

Rivoluzione musicante

Girolamo De Simone

Intro

Tira aria di rivolta... è avvenuto nelle *banlieues* francesi, si teme possa accadere anche nelle più disagiate province e città italiane. Dove i centri sociali vengono acquisiti dai Comuni, che sperano forse di 'normalizzarli', e dibattiti si accendono su chi debba gestire cosa: quasi alla lettera quello che avveniva nelle assemblee degli anni Settanta. La musica, magari nelle sue forme rap o elettroniche, è presente più che mai e non smentisce un assunto ormai consolidato: *le avanguardie politiche si mostrano vicine a quelle musicali*. Una affinità che però oggi assume un senso differente da quanto comunemente riferito a compositori storicizzati come **Schoenberg**, vicino alla Seconda Internazionale, o **Webern**, che fu direttore nel movimento dei cantori operai. Per loro, e successivamente per gli autori dell'area più sperimentale, si poneva il problema della comunicazione con il pubblico, della necessità di una 'traduzione' delle opere più ardite per gli operai, oppure di una interpretazione dei loro brani che fosse in grado di calarsi nel tempo storico (quindi in pratica "autotradursi" ed "autotradirsi") per riuscire a parlare efficacemente il linguaggio dei movimenti. Oggi, con la commistione dei linguaggi e delle tecniche, col cadere di certe barriere di classe o, più correttamente, con la nascita di una nuova classe operaia *desiderante*, la musica gioca una nuova carta, quella di poter essere 'avanzata' e di riuscire nel contempo ad essere autenticamente popolare, efficace interprete del disagio e della protesta... Non si tratta di una partita già vinta, perché permane la frattura tra proposta speculativa e pubblico, ma di un processo in corso. Qualcosa che viene anticipato in America dai movimenti **Beat** ed **Hippie**, e che nel Sessantotto sfocia nelle folle giovanili raggruppate attorno agli **happening** di musica e poesia o di musica e teatro politico. Nel rileggere i documenti che vanno dal 1960 al 1976, come afferma lo storico Giulio de Martino, è possibile oggi "rivalutare l'ideologia di massa e l'elaborazione intellettuale del Sessantotto in quanto cultura positiva e propositiva", e non solo distruttiva, in base alla quale poter offrire certe chiavi di lettura più concilianti di eventi musicali come i concerti ed i raduni degli anni Settanta. Un viatico per questo percorso, una sponda ulteriore per riaprire il dibattito, è offerta proprio in questi giorni dalla pubblicazione dei saggi di Marcuse sulla rivoluzione culturale e dei valori (entrambi del 1972), proposti da manifestolibri, e dall'uscita per Stampa alternativa del libro *Area, Musica e rivoluzione*, al quale è allegato il cd contenente le registrazioni delle musiche e di alcune assemblee tratte dalle giornate di "Parco Lambro 1976", a completamento di un notevole sforzo documentaristico che comprende la riproduzione di volantini, cronache, interviste, recensioni, analisi critiche e cronologie. Un altro sensibile editore, Auditorium, al culmine di un interesse dimostrato negli anni dalla pubblicazione di una biografia di Stratos, di numerosi cd antologici, e dall'uscita di un *booklet* intitolato a "Efstratios Demetriou", ha poi lanciato addirittura un concorso, il "Premio Internazionale Demetrio Stratos per la sperimentazione musicale", in collaborazione con la fondazione MM&T di Milano e l'Akademie der Künste di Berlino e la collaborazione di **Patrizio Fariselli**, **Walter Prati**, Gerd Rische, Claudio Chianura e Daniela Ronconi Demetriou (premiata al Meeting delle Etichette Indipendenti due donne: Diamanda Galas e Romina Daniele, la quale andrà a Berlino per realizzare un progetto inedito). Un quadro già complesso si arricchisce dunque di nuovi materiali, consentendoci di rilanciare la riflessione sul senso e l'evoluzione della musica di protesta in Italia.

1848

L'inizio

Per cogliere la trasversalità tra le avanguardie politiche e musicali occorrerà arrivare al Sessantotto, non senza aver fatto un cenno all'importanza rivestita dal canto sociale italiano, e rinviato per un approfondimento di quelle importanti fonti ai materiali dell'Istituto De Martino di Sesto Fiorentino (col lavoro del Nuovo Canzoniere Italiano e dei Dischi del Sole), ed agli studi di Cesare Beriani, il quale racconta come nel '56, alla fondazione del partito radicale, venisse intonata la Marsigliese, considerata come una sorta di condiviso inno ai principi dell' '89 e alla dichiarazione dei diritti dell'uomo. L'anno delle rivoluzioni è il 1848: vi si vede "la prima insurrezione armata del proletariato come classe che agisce per i suoi propri interessi a Parigi dal 23 al 26 giugno. Questa rivolta fu repressa brutalmente dalla borghesia. Nel 1849 vi furono sollevazioni di tipo diverso: rivolte popolari spontanee in diversi stati tedeschi" (Cornelius Cardew).

Nel 1848 Wagner e soprattutto il compositore **August Rockel**, membro del governo provvisorio di Weimar, avendo appoggiato le rivolte, caddero in disgrazia per molti anni. Marx viene perseguitato a causa della pubblicazione del Manifesto dei Comunisti. Sempre nel 1848 a Napoli viene ristampata una ennesima versione italiana della Marsigliese, il cui testo così recita: "del sangue de' regi si bagna la terra!".

1968

L'utopia

Partire dal Sessantotto dunque non esaurisce il discorso sulle complesse origini della musica di protesta, ma è utile perché ci consente di ridiscutere il contributo fornito dalle avanguardie. E' nel Sessantotto che una spinta fortemente antiaccademica si traduce nell'operato di alcuni gruppi attraverso *azioni estetiche collettive*, un attivismo delle pratiche musicali con *performance* ed *happening* d'avanguardia e la nascita di riviste, che proliferano in un variegato ed eterogeneo campionario cartaceo. La musica arriva nelle strade, nei quartieri, nelle fabbriche e in *comunità* d'ogni tipo. Il pianista-compositore **Cornelius Cardew** matura nel Sessantotto la convinzione di finalizzare i suoi concerti all'attività politica e alla diffusione del pensiero di Marx e nel '69 fonda la "Scratch Orchestra", le cui esecuzioni comprendono improvvisazioni libere o controllate e interventi visuali intrecciati alla musica.

L'*happening* come azione (artistica) diventa un importante strumento dissacratorio, antiaccademico e antiautoritario, utilizzato dai musicisti meno allineati. All'*action painting* fa da contraltare la musica d'azione di John Cage, Paik, e Chiari. Come noto, il gruppo neo-dada "Fluxus" nato nel 1961 ad opera dell'architetto di origine lituana Georges Maciunas assorbe subito numerosi artisti. Tra gli italiani, oltre a Bussotti ed a Gianni Emilio Simonetti, autore nel 1964 di una serie di fogli di "Mutica" o "Musica Muta", c'è il fiorentino **Giuseppe Chiari**, il cui impegno antiautoritario è evidente fin dalla costruzione del brano, attraverso il tentativo di una degerarchizzazione delle strutture musicali verticali ed orizzontali. Se

il verticale si appropria del senso della musica a scapito dell'orizzontale *questo gesto compositivo è autoritario*, va eliminato perché pregiudiziale. Non deve sfuggire la portata politica di quest'agire, che toglie la musica alle orchestre e la assegna alle città che vengono suonate come veri e propri strumenti. L'importanza di questa acquisizione la descrive Heinz Klaus Metzger: "la rivoluzione della parola contro il canto e del rumore contro il suono prende in Giuseppe Chiari la svolta radicale contro l'assoluto predominio dell'acustico. Perciò le composizioni di Chiari diventano socialmente decifrabili quale rivoluzione plebea contro le particolari, repressive divisioni di lavoro di ogni società classista, che influiscono sull'organizzazione del giudizio umano". Sia la portata comunitaria che quella antiautoritaria accomuna i musicisti di Fluxus. In uno dei cataloghi del gruppo Jean Marc Poinot precisa che "nessun artista può rivendicare oggi per sé solo, la legittimità Fluxus perché le idee fluxus erano comuni"; e, con maggiore politicizzazione, Henry Flynt e Maciunas, nel presupposto della formazione di una *leadership* rivoluzionaria della cultura, dichiaravano: "non ci opponiamo a tutta la cultura indirizzata ai piccoli pubblici, ci opponiamo all'elitismo reazionario specifico dell' 'arte seria' ". La ricerca elettronica, dal canto suo, svolge un ruolo non secondario, attraverso l'approccio 'politico' di **Luigi Nono**, ed il contributo socio-comunitarista di **Pietro Grossi**.

Le ricadute e le interazioni tra teatro, musica e politica sono enormi. Tra queste, Giulio de Martino ricorda che "con il Collettivo *La Comune* e musicisti o artisti come Il Nuovo Canzoniere Italiano, Dodi Moscati, con il Canzoniere Pisano, Giorgio Gaslini, Vittorio Gelmetti (che collaborò con Carmelo Bene), Paolo Pietrangeli, Ivan Della Mea e poi il Perigeo, Il Canzoniere del Lazio, gli Area e altri artisti, Dario Fo e Franca Rame furono sempre presenti nelle occasioni di festa e di protesta che si creavano all'interno della 'socialità alternativa' dei movimenti di lotta, pronti a rielaborare i successi e le vittorie, ma anche i passaggi più aspri e problematici del percorso della contestazione".

1971-74

La musica operaia

Non si poteva interpretare la rivolta senza la classe operaia, e ciò porta i musicisti ad "abbandonare la cricca dell'avanguardia", sia avvicinandosi a quella classe nel suo complesso che integrandosi con il settore particolare dei lavoratori al quale si appartiene. Si avverte come necessaria la presenza di un partito, senza il quale gli scioperi e le lotte potranno ottenere soltanto risultati limitati e "non rivoluzionari". Per questo "tanto la lotta ideologica quanto quella economica preparano il terreno per la costruzione del partito rivoluzionario del proletariato" (Cardew). Sorgono gruppi a composizione mista, semiprofessionale o "dopolavoristica". Dal nome della "Canzone di Zeza", rappresentata negli anni Cinquanta da attori girovaghi, nascono nel 1974 **'E Zezi'**, il Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco. La loro storia si intreccia inizialmente con quella della Nuova Compagnia di Canto Popolare (Nccp) fondata nel 1967, per poi progressivamente distaccarsene. In seguito, talvolta per scissioni o gemmazioni dai Zezi, sorgeranno altri gruppi come "il Collettivo Operaio Nacchere Rosse o i Rarecanova, in genere destinati a vita più effimera (come il Gruppo folk d'Asilia, lo Gluommero Popolare e gli stessi Rarecanova), per tentare percorsi simili a quelli dei Zezi o molto diversi. In questi ultimi la protesta, anche se modulata su un tessuto musicale spesso di grande suggestione, viene da posizioni diametralmente opposte..."(Giovanni Vacca).

1973-75

Fermenti

Il contesto in cui maturano le "musiche ribelli" va a chiarirsi. Spinte non omogenee (le fabbriche da un lato, ma anche le avanguardie dall'altro) saturano il sociale emergendo da lati apparentemente divergenti; provocano infine deflagrazioni di sistema.

Nel '73, da una sorta di collettivo nato attorno a Giaime Pintor, nasce la rivista "Muzak". Nel 1975 con la Cooperativa "L'Orchestra" si consorziano Guido Mazzon, gli Stormy Six, Quarto Stato, il Gruppo folk Internazionale e altri, nel presupposto che "la ricerca musicale ha un valore culturalmente e politicamente innovativo di per sé" (il manifesto/Ultrasuoni). Nel luglio del 1975 Cardew tiene il primo concerto italiano in veste di "militante rivoluzionario", al Festival del "Fronte Popolare" di Milano. Un anno prima Stratos aveva presentato a quindicimila giovani i *Mesostics* di **John Cage**, mediando tra avanguardia, rock e musica popolare di ricerca. Cage e Sassi ispirano agli Area *Lobotomia e Caos*, due brani radicali che sviluppano l'improvvisazione di gruppo. Tale improvvisazione "controllata" (a programma) stava all'emergenza dell'individualità creativa come le *session* di improvvisazione "popolare" e l'*happening* stavano all'affermazione di singolarità selvagge tratte dal mondo della musica antiaccademica. Di ciò pareva ben consapevole Stratos: "se una nuova vocalità può esistere dev'essere vissuta da tutti e non da uno solo: un tentativo di liberarsi della condizione di ascoltatore e spettatore cui la cultura e la politica ci hanno abituato. Questo lavoro non va assunto come un ascolto da subire passivamente, 'ma come un gioco in cui si rischia la vita'" (Demetrio Stratos, note introduttive a "Metrodora", 1976)

Nel '74/'76 "recarsi a un concerto era inevitabilmente inteso come un gesto politico e come tale prevedeva anche prese di posizione esplicite e decise. Inoltre, si tendeva molto spesso a giudicare gli artisti in base a criteri ideologici, sorvolando perfino sull'effettiva qualità della musica, e non disdegnando attacchi diretti ai musicisti dall'impegno politico indecifrabile o scialbo" (Chiariacò). La mescolanza tra pubblico e artisti, la confusione tra generi, furono esperienze importanti per la formazione di una identità comunitaria: "quel magma informe, quell'inarrestabile corrente, quel tumultuoso fermento chiamato 'movimento del proletariato giovanile' era il garante pubblico di un'autentica ed epocale esplosione di creatività".

1976-77

Parco Lambro

Nel 1976 Andrea Valcarengi, direttore della rivista "Re Nudo", già organizzatore dei precedenti festival del proletariato, inizia la fase di preparazione per quella che avrebbe dovuto essere la Festa di Parco Lambro a Milano. La parte musicale, come racconta Gianfranco Manfredi, fa riferimento alle piccole etichette indipendenti, con l'esclusione dei grandi organizzatori e delle multinazionali. L'unica star a partecipare è **Don Cherry**. "Re Nudo" è affiancata da altre riviste (Umanità Nova, Rosso, A rivista anarchica) e da alcune formazioni politiche: "con l'avvicinarsi dell'estate, quasi

automaticamente ci troviamo con il cartello dei gruppi, più i circoli proletari, gli autonomi e gli anarchici a preparare la Sesta Festa del proletariato giovanile... nessuno ipotizzò quello che sarebbe successo, nessuno accennò alla possibilità che la proiezione collettiva dei fantasmi della disperazione avrebbe materializzato mostri da combattere". Cosa sarebbe accaduto? Il Comune di Milano negò l'allaccio dell'acqua, il servizio di pulizia, fino a tagliare i fili dell'elettricità. Episodi di saccheggio (o meglio, spesso di autosaccheggio, visto che molte attività erano predisposte dagli stessi organizzatori) o di esproprio colpirono un furgone a causa della scritta "Motta" apposta sulla fiancata, molti stand tra cui quello del Fuori (il noto collettivo omosessuale), tentativi di esproprio di un Supermercato con conseguenti cariche della polizia e l'occupazione dell'Istituto Molinari. Le lunghe attese sotto la pioggia battente, i ritardi e soprattutto la grande eterogeneità (positiva) delle centinaia di migliaia di persone accorse generarono un deflagrare delle contraddizioni. Ma contemporaneamente si produssero anche momenti di riappropriazione culturale e di consapevolezza. Fu stampato, dall'etichetta "Laboratorio" l'elpe "Parco Lambro", naturalmente oggi introvabile. Le voci di quei giorni sono ora nel cd allegato al libro *Area, Musica e rivoluzione*: proclami, tentativi di autogestione, rivendicazione di spazi, assemblee dalle quali si cacciano a pedate gli spacciatori e le loro "bustine", anche se la diade Lambro-droga fu a lungo sostenuta ed ebbe una sua realtà di fatto. Comunque, a Parco Lambro il pubblico nega il suo essere tale, sale sui palchi e fa le prove generali della rivoluzione culturale di Marcuse. I giovani chiedono musiche per ballare, ma poi si accodano alle note degli stornelli: ne cambiano parole e motivi in significative *jam session* collettive, tra brusii e disturbi acustici. Ad un certo punto salgono sul palco le donne, e si coglie la dialettica in atto: si "viene da lontano per discutere, per parlare e per gestire in prima persona questo momento importantissimo". I palchi, intesi proprio come struttura scenica e gerarchica, sarebbero poi del tutto scomparsi in altre Feste, quella di Guello e poi quella di Bologna del settembre del 1977: "un festival senza grandi orchestre e divi pop-rock, senza danze collettive e girotondi di corpi nudi sotto la pioggia, ma con lunghi e anche gioiosi cortei, canti e slogans. E soprattutto con un'intera città per palcoscenico" (Marisa Rusconi), la stessa città "suonata" da Giuseppe Chiari.

1978-79

I fischi dell'Arena

Da questo racconto viene fuori un affresco grottesco, che in parte rappresenta le contraddizioni, ma anche le intuizioni, dell'Italia degli anni Settanta: "meraviglioso crogiuolo da cui poteva saltar fuori qualsiasi cosa, anche improbabile quanto gli Area, perché la mescolanza cominciava a diventare più importante della coerenza" (Giampaolo Chiriaco). È l'epoca in cui **Demetrio Stratos** si rivolge agli esponenti del citato movimento Fluxus, ad Hidalgo, Walter Marchetti ed al situazionista Simonetti, con un ruolo non secondario di **Gianni Sassi**, figura poliedrica e dalle trovate geniali, imprenditore colto vicino alle idee neodada, fondatore della storica etichetta Cramps Records. Gli Area esplorarono zone inedite, e riusciranno meglio di altri a divulgare alcune delle più esplosive intuizioni tratte dal mondo dell'avanguardia, mostrando le prove di dialogo tra assimilazione popolare e mondo della ricerca (ancora *happening*, e improvvisazione colta).

Complessivamente la musica sembrò anticipare alcuni fatti, quasi dimostrando che "la rivoluzione culturale precede la rivoluzione sociale", come aveva profetizzato Marcuse nel 1973: ad esempio le fratture di Parco Lambro anticipano la crisi della primavera del '77 e dell'autunno di quell'anno, considerato emblema della stagione del 'riflusso'. Nel 1978 in un libro di Giaime Pintor si coglie come proprio la musica fosse stata il centro della rivolta giovanile, tesa al cambiamento della società propulsiva e propositiva, punto di partenza per le assemblee ed i ragionamenti sulla rivoluzione. Nel '79 il concerto-tributo a Stratos del 14 giugno verrà indicato come il momento in cui la frattura tra i linguaggi dell'avanguardia e quelli popolari poteva dirsi ormai consumata: "i centomila che gremivano l'Arena di Milano per il concerto del giorno dopo la sua morte... fischiavano l'unico *performer* che eseguiva un brano simile a quelli sperimentali di Stratos" (Mario Gamba).

1980-2001

La Nuova contestazione

Se è vero che "la storia ha praticamente cancellato quei momenti di socialità 'dal basso' in cui tanti giovani italiani seppero opporsi ai prodotti preconfezionati" (Chiriaco), è anche probabile che esista una memoria latente, una forza sotterranea, sopita solo in apparenza, che rispunta ciclicamente. Abbiamo già accennato al nesso tra le idee del Sessantotto e quelle del '76: "senza nessun tipo di organizzazione preventiva, centinaia di giovanissimi incassati per più di un'ora respingono le cariche... È un'ora e mezza di lotta creativa che ha un solo precedente: il maggio '68" (cronaca di un concerto dei Traffic, '74). La "lotta creativa" pareva proprio incarnare quel passaggio dall'utile monetario al valore estetico teorizzato da Marcuse.

Giunti negli anni Ottanta, "dal concetto di musica d'opposizione si passa a quello di musiche innovative, e tuttavia il mutamento di contesto spinge tali musiche all'interno di un recinto" (il manifesto/Ultrasuoni, '85). **Gianni Gebbia**, **Fabrizio Spera**, l'associazione Mongezi Feza, la rivista "Musiche" ed altri visionari continuano la ricerca sul discorso delle musiche plurali, fino alla crisi della nozione stessa di "musica di ricerca", causata dalla totale scomparsa di pubblico (dai quindicimila di Stratos/Cage a zero).

Negli anni Novanta si apre la via disegnata dalle Posse, e dalla ricerca di linguaggi "confusi" capaci di inedite forme di socialità aggregativa. Una serie di eventi consente la rinascita "di una musica giovanile ad alto tasso di politicizzazione: al nord i nuovi gruppi rock sbeffeggiano le leghe razziste fondendo il dialetto con il ritmo del reggae; a Lecce, il ragamuffin giamaicano viene utilizzato cantando, in pugliese, la dura realtà del meridione; centri sociali occupati e autogestiti nascono in tutta Italia affiancandosi ai pochi sopravvissuti degli anni '70 ... Nei centri sociali viene ospitato il rinnovamento della musica italiana e a Napoli risorgono i Bisca e nascono gli **Almamegretta** e i **99 Posse**, per loro stessa ammissione forse più figli dei Zezi che di Annibale" (Giovanni Vacca).

Quando nel Duemila nasce la cosiddetta "nuova contestazione" rispuntano temi ed esigenze con somiglianze, slogan e prassi che appaiono già familiari. Il passaggio dal monetario al creativo diventa esigenza di forzare "il tecnico-economico fino a un punto critico, per poi sovvertirlo attraverso il poetico" (Roger Lesgards). Il nuovo Movimento conoscerà in Italia un punto apicale nel 2001, coniugando la punta più avanzata della ricerca con una ampia fruizione popolare, e

producendo momenti sociali e musicali significativi nonostante la complessità dei linguaggi utilizzati. Il processo troverà tuttavia una battuta d'arresto nei fatti di Genova.

2005

Finestre contemporanee

Il territorio comune che è possibile individuare tra le diverse "emersioni" della musica ribelle, la strada vincente per riconsegnare all'immaginazione il suo potere creativo potrebbe essere data dalla miscela di tre elementi: linguaggi musicali avanzati, progetto politico, fruizione largamente popolare. I nuovi linguaggi non dovrebbero riprodurre errori del passato: lo snobismo delle classi non proletarie; la creazione delle solite gerarchie estetiche tra cultura materiale ed "alta". Potrebbe esserci un coinvolgimento delle cosiddette "nuove classi". E la dimensione estetica (musicale) potrebbe davvero integrarsi nel socialismo storico (come affermava appunto Marcuse) o ravvivare un progetto comunitario, nella consapevolezza che il destino dell'altro è "il nostro stesso destino".

Senza questi ingredienti *non sembrerebbe esserci efficacia della rivolta*. Resterebbero isolati i linguaggi e la ricerca elettronica, le musiche di piazza ed i momenti di condivisione consapevolmente politica, facendo salve sacche di resistenza consolidate. Ad esempio, nei Centri sociali e nella loro mobilitazione si vede sopravvivere una colorata "musica resistente": ricordiamo quella a Roma del '95 per il Forte Prenestino con **Assalti frontali** e Alma Megretta, o più recentemente i progetti e le mobilitazioni per il Centro sociale nell'area del vecchio Macello a Sant'Anastasia, città che nell'immaginario collettivo musicale si lega all'esplosione della fabbrica di fuochi artificiali Flobert, ma anche alla nascita di tradizioni vocali come il canto "a fronna 'e limone", sul confine con Somma Vesuviana. Prospera altrove il fenomeno della taranta, e continua il respiro lungo della musica di tradizione operaia, ad esempio con la riscoperta del gruppo delle Nacchere Rosse. Ci sono eventi legati alla memoria, come un concorso per ricordare la strage di Bologna, e l'"Omaggio a Demetrio Stratos", che ha premiato nel giugno scorso il gruppo prog dei **Mariposa**, uno degli esempi più riusciti di fusione tra spinta giovanile, fruizione e avanguardia musicale. In concerti affollati si mostra poi l'energia deflagrante di alcune belle singolarità (**Daniele Sepe** che recentemente ha criticato l'acquisizione di Officina 99 da parte del Comune di Napoli) e delle nuove Bande (ad esempio quella di Bigazzi). Infine persiste una promessa giovanile intravista ai *meeting* delle etichette indipendenti, dove parrebbe realistica la possibilità anche numericamente significativa di un incontro tra propulsione dei linguaggi musicali e spinte analogamente avanzate per una nuova visione della società. Tutti fermenti che attendono l'occasione per ricompattarsi e compiere un passo ulteriore.

SLOGAN

1968

Corri compagno, il vecchio mondo è dietro di te

La rivoluzione deve realizzarsi prima negli esseri umani poi nelle cose

Un solo weekend non è rivoluzionario è infinitamente più sanguinoso di un mese di rivoluzione permanente

L'arte è morta, liberiamo la nostra vita quotidiana

La poesia è nelle strade

L'immaginazione al potere!

Tutto il potere all'immaginazione

1974-5

La musica deve essere fatta da noi

La musica è nostra cultura

La musica si sente il biglietto non si paga

Riprendiamoci la musica

Un risotto vi seppellirà

I padroni ci hanno relegato nel ghetto del tempo libero: noi invece vogliamo impossessarci del tempo libero per stravolgerlo contro e nel tempo occupato

2001

Mamma non ti preoccupare, solo tu mi puoi picchiare

No alla globalizzazione della cultura

L'unica violenza è quella dello stato

Carlo è stato ucciso a Genova

Basta, basta repressione, libertà di manifestazione

Il capitalismo è violenza

Il G8 ha del sangue sulle mani

Carlo vive nella lotta

Dischi

“Parco Lambro 1976”

Musica spontanea. Ricky Gianco, “Questa casa non la mollerò”. Eugenio Finardi, “Musica ribelle”. Carozzone, “Cuba sì , Yankee no”. Taberna Mylaensis, “Monzu lu poveriddu”. Agorà “Cavalcata solare”. Canzoniere del Lazio, “Tarantella dei baraccati”. Sensation fix, “Yust a little bet on the curve”. Tony Esposito, “L’alba nei quartieri”. “Solfeggio parlante” (il solfeggio parlante è qui eseguito coralmemente da Giancarlo Cardini e Paolo Castaldi, e non dal solo Castaldi, come erroneamente indicato). Area, “Gerontocrazia”. *Jam session* collettive e assemblee.

“1979, il concerto”

Nel doppio cd: Kaos Rock, “Basta Basta”. Area, “DanzAnello”. Francesco Guccini, “Per un amico”. Eugenio Finardi, “Hold on”. Roberto Ciotti, “Shake it”. Venegoni & Co, “Coesione”. Angelo Branduardi, “Il funerale”. Carnascialia, “Europa Minor”. Adriano Bassi e Italo Lo Vetere, “Nero sul bianco”. Antonello Venditti, “Bomba o non bomba”. Skiantos, “Ehi Sbarbo...”. Gaetano Liguori e Tullio de Piscopo, “Tarantella del Vibrione”. Giancarlo Cardini “Novelletta”. “Cardini – solfeggio parlante” (brano di Castaldi qui attribuito erroneamente a Giancarlo Cardini). Roberto Vecchioni, “Figlia”. Banco del Mutuo Soccorso, “E mi viene da pensare”. Area, “L’Internazionale”. Mancano certamente Eugenio Fels e Luciano Cilio, all’epoca molto attivi nell’area dell’avanguardia napoletana e romana.

Genova 2001

Moltissime le iniziative musicali legate al G8 di Genova o dedicate a Carlo Giuliani. Qui si ricorda soltanto il recente cd “GE2001”, definito come una “scheggia di memoria itinerante” (Francesco Adinolfi). Tra quanti hanno ceduto a titolo gratuito i loro brani, a sostegno dei processi a carico dei giovani del Movimento: Subsonica, Elio e le Storie Tese, Assalti Frontali, Sikitikis, Meganoidi, Meg, Punkreas, Bandabardò, Têtes de bois, Folkabbestia, 24grana. Precedentemente, nel 2001, Jennifer K. Griffin e Sean Pearson avevano composto “Viva Carlo”, una vera e propria “ballata sociale” distribuita gratuitamente in Rete, ripresa da Indymedia e riproposta a Genova in occasione della commemorazione di Giuliani il 20 agosto del 2001. Suoni e rumori di Genova sono anche stati registrati e pubblicati su cd da Radio Popolare (Errepi) e Radio Gap (Fandango Libri).

Libri & altro

Herbert Marcuse, *La rivoluzione culturale*, in *Oltre l'uomo a una dimensione*, Roma 2005, manifestolibri

Gianpaolo Chiriaco, *Area, Musica e rivoluzione*, Viterbo 2005, Stampa Alternativa

Francesco Adinolfi, *Ritmo sovversivo*, il manifesto del 29 settembre 2005

Roger Lesgards, *Creatività contro tecno-economia, strategie di sovversione*, Le monde diplomatique/il manifesto 2 febbraio 2001

Mario Gamba, *Stratosfera*, il manifesto/Alias del 12 giugno 1999

Giulio de Martino, *La prospettiva del '68*, Napoli 1998, Liguori Editore.

Hans-Jurgen Krahal, *Attualità della rivoluzione, teoria critica e capitalismo maturo*, Roma 1998, manifestolibri

Rock progressivo italiano, vol. I, Roma 1997, Castelvecchi

Cesare Bermani, *La scarsa egemonia del canto sociale*, (importante sulla canzone di protesta), il manifesto del 23 febbraio 1997

Fabrizio Spera, *Post rock*, il manifesto/Ultrasuoni del 7 gennaio 1996

Cesare Bermani, *La marseillaise: riflessi sul canto sociale del Movimento operaio italiano*, in *Musica/Realtà* n. 48, Novembre 1995, Lim.

“Cervello a Sonagli”, *Associazioni libere tra musicisti*, il manifesto/Ultrasuoni del 24 settembre 1995

Hans-Werner Heister e Gunter Mayer, *Musica e/o politica?*, in *Musica/Realtà* n. 12, dicembre 1983, Edizioni Unicopli.