Veneto (A.C.T.H., I Deny...), in Liguria (Fall Out, 102 Truffe, The Crime Gang Bang...), ad Ascoli Piceno (Dictatrista, Stige...), a Messina (Uart Punk...).

Come un virus.

¹²⁶ Contenente 6 brani dai quali traspare in maniera abbastanza evidente una fonte di ispirazione cinematografica: alcuni brani sono composti con tipiche atmosfere da serials americani, altri hanno come riferimento film famosi: Dressed to kill, Psycho, The shining. Nel disco viene inoltre inserita una stupenda versione di "When the Music is over" dei Doors.

¹²⁷ Nell'81 partecipano ad Electra 1 (festival per i fantasmi del futuro) assieme a D.N.A. Lounge Lizards, Band-Aid, Magazzini Criminali, Chrome, Peter Gordon, Hi-Fi Bros, Noia, Rats.

¹²⁸ Righeira, Pale tv, Kirlian Camera, Confusional Quartet, The Stupid Set, Band-Aid, Art Fleury, Gaz Nevada, N.O.I.A., Hi-Fi Bros, The Elephant Men, addirittura il remake di "*Bandiera Gialla*", ancora cantato da Gianni Pettenati

¹²⁹ Tra le produzioni il 12 pollici dei **CCCP "Ortodossia"**. In contemporanea con la compilation i Raf Punk stampano una fanzine intitolata 'Attack Punkzine' ed il Cassero, sede degli Anarchici bolognesi, diventa uno dei centri di contatti per la scena italiana chiamato '**PUNKamIN/azione**'

¹³⁰ L'apice dell'attività del Gran Ducato é "The Last White Christmas", concerto storico con undici gruppi locali ed ospiti i Raw Power, organizzato nella chiesa sconsacrata di San Zeno a Pisa nel dicembre 1983

L'epoca d'oro dell'hardcore italiano é destinata a scemare gradualmente sulla fine degli anni '80, assorbita dal riciclaggio sterilizzatore dell'industria. Tra la spiccata matrice libertaria del "movimento punk" italiano e gli autonomi, anche se si creano sintonie occasionali, (per esempio i centri Crack 1 e Crack 2 di Bologna, promossi dal Comitato Proletario Territoriale), soprattutto con quelle frazioni dissidenti rispetto ai nuclei storici operaisti, si producono piú divergenze che congiunzioni. Come mai l'effettiva contiguitá culturale (gli uni e gli altri parlano di "bisogni" e "desideri"), non produce sinergie piú in lá della convivenza, spesso difficile, nei centri occupati e in azioni specifiche?

Credo in parte per la perenne tensione egemonica degli autonomi (in fondo i punk, come i precari, gli ultrá da stadio, ecc. sono soggetti da concepire all'interno di un movimento operaio senza operai veri e propri, per la loro pura collocazione territoriale¹³¹).

E poi per l'ambiguitá (come fattore strategico dell'"idea" punk), l'individualismo, il rifiuto dell'organizzazione, un concetto riduttivista dell'autoorganizzazione e dell'autoproduzione, comunque lontani dal loro contenuto politico autonomo, e per molto altro.

Non ultimo quel dogmatismo musicale alla rovescia che vuole sovvertire le radici della creazione e che, dopo questi anni di transizione, si avvita nella difesa a oltranza dell'alteritá dai circuiti commerciali e nella censura di quelle esperienze piú "aperte", che cercano una diffusione maggiore, pur mantenendo un certo discorso politico.

Ma non c'è assimilazione possibile tra l'immediatezza (pubblicitaria, pur nella provocazione e nello shock estetico, o transestetico) del punk, e l'immanenza della composizione di classe autonoma, semplicemente per l'assenza di una critica coerente e di un progetto di abolizione delle relazioni capitaliste di produzione. In questo senso il punk appare piú come una critica della cultura di massa piuttosto che una critica della cultura capitalista.

É vero comunque che, nella prima metà degli Ottanta, rappresenta il punto massimo di resistenza culturale/istintuale dal basso (e direttamente dal corpo), mentre dilagano la demonizzazione del terrorismo e dell'autonomia operaia, e di tutte le espressioni dei movimenti del decennio precedente; il cinismo e l'esaltazione dei valori spiccioli del quotidiano; la promessa di felicità sottesa all'automazione tecnologica; le nuove "culture d'impresa"; la corruzione dei ceti intellettuali preesistenti, il riciclaggio di tutto ciò che é mercificabile della cultura antagonista nel qualunquismo e nell'evasione, il nuovo clima di censura e boicottaggio delle lotte e della produzione culturale della sinistra rivoluzionaria.

Anche se non si può parlare in generale di autoproduzione come progetto politico di un'alternativa culturale, non é uno stile, né un'attitudine, ma parte di una galassia di comportamenti autonomi che estetizzano l'indipendenza e cercano di verificare l'equazione arte=vita.

All'esplosione musicale si associa una profusione di fanzine¹³² musicali che corre parallela all'estensione del punk, ereditando alcune delle forme degli estinti fogli del

¹³¹ Valerio Evangelisti- Siamo gli autonomi, siamo i piú duri...-Gli Autonomi, vol.1, DeriveApprodi

¹³² "Contrazione di fans magazine, rivista di/per appassionati, é entrato nell'uso corrente soltanto nella seconda metà degli anni Settanta, per designare una forma spontanea e iconoclasta di giornalismo musicale fai-da-te, sull'onda del successo delle prime formazioni punk...per correttezza filologica la definizione non andrebbe applicata a tutta la small press periodica, bensí a quelle riviste amatoriali concepite per categorie specifiche di "fans" (quali gli ascoltatori di un preciso genere musicale, i cultori del fumetto, della fantascienza, dei films horror, etc)" (Vittore Baroni-Esperienze di contro-informazione: dal ciclostile al network eterno-conferenza per il progetto "Arte, Media, Comunicazione, 1997)

movimento¹³³ e dei libretti e le rivistine di contro-informazione¹³⁴ del decennio precedente. Sullo sfondo la breve e poco popolata area della critica rock italiana, che piú o meno puó darsi dalle riviste a diffusione nazionale Gong e Re Nudo e da quelle di massa Stereoplay e Suono, Nuovo Sound e Popster, e dallo strapotere del conformismo catto-giovanilista di Ciao 2001 negli anni Settanta.

Poche fanze si trasformano in riviste nazionali durevoli (Rockerilla, Mucchio Selvaggio, Prisma, L'ultimo Buscadero, Rumore), comunque la "critica musicale", se cosí la si puó chiamare (ignorando il paradosso che é in ogni caso lo scrivere di musica), é lo specchio del paesaggio

*"sintomatico dei vuoti, degli impacci, delle abitudini letargiche, dei rigurgiti conservatori, delle riluttanze, delle rimozioni che sottendono il rapporto fra la sinistra(e/o il movimento) e le forme di linguaggio... Che le traiettorie ideali della sinistra non abbiano mai incrociato le radiazioni piú vive della costellazione sonora, non é davvero un mistero. Ed é una subalternitá, quella che si é dunque instaurata rispetto ai codici dominanti, che si manifesta fin nel modo stesso di concepire la musica, nell'angolazione da cui viverla, nel suo rapporto con le forme di esistenza"*¹³⁵.

Insomma, si parla di musica in generi fissi, senza molta visione delle tendenze che superano questa separazione, e non si riesce quasi mai a farla collidere e ad alimentarla dell'esistenza come trasformazione. Mi sembra che balenino comunque in alcune testate degli sforzi evolutivi, piú malleabili e capaci di diffusione di altre musiche, di oltrepassamento dell'underground: **Gong**¹³⁶, mensile di musica e cultura progressiva, **Almanacco Musica**¹³⁷, semestrale di invenzioni, materiali, linguaggi, critiche, innamoramenti, analisi, provocazioni, e **Musica 80**¹³⁸.

Sul versante librario l'editrice Arcana diventa punto di riferimento per tutto l'ambiente, aprendo il terreno alle successive esperienze (Savelli, Mazzotta, Gammalibri, Il Formichiere, piú fuggacemente Multiphla, Edizioni delle Donne, Emme edizioni, l'Espresso, Squi/libri), ma, fatte salve alcune valide produzioni, c'è dappertutto una dimensione della scrittura vissuta come mezzo, non come pratica inventiva, per cui quello che si stampa é una segregazione della musica dentro dei codici normativi (libri di testi di canzoni, strumenti di base, fai-da-te, guide e prontuari, introduzioni a..., teorie della didattica).

Pochi (Daniel Charles, John Cage, Jean Francois Lyotard, Attali, in qualche caso lo stesso Bertonecelli, i citati Philopat, Fabbri, Tozzi, Fiori, Dazieri, e qualche altro) riescono a sperimentare e aprire terreni di confluenza della ricerca linguistica e del suono.

¹³³ A/Traverso, Zut, Oask?!

¹³⁴ Stampa Alternativa, Fallo!, Re Nudo, Puz, Tampax, Il Pane e le Rose, ecc.

¹³⁵ Franco Bolelli- Movimento e scrittura nell'area del pop

¹³⁶ Nato nel '74 da giornalisti fuoriusciti da **Muzak** (Antonucci, Ferrara, Delconte, Bertonecelli, Fumagalli, Masotti e Pellicciotti) e gestito autonomamente dal collettivo redazionale, nei suoi tre anni di esistenza mette il fuoco su musiche "altre" (la musica creativa nera-americana, la new wave, gli improvvisatori europei, l'area minimale)

¹³⁷ Edizioni Il Formichiere. Usciti solo due numeri nel 1979. Collaboratori Bifo, Bertonecelli, Bolelli, Del Conte, Gatti, Mattioni, Pilati, G.E.Simonetti

¹³⁸ Il primo numero esce nel febbraio del 1980, con Bolelli come direttore responsabile. Comitato di redazione: Alliez, Bifo, Bertonecelli, Bocchi, Fiori, Mattioni, Sassi, Simonetti, Torrealta. Collaboratori: Assante, Benni, De Maria, Gamba, Lolli, Scozzari

Le prime fanzine, spesso scritte a mano, fotocopiate o ciclostilate in proprio e distribuite nei circuiti per posta o per passamano, contengono interviste, recensioni, reportage sulle scene punk di altre città sia italiane che estere, articoli di natura politica contro il sistema militare, la vivisezione, le multinazionali, il nucleare... Chi scrive sulle fanzine, quasi sempre suona in qualche gruppo, organizza concerti, autoproduce dischi, distribuisce materiale autogestito, occupa. È, insomma, pienamente dentro la scena. Non c'è alcuna concessione all'industria discografica o editoriale, nessun copyright, il fine è la libera e spontanea diffusione delle idee. Tra le prime, le milanesi Dudu e Pogo (con Enrico Ruggeri), il Sigaro D'Italia, la citata Harpo's Bazar (seguendo l'evoluzione della scena musicale e della Italian Records), Punkreas (dedicata al primo punk e all'ala legata agli Skiantos), la caozine T.V.O.R. (Teste Vuote Ossa Rotte), a Udine e Pordenone l'istrionico Great Complotto che mette in piedi molte pubblicazioni (50%, 100%, Musique Mecanique, Spill On tra le varie).

Alcune dedicate agli aspetti puramente musicali, altre lucidamente implicate con tematiche libertarie (Nuova Fareneith, Insubordinazione, Disforia, Nashville Skyline), poi ancora, anche in territori rock, Road to Ruin, Stay Free, Craker, Masquerade, Rock zero, Neoclima, Trance, Rockgarage, The night, Aceto, Magazzini Criminali, Black's radio, Bronco Billy, Megawave, Calibro rock, Bootleg, Art-rat, Tbc fanzine, Waves, Camp, Free, Clima, Wardance, Alternative Music, Krysi, Black out rock, Seduzione, Uh, Slang, Komakino, Snowdonia, Lost Trails, Fermenti, Ars Moriendi, Vinile, Viva e molte, molte altre. Con una grafica spesso caotica, altre volte maniacalmente avanguardista, improntata al cut-up, al collage dadaista, tra lo psichedelico e l'industriale, quasi tutte in fotocopia e offset, con periodicità irregolare e dalla vita quasi sempre corta, spaziano dalla semplice recensione e intervista ai gruppi che veicolano il "nuovo", alla più rara ricerca pionieristica di formazioni sconosciute e significative. Di fatto fondano, superspecializzate quanto provvisorie, un primo abbozzo dal basso dei nuovi generi musicali, ideologizzando una forma di artigianato amatoriale e assolutizzando stili e attitudini.

Bel terreno di caccia per l'industria, all'epoca poco attenta alle nuove voci, anche per la spasmodica riedizione sui nuovi supporti (cd), con costi relativamente bassi, di tutto il patrimonio sonoro precedente.

L'ubicazione delle autoproduzioni nei Centri Sociali Autogestiti, di prima, seconda o terza generazione (denominazioni doc invalse nel lessico informatico /"botanico" del movimento), testimonia la funzione centrale della creazione musicale come denominatore comune, e minimo, tra vissuti diversi del politico. C'è un distanziamento inesorabile dalla vecchia progettualità rivoluzionaria e un radicamento territoriale che trova i suoi fini (e limiti) nella centralità del rapporto con l'informazione, la cultura, le rivendicazioni locali e i servizi sociali.

I riferimenti ideali marxisti restano, ma si avvertono i cambi nella composizione sociale, le nuove figure precarie del general intellect, l'eclisse della classe operaia come punto di riferimento. A un orizzonte in evoluzione occorre attrezzarsi con visioni e griglie diverse, le energie vanno dirette a mantenere un'omogeneità minima e a gestire le scarse risorse, ci si chiude, irrigidisce, arrovela sui vizi e le virtù dello stare comunque fuori dai meccanismi del mercato, sulla gestione e l'organizzazione, spesso ripetendo il ritornello dei paradigmi di esclusione dogmatica del passato.

Con la colonizzazione punx siamo dunque alla seconda generazione, centri aperti tutto il giorno, musica autoprodotta e autofruiata, ribellismo quotidiano e personale di arroccamento contro una società esterna tutt'altro che amichevole. Nel cosciente

esaurimento di quell'onda, a metà degli anni Ottanta, l'informazione virale, innescata dalle nuove tecnologie, i primi passi delle reti informatiche e della digitalizzazione del sapere, sono la nuova sfida, raccolta da quel variegato movimento culturale noto col nome di cyberpunk (William Gibson lo definisce "underground con il computer"). L'ambito letterario fantascientifico d'origine (Ballard, Dick, Burroughs) è solo il versante più visibile dell'operazione di alcuni autori americani (il citato Gibson, Sterling, Rucker, Shirley, tra i più conosciuti nel panorama letterario cyber) di "tecnologizzazione" del linguaggio e degli scenari futuri, che ben risponde a una certa ossessione per la virtualizzazione in atto, unita a una vaga attitudine hippie per l'antagonismo reticolare. In plots tra il western e il thriller, la mitizzazione di figure come l'hacker e la preveggenza di un universo post-human, spostano il discorso "classico" dalla visione di improbabili mondi futuribili alla metaforizzazione concreta del presente. Cyberspazio, interfacce uomo-macchina, virus, reti telematiche, droghe lisergiche e "intelligenti", mutazioni, ecc.

In questo senso, pur nel suo fiancheggiamento di fatto del mainstream tecnologico, il cyberpunk finisce per identificare complessi e frastagliati fenomeni socioculturali, ponendo la prima pietra di un'epica del virtuale che non ha oppositori, tanto la fede nella tecnologia ha sostituito ogni altro credo.

Offrendo immagini più che racconti, si avvicina pericolosamente alla musica e alla sperimentazione dei coevi gruppi cosiddetti industrial, costola, emanazione o repubblica indipendente del punk che li si voglia chiamare.

Del resto il rumore è una delle derive sonore tipiche del punk, quanto degli epigoni dell'industrial propriamente detto¹³⁹, che imitano o cercano di simboleggiare i suoni di una fabbrica con tutti i suoi umori, ancora una volta una rappresentazione, di fronte a un mondo che sta diventando pura presentazione, della società post-industriale contemporanea. Suoni spesso accompagnati da voci distorte e inumane, sorelle delle urla punk, tra rabbia e devastante malessere interiore.

Questa aristocrazia dada del suono elettrificato, precorre e fonda come strategia la manipolazione, il taglio e la fusione del campione sonoro, come simulacro della "liberazione" della musica da qualunque supporto, dell'autore dall'atto creativo, implodendolo nel processo. Non più il gesto sonoro concettuale delle avanguardie, cui il corpo, anche mediato da rock e jazz, stentava ad aderire, ma ostentazione inquietante della macchinizzazione dell'esistenza, ricerca di una nuova tribalizzazione¹⁴⁰.

Ossia, l'incontro del punk con l'elettronica, perse le remore a proposito dell'uso della tecnologia, è il passepartout per la contaminazione con gli altri generi: con l'ambient (S.P.K., Lustmord, Nurse With Wound, Maurizio Bianchi, Merzbow), col metal (Swans, Nine Inch Nails), col folk, nelle sue forme più apocalittiche o "pagan" (Death in June, Current 93, Coil), con la dance (Skinny Puppy, Front Line Assembly), con la canzone d'autore (The Young Gods), con il crossover (Ministry, White Zombie), con l'hip-hop (Dalek, Cannibal Ox, Cloudhead), addirittura con sonorità metropolitane-tribali-teatrali (Eisturzende Neubauten), e ancora con il dub, l'house, il techno. Sotto

¹³⁹ La musica industrial nasce intorno al 1975, il termine è coniato da Monte Cazazza per definire i suoni prodotti da un gruppo di sua conoscenza: i Throbbing Gristle

¹⁴⁰ Dallo schematismo dance dei Kraftwerk, al minimalismo raffinato degli Orbital, a The Grid, Renegade, Soundwave, Cosmic Baby, Underworld, Infor/Mental, System 7, Digital Poodle, Atom Heart. Dalla space opera tedesca techno-progressive di Banco de Gaia, Amorphous Androgynous, Autechre, alle intuizioni ambient di Brian Eno, all'acid house di Chicago importata in GB dai PTV, All'ambient-dub-trance di Aphex Twin, The Orb, Psychick Warriors Ov Gaia, e vari altri. Dalle dissonanze industriali di Cabaret Voltaire e Throbbing Gristle, alla prima Electronic Body Music belga alla scuola Wax Trax di Dive, Insekt, Skinny Puppy, degli italici Templebeat-Vittore Baroni-United Cyborgs of Techno, Rumore

l'egemonia dell'iper-genere punk si produce quindi l'infrazione dei confini delle musiche umane, l'assunzione dei codici informazionali come spazio di riappropriazione e sperimentazione.

Siccome l'elettrificazione coinvolge tutte le arti della visione e della rappresentazione, è frequente nella deriva industrial un certo edonismo della grafica, spesso iperreale o surreale, artificiosa nella ricerca dello shock visuale oltre che sonoro, che amplifica la disumanizzazione e la distruzione in atto di valori e emozioni. È come la premonizione e la messa al lavoro in musica di un corpo che nelle sue appendici connettive sta per essere macchinizzato dall'annullamento della separazione tra lavoro e vita.

Tanto affollato e indistinto è il magma industrial pre-techno che bisogna aggiungere che l'indole del progetto sonoro cyberpunk sta nello smantellamento degli schemi precostituiti della musica popolare, nella sottrazione dei castelli emozionali posticci del pop, nell'azzeramento del concetto di gruppo rock (si tratta spesso di one man band "nomadi", prive di un definito volto pubblico, che mutano pseudonimo e stile da un prodotto all'altro), attraverso l'invenzione di nuove strategie sonore supportate dal computer¹⁴¹.

Cosa che in Italia nella seconda metà degli Ottanta non può, per il sovraccarico ideologico e la densità della composizione antagonista, andare separato da una forte connotazione antagonista.

Per questo l'industrial music, quasi tutta d'importazione, si fruisce più per il potenziale critico (o l'estetizzazione post-punk) che come teatralizzazione del disastro. Per questo il cyberpunk qui si occupa più di indicare un percorso di confronto con il nuovo paradigma tecnologico, piegandolo a proprio vantaggio, in una riorganizzazione del discorso che prende le forme di riviste come **Decoder**, di cooperative editoriali come la **Shake**, di reti telematiche autogestite come **Cybernet**¹⁴².

Per quel che concerne le posizioni delle organizzazioni più prossime all'autonomia, c'è da dire che il punto di riferimento iniziale è il 1985, quando risuonano le prime proposte del "**Centro di Comunicazione Antagonista**" di Firenze, "**Vuoto a Perdere**" e "**Radio Onda Rossa**" di Roma per la creazione di una rete telematica col fine di scambiare materiali antagonisti. Ma è solo nel 1988 che il gruppo danese "TV Stop" propone di creare quello che sarà in seguito l'European Counter Network (**E.C.N.**), la rete telematica Antagonista europea¹⁴³.

¹⁴¹ Solo per fare alcuni esempi, gli esperimenti sonologici di Antigroup e Hafler Trio, le trasmissioni radiofoniche di segnali video decodificabili via PC dagli ascoltatori e le esperienze di interfaccia fra musica e computergrafica dei Future Sound of London, o anche gli "hackeraggi" anti copyright di KLF, fino a cyber-novelties di dubbio gusto artistico, come la musica della catena molecolare del DNA, da radiazioni provenienti da corpi celesti (Fiorella Terenzi), o dalle intelligenze artificiali delle macchine (Legion). (Vittore Baroni-citato)

¹⁴² "In qualche modo i cyberpunk italiani sono nati alla Calusca a partire dalla saletta data in gestione ai punk nel 1985. Lì è nata la rivista Decoder che oggi rappresenta la punta più avanzata e sociale di questa tendenza... Io credo che l'incontro di Gomma, Raf, Paoletta, Marina, Rosy, Filopat e Gianni con la Calusca fosse quasi un fatto scontato perché i luoghi metropolitani si attirano a vicenda per affinità, i messaggi lanciati da un luogo giusto si incrociano con i bisogni e la ricchezza soggettiva ne viene potenziata. Con i punk prima e con i cyberpunk dopo, lo scambio di intelligenze, saperi e progetti è stato paritario. E' stato un arricchimento reciproco. Io credo che il cyberpunk sia la prima risposta, il primo sensore antagonista dell'epoca del postfordismo" (Primo Moroni-Intervista)

¹⁴³ Cui si aggregarono gruppi francesi, il gruppo inglese Class War, gli Autonomen tedeschi, occupanti di case di Amburgo e Berlino, Radio Dreickland di Freiburg, al confine con la Svizzera, e l'area che fa riferimento al Coordinamento Nazionale Antinucleare e Antimperialista.

Nel 1990 nascono in Italia i primi nodi europei dell'E.C.N.: Padova, Bologna, Roma, Milano. Anche se può apparire semplicistico, sul finire degli Ottanta, possiamo vedere con chiarezza due grandi forme sociali di protesta: la prima è identificabile nel movimento dell'autonomia e del Coordinamento Antinucleare e Antimperialista; ha le sue radici nell'antagonismo e nel conflitto con le istituzioni politiche ed economiche. Tale area raccoglie buona parte delle realtà di movimento in Italia e di molti centri sociali.

Si acquisiscono competenze, identificando un terreno antagonista nelle rivendicazioni del diritto d'accesso, della Privacy, dell'anonimato, del diritto alla copia, all'informazione e alla cooperazione

La seconda la si può identificare nel movimento punk (e intorno ad esso la rete di fanzine e di spazi alternativi autogestiti); in esperienze artistiche individuali e collettive collegate a pratiche di strada (graffitismo e altro), di protesta, sociali e no profit; nel settore della mail art, dove si sviluppa il concetto del "fare network"¹⁴⁴. Questa seconda area trova il suo campo d'azione nei settori delle contro-culture musicali, artistiche e nella sperimentazione di nuovi linguaggi della comunicazione. La sua evoluzione è totalmente frammentata e spontanea, senza riconoscersi in strutture o circuiti predefiniti.

È intorno ad entrambe le "zone" che si sperimentano le prime forme di uso sociale dei media tecnologici, la creazione di "comunità virtuali" e di relazioni rizomatiche. Tali pratiche oscillano tra la strategia del conflitto e la sperimentazione di nuovi linguaggi della comunicazione, sottraendosi alle forme coercitive dell'establishment istituzionale¹⁴⁵.

Non che il conflitto si sposti da qualche parte nell'iperspazio, anzi le lotte nel "reale" si localizzano e radicalizzano, si producono nuove ondate di occupazioni¹⁴⁶, in cui convivono, più o meno armonicamente, le due aree; quella autonoma, orientata alla controinformazione e cooperazione in rete e ai diritti citati (che, come è noto, premettono le lotte per il software libero, sul diritto d'autore), oltre alle lotte nel territorio in senso "classico", per la liberazione dei detenuti politici, contro la repressione, l'imperialismo; e quella punk, o cyberpunk, la cui evoluzione, in musica, introduce al rap e alle "posse", e che può dirsi la colonna sonora politica del movimento in via di globalizzazione, fino ad oggi, o quasi.

¹⁴⁴ "Il networking rappresenta una sfida allo status quo, in quanto permette una libera circolazione interattiva di idee non filtrate e diluite dalla saturazione dei media. Se network significa letteralmente "rete", l'accezione da dizionario del termine che meglio si adatta all'arte postale è quella di "un gruppo, sistema, ecc. di individui, interconnessi e cooperanti". Caratteristiche essenziali di una simile concezione sono: la comunicazione diretta, senza filtri o censure, funzionante nei due sensi; la totale apertura; l'orizzontalità; la non competitività e assenza di fini di lucro; l'antidogmatismo" (Vittore Baroni-Arte Postale n.60, Viareggio, Near the Edge Editions, 1989)

¹⁴⁵ Per un'analisi e un'esauriva cronologia della costruzione del nuovo soggetto antagonista telematico, si invita alla lettura di "La nuova comunicazione interattiva e l'antagonismo in Italia" di T.Tozzi, S.Sansavini, Ferry Byte e A. Di Corinto (Strano Network, Firenze), con la collaborazione di Avana(Roma), Decoder(Milano), Lamer Xterminator BBS (Bologna), Luther Blisset, Senza Confini BBS (Macerata), Zero BBS (Torino), F.Innocenti e M.Tognoni (corso di "Mass Media", Accademia di Belle Arti, Carrara)

¹⁴⁶ Nell'86 si occuparono tre centri sociali a Roma: a febbraio Hai visto Quinto nel quartiere Conca d'oro, a marzo il Blitz a Colli Aniene e a maggio il Forte Prenestino a Centocelle...La prima fase fu influenzata da quella che era la cultura punk e, al tempo stesso, anche dai retaggi dell'autonomia... Anche a Milano si riuscirono a occupare nuovi posti, da una parte con Conchetta, e dall'altra con l'area dell'autonomia di via dei Transiti, che dopo aver vagato per la città nel tentativo mai andato a termine di occupare, alla fine optarono per uno spazio interno al Leoncavallo, tanto il collettivo che lo gestiva era in calo...

Forse uno dei punti di contatto tra le due aree sta nelle pratiche artistiche che si sviluppano a partire da quest'approssimazione ai media tecnologici (hacktivism, mediattivismo, net-strike, tele-street, e quant'altro), con l'obiettivo di riappropriarsi dei media in quanto mezzi di produzione economica, produzione dell'immagine del mondo, produzione di bisogni e desideri¹⁴⁷, piuttosto che mezzi di rappresentazione.

Delle tre rivoluzioni in ambito musicale degli anni Ottanta, si é detto del punk, di quella sorta di amplesso, corto ma felice, tra musica industriale, heavy metal e hardcore. Le altre due sono l'emersione dei disc jokey (nelle espressioni techno), e la cultura hip-hop (con la musica rap). Nell'accezione corrente di cultura hip-hop, che non ho qui la pretesa di approfondire, i quattro elementi costituenti sono : Mc'ing (il rappare; mc sta per maestro di cerimonie, colui che possiede la parola, termine prestatto dalla religione che allude ai predicatori delle comunitá ecclesiastiche nere), turntablism (il suonare i dischi avanti e indietro, scratchando), graffiti (arte murale), e breakdance (detto anche b-boying, letteralmente ballo di rottura, combinante serie complesse di movimenti aerobici, basati su arti marziali, capoeira, ginnastica e funk popolare).

Cultura tribale povera, "globale" in vari sensi, sovversiva e illegale, rivendicativa di un'alteritá forte e autoorganizzata, autogestita, nata dal dub di disk jokeys giamaicani per affermare politicamente e artisticamente il proprio essere di strada, al margine del sistema, fuori del mercato e contro le sue leggi. Rispetto al punk esibizionista e autodistruttivo, il rap degli inizi é anch'esso un movimento definitivo, offensivo e invasivo.

Tanto nell'aggressione delle pareti murali del degrado quotidiano, quanto nella decostruzione del linguaggio musicale (attraverso l'oltraggio al copyright, l'uso selvaggio del sampler, il cut-up, il plagiarismo e la ricombinazione), dispiega una nuova manualitá elettronica che letteralmente "suona gli apparati di riproduzione del suono". Cool e minimalista nella ripetizione esasperata e nelle acrobazie sonore, manda in trance la melodia trasformandola in puro ritmo, parole armate rivendicando un'alteritá irriducibile, litanie infinite parlate e rimate (rap=rhythm and poetry) in dichiarazioni di guerra composte e rabbiose¹⁴⁸.

Anche se non standardizzabile, la struttura ritmica del rap si avvale di note in 6/16, il doppio del jazz, con colpi ritmici intercalati, riconoscendosi abbastanza nel soul e nel funk, mentre la strumentazione discende dalla classica della musica disco, dal funk e dal rhythm'n'blues.

La batteria elettronica, di possibilitá inventive limitate ma incisive, porta in primo piano il ritmo, arricchito da loops e samplers, da bassi verticali, chitarre e pianoforti. Quanto al risultato, spesso sabbioso e atonale, possiamo arrovellarci e dividerci su quale stadio del canto il rap rappresenti, se sia un'evoluzione spiritual o forma musicale orale basata

¹⁴⁷ Sull'attivismo mediatico, cfr. "Media Activism" Strategie e pratiche della comunicazione indipendente, mappa internazionale e manuale d'uso, di Matteo Pasquinelli (a cura di)- DeriveApprodi, 2002

¹⁴⁸ Grandmaster Flash in *Message* (1982) lancia "messaggi" come affreschi della vita del ghetto, e già nell'81 usa samples di brani altrui (Queen, Blonde, Chic), come in *The Adventures... on the Wheels Of Steel*. L'album *Beware di Afrika Bambaataa* (1986) raccoglie cinque anni di esperimenti su remixes, beats epilettici, e il pop elettronico dei Kraftwerk. Run-DMC fondono il rock e l'hip-hop negli album *Run-DMC* (1984), *King of Rock* (1985), *Raising Hell* (1986) tra riffs hard rock e rap politicizzato. Ma il messaggio si fa ancora piú importante coi **Public Enemy**, il cui agit-prop hip-hop é una vera e propria chiamata alle armi contro la violenza urbana, **Gang Starr**, EPMD, *Ultramagnetic MCs*, i bianchi *Beastie Boys* ("Licensed to ill"-1987). Le contaminazioni piú significative del rap sono quelle con la techno, l'house, l'industrial dance, il "Madchester" (fusione di psichedelia, tecno e pop fiorita a Manchester), poi, l'east-coast rap (Wu-Tang-Clan), il gangsta-rap, il progressive-rap, il jazz-hop, l'instrumental hip-hop, il white-rap, l'urban soul. (cfr. Piero Scaruffi-Hip-Hop Story-DJs, Rappers, ravers- Piero Scaruffi)

sulla tecnologia, poesia ritmata o conversazione melodica con qualche variazione di tono.

É una rivoluzione del linguaggio che riproduce le forme virali di diffusione di un'identità forte e aggressiva, sovrapponendosi sensualmente alla melodia e alla canzone del rock bianco, in un processo "schizofonico" di separazione dei suoni dalle loro fonti originarie.

Rafforzato dalla radice razziale, la sua sussunzione é il paradigma dei meccanismi reattivi della cultura istituzionale e dei media quando si sentono davvero minacciati (studia la risposta del tuo nemico). É il testimone della riconduzione lucrosa allo sguardo del sistema bianco, attraverso la banalizzazione e la criminalizzazione mediatica, l'osteggiamento aperto da parte dell'amministrazione Reagan, il rincoglimento arrivista e consumista.

I rappers della fine del rap si lasciano ricollocare dallo sguardo di un bianco spaventato che li concepisce come marginali pericolosi e incolti, immischiati nelle mafie dello spaccio di droghe e organizzati in bande armate in conflitto tra di loro per proteggere il proprio territorio.

In questo senso il gangsta rap é la somma mediatica di come il bianco desidera pensare i neri, sublimatore della violenza e del darwinismo sociale, apologeta della vendita di crack e dell'uso delle armi, un corridoio disegnato dal potere per svuotare il rap del suo senso trasgressivo e potenzialmente destabilizzante. Creando qualche "zio Tom"¹⁴⁹, e con l'appoggio massiccio dei giganti della distribuzione, le stelle dell'hip-hop si abituanano a vendere mezzo milione di copie del loro primo disco, appaiono dozzine di riviste con relativa pubblicità, proliferano i contratti pubblicitari con marche come Sprite o Gap.

Anche un cieco si accorgerebbe che la generazione hip-hop é da qualche tempo la creatrice di marche piú poderosa che sia mai esistita, i suoi fans si sono convertiti in una meravigliosa massa di consumatori. Ma é anche vero che si genera una resistenza di piccole etichette indipendenti, che pubblicano e distribuiscono i gruppi piú combattivi rifiutati dall'industria, transitando ai margini e dirigendo le proprie creazioni a un pubblico minoritario. Cosí comé vero che i giovani che si riconoscono nel movimento, un pó come i punk, non sono consumatori passivi, ma contribuiscono continuamente con una produzione culturale propria.

Insomma, nel rappare convergono sia le dinamiche di concettualizzazione e produzione di discorsi "sulla" musica in un processo di appropriazione vitale (le radici, la verità, la tradizione, l'autenticità, ma anche i rapporti di potere, di dominio e di controllo), sia la risposta, attraverso la parola e il campionamento, al furto dei bianchi delle forme e degli stili musicali neri. Grandi potenzialità per le scelte culturali dei movimenti globali, malgrado le strategie di rincretinimento del rap da parte dell'"impero" culturale occidentale.

Giá abbastanza raccontata, l'evoluzione delle "posse" italiane, ha il suo fulcro nella stagione delle occupazioni e dei centri sociali, in concomitanza col movimento della Pantera, si espande specialmente a Roma, Bologna, Milano e Napoli. **Forte Prenestino** e **Radio Onda Rossa**, collettivo della sezione romana dell'autonomia operaia, fanno da culla alla posse che con un solo disco rigorosamente autoprodotta (*Batti il tuo tempo*, 1991), apre il vaso di Pandora della spoken word militante in Italia, l'**Onda Rossa Posse**.

¹⁴⁹ Nel linguaggio sociale degli afroamericani lo zio Tom é quel nero schiavo che vive al lato del padrone, servendolo e imitandolo, aspirando a diventare come lui e dimenticando la sua identità.

Le ripetute ristampe sommano 10.000 copie, cifra incredibile per un vinile senza etichetta, destinato solo ai canali di distribuzione di movimento, registrato al 32 di Via dei Volsci (storica sede dell'autonomia abbandonata, occupata e restaurata). Sulla copertina stella a cinque punte con pantera nera nel mezzo (simbolo del Black Panther Party), senza foto, senza nessun contatto con gli intrigati giornalisti.

Sul vinile, una sola traccia campionata e quattro suonate dai **Brutopop** dicono chiaramente la poca attinenza col rappare "classico" in 4/4, la voglia invece di arrivare a un tipo di pubblico piú vasto e non ferrato nell'hip-hop¹⁵⁰, di ripartire dai gesti e dai corpi rompendo il guscio del pensiero compiuto, del progetto prima dell'affermazione immediata di sé.

Una generazione che non si pone come obiettivo, nemmeno nel lungo periodo, una prospettiva politica di presa del potere. Lo combatte e punto¹⁵¹.

Ma che significa posse? Letteralmente "drappello di uomini armati", in Jamaica gruppi di ragazzi, i "rude boys", uniti e affiatati, che si incrociano e condividono giornate agli angoli delle strade. Il genere musicale di fatto é un crossover di raggamuffin, reggae e rap, militante e politicizzato. L'attivo piú importante dell'onda espansiva del rap delle posse (piú o meno dal '91 al '96) é la perenne messa in discussione del rapporto col mercato, condotto come sempre ideologizzando una presunta indipendenza involutiva, ma, qui la novità, dall'interno di strategie di autoproduzione e di sperimentazione alternative, misurando le relazioni di forza, insomma da un punto di vista almeno analitico, che, manco a dirlo, costa conflitti, separazioni, scazzi, cambi di rotta, soste. "*Devo avere una casa per andare in giro per il mondo*" (Militant A-Assalti Frontali) esprime con chiarezza che, per quanto musica indipendente e autoproduzione siano un modo per affermare la propria esistenza, adesso non basta piú dire "siamo vivi", né può bastare alla gente che ascolta: occorrono modelli realmente alternativi.

Non ci si può piú accontentare di essere « dalla parte giusta », bisogna rendersi visibili. E di tentativi per raggiungere una visibilità senza compromessi gli **Assalti Frontali** e **Bisca/99 Posse**, gruppi "manifesto" di quest'onda lunga, ne fanno in varie direzioni: gli Assalti con la "**Cordata**", del 1994, piccola casa discografica insieme ad altre posse della scena romana (**AK 47**, **Musica Forte**, **One Love Hi Power** e **00199**), che produce gli album di **Lou X**, **Brutopop** e **South Posse**, nel tentativo di creare un circuito di distribuzione indipendente, purtroppo strozzato dall'insufficiente capacità di controllo su tutti i nodi.

Poi con l'apertura dello studio di registrazione di Forte Prenestino. E ancora, la distribuzione in edicola col Manifesto per Materiali Resistenti dell'album *Conflitto*, terzo degli Assalti Frontali (1996, 25.000 copie vendute). I partenopei **99 Posse**, piú "melodici" e inclini all'azione di disturbo "da dentro", dal punto di vista di un certo "realismo", tra autodistribuzione e autoproduzione (riconoscono che sono necessarie tra le 30 e le 40.000 copie, cioè essere un gruppo nazionale forte), e i contratti da artista con le majors, sperimentano la distribuzione con una casa discografica, ma solo la distribuzione, in modo da mantenere l'ultima parola su tutto.

Pretendono una clausola nel contratto per cui possono distribuire nei centri sociali, cioè in circuiti non commerciali, e utilizzano il fatto che il loro disco é nei negozi e ha un minimo di promozione per rafforzare la storia del centro sociale, oltre a pretendere l'applicazione di un prezzo politico ("non pagare piú di"...) ¹⁵².

¹⁵⁰ Militant A-Storie di Assalti Frontali, DeriveApprodi, 2002

¹⁵¹ Militant A, citato.

¹⁵² "In molte situazioni (la casa occupata di Via dei Transiti a Milano, il Leoncavallo stesso, a Bologna, a Padova, a Napoli) sono nate delle piccole agenzie di compagni che, pur continuando a mettere a disposizione gratuitamente il loro lavoro all'interno dei centri sociali per autoreddito, tentano la

Il primo album, “*Curre curre guagliò*” (1993), è la colonna sonora del film *Sud* di Gabriele Salvatores. “*Cerco tempo*” e “*Corto circuito*” sono due dischi molto popolari che insieme hanno venduto quasi 300.000 copie. Come il punk, rigorosamente in italiano, le posse rivendicano lingua, gergo e dialetti, ponendo in rima un’identità culturale resistente alla globalizzazione e all’omologazione, esaltandone la comunità d’origine e imbevendola di senso politico.

Che si tratti di un antidoto omeopatico del sistema per compensare la fusione di culture sempre piú connesse (e controllate) e generi musicali in fase transnazionale acuta, o di pura riaffermazione di confini, di ricostruzione dei margini espropriati dall’industria, il risultato non cambia: il rap dei primi Novanta supporta e riterritorializza il movimento antagonista da una posizione di forza, post-politica, proprio perché crea e congiunge comunità e tribú nella scena culturale centrifuga neoliberista. Nella ricerca di percorsi non compromessi di diffusione e nella capacità di ricomporre i nuovi soggetti (senza precisa identità di classe ma tutti espropriati del proprio capitale emozionale e psichico), dal basso, sta il valore autonomo del rap delle posse.

Cosí, quasi a ritmo di rap, possiamo recitare i nomi degli attori principali di questa stagione: **Isola Posse All Stars** (che fa riferimento al centro sociale **Isola nel Cantiere** di Bologna, con **Speaker Dee Mo’, Deda MC, Gopher D, Neffa Beat, Papa Ricky**, anche solista (ricordate “*Lu sole mio*” e “*Comu t’á cumbenatto*”?), con l’etichetta **Century Vox**; ancora a Bologna i **Fuckin’ Camels in Effects** (vi suona “*Slega la lega*”?), il **Comitato Lion Heart Posse** (loro “*La casa é un diritto*”) di Milano, la **Torino Posse, Devastatin’ Posse, Carrie D**, tutti di Torino; il **Generale** di Firenze, i **Nuovi Briganti** di Messina, **Almamegretta** di Napoli, **Lou x** di Teramo, **Menti Criminali** di Ascoli, **Frankie hi-NRG MC** di Città di Castello, **Sa Razza Posse** di Iglesias, i **Sud Sound System** di Lecce, **Jakalone, VillaAdaPosse** di Roma, **Bomba Bomba** di Pistoia, **Lele Prox** (dj di **LHP** e di **Piombo a Tempo**). Scontato dire che il mercato italiano di lí a poco si satura di posse, centinaia, alcune nascono e muoiono in una sola serata, la mediatizzazione é facile snaturandone i valori sociali ed esaltandone i lati ironici e gigioneschi, come sempre.

Nel 1999, ormai da un anno sotto l’ala protettrice della BMG records, Assalti Frontali fanno uscire il loro terzo LP “*Banditi*”, interamente prodotto da Ice One. Nel 2000 “*Terra di Nessuno/Conflitto*”, raccolta delle canzoni dei primi due album del gruppo, e “*Banditi 2000*”, 12 Remix, contenente alcune canzoni tratte da “*Banditi*” e remixate da vari DJs della scena elettronica romana, vengono pubblicati rispettivamente da Derive Approdi e dalla BMG. Nel 2001 Militant A pubblica il suo secondo libro “*Il Viaggio Della Parola*” in cui l’autore racconta il suo viaggio con le Tute Bianche al fianco del Subcomandante Marcos.

Nel 2004 esce “*Hic Sunt Leones*”, con cui il gruppo ritorna all’autoproduzione, distribuito dal Manifesto. A Bergamo creano le basi per i brani di “*Mi sa che stanotte*” (2006), l’ultimo album poetico e politico della loro carriera. Il rap è linguaggio,

produzione economica e artistica dei dischi. Al Leoncavallo ne hanno già prodotti tre, ai Transiti hanno contribuito alla produzione dell’ultimo di *Aria di Golpe*, a Napoli con l’**IO (Incredibile Opposizione)**, l’etichetta nata dalla fusione delle precedenti esperienze discografiche dei due gruppi, Statt e Esodo), abbiamo fatto *Cantanapoli antifascista* (una compilazione di gruppi della scena antagonista partenopea, uscita contro il G7 di Napoli). Poi ci sono stati esperimenti di distribuzione di concerti. O *Via dei Transiti*, specializzata nei rapporti con i Baschi. A Bologna si sono mossi molto con **Papa Ricky** e **Sangue Misto**. A Napoli ci siamo noi, c’è **Daniele Sepe**, ci sono i primi timidi tentativi di far girare gente come *Inta Capanna Sound Sistem* o *Speaker Zou...*” (intervista a Sergio Maglietta e Luca Persico dei 99 posse-Claudio Bonadonna, Rumore)

l'arma il microfono, i proiettili le parole. Nel libro *“Le rap ou la fureur de dire”*, Georges Lapassade legge il rap francese come un doppio movimento di integrazione dell'immigrazione nera e allo stesso tempo di conservazione della specificità culturale. Scontato dire che in Italia, in assenza del fattore razziale, l'identità culturale e l'indipendenza produttiva attraversano questi anni politicamente grigi, prima di Seattle e delle sfide globali dell'attualità.

Il non orientamento alla presa del potere da parte dei movimenti new global, e una loro forte caratterizzazione nella risoluzione di problemi immediati sui terreni dell'ecologia e della responsabilità collettiva, dell'informazione e dei modelli di consumo e di vita, si potrebbe quasi vedere come un riavvicinamento alle controculture¹⁵³. Indubbiamente i CSOA sono, almeno fino alla fine dei Novanta, la principale esperienza di produzione culturale autogestita, “laboratori” in cui disobbedienti, precari, in parte autonomi, possono coordinare, scazzarsi, vivere i momenti di lotta più urgenti.

Intorno al dibattito interno che queste strutture hanno alimentato, tra concezioni della presenza nei media e dell'informazione antagonista, della violenza, dell'autoproduzione, ancora a confronto le due grandi “ali” del movimento, quella libertaria e quella autonoma. Credo che il suo essere stata sempre (fisicamente ed “eticamente”) nell'elaborazione di cultura e modi antagonisti sia l'attivo più importante dell'autonomia (in eterno dilemma organizzativo, la cui non-soluzione evidentemente rappresenta tuttora un nodo teorico e pratico).

La sua “ubiquità”, spesso poco tollerante, conferma la validità dei punti di riferimento di cui è portatrice. Anche quando, giustamente, critica l'autosfruttamento che suppone il lavoro artigianale sottopagato a cambio di un controllo collettivo sulle produzioni (che è un pó la *raison d'être* delle realtà, come i Centri Sociali, che tentano di fondere lavoro politico e creatività personale). Ma qui inizia un altro lungo discorso. È certo che, politicamente e culturalmente, il terreno dell'opposizione è più che mai la costruzione di una comunità globale antagonista nell'autonomia della propria differenza culturale. Una storia da ascoltare.

¹⁵³ “*Culture underground e movimenti di opposizione sociale in Italia*” - Antonio Caronia, conferenza

Epilogo

Quando arriva all'altezza del quarto girone (non so dire se sia salito o sceso da qualche parte, sicuro che tra gironi ci sono almeno degli scarti temporali), il paesaggio si è andato addensando, non c'è più orizzonte né distanze, tutto fluisce in ogni direzione, se c'è un manovratore, è maledettamente occulto dietro i loghi assicuranti degli sponsors e dei concerti globali benefici di Bono e compagnia.

Il nostro, ora un pò meno giovane, angosciato e infiacchito dallo sforzo di non "rifluire", pensa che tutto sia stato un sogno (un incubo?), si fa un sacco di domande senza sapersi rispondere, sotto di lui non c'è più niente, pareti, divisioni, si chiede se il suo inferno sia stato un'anticamera, una torre, un'emanazione, un miraggio, uno specchio, ora rotto, dei suoi desideri e dei suoi bisogni. 30 anni di guai, come minimo.

Sa, perché lo ha letto, forse sul Manifesto, che oggi il mercato mondiale è un oligopolio dominato per circa l'82% da quattro grandi compagnie multinazionali dell'intrattenimento: la Universal Music Group, franco americana (31,7%); la Sony Music BMG (fusione USA, Giappone, Germania, 25,6%); la Warner Music Group (USA, 15%); la EMI Group (USA, 9,6%), lasciando alle cosiddette indipendenti poco più del 18%.¹⁵⁴ Sono più di quarant'anni (dall'invenzione del nastro magnetico) che l'industria eseca e spara sulla pirateria addosandogli la perdita di introiti, ma è una balla enorme: i pezzi venduti sono diminuiti ma gli ingressi hanno continuato a crescere quasi costantemente.

Perché, vi chiederete? Perché il prezzo del cd è cresciuto in modo assolutamente ingiustificabile, trattato come l'astice o il caviale con il 20% di IVA mentre i suoi costi si riducevano esponenzialmente. Alle figure di talent-scouts, forse un pò borghesi ma efficaci, del tipo di Nanni Ricordi, Vincenzo Micocci, Enzo Miceli, Stefano Senardi, Valerio Soave, Gianni Sassi, si sono sostituiti i nuovi managers, tanto insensibili quanto volatili. Il nostro, dicevo, intuisce che è in atto una gigantesca riconversione del bio-capitalismo culturale in corporazioni planetarie multimediali, che gestiranno tutti i file dello scibile, ascoltabile, visibile, traendo ingenti vantaggi (economici e di controllo) dalla pubblicità e dai consumi generati.

Tanto la digitalizzazione iper-fedele dei suoni (dei testi, delle immagini), quanto il mito della portabilità assoluta promettono un'autonomia "fredda" sotto le forme di un'elevata capacità manipolatoria e dello scambio, simulando virtualmente una felice circolazione comunitaria.

Ma altro che liberazione o condivisione, altro che nuova relazionalità, si tratta piuttosto di un rigido camouflage sotto la regola egemonica del monopolio distributivo, una delega in bianco, l'accettazione passiva dell'impossibilità di prospettiva per implosione nell'attualità, la perdita dell'innovazione linguistica, del primato dell'ideologia dello sviluppo. Soprattutto un gran torpore dell'esperienza critica.

Quanta più circolazione di informazione e illusione di partecipazione, tanto maggiore interconnessione e dipendenza: questo il paradigma informazionale, tutti possiamo smanettare, ma all'interno di un codice più proprietario che mai. Chi ha deciso il repertorio di 200.000 brani, da cui gli utenti, solo nella prima settimana, hanno scaricato un milione di canzoni, al costo di 99 centesimi di dollaro l'una?

È il trionfo della singola track, accostata ad altre, in un unico cd, per esempio, come dispositivo significativo e personalizzato a dimostrazione di un'improbabile varietà del sentire? E quindi la messa in soffitta dell'album (e dei fili narrativi che facevano

¹⁵⁴ Dati 2005 del solo mercato digitale, fonte IFPI, la Repubblica

respirare l'ascolto), del negozio di dischi e cd da esplorare, toccare, annusare (sí, sono un feticista perverso!), della grafica, già ferita dal formato mini del compact, le illustrazioni, i testi? Suona a nostalgia? Macché, confesso che é paura del passato cancellato dall'alto. Quando tutta la musica sarà soltanto digitalizzata, la ameremo nello stesso modo? Se l'atto dell'ascoltare era la presa di coscienza della musica come fatto sonoro e artistico organizzato, si doveva a un sistema di relazioni interpersonali fondate sullo sviluppo individuale, quindi storicamente determinato e relazionabile dentro una collettività.

Ma oggi il senso di appartenenza a una comunità é messo in crisi dalla dispersione sensoriale del corpo nelle reti e dalla (speculare e compensatoria) emersione operata dal capitalismo della Vita nuda e cruda, che fa dipendere tutta la propria salute biopsichica dall'interno.

Nel corpo-fabbrica in mutazione si stimola l'autogestione, l'autoproduzione di sé, la libertà di selezione e di manipolazione, in un'etica rinnovata della proprietà tutta produttiva e funzionale, a cambio della venerazione incondizionata di consumo e tecnologia. E in paradossale contemporanea con una dipendenza connettiva massima dagli altri e dal sistema.

Eppure, solo a Roma, per fare un esempio, ci sono circa cinquemila associazioni, un centinaio di Scuole di musica, in tutta Italia si fanno festival e concerti, non é che non ci sia un ambiente fertile, ma tutto in quell'ottica di imprese sociali come servizio (agli anziani, ai bambini, ai carcerati, ai disabili, ecc), quindi orientate più alla diffusione e alla circolazione che alla produzione di sapere e creazione di reti per un intervento anche politico (scusate la fissazione) nel territorio.

Eppure, dove c'erano quattro o cinque generi e relativi sottogeneri (anche la musica politica di protesta lo era), adesso, obbedendo alla necessità di identificazione individuale, ce ne sono legione: solo il metal ne ha 56 (qualcuno ci spieghi per favore quale cazzo é la differenza tra il Melodic Metal e il Love Metal, o tra il Celtic e il Viking metal), e il punk 29 (anche qui, tra il Grind Core e il Riot Grrrl, qual'è il timbro, o di quale strumento cambia il registro, tanto da fondare un sottogenere?).

Per carità, benvenuto il gusto per il dettaglio e la iperspecializzazione auditiva, ma non ci sarà dietro anche una psicotica coazione a diversificare da dentro piuttosto che verso un fuori sempre più inospitale e indecifrabile? Allora, il nostro soggetto può crackeare un cu-base¹⁵⁵, con una biblioteca di loops, una tastiera midi e un paio di altri software, può autoprodursi una creazione musicale, metterla in rete, scambiarla, farsi ascoltare altrove.

Si cominciano a vendere telefonini, sempre più micro, che riuniscono almeno 18 funzioni diverse da quella originaria di chiamata-risposta vocale. C'è anche la funzione pila notturna per trovare l'interruttore al buio... Fortunatamente anche i movimenti, da Seattle, in qualche occasione si sono familiarizzati con un uso più "sedizioso" di queste macchinette, e pure il net-attivismo, il mediattivismo, le lotte per il free-software, le reti informative, con tutte le contraddizioni, indicano altri modi di relazione e di produzione alternativa, forme di deragliamento di questa riorganizzazione frattale¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Software professionale di creazione e composizione musicale

¹⁵⁶ "...di questo divenire *MUSICA* delle immagini: l'immagine grafica, fotografica, certo, ma ugualmente l'insieme digitale dell'immaginario infografico che tende ormai a soppiantare il regime analogico dell'immaginario ottico...la settima arte, non paga di comprendere in sé tutte le altre, come sperava Georges Méliés, si prepara all'immediata fusione/confusione dei generi, in una *ICODIVERSITÀ* del sensibile, che é l'equivalente della *BIODIVERSITÀ* delle specie, per arrivare all'unicità di una sensazione che alcuni chiamano "orgasmo visivo", mentre si tratta solo di una fatale amputazione; della castrazione della differenza dei cinque sensi, che ci consentono di sentire, insieme al rilievo del mondo, quello dei corpi e delle loro forme distinte" -Paul Virilio, *L'art à pert de vue*, 2005, Éditions Galilée

Se le sottoculture sono scomparse, secondo Hebdige, perché é scomparso un centro visibile, se la logica é quella dello sciame, dell'aggregazione istantanea dal nulla, come nei rave, e poi via di nuovo nel nulla, allora il concerto dal vivo e la bassa fedeltá dell'interpretazione, non potrebbero offrire un'opportunitá di creazione di valore comunitario?

Forse, ma per sanare questa nostalgia della presenza ci sono già cataloghi di riproduzioni low-fi, che includono i fruscii, i rumori, i difetti di quelle dal vivo, un'opzione in piú della riproduzione, come la lingua di un film in dvd, tutt'altro che ascolto naturale. Allora tinte fosche? Rien ne va plus? Darsi al combat- folk dei Modena City Ramblers o dei Gang ? Sembra proprio che prenda piede un certo neo-folk (meglio, folk-global, come ibridazione strumentale con le musiche popolari, nostalgia soft della tradizione, e transito dall'uomo folklorico all'uomo storico, dall'uomo-folk all'uomo-world)¹⁵⁷.

La popular music, nella sua accezione piú ampia appartiene geneticamente alla società di massa, le sue evocazioni significanti contano piú della musica in sé e i media che interfacciano il momento della produzione e quello del consumo hanno un rilievo strategico.

É proprio qui che la "cosa" musicale definisce la propria identitá, nella schizofrenia vigente in quella zona d'ombra nella quale c'è promiscuitá tra i criteri, spesso indeterminati, di selezione culturale e impulsi mercantili. Il risultato di questo confronto/scontro determina l'identitá prevalente della creazione musicale (e della possibilitá di una cultura collettiva non omologata). In altre parole, si può autoprodursi, ma abbandonando l'illusione consolatoria (troppo spesso alibi purista da grilli parlanti) dell'indipendenza, sfumata addirittura "dentro" di noi.

É vero che le indie dipendono di fatto dalle mayor, assolvendo il compito della ricerca e dell'innovazione, ma é anche vero che sembrano avere il vantaggio di non essere vincolate agli standard di selezione delle grandi etichette, ancorate a generi dai confini assai rigidi. In che misura l'espansione di circuiti alternativi a quelli mainstream possono contribuire alla demercificazione di anelli delle catene di produzione e distribuzione?

Nell'ambiente della creazione musicale, sempre piú "intermittente", a misura che aumentano le possibilitá di autoprodurre e distribuire la propria musica, non crescono le opportunitá di vivere svolgendo la sola attivitá di musicista.

Di qui le richieste politiche di un reddito minimo di cittadinanza, il collaudo di pratiche sindacali altre che accelerino lo smantellamento dei carrozzoni SIAE, Enpals, ecc...a favore di nuove strutture flessibili e modulari.

¹⁵⁷ *"Musica mutante per un mondo mutante, in rapida, spaventosa trasformazione, nel quale la 'tradizione' è costantemente 'minacciata' dalla rapidità del tempo che scorre e che resetta la memoria dell'esistere, riducendo la realtà a un qui ed ora ineluttabile, in cui spazio e tempo sono compressi nella logica del non-luogo, come potenziale espressione di nuove opportunità di incontro. Una trans-sonorità che descrive, commenta il reale in rapida trasformazione, progettando - ma, come si è visto, ancora solo in astratto - una dimensione di incontro fra luoghi della memoria, in cui il darbouka può e deve coesistere con la piva, l'organetto con l'oud, perché sono le geografie ad essere esplose.."* -Luca Ferrari-Folk geneticamente modificato, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2003.

Per un sacco di tempo il nostro si é sentito, per intenderci, a volte come il Bronson “Armonica” di “C’era una volta il west”, altre come il pianista di “Shine”. In entrambi c’è autismo e poesia e rifiuto.

Poi c’è il Sud, altri riti, altre musiche “inaudite”, fuori dall’Occidente e dalla sua guerra infinita, il novanta per cento non é ancora collegato a Internet, altre sacche di realtà, il nostro pensa che, se riesce anche solo a dare forma musicale ai suoi desideri di deragliamento di questo assurdo sistema, organizzandosi insieme ad altri che sentono come lui, forse può fare compagni, almeno scambiare potenza e amore per questa vita un pó offesa.

Pino Maio

Bibliografia consigliata:

- Theodor F. Adorno-*Dissonanze*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- Theodor F. Adorno-*Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966.
- Theodor F. Adorno-*Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1975.
- W. Benjamin- *L'opera d'arte nell'era della riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966
- Dick Hebdige- *Subculture : the meaning of style*, Routledge, London, 1979
- Paolo Virno- *Virtuosismo e rivoluzione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003
- Nanni Balestrini, Primo Moroni-*L'Orda d'oro, 1966-1977*, Feltrinelli, Milano, 1997
- Cesare Bermanni-*Introduzione alle fonti orali*, Odradek, 2001-2002
- Cesare Bermanni -*Una storia cantata. 1962-1997: Trentacinque anni di vita del Nuovo Canzoniere Italiano* / Istituto Ernesto de Martino. Milano, Jaca Book / Istituto Ernesto de Martino, 1997
- Cesare Bermanni- "*Guerra guerra ai palazzi e alle chiese*". Saggi sul canto sociale. Roma, Odradek, 2003
- Gianni Bosio- *Il trattore ad Acquanegra. Piccola e grande storia in una comunità - contadina*, a cura di Cesare Bermanni. Bari, De Donato, 1981
- Gianni Bosio- *Comunicazione di classe e cultura di classe*, La Nuova Italia,
- Gianni Bosio- *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione «spontanee» nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963 - agosto 1971)*, a cura di Cesare Bermanni. Milano, Istituto Ernesto de Martino/ Jaca Book, 1998
- Il nuovo canzoniere italiano dal 1962 al 1968* / prefazione di Cesare Bermanni. – Milano Mazzotta, Istituto Ernesto De Martino, 1978
- Roberto Leydi- *Canti sociali italiani*, volume primo, edizioni Avanti! Milano, 1963
- Stuart Hall- *Politiche del quotidiano*, Il Saggiatore, Milano, 2006
- Stuart Hall- *Il soggetto e la differenza*, Meltemi, Roma, 2006
- Richard Hoggart-*Proletariato e industria culturale*, Officina, Roma, 1970
- Michele Cometa -*Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2004
- Alessandro Portelli- *Il testo e la voce*, manifestolibri, Roma, 1992- *La linea del colore* manifestolibri, 1994-
- Danilo Montaldi- *Militanti politici di base*, Einaudi, 1971- *Bisogna sognare. Scritti 1952-1965*, Colibrì, 1994 -*Autobiografie della leggera* , Einaudi, 1961
- Loic Wacquant- *Le astuzie del potere. Pierre Bourdieu e la politica democratica*, ombre corte,
- Gianmario Borio e Michela Garda(a cura di)-*L'esperienza musicale : teoria e storia della ricezione* / Torino, EDT, 1989
- Gianmario Borio, Giovanni Morelli e Venerio Rizzardi(a cura di)-*Le musiche degli anni cinquanta*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, 2004; *Studi di Musica Veneta*, Archivio Luigi Nono. Studi, vol. 2
- Gianfranco Manfredi- *Lucio Battisti*, 1980 - *Enzo Jannacci*, 1981 – *Celentano*, 1981 - *Mina, Milva, Vanoni e altre storie*, 1982 - *La Strage delle innocenti*, 1982 - *Piange il Grammofo. Tutti i testi per l'editrice Lato Side*
- Gianfranco Manfredi- *Quelli che cantano dentro nei dischi, Battisti, Mina, Celentano, Jannacci, Milva e altre storie*, Coniglio Editore, Roma, 2004
- A. Bertante- *Re Nudo. Underground e rivoluzione nelle pagine di una rivista*, Nda Rimini, 2005
- Riccardo Bertoncetti-*Pop Story(suite per consumismo pazzia e contraddizioni)*, Arcana, Roma, 1973

- Riccardo Bertone, Franco Bolelli-*Musica da non consumare*, Il Formichiere, Milano, 1979
- Franco Bolelli-*Musica creativa*, Squilibri Edizioni, Milano, 1978
- Amedeo Bruccoleri-*Beat italiano. Dai Camaleonti a Bandiera gialla*, Castelvechi, Roma, 1996
- Giordano Casiraghi-*Anni 70. Generazione rock: interviste ai protagonisti, i festival pop, le radio libere, la stampa giovanile, gli album storici*, Editori Riuniti, Roma, 2005
- Luciano Ceri, Ernesto De Pascale-*Mondo beat. Musica e costume nell'Italia degli anni Sessanta*, Fuori Thema, Bologna, 1993
- Collettivo A/traverso-Alice é il diavolo. *Storia di una radio sovversiva*, Shake, Milano, 2002
- Arturo Compagnoni- *Italia '80. Il rock indipendente italiano negli anni ottanta*. Supplemento alla rivista Rumore. Edizioni Apache, Pavia, 2004
- AA.VV.-*Compra o muori. La produzione discografica indipendente italiana*, Stampa Alternativa, Viterbo, 1983
- Gianni De Martino, Marco Grispigni-*I capelloni, Mondo Beat 1966-1967, storia, immagini, documenti*, Castelvechi, Roma, 1996
- Simone Dessí, Giaime Pintor-*La chitarra e il potere. Gli autori della canzone politica contemporanea*, Savelli, Milano, 1976
- Pablo Echaurren, Claudia Salaris-*Controcultura in Italia 1967-1977*, Bollati-Boringhieri, Torino, 1999
- Andrea Valcarengi-*Non contate su di noi*, Arcana, Roma, 1977
- AA.VV.-*Enciclopedia del rock italiano*, Arcana, Milano, 1993
- Franco Fabbri-*Album bianco. Diari musicali 1965-2002*, Arcana, Roma, 2002
- Franco Fabbri-*Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Feltrinelli, Arcana, Roma, 2002
- Franco Fabbri-*L'ascolto tabú*, Il Saggiatore, Milano, 2005
- Richard Middleton-*Studiare la popular music*-Feltrinelli, Milano, 2001
- Philip Tagg-*Popular music. Da Kojak al rave*, CLUEB, 1994
- Simon Frith -*Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano, 1982
- Simon Frith -*Il rock é finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, EDT, Torino, 1990
- AV. VV. (a cura di Pinni Galante)- *Dalle alpi alle piramidi*, Arcana, Milano, 1975
- AA.VV.- *Ma non è una malattia. Canzoni e movimento giovanile*, Savelli, Milano, 1978
- Giorgio Gaslini-*Musica totale. Intuizioni, vita ed esperienze musicali nello spirito del '68*, Feltrinelli, Milano, 1975
- AA. VV. (a cura di Matteo Guarnaccia)- *1968-1988 Arte Psichedelica e Controcultura in Italia*, Stampa Alternativa, Roma, 1988
- Mario Maffi- *La cultura underground*, Laterza, Bari, 1972
- Luis Racionero- *Filosofie dell'underground*, Savelli, Roma, 1978
- Silvio Bernelli-*I ragazzi del Mucchio*, Sironi Editore, Milano, 2003
- AA. VV. (a cura di Tommaso Tozzi) *Opposizioni '80*, Amen Prod., Milano, 1991
- Mario Giusti-Demetrio Stratos, Mursia, Milano, 1979
- Giampaolo Chiriaco-*AREA Musica e rivoluzione (con Cd allegato)*, Stampa Alternativa, Viterbo, 2005
- Domenico Coduto- *Il libro degli Area*, Auditorium, Roma, 2005
- Janete El Haouli- *Demetrio Stratos. Alla ricerca della voce-musica*, Auditorium Edizioni, Milano 1999

- Matteo Guarnaccia-1968-1988. *Arte psichedelica e controcultura in Italia*, Stampa Alternativa, Viterbo, 1988
- Matteo Guarnaccia-*Beat e Mondo beat. Chi sono i beat, i provos, i capelloni*, Stampa Alternativa, Viterbo, 1996
- Ralf-Ulrich Kaiser-*Guida alla musica pop*. Con un'appendice di M.L.Straniero sulla canzone italiana di protesta, Mondadori, Milano, 1971
- AA.VV-*Ma non é una malattia. Canzoni e movimento giovanile*, Savelli ,Milano, 1978
- Francesco Mireni-*Rock progressivo italiano*(2 vol.), Castelvechi, Roma, 1997
- AA.VV-*Muzak. I cantautori, il pop, il jazz, gli anni '70*, Savelli, Milano, 1978
- Franco Ortolani-*La festa del parco Lambro*, Mastrogiacomo editore, Padova, 1978
- Oderso Rubini, Andrea Tinti(a cura di)-*Non disperdetevi. 1977-1982 San Francisco, New York, Bologna le zone libere del mondo*, Arcana, Roma, 2003
- Dario Salvatori-*Contro l'industria del rock*, Savelli, Milano, 1973
- Filippo Scozzari-*Prima pagare poi ricordare. Da "Cannibale" a "Frigidaire". Storia di un manipolo di ragazzi geniali*, Coniglio editore, Roma, 2004
- Nicola Sisto-*C'era una volta il beat, Lato side*, Roma, 1982
- Gaetano e Tomangelo Cappelli-*Minimal, trance music e elettronica incolta*, Stampa Alternativa, Roma, 1982
- Stefano Giaccone / Marco Pandin(a cura di)-*Nel cuore della bestia. Storie personali nel mondo della musica bastarda*, Edizioni Zero in Condotta, 1996
- Greil Marcus-*Tracce di rossetto. Percorsi segreti nella cultura del 900 dal Dada ai Sex-pistols*, Leonardo, Milano, 1991
- Marco Philopat-*Costretti a sanguinare. Romanzo sul punk 1977-1984*, Shake Edizioni, Milano, 1997
- Marco Philopat-*Lumi di punk. La scena italiana raccontata dai protagonisti*, Agenzia X, Milano, 2006
- Riccardo Pedrini-*Ordigni. Storia del punk a Bologna*, Castelvechi, Roma, 1998
- Roberto Perciballi-*Come se nulla fosse. Storie di "pank" a Roma*, Castelvechi, Roma, 2000
- Simon Reynolds-*Post-punk. 1978-1984*, Isbn, Milano, 2006
- Stiv "rottame" Valli-*T.V.O.R. Teste Vuote ossa rotte, 1980-1985 la storia di una caozine hardcore punx*, Lovehate 80.it, 2006
- Portelli Alessandro- *L'aeroplano e le stelle. Storia orale di una realtà studentesca prima e dopo la pantera*, manifestolibri, Roma, 1995
- Luca Frazzi-*Punk italiano*(parte prima). *Mamma dammi la benza. Le radici*(1977-1982), Edizioni Apache, Pavia, 2003
- Iain Chambers- *Ritmi urbani: pop music e cultura di massa*, Costa & Nolan, Genova, 1996
- Paolo Prato- *Suoni in scatola : sociologia della musica registrata, dal fonografo a Internet*, Costa & Nolan, Genova, 1999
- Dave Laing-*Il punk: storia di una sottocultura rock*, EDT , Torino, 1991
- Matteo Pasquinelli(a cura di)-*"Media Activism" Strategie e pratiche della comunicazione indipendente, mappa internazionale e manuale d'uso*, DeriveApprodi, Roma, 2002
- Shapiro Peter-*Hip-hop, Rough Guide*, Londra 2001
- D'Amato Francesco(a cura di)-*Sound Tracks*, Meltemi, Roma 2002.
- Mark Costello, David Foster Wallace- *Il rap spiegato ai bianchi*, Minimum fax, Roma, 2000
- Paolo Ferrari-*Hip hop*, Giunti, Firenze, 1999
- Militant A-*Storie di Assalti Frontali*, DeriveApprodi, Roma, 2002

- Luca Ferrari-*Folk geneticamente modificato*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2003
- U Net- *Bigger than hip hop. Storie della nuova resistenza afroamericana*, Agenzia X, 2006
- Arno Scholz- *Subcultura e lingua giovanile in Italia. Hip-hop e dintorni*, Aracne, 2005

Discografia consigliata:

- Nuovo Canzoniere Italiano- *Le canzoni di Bella ciao* - Dischi del Sole, 1965
- Canzoniere del Lazio- *Lassa stà la me creatura*, Intingo, 1974 –
- Canzoniere Pisano-*Canzoni per il Potere Operaio*, EP Dischi del Sole DS 67, 1968
- Canzoniere del Proletariato-*Cd* allegato al libro “*Care compagne, cari compagni*”(Ed.Lotta Continua), contenente 17 brani dai 45” del Canzoniere
- Corrado Sannucci-*La luna e i faló*, 1975
- Ivan della Mea- *Il rosso è diventato giallo*, I dischi dello zodiaco, 1969
- Francesco Guccini-*Folk beat n°1*, La voce del padrone, 1966
- Fabrizio De André-*Storia di un impiegato*, Ediz. Mus. Editori Associati, 1973
- Claudio Lolli-*Ho visto anche degli zingari felici*, 1976, Storie di Note, 2003
- Gianfranco Manfredi-*Ma non é una malattia*, Ultima Spiaggia, 1976
- Gianfranco Manfredi-*Zombie di tutto il mondo unitevi*, Ultima Spiaggia, 1977
- Ricky Gianco-*Arcimboldo*, Ultima Spiaggia, 1978
- Stormy Six-*Un biglietto del tram*, L’Orchestra, 1975
- Area-*Arbeit macht frei*, Cramps, Milano, 1973
- Area-*Concerto teatro uomo*, Cramps, Milano, 1976
- Demetrio Stratos- *Cantare la voce*, Cramps, 1978
- Skiantos- *Inascoltabile*, stampa su vinile della tape, Harpo’s Music, Bologna, 1977
- Indigesti/Wretched- *s/t* EP split, autoproduzione, 1982
- Declino- *E.p.* EP, Contro Produzioni, 1983
- Bloody Riot- *s/t* EP, autoproduzione, 1983
- Crash Box - ..*Vivi!* EP, Crash, 1984
- Raw Power-*Screams from the gutter* LP, Toxic Shock, 1984
- Wretched-*Libero di vivere libero di morire*,LP, Chaos Produzioni, 1984
- Impact-*Solo odio*, LP, Chaos Produzioni, 1984
- Peggio Punx-*Ci stanno uccidendo al suono della nostra musica!!*, MLP, autoproduzione, 1985
- Stigmathe-*Lo sguardo dei morti*, EP, Meccano, 1985
- Disper-azione-*Sempre immutata fede*, EP, Chaos Produzioni, 1985
- Indigesti-*Osservati dall’inganno*, LP, T.V.O.R., 1985
- Contrazione-*Cineocchio! Storia e memoria*, MLP, Blu Bus, 1985
- C.C.M.-*Into the void*, LP, Belfagor, 1986
- Kina-*Cercando*, LP, Blu Bus, 1986
- Negazione-*Lo spirito continua*, LP, De Konkurrent, 1986
- Upset Noise-*Nothing more to be said!!*, LP, Hageland, 1987
- Contropotere-*Nessuna speranza, nessuna paura*, LP, Attack Punk, 1989
- Franti-*Luna nera*, Blu Bus (ristampa tape1983 + 2 inediti), LP,1985.
- Gaznevada- *Sick Soundtrack*, Italian Record, Bologna, LP, 1980.
- CCCP-*Fedeli alla Linea, 1964 1985 Affinità divergenze fra il compagno Togliatti e noi*, Attack Punk, 1986
- Banda Bassotti-*Figli della stessa rabbia*, Gridalo Forte Records, Roma, 1992
- 99 Posse-*Curre curre, guaglió*, Nove nove, 1993
- 99 Posse-*Incredibile opposizione tour*(2 cd), Bmg Ricordi, 1994
- Onda Rossa Posse-*Batti il tuo tempo*, autoproduzione, 1991
- Sud Sound System-*Comu na petra/Tradizioni*(2 cd), Ritmo Vitale, 1996
- Assalti Frontali-*Terra di nessuno*, autoproduzione, 1992
- Assalti Frontali-*Conflitto, Il Manifesto*, 1996

Selezione cd consigliata

- Canzoniere del Lazio- "*Antidoto (alla tarantola)*", da Lassa stà la me creatura, Intingo, 1974
- Canzoniere del proletariato- "*L'ora del fucile*", 45" autoprod., 1970
- Ivan della Mea- *Il rosso é diventato giallo*-LP omonimo, 1969
- Francesco Guccini-*La locomotiva*, da Radici, Emi Columbia, 1972
- Fabrizio De André-*Nella mia ora di libert *, da Storia di un impiegato, EMEA, 1973
- Claudio Lolli-*Ho visto anche degli zingari felici*, da LP omonimo, 1976, Storie di Note, 2003
- Gianfranco Manfredi-*Ma chi ha detto che non c' *, da Ma non   una malattia, U.S 1976
- Gianfranco Manfredi-*Un tranquillo festival pop di paura*, da Zombie di tutto il mondo unitevi, Ultima Spiaggia, 1977
- Ricky Gianco-*Compagno s , compagno no, compagno un cazzo*, da Arcimboldo, Ultima Spiaggia, 1978
- Stormy Six-*Stalingrado./Un biglietto del tram*, da Un biglietto del tram, L'Orchestra, 1975
- Area-*Luglio, agosto, settembre nero/L'abbattimento dello Zeppelin*, da Arbeit macht frei, Cramps, 1973. *Gioia e rivoluzione*, da Crac, Cramps, 1974. *L'Internazionale*, da Are(a)zione, Cramps, 1975
- Demetrio Stratos-*Diplofonie, triplofonie, investigazioni*, da Cantare la voce, Cramps, 1978
- Skiantos-*Io ti spacco la faccia*, da Inascoltabile, Harpo's Music, 1977
- Peggio Punx-*Ci stanno uccidendo al suono della nostra musica!!*, dall'EP omonimo, autoproduzione, 1985
- Gaznevada-*Nightmare telegraph*, da Sick Soundtrack, Italian Records, 1980
- CCCP-*Curami*, da Affinit  divergenze..., Attack Punk Records, 1986
- Banda Bassotti-*Figli della stessa rabbia*, da album omonimo, 1992
- 99 Posse-*Curre, curre guagli *, da album omonimo, Nove nove, 1993
- Sud Sound System-*Soul Train*, da Comu na petra, 1994
- Assalti Frontali-*Dobbiamo esserci/F.O.T.I.T.I.*, da Terra di nessuno, autopr., 1992. *Devo avere una casa per andare in giro per il mondo/In movimento*, da Conflitto, Il Manifesto, 1996