

A black and white close-up portrait of Nick Cave, looking directly at the camera with a serious expression. He has long, dark hair and is wearing a light-colored suit jacket over a white shirt and a dark tie.

FIRE

N° 26-27 LUGLIO-OTTOBRE 1990 L. 5.000
SPEDIZ. ABB. PT. GR. IV

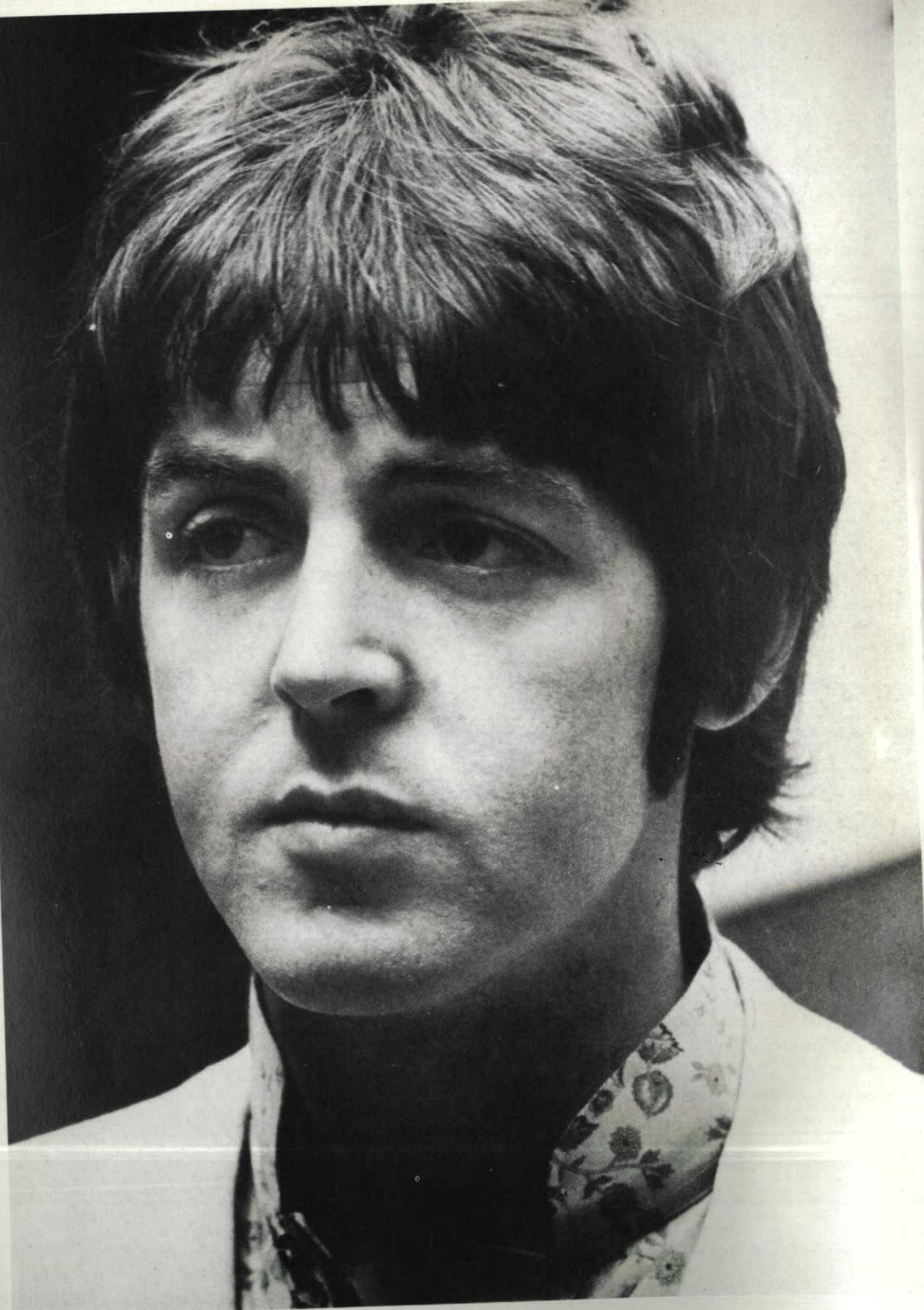
NICK CAVE

INTERVISTE:

Steve Wynn
Hothouse Flowers
Nanni Moretti
Michel Ciment
Diaframma

INTERPRETI:

Church
4 AD, Disco & Grafici



"E alla fine l'amore che prendi è uguale a quello che crei" - Fire 1984-1990

FIRE N° 26-27

Numero doppio

ORGANIZZAZIONE:

Direttore: Davide Sapienza

Fire Succo: Marco Boraso, Luca Testoni, Tiziano Sossi, Massimo Pirotta

Disegneria: Cristina Trombini

Fumetteria: Roberto Anka Grassilli

Hanno scritto: Andrea Di Martino, Phil Anka, Chiara Rigobello, Maria Mesh, Stefano Giovannini, Andrea Tinti, Alessandro Stoppa

Guide Spirituali: Stan & Ollie

U2 World Service: Guido Sapienza, Marco Boraso

Grazie: a chi sta leggendo adesso, si senta ringraziato. UN GRAZIE AL BLOOM DI MEZZAGO

Messaggio:

Italia '90 - Ustica '90
10 - 0

Periodico a diffusione mirata registrato presso il TRIBUNALE DI MONZA, atto 638 del 20/4/88.

Stampa: Grafica A. Salvioni, Renate B.za (0362/924420)

Fire
Via Birona 14
20052 Monza (Milano)

MAPPA DI LETTURA

Hothouse Flowers

Gente A Fiori

Nanni Moretti

Gente Senza Schemi

Steve Wynn

Il Rock Americano e Il Songwriter

Nick Cave

Il Buon Figliolo Dodici Anni Dopo

Diaframma

L'Altra Faccia Del Rock Italiano

Cinema Dell'Orrore

Orrore Del Cinema

4AD

Storia Di Uno Stile Britannico Senza Hooligans

Michel Ciment

Il Critico o La Critica?

Joseph Beyus

Scultura Scolpita

Questo & Quello

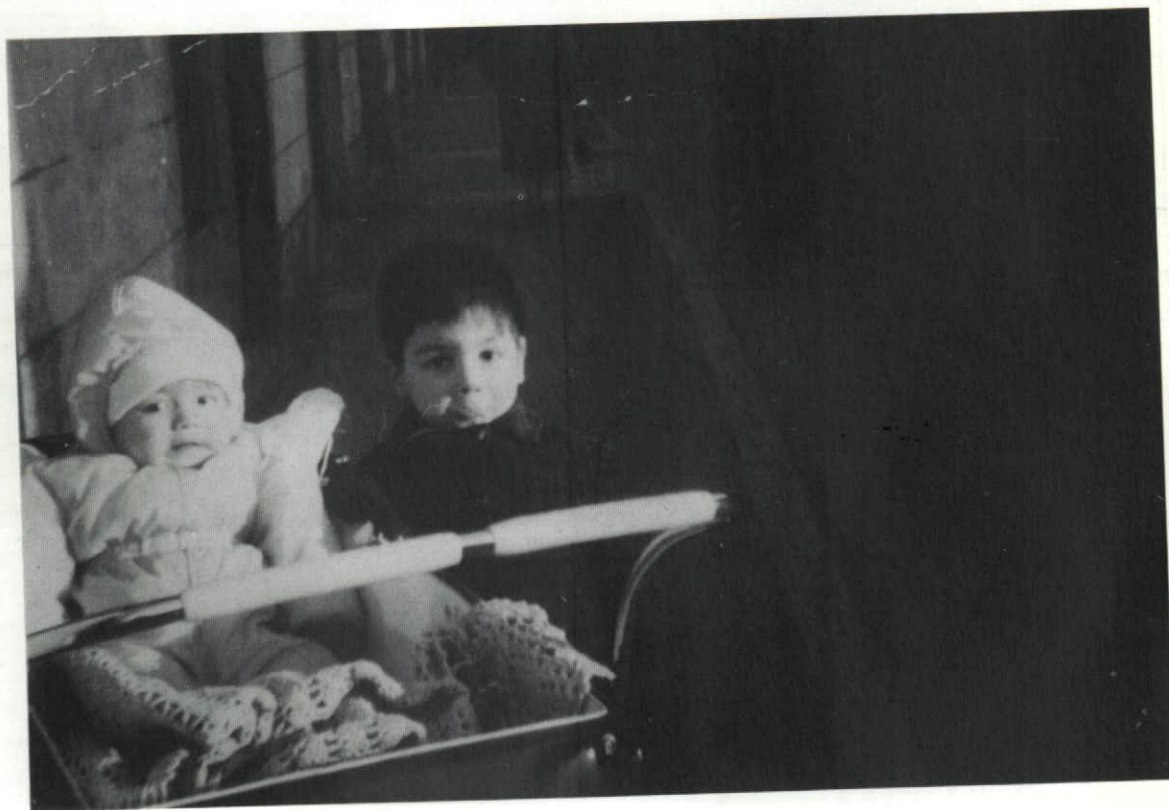
Lou Reed & John Cale, Blue Aeroplanes, Steve Wynn, World Party, Chicasaw Mudd Puppies, Luxuria, Verlaine, Giant Sand, Marianne Faithfull

QUESTO FIRE È DEDICATO A QUELLI CHE DEVONO SMETTERLA DI FARE GLI EROI CON LE DEDICHE A CINA, ROMANIA E COMPAGNI. L'ITALIA SPESSE NON È MEGLIO.

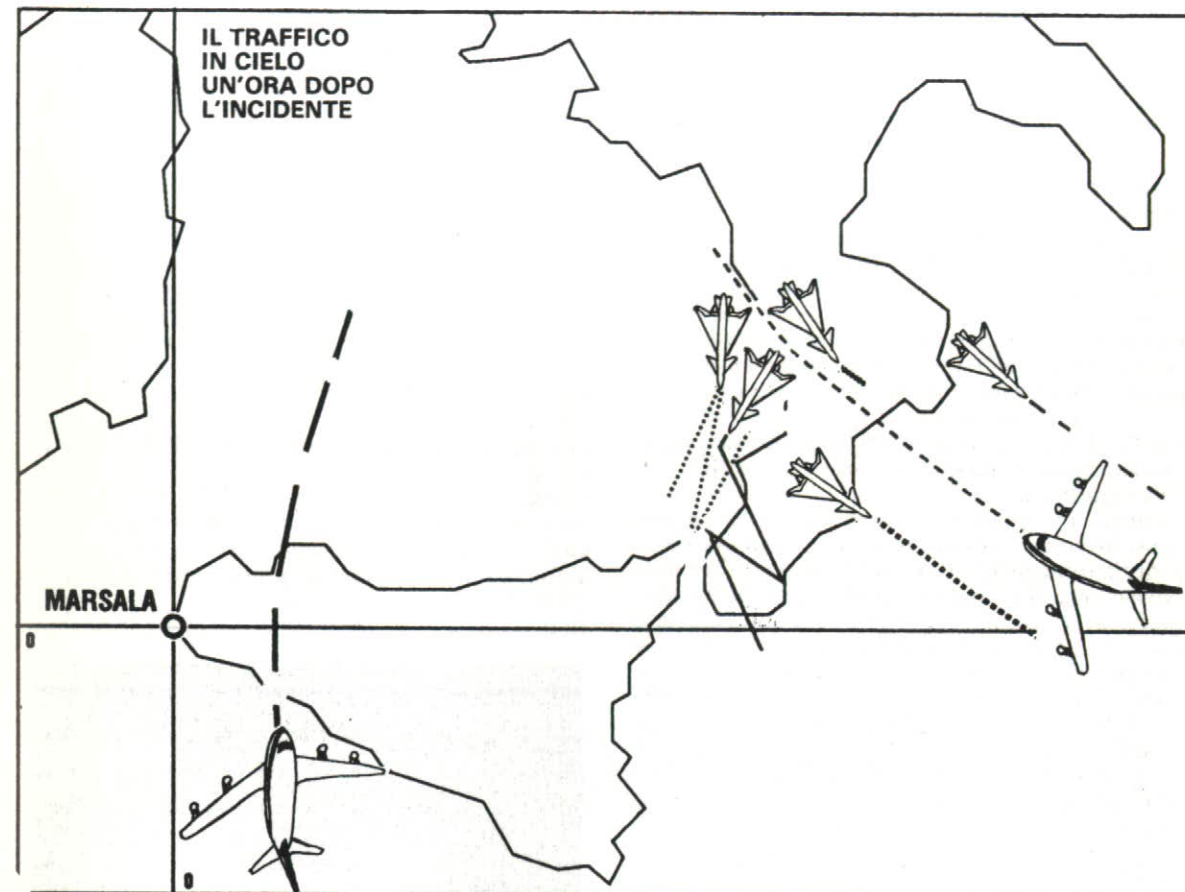
WHY DON'T WE DO IT IN THE ROAD?

Perchè non lo facciamo in strada?
Tanto non ci guarda nessuno
Perchè non lo facciamo in strada?

(Paul McCartney, 1968- The Beatles, White Album)



FUOCO!



A RAINY DAY IN JUNE

L'Aquila ha spiegato le sue ali potenti. Non veleno, non violenza. Gli ultimi slogan risuonano sinistri. Ottomilatrentatre riviste in edicola, ah, siamo un Vero Paese che Informa. Cinque milioni di Libri. TV. Varie e assortite. Un TG DC, un TG PSI, un TG PCI. A Ognuno il suo. Se muori, decidi come e con quanti legami a un indirizzo politico. Se morirò di droga, Lilly Gruber pronuncerà il mio nome. Se morirò in Missione, ah Bruno Vespa. Se morirò ammazzato da "è partito un colpo", forse anche Chiambretti mi ricorderà. Davanti alla diga dell'informazione è quasi arrivato il tempo di cadere. Davanti all'ineluttabile dolore dentro che tutti ci teniamo — dentro — senza fare niente, è quasi arrivato il tempo di arrendersi. Magari no. Fateci sapere. Vostri Mostri.

Daide

CHURCH

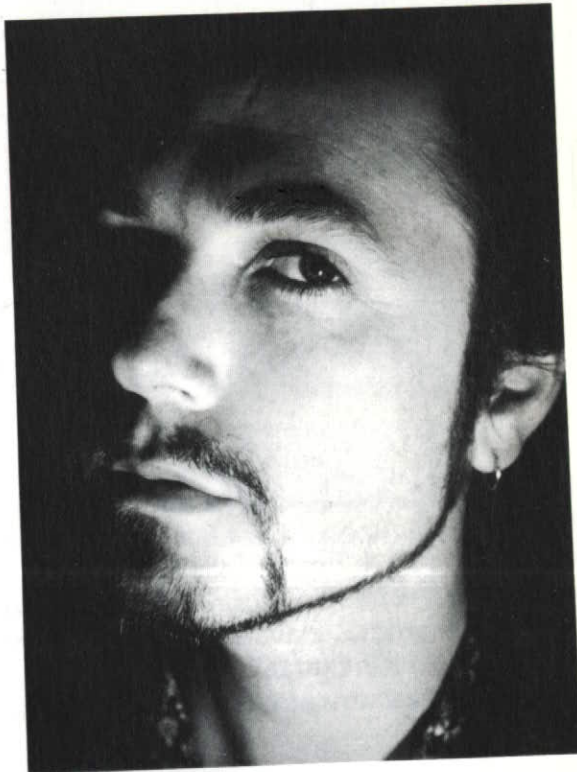
UN SEGRETO SENZA USCITA

di Stefano Giovannini

Il tempo scorre. Scorre su binari verso un'impossibile meta. Sentieri si incrociano per un istante e si dividono a volte definitivamente, prigionieri del proprio percorso già segnato. Distanza, ovvero possibilità di vedere con l'immaginazione. Distanza, ovvero capacità di sognare oltre la propria vita, perdita della percezione dello spazio, del tempo. Distanza, ovvero dilatazione e rimozione, distanza, ovvero libertà di immaginare, impossibilità di agire. Il tempo, ovvero conoscenza, elaborazione. Constatate, vedere all'interno di sé, superarsi o rassegnarsi senza cedere mai. Lottare, avanzare, anche se lo sforzo immane non ci sposta di un millimetro. Dentro non si è più gli stessi anche se si appare sempre come sempre incapaci di uscire dalla propria oggettività.

Un piccolo gruppo di individui con delle aspirazioni comuni e esperienze simili, può prendere la propria omogeneità quando il tempo scorre definitivamente per ciascuno, sposta le coordinate geografiche, moltiplica le sensazioni individuali. I Church sono tornati e non sono più gli stessi. Se una volta la loro musica nasceva dalla comunione, adesso è figlia dello scontro delle forti individualità. Non è una scelta voluta, anche se è sicuramente stimolante e rischiosa. Il destino (confezionato molto bene...) ha portato Marty Willson-Piper a Stoccolma, nuova tappa di un percorso che dalla nativa Liverpool lo ha portato per alcuni anni in Australia. Steve Kilbey, inglese trapiantato nel New South Wales, comunque viaggiatore nel mondo e nelle idee. Dotato di un arte logorroica e sensuale; curioso per ciò che la vita può offrire. Peter Koppes, chitarrista fondamentale nell'ambito della musica sensuale dei Church, è forse la chiave di Volta tra l'espressività opposta degli altri due. La tensione si riflette sulla musica, eterea, epica, lanciata verso una meta impossibile. Suoni che durano un istante, melodie tese, armonie imponenti, rendono l'insieme accattivante ma non facilmente intelleggibile. Ha una valenza maggiore la voce ipnotica di Kilbey o l'anarchia espressiva di Willson-Piper? I concerti non danno una risposta, anche se magnificano le qualità, così i pezzi di GOLD AFTERNOON FIX traspaiono splendidi nella loro più pura essenza sonora, mentre composizioni quasi decennali come *You Took* scoprono nuovi arrangiamenti con un respiro più ampio, libero, eccitante. I Church dimostrano un'abilità non comune a altri gruppi: il suono live è perfetto pur essendo più aggressivo rispetto ai dischi, è definito, ogni componente può esprimersi al meglio. Jay Dee Daugherty alla batteria, è

indescrivibile, rendendo ciò che è già ottimo, meraviglioso. Neanche a parole vogliono dare una spiegazione, indicare le componenti di questa magica alchimia sonora. Ciò che nasce dal mistero è più affascinante e desta più curiosità. Non tutto può essere spiegato. Certi fatti accadono senza apparente ragione. Così è inutile indagare quando tutto è racchiuso nella musica. Erotica, esoterica, romantica, malinconica. Album sempre diversi l'uno dall'altro, ma sempre inconfondibilmente caratteristici del gruppo. Forse ora manca la coesione degli inizi, la romantica freschezza ha lasciato posto a un'esplicità più matura e controllata. Forse un processo poco avvertibile tra un disco e il successivo, ma evidente se si confrontano OF SKINS AND HEART con GOLD AFTERNOON FIX: la semplicità di *Tear It All Away* la si può ritrovare soltanto sulla bonus track *Laughing*. È difficile esprimere preferenze a riguardo, anche se l'attitudine del gruppo è sensibilmente cambiata, di certo non è avvenuto un inaridimento della vena creativa. Semmai, i numerosi episodi



FIRE N. 26

solistici hanno delineato ulteriormente le caratteristiche salienti dei singoli. Hanno dato maggiore confidenza con la strutturazione delle canzoni, maggiore capacità tecnica col proprio strumento. Ma soprattutto hanno rafforzato le singole personalità, così da non permettere a produttori o discografici di intervenire sul suono della band, cercando di ottenere una musica più adatta alle radio commerciali. Il lato oscuro di questo è stata una certa disgregazione del gruppo, che non può più essere visto come entità unica, piuttosto come scissione in tre individualità. Forze armoniche, forze distruttive si bilanciano dinamicamente come un tiro alla fune privo di vincitori. Così GOLD AFTERNOON FIX non è un disco immediato e di facile presa. Gli splendori si notano dopo ascolti continuati, tra le note al di sotto della melodia, al di là delle canzoni. Bisogna trovare la chiave per accostarvisi. Bisogna trovare una giusta collocazione nell'ambito della discografia del gruppo.

Rispetto a STARFISH le canzoni sono meno definite, non possiedono la medesima semplicità. Gli sviluppi sono ardui e complessi, gli strumenti si incastrano l'uno con l'altro con precisione, il messaggio è estremamente accurato e rispetta più la musica che l'ego dei singoli musicisti. *Terra Nova Cain*, *Essence*, *Grind* possono rendere bene l'idea di ciò che affermo. Vi è una struttura quasi Classica con introduzione, svolgimento, coda piuttosto che da canzone con strofa/ritornello/strofa. È musica più elaborata composta e eseguita da persone non più giovanissime, dotate di esperienza e cultura. I Church non sono figli di una singola corrente musicale o

di un singolo ambito culturale come possono essere i Los Lobos o i Jesus and Mary Chain. Non hanno subito un'unica influenza principale, se non la vita stessa. Non possono essere chiusi nel ghetto della psichedelia, poiché psichedelici non sono (altrimenti anche Stravinsky potrebbe essere definito psichedelico... o anche l'ululare del vento... non alterano anche questi la percezione della realtà?), non possono essere definiti ascoltatori limitati se immagazzinano di tutto, da Reed & Cale ai Triffids, da Mozart ai Beatles a Nick Cave. Ciascuno con i propri gusti. Non possono essere definiti un gruppo australiano, perché due di loro non hanno neanche il passaporto della terra dei canguri.

Reputo per tutto questo i Church un gruppo unico e sottovalutato. Quanti altri sono riusciti a percorrere una carriera decennale seguendo tenacemente il proprio sogno senza ottenere un grande successo commerciale. Però senza sputtanamenti da classifica, senza drammatiche morti, senza noiose fotocopie del passato. I Church percorrono la propria strada senza fermarsi, senza rimpianti. Non sappiamo se andranno avanti a lungo o se raggiungeranno il capolinea fra poco; comunque sia vanno seguiti con devozione e rispetto. E se per qualcuno Steve Kilbey è troppo esoterico e impalpabile, può sempre appoggiarsi sul polo opposto, Marty Willson-Piper, più legato a una passionalità sociale e epidermica ben presente nella musica del gruppo. Come facciamo due poli antitetici a convivere e a creare, non lo so precisamente. È la magica alchimia dei Church. Di più non so.

Bisognerebbe chiederlo a Peter Koppes. Forse non lo sa neanche lui.

Appello da parte di AMNESTY INTERNATIONAL

Lo Sri Lanka (ex Ceylon) è un'isola a sud-est dell'India; circa tre quarti della popolazione è singalese (di religione buddista) mentre i restanti sono tamil (di religione indu).

Amnesty International è preoccupata per la scomparsa di 722 persone (dato aggiornato alla fine del 1989), di cui non si hanno più notizie dopo che sono state prelevate dalle forze di sicurezza; purtroppo si hanno solo prove che alcuni di loro sono stati torturati e/o uccisi.

Il Presidente dello Sri Lanka ha pubblicamente affermato che Amnesty International ha "libero accesso" nel Paese, ma il governo ha poi continuato a rifiutare ai rappresentanti di Amnesty la possibilità di visita.

MAHAMITHAWA SANJAYA (di UDABALAWA, MASPOTHA) è uno studente ventunenne che è stato prelevato dalla polizia ad Agosto in casa sua, trasferito al KURUNEGALA ARMY CAMP e ora risulta "scomparso". Amnesty International CHIEDE di inviare appelli di carattere generale affinché sia fatta luce sui vari casi di "sparizioni". Il tono della lettera deve essere cortese e corretto. Chiedere che sia formata una commissione imparziale e indipendente, rappresentativa di tutte le comunità del Paese, per investigare. Chiedere informazioni sul luogo di detenzione del prigioniero che vi abbiamo citato, menzionando data e luogo dell'arresto.

Chiedere infine che sia permesso l'accesso alla delegazione di Amnesty International. Ovviamente gli appelli dovranno essere firmati per eseso. Indirizzateli a:

AMBASCIATA DELLO SRI LANKA
Via Cuboni 6/8
000197 ROMA

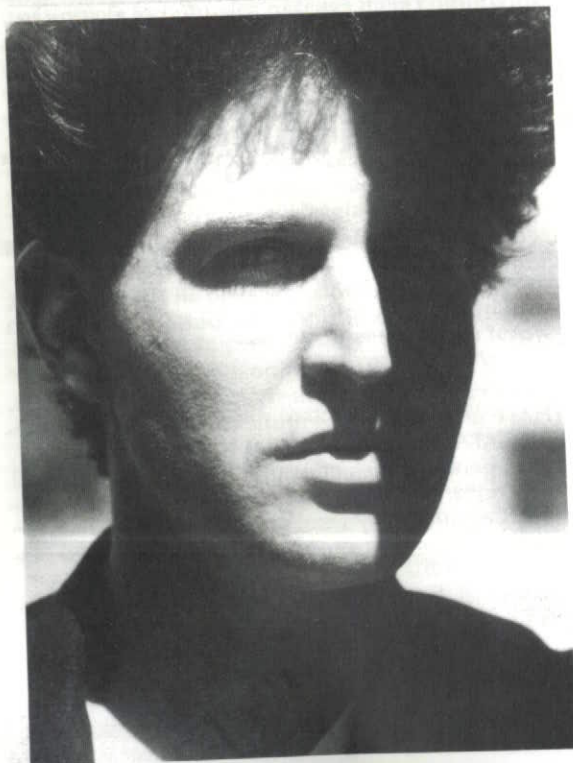
STEVE WYNN

INCENDI E QUIETE A SANTA MONICA

di Davide Sapienza

Scrivere di Wynn a giugno mi dà il vantaggio di averne lete di tutti i tipi sul suo debutto solista. Steve è un ragazzo di trentanni con una sola grande immagine, visione, poesia o canzone — chiamate-la come volete — nella sua mente inconscia: la musica. Musica come opera vitale, musica come metabolismo spirituale, fisico, mentale. La giornata che Wynn ha passato a Milano, suonandoci un superbo concerto per "pochi intimi", ha evidenziato le sue doti di intrattenitore e in definitiva di autore vero con intenzioni vere e speranze riposte nel rock'n'roll vero. Con la giusta misura di chi non è più adolescente. Così, aldilà dell'intervista che leggerete, unico momento (quasi formale) passato con lui, ci sono stati tanti piccoli episodi che mi hanno convinto della seria modestia del personaggio, che una volta tanto non è diverso da ciò che si è capito dell'uomo.

Bando dunque a chi ha criticato KEROSENE MAN perché lui non ha schierato la formazione che i commissari tecnici della carta stampata vogliono da quasi tutti gli artisti che amano, bando anche a chi ha voluto leggere in questo disco grandi sistemi interplanetari. Nel tourbillon delle ormai quotidiane



vessazioni sotto forma di conferenze stampa ridicole e interviste a personaggi che han già detto tutto nella scheda stampa, il giorno speso a (ri)entusiasmarci con Steve Wynn ha detto in maiuscolo che noi scriviamo gli articoli perché c'è la musica, e in un secondo luogo si può forse presumere di farla vivere, passando parola con l'amplificatore potente delle riviste, per migliaia di appassionati. Wynn ha fatto una scelta, ha "chiuso" il capitolo Dream Syndicate, un gruppo che per il rock americano ha significato (ri)scoperta di certi stilemi che affrontati con spregiudicato entusiasmo hanno (ri)trovato un significato. I Syndicate con i loro dischi ci hanno regalato un club segreto di emozioni dove andare. Tante storie da vivere a occhi chiusi e poi aperti e poi sbarrati dalla sorpresa. Ma ieri è ieri, oggi è oggi. Domani invece appartiene a chi non ama vivere sugli allori e di luce riflessa.

IL WYNN PENSIERO

Wynn: - Mi ha sempre colpito di voi italiani che mischiate molto il rock ai film. È insolito, perché negli USA ciò non avviene quasi mai.

Fire: - Sì, può darsi, è vero sembra sempre che un disco debba possedere sempre qualità cinematiche per piacere. Forse è vero: italiani sognatori ecc. ecc. Facciamo una domanda! Ho apprezzato di questo tuo disco la scrittura delle canzoni. Sembrano quasi tutte giunte a una loro interezza. Ho seguito i Syndicate e i loro alti e bassi, ora KEROSENE MAN suona quasi come l'annuncio di un bagaglio artistico che sta per essere spostato verso qualche altra meta. Come vedi questa ipotesi?

S.W.: - Già, è vero... del resto doveva essere così. C'era bisogno di una cosa assolutamente nuova. È come un campionario di qualcosa che sarà il futuro. La scrittura delle canzoni è esattamente la ragione per cui ho detto fine all'avventura Dream Syndicate; suonare rock'n'roll è molto bello e divertente, ma può anche ostruire la tua crescita come autore. Volevo fare cose più diversificate, sperimentare con i generi. Ero stanco di essere un fracasso soltanto: volevo che le cose andassero diversamente, perché erano iniziate ad essere prevedibili. Che gusto potrei trovare nella prevedibilità? Avrei potuto marciarmi dentro e fare un sacco di soldi, molti di più di quelli che il gruppo ha mai fatto. In realtà io non solo sono curioso di natura, ma voglio esserlo: mi piace interrogare me stesso per capire cosa sta per succedere.

F.: - Quando hai capito che per i Dream Syndicate non poteva più esserci un futuro, in questo senso?

S.W.: - Dopo GHOST STORIES (peraltro un grande disco, n.d.r.). Eppure era un disco migliore di OUT OF THE GREY, che è l'album che mi piace meno del gruppo. Ecco dunque perché l'ultimo album di studio mi è sembrato un buon momento per smettere. Finire con una nota alta, non dimessa. Ma la cosa più importante era mantenere viva quell'eccitazione che mi ha sempre spinto vicino alla scintilla creativa.

F.: - Quando sei entrato in contatto con la musica?

S.W.: - A cinque anni, poi ho avuto in regalo una copia di THE BEST OF THEM e da lì è realmente partito tutto. Dai Them di Van Morrison mi ritrovo ancora oggi a rubare qualcosa... per esempio, se ci ripenso per *Forest For The Trees*, su OUT OF THE GREY, ho preso da *Wild Night!* La cosa che mi ha sempre affascinato di gente come Van Morrison e altri musicisti che amo, è che ascoltandoli ricevo l'impressione che fossero davvero decisamente fuori di testa. Insomma, mi piace l'idea che uno non abbia la minima idea di quello che sta facendo, come se fosse quasi tutto accaduto per caso.

F.: - Presumo, ascoltando ciò che scrivi e adesso quel che dici, che tu veda la musica come una forma liberatoria.

S.W.: - Esattamente, mi piace proprio questo senso di liberazione. Non sono davvero un ammiratore dei dischi "ben fatti" né delle trovate intelligenti. La qualità che amo di più nella musica è l'onestà. Ciò non toglie che a me piace scrivere delle belle canzoni. Dieci anni fa tutti parlavano di influenze ricevute ascoltando dischi classici del rock e soprattutto gente come Keith Richards non aveva remore a dire quanto fosse stato influenzato da Robert Johnson, né Dylan da Guthrie né gli altri dal blues di Leadbelly. Questo perché c'era una vera passione per la musica. Io ho ascoltato tante cose e so bene da dove attingo, da dove rubo, letteralmente, certi spunti. L'importante è che quando rubo qualcosa nessuno all'infuori di me lo sappia. Forse perché in realtà io prendo più uno stato d'animo che una sequenza di accordi: quest'ultima sarebbe una cosa troppo calcolata e quindi disonesta, assolutamente scorretta. A me interessa molto di più cercare di creare un feeling che ho avvertito dentro quando ho ascoltato una canzone o un disco, perché già quelle sensazioni sono comunque bagaglio emozionale del mio modo di reagire alla musica.

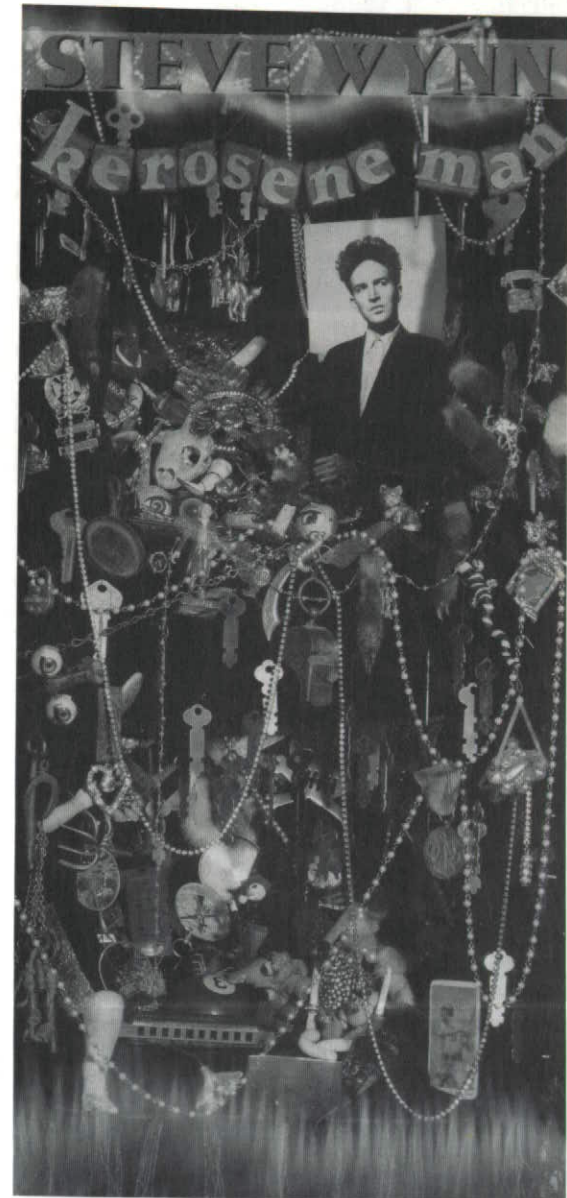
F.: - Nel tuo album c'è *Something To Remember Me By* che mi ha subito catturato. Quel tiro, quella linearità efficace...

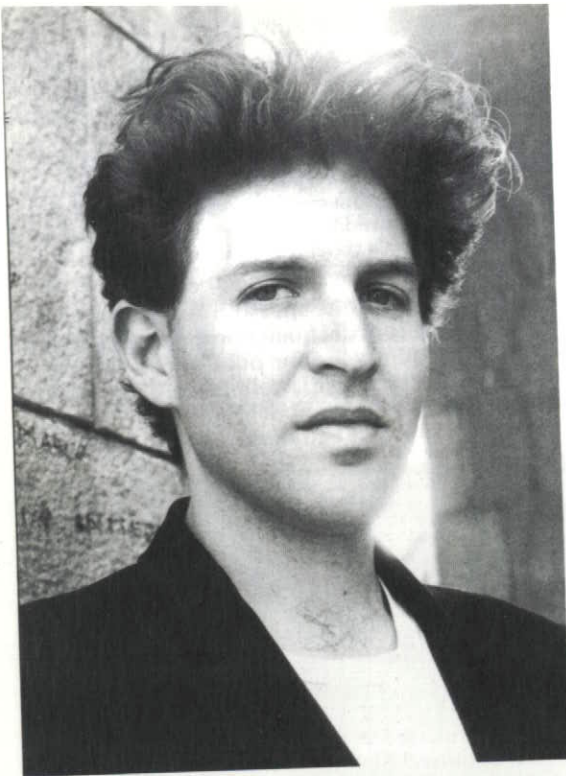
S.W.: - Ah, quella è una canzone veramente amara, rabbiosa. Se mi ci metto riesco a scrivere delle cose davvero pesanti, però io non sono così, non sono un tipo vendicativo. Probabilmente perché riesco a liberarmi con le canzoni di certi stati mentali ed emotivi e dunque non devo vivere accanto a certe emozioni. Me ne libero e se le canzoni non riuscissero a espletare questa funzione vitale, fisiologica, allora sarebbero loro stesse un problema. In-

somma, se non hai altri modi, una canzone dovrebbe davvero essere un buon veicolo per spazzar via da dentro qualcosa di brutto. Se non hai questa qualità, allora una canzone secondo me è un esercizio tecnico.

F.: - Negli ultimi anni il controllo generale dell'espressione musicale si è fatto sempre più corporativo, sempre più riconoscibile, prevedibile: come saponette e detersivi, guardi l'etichetta (la copertina) e sai dove lavarti (cosa provare)...

S.W.: - Sì, e non solo: spesso ti succede di capitare davanti a dischi dei quali non c'è assolutamente bisogno. A quindici anni puoi anche cercare di ascoltare qualcosa per fartelo piacere, per giustificare di aver speso i tuoi pochi soldi. Ma con il passare degli anni, con l'affinarsi del tuo gusto perso-





quello che succede nel mio disco: significa che è meglio far bene le cose perché tu sei l'unico che deve giudicarlo, in definitiva.

F.: - Ciò ti porta anche a essere più prolifico?

S.W.: - Sì, almeno credo. In questo modo puoi svuotare tutto ciò che hai in testa di fare e compierlo bene. Ora ho già un'altra manciata di canzoni che voglio registrare dopo l'estate e magari far uscire al più presto un disco nuovo. Generalmente se trovo la vibrazione giusta parto del tutto e scrivo un sacco di cose. Mentre sono in giro a volte mi capita di scrivermi delle idee, come "melodia chitarra da *Rebel Rebel* (Bowie) e linea di basso da *Please Mr. Postman* (Beatles)". Poi trovo questi appunti e non ci capisco più niente! Generalmente se penso alla situazione che mi ha suggerito di segnarmeli allora capisco e magari arrivo a qualcosa di completamente diverso.

F.: - Perché no? come mai, secondo te, i gruppi aspettano così tanto tra un disco e l'altro? I Beatles ne han fatti 15 in sette anni!

S.W.: - Dipende dal tuo approccio. Se hai a che fare con una grossa etichetta inizi a preoccuparti troppo di cosa ne penserà il discografico dell'artistico, l'ufficio stampa, e di cosa il reparto promozionale radio dirà delle tue canzoni. In questo modo ti può venire addosso un blocco che può anche farti perdere degli anni, perché ti scoraggi davanti a tutta una serie di questioni più che altro lontane dalla motivazione che sta alla base del tuo essere musicista. Quasi tutti i dischi che ho fatto son pieni di cazzate, ma a me piacciono per quel motivo. *MEDICINE SHOW* fu quasi rovinato dalla A&M per una serie di cose che non avevano niente a che vedere con la musica. Prendi Neil Young, sembra quasi che decida il da farsi mentre sta registrando! Insomma, io dico: chiuditi in casa, scrivi dieci canzoni, registrale e buttale fuori, falle ascoltare, non pensarci troppo.

F.: - Come vedi le interviste, il fatto che la gente venga a dirti delle cose sulla tua musica che magari non c'entrano niente?

S.W.: - È interessante. Se mi chiedi cosa volevo dire con una canzone e mi proponi un'interpretazione, allora ci penso sopra. Se ci penso è un bene, perché è stimolante. Poi ci sono cose che tu sai della tua musica che non possono trasparire perché non hanno nulla di particolare per chi ne è al di fuori: prendi *Here On Earth As Well*. L'ho scritta dieci anni fa. A me interessa soprattutto scrivere e assorbendo ogni genere di informazione esterna posso scrivere molto. Vorrei fare cinque dischi all'anno!!

Non dirlo a me Steve, non faccio dischi. Ma i tuoi colleghi sì, ricordaglielo.

HOTHOUSE FLOWERS - GENTE di CASA

di Davide Sapienza

Gli Hothouse Flowers, dublinesi a denominazione di origine controllata, si sono presentati alla loro città a quasi due anni dallo storico concerto all'RDS del settembre 1988 per presentare il secondo, eccellente, album di canzoni intitolato *HOME* in barba a un periodo trascorso in giro per i continenti rock. Il quintetto guidato Liam O'Maonlaí a Fichna O'Braonáin ha tenuto cinque concerti all'Olympia Theatre in Dame Street di cui quello del sabato, per come il gruppo ne ha parlato, è stato probabilmente il momento di tante conferme e di alcuni timori scomparsi.

Nati cinque anni fa sulla spinta dell'esuberanza dei monelli Liam e Fichna (amici nella vita e complici d'arte) che finiti i flirt con le cover del soul, gospel, rock'n'roll e rhythm'n'blues cantante dall'allora lead vocalist Maria Doyle (dall'87 con la Black Velvet Band), il gruppo visse una strana incarnazione nel periodo in cui i due si presentavano in Grafton Street o Henry Street sotto lo pseudonimo The Incomparable Benzini Brothers a infiammare popolo dublinese e ragazze romantiche. Oltre a essere assidui frequentatori della lingua gaelica, Liam e Fichna restarono non poco sorpresi quando nel 1986 Rolling Stone li votò "miglior gruppo senza contratto" del globo: "sai come vanno queste cose", mi disse Fichna dopo un concerto dublinese del dicembre '86, "un amico sente il demo, lo dà a qualcuno e alla fine senza saperne niente ci siamo ritrovati sbalzati al centro dell'attenzione". Era la prima di una serie di fatti che in due anni avrebbe proiettato il gruppo nell'orbita del rock internazionale. Dopo l'unico singolo di successo mai pubblicato dall'etichetta degli U2, la *Mother (Love Don't Work This Way)* a metà '87, i Flowers già catturati dalla London Records, si preparano al primo disco in un clima di attesa.

Quando esce *PEOPLE*, nell'aprile del 1988, scoppia la mania: prima di loro solo U2 e Waterboys avevano scatenato tanto entusiasmo nell'isola verde, mentre in Gran Bretagna, Q parla di "beatlemania" e quasi mezzo milione di copie vendute e tre singoli tutti in classifica tra cui *Don't Go* e l'epica *Feet On The Ground* sono i dati di fatto.

Ma gli Hothouse Flowers non sono solo un gruppo belloccio (non che al marketing London dispiacesse, anzi), bensì una promessa reale, capace di mettere d'accordo critica e pubblico, poiché la miscela celtica in umori crepuscolari alla Van Morrison, le ballate struggenti e gli scatenati rock'n'roll venari di soul e r'n'b (come l'emblematica *I'm Sorry*), collidono alla perfezione con il rifornimento emotivo della luce di Liam, calda, profonda e soprattutto vera. Come in ogni bella favola del rock arriva il momento dello Zio Sam: e in effetti l'America, davanti a un suono simile, poteva anche esse-

re pronta ad arrendersi.

Buona parte del 1988 e i primi mesi del 1989 trascorrono girando in maniera "approfondita" gli states per finire in Giappone. Per una banda giovane (l'età media è di ventisette anni) anche musicalmente, la giovinezza è qualcosa che il girovagare ha tinto di un'esperienza ben condensata in *HOME*, secondo album uscito a inizio giugno anticipato dal singolo *Give It Up*.

Gli Hothouse Flowers hanno, per un attimo, rischiato di diventare una sorta di prevedibile variante all'epica dei gruppi che hanno connotato gli anni ottanta, U2 per primi. La loro scelta attuale non è frutto di calcolo a tavolino; la lotta più dura, probabilmente, è quella avviata con la propria etichetta che secondo voci bene informate avrebbe, più di un anno fa, rifiutato otto brani nuovi al gruppo (quasi un album) di cui in *HOME* si ascoltano solo *Hardstone City* e *Giving It All Away*.

Subite le pressioni di un successo inatteso (in siffatte proporzioni), il gruppo ha trovato un ostacolo in questa affermazione che poteva intralciare il feeling da sempre pietra miliare del loro essere!

Ma queste sono le classiche pare del critico, come direbbero i più, dettate dall'osservazione attenta di quei dettagli abbastanza minuscoli di passare inosservati nel computo generale delle cose, ma abbastanza fastidiosi da spingere quasi a fare un po' i missionari "salvarock"; gli Hothouse Flowers sono stati fatti attenzione generale dei media anglosassoni e degli operatori: girare in tour per mesi consecutivi può prosciugare anche i più prolifici, per fortuna i Flowers hanno tirato fuori dal cilindro quella che pare essere la soluzione più difficile, ma anche più ovvia. *HOME*, album che "chiede" quiete dopo la tempesta, nasce sui vari momenti di un periodo di tempo piuttosto lungo e dislocato geograficamente in mezzo mondo. Gli ultimi mesi, dedicati alla rifinitura, sono trascorsi perfezionando uno stile che ha ormai tutti i crismi dell'unicità. Il secondo album spesso dice quasi tutto sulle vere intenzioni artistiche di chi lo scrive, suona e vive. *HOME* è tutto questo, ma anche qualcosa di più: "Ora sono arrivato ad affrontare la mia coscienza / e a capire meglio chi sono / a chiarire le stramberie che avevo in testa", canta Liam nel singolo *Give It Up*. Mai frase fu più rivelatrice. *HOME* sposta il tiro dalla (a volte) facile, giocosa e irrefrenabile spinta spontanea, istitiva dell'impressionismo di *PEOPLE* verso una sorta di terra ricca, ma non sbattuta in faccia allo spettatore, che va così comporre il nuovo paesaggio sonoro. Ascoltando *Sweet Marie* e *Shut Up And Listen* (con Lanois che dà una mano al gruppo) si sentono gli Hothouse Flowers delle prime ballate cresciuti, maturati, pronti a grattare sotto una superficie dorata, ma anche pericolosa se presa tout court, senza cercare di più: dove

nale ti accorgi della mediocrità che è sempre in agguato. Togliendo il dovuto rispetto alle realtà più ristrette, in termini di popolarità, oggi c'è davvero molta mediocrità: formule che si ripetono stancamente. Mi è piaciuto molto *FULL MOON FEVER* di Tom Petty, quello è un bel disco di canzoni, come *FREEDOM* di Neil Young. Due esempi di artisti popolari che desiderano onestà nella musica. Si sentono le canzoni. Avrei potuto fare *John Coltrane Stereo Blues* per sempre, con tonnellate di feedback, gridare e andar fuori di testa ogni volta. Ma non voglio che la mia carriera dipenda esclusivamente da un solo aspetto delle mie possibilità di musicista: non voglio chiudermi da solo in gabbia, perché i fans dei Dream Syndicate magari avrebbero voluto sempre le stesse cose. Il che non è nella mia natura. Se avessi dovuto scegliere tra andare in bancarotta o rifare copie su copie dei Syndicate, beh, avrei scelto di finire al verde. Siamo ancora molto amici, mi manca suonare con loro, ma non posso vivere con l'assillo di non aver provato cose che mi interessano. Eravamo molto seguiti, soprattutto in Europa, ero consapevole della cosa: ma spero che tra un anno non mi chiederanno più se ci sarà un altro disco dei Dream Syndicate, bensì "dov'è il nuovo disco di Steve Wynn?". In un gruppo puoi cercare di essere democratico, ma non basterà mai, puoi anche provare a far convergere tutte le esigenze: ti sentirai comunque privato di qualcosa, se hai delle idee ben precise in testa. Se stai in un gruppo, almeno io, è necessario far sentire tutti soddisfatti. Con un gruppo puoi anche far passare qualcosa, mentre io da solo sono responsabile di tutto

I'm Sorry esplodeva le sensuali manifestazioni del corpo sull'anima dell'ascoltatore, qui *Hardstone City* si preoccupa di dare subito un'idea precisa di dove si è arrivati, un passo verso un'età adulta che non è fortunatamente sinonimo di rammollimento generale.

Splendida la rivisitazione di un classico anni settanta di Johnny Nash *I Can See Clearly Now*; l'interpretazione di Liam è talmente sentita da farci davvero pensare a qualcosa di profondo e HOME dice le sue cose più nuove con la titletrack, intensa, sul filo del respiro pesante a cui può arrivare un uomo quando è troppo schiacciato dagli avvenimenti e da se stesso. *Movies*, uno dei prossimi singoli, è un'altra sortita interessante (assieme alla Van morrissoniana *Christchurch Bells*, davvero colorata e calda) in terre nuove. HOME, se volete una presa di posizione, è un disco americano, la sua dislocazione parte dalle acque del Liffey che attraversa l'Irlanda per sbarcare nel cuore dell'America, a Memphis o a New Orleans, alle foci dei fiumi che hanno parlorio il blues più che sotto il ponte di Brooklyn. Gli irlandesi hanno quasi fatto l'America, ce ne sono di più in USA che nella stessa Irlanda e se può apparire quasi inconcepibile a noi la loro migliore disposizione verso gli USA degli inglesi o degli europei in genere, per chi la vede molto vicina ai propri sogni è un'altra storia. In questo disco si respira anche un senso di dislocazione e se le promesse saranno mantenute, se il gruppo troverà l'equilibrio e la voglia di parlare evitando di pensare "alla prossima mossa per la carriera" (come ha detto

Liam a un certo punto), i Flowers dureranno, lasceranno un segno e ci daranno il "loro" disco per la famosa Isola Deserta.

IL CONCERTO

In quest'ottica il concerto visto a Dublino a fine aprile ha permesso di valutare alcune cose: le nuove canzoni si amalgamano bene al vecchio materiale, anzi la scelta di concedere meno al pubblico in termini di gigionerie permette al quintetto di concentrarsi su brani che nella loro attuale forma sembrano uscire dallo stesso filone ispirativo di HOME. *If You Go*, ballata che su PEOPLE non aveva eccelso per originalità (né riesce la versione sul mix, registrata dal vivo nell'88), raggiunge ora la sua vera profondità e penetrazione. Lo stesso può dire per l'anatema di due anni orsono, *Feet On The Ground* (per un attimo è lecito pensare a *Bullet the Blue Sky* degli U2 come matrice, soprattutto nel parlato) e per *Don't Go* che vive bene accanto al suo ideale seguito fatto carne e ossa in *Give It Up*. Gli Hothouse Flowers sul palco dell'Olympia Theatre hanno dato una dimostrazione esauriente circa le lezioni imparate. Abbiamo visto un gruppo che sprizzava longevità da tutti i pori, un gruppo contento di suonare, poco preoccupato degli aspetti materiali sottintesi allo showbiz, un gruppo di amici che si diverte a fare del proprio talento una forma di intrattenimento intelligente che evita la demagogia spicciola. Così, il fanatismo che accoglie ogni mossa di



FIRE N. 26

Liam viene preso bonariamente in giro dalle evoluzioni di Fichna, aiutato da un'innata simpatia e comunicativa. *It'll Be Easier In The Morning*, *Hallelujah Jordan* e *Mountains*, (del periodo PEOPLE) hanno fatto da contrappunto alla splendida esecuzione di *Water*, *Home* e *I Can See Clearly Now*: dopo due ore di concerto l'unica voglia che avevo era quella di scrivere poche cose, la musica non deve essere spiegata. Talento, originalità, onestà verso la propria arte e un'innata spontaneità che non può sfuggire.

Gli Hothouse Flowers marciano con gli occhi aperti verso nuovi arcobaleni. Andiamo dunque a sentire una o due cose che hanno voluto raccontare.

L'INTERVISTA

F: - HOME vi ha tenuti impegnati per due anni sia nella composizione che nelle registrazioni volete spiegare un po' come alla fine vi siete messi in testa di chiamare un disco con un titolo così... casalingo?!

Fichna: - Finito il tour in Gran Bretagna, a fine '88 abbiamo registrato qualche canzone con Norman Verso, che è il nostro tecnico del suono. In Giappone a inizio '89 abbiamo scritto qualche canzone e quando siamo tornati in America ci siamo fermati a New Orleans per registrare delle canzoni, tra cui *Hardstone City* e *Giving It All Away*. In quel periodo saprai che a New Orleans c'era Daniel Lanois che aveva prodotto i Neville Brothers e stava iniziando a lavorare con Bob Dylan. Comunque lui era a casa sua con i suoi strumenti; abbiamo fatto due chiacchiere, abbiamo iniziato a cantare; c'era il suo piano a coda e nel giro di due ore canto io che canti tu abbiamo scritto *Shut Up And Listen*...

F: - E a questo punto c'erano solo tre canzoni complete dopotutto, no?

F: - Già (intanto guarda interrogativamente Liam e Peter)... Già da lì andammo ai Rockfield Studios. Peter vai avanti tu!! (ride)

Peter O'Toole: - Allora, in America c'era in progetto un disco con cover degli anni settanta. Il nostro management americano ci ha chiesto se volevamo fare un pezzo e dopo averci pensato un po' abbiamo scelto *I Can See Clearly Now* di Johnny Nash. Steve Lipson ha prodotto la canzone, il suo nome ci fu "suggerito" dai vertici della London... Secondo loro fare una canzone assieme poteva darci l'opportunità di trovare qualcuno adatto alla produzione definitiva dell'album. La canzone venne registrata tra Dublino e Londra. Mentre eravamo a Dublino abbiamo registrato anche *Sweet Marie*; stavamo provando tutti i nostri strumenti, la versione del nastro che hai sentito è quella, suonata così via! È molto dolce, non è stata neanche mixata, una cosa spontanea.

F: - Il vostro ritorno europeo, a questo punto, fu a Glastonbury, con Clayton degli U2 che suonò il basso per qualche minuto con voi, no?

P: - Già. Glastonbury fu una buona occasione per stare fermi qualche giorno e capire cosa fare. A fi-

ne giugno tornammo a Dublino e incontrammo Paul Barret che conoscevamo già. Ci piace molto ma la London voleva un nome grosso e abbiamo dovuto insistere. Volevamo far qualcosa agli STS di Dublino. L'idea, come al solito, era metter giù idee, fare dei provini da rivedere, ricercare un'atmosfera con cui tingere l'album. Una volta finito abbiamo tenuto un paio di cose direttamente da quelle sedute, come *Home* e *Christchurch Bells*...

F: - Stavo parlando con Fichna dopo il concerto e mi sembrava d'accordo sul fatto che questo disco alla fine sembra quasi una versione definitiva di PEOPLE, non tanto nel senso di ripetitività, ma come se fossero state tirate delle conclusioni a livello stilistico. Ascoltando il disco una prima volta, se hai amato PEOPLE, senti quasi un'atmosfera più tesa, in tensa e allo stesso tempo — cosa che scopro vera — dislocata...

F: - Sì, abbiamo parlato di *Home*, la canzone che cantiamo in tre, io, Liam e Peter. Ho scritto il testo della canzone, in parte. Stavo lavorandoci da solo, quando Liam è venuto fuori con l'idea della melodia principale e l'abbiamo finita insieme.

F: - Credo sia una delle canzoni più efficaci e potenti di tutto il disco e la sua intensità è il culmine di qualcosa che sembra passare da *Christchurch Bells* e soprattutto da *Movies* che inizia a dare colori differenti al disco. Avete trascorso molto tempo a decidere quali pezzi mettere dove?

Liam: - Sì, direi un po' di tempo perché abbiamo cercato di amalgamare idee e suggerimenti diversi.

F: - I testi. HOME è un disco in definitiva positivo. Credo che la presa sul pubblico venga da questa positività, una specie di speranza che a partire dai Beatles ha sempre contraddistinto i grandi gruppi. I testi sembrano parlare di problemi che si risolvono in un tourbillon emotivo molto efficace...

F: - Guarda, sono le nostre esperienze; è quasi retorico dirlo, ma ci sono cose e cose brutte e credo sia meglio cercare di mettersi alle spalle ogni attitudine negativa, è autodistruttiva. E poi noi siamo davvero così, che la cosa piaccia o meno. Impariamo dalle nostre esperienze, come tutti.

P: - Vorrei davvero che questo disco crei nelle persone sensazioni differenti, non mi interessa cosa ognuno vuole vederci, la musica è una esperienza personale.

L: - Guarda, i concerti come quello di ieri sera fondamentalmente sono le cose che ti fanno ricordare perché, in primo luogo, sei in questo ambiente; non perché ci vivi, ma perché c'è la gente che ascolta e che vuole far parte dello spettacolo in generale.

F: - Pensi ci siano stati momenti in cui questo imperativo sia andato perso?

L: - No... beh, sì... a parte tutto sono stati due anni frenetici e qualche volta può succedere. Una cosa che ho amato dei Beatles è che facevano musica non per essere preziosi ma per far stare bene la gente. Ecco una cosa da non dimenticare.

nota: questo articolo è apparso anche su il BUSCADERO di Giugno

NICK CAVE

È UNA TRAGEDIA O UNA COMMEDIA?

di Chiara Rigobello

INTRODUZIONE

Ricostruire la storia musicale di Nick Cave è relativamente facile, si sa che è divisa in due fasi distinte, il periodo Birthday Party, che comprende anche i primi passi con i Boys Next Door, e il periodo Bad Seeds tutt'ora in corso. Parlare di Nick Cave come persona è molto più difficile, soprattutto se non si vuole cadere nei soliti luoghi comuni sull'artista maledetto, drogato, scorbutico, scostante con i giornalisti, etc. Non c'è dubbio che Cave sia "anche" così, forse in gran parte questi atteggiamenti servono da corazza, da difesa per tenere a distanza gli intrusi: ma indispettisce vederlo rappresentato sempre e solo così, insistendo sugli eccessi e finendo per mettere il personaggio Cave in posizione preminente rispetto la sua opera. Quest'ultima è in realtà l'unica cosa che abbiamo se vogliamo avvicinarci a lui. Non possiamo sapere se sia un prodotto automatico, uno sviluppo naturale dei caratteri trasgressivi di cui si parlava, se invece questi non vi abbiano alcuna parte e siano solo un intralcio, o se, ancora, il suo lavoro sia un tentativo di conciliare nell'arte gli aspetti contrastanti, senza senso della vita.

Evitando le ipotesi semplicistiche si può dire, nonostante la invadenza del personaggio Cave e l'impossibilità, in questo caso, di considerare arte e vita come due cose separate, che è l'opera, il risultato finale a essere importante. È l'unica cosa concreta che rimane. Il resto spesso è cattiva letteratura. Cave ha scritto decine di canzoni, un romanzo, ha collaborato a un film e se è riuscito a farlo non è stato per un caso o, per tornare ai luoghi comuni, perché sia un artista tutto "genio e sregolatezza". È avvenuto attraverso un lavoro duro, grazie alla forza di volontà e alla disciplina, oltre che all'ispirazione. "La scrittura è la cosa che mi ha mantenuto in vita in questi anni; ci vuole autodisciplina per farlo e ti tiene molto impegnato. Una canzone nasce dall'ispirazione, da un particolare momento in cui tutto viene facile. Il procedimento per scrivere un romanzo è completamente differente. Non mi sognerei mai di sedermi al tavolo, appena sveglio, per comporre una canzone. Un brano nasce dentro di te prima ancora che nella tua testa. Poi, lentamente, nel corso della giornata si manifesta. Per lavorare a un romanzo occorre molta più disciplina. Devi continuare a scrivere perché sei consapevole che c'è ancora molta strada da percorrere. Conosci la storia a cui stai lavorando e tutto ciò che devi fare è tenere la testa la tua concentrazione. È molto faticoso. Per una canzone hai bisogno di 'inspiration'

(ispirazione), per un libro di 'perspiration' (sudore, fatica)".

Ecco perché credo che il mito "genio e sregolatezza" falsi la realtà, sia solo un torto verso gli artisti, verso tutto il lavoro che sta dietro la superficie di ciò che arriva a noi e che è solo una parte di un lungo, faticoso e spesso travagliato percorso.

I RAGAZZI DELLA PORTA ACCANTO

La storia ha inizio nel 1977 a Melbourne: Nicholas Edward Cave (nato a Wangaratta nel '57) vi si è trasferito durante l'adolescenza e studia alla Scuola d'Arte intenzionato a diventare pittore.

"Non ho mai voluto diventare un cantante rock. Neanche quando andavo a scuola. Volevo diventare pittore. Quello era qualcosa che valeva la pena fare: il pittore. Ancora oggi ho in mente di diventare pittore. Faccio il cantante rock solo per ampliare le mie conoscenze, le mie esperienze, il mio cervello".

Quasi accidentalmente mette in piedi una band con poche pretese, insieme a Rowland S. Howard, chitarrista e suo oscuro alter ego musicale: The Boys Next Door. Gli altri compagni d'avventura sono: Mick Harvey, chitarrista, Tracy Pew, bassista e Philip Calvert, batterista. Il nome, presumibilmente scelto con intenzioni ironiche, delinea involontariamente l'essenza del gruppo: l'anonimato, la non riconoscibilità, la mancanza di qualità. Nonostante questo, Cave e compagni riescono a far uscire alcuni singoli, su compilation australiane o da soli, e un album: DOOR DOOR (MUSHROOM) non è un debutto che fa gridare al miracolo, con le due facciate registrate a sei mesi di distanza l'una dall'altra (giugno '78 e gennaio '79) e scarsamente legate. Si tratta di un lavoro sottotono, che risente di una certa debolezza, mancanza di convinzione e personalità sia in fase di scrittura che di esecuzione dei pezzi. La musica è un pop-rock esangue, con deboli venature punk, più che altro nelle intenzioni. Molte canzoni del primo lato sono inutili e sembrano esserci capitate per far numero, mentre la seconda facciata è decisamente più interessante; il gruppo lascia perdere le scolorite imitazioni di canzoni punk da 3 minuti e si cimenta in brani più lunghi e lenti, con un che di stralunato, vagamente ipnotico e infantile (*After A Fashion, Dive Position, I Mistake Myself e Shivers*). Sette canzoni sono scritte da Cave e tre da Howard.

DOOR DOOR godrà di una relativa fama "postuma" in qualità di documento sui Birthday Party in embrione.

Nonostante lo stentato inizio, il gruppo non si perde d'animo, torna alla carica con un mini-lp (HEE-HAW), altri singoli compiendo sensibili progressi nel giro di poco tempo, e per suggellare l'avvenuto mutamento di atmosfere e suggestioni, cancella il poco piacevole ricordo dei Boys Next Door assumendo il nome di Birthday Party. Un altro nome finto-adolescenziale e spensierato.

LA FESTA DI COMPLEANNO

In realtà il cambiamento nello stile del gruppo non è immediato e improvviso, come se fosse insito nel fatto di ribattezzarsi con un altro nome. Al periodo di transizione tra le due fasi risale un disco raro e prezioso, THE BIRTHDAY PARTY, che raccoglie materiale inciso con il vecchio nome e con quello nuovo, singoli e altri brani inediti, nell'agosto/settembre '79 e nel gennaio/febbraio '80. La formazione è immutata. La pubblicazione di questo disco, avvenuta nell'80, è un'iniziativa dell'etichetta Missing Link, per la quale il gruppo aveva prodotto i lavori successivi a DOOR DOOR. Nei primi mesi di quell'anno, infatti, la band lascia l'Australia per andare a cercare fortuna in Gran Bretagna, confidando nell'indubbio potenziale di singoli come *Mr. Clarinet, Happy Birthday e The Friend Catcher*.

I suoni che vengono fuori da questa raccolta sono decisamente originali, rotte tutte le incertezze i Birthday Party si gettano disordinatamente dentro la musica, mentre fino ad allora erano solo rimasti a galleggiare sulla superficie della stessa. Eliminato quel che di impacciato e "educato" dal quale erano stati bloccati nelle intenzioni, diventano più aggressivi e spavaldi. Realizzano una musica lunatica e incoerente che attira e respinge generando un sottile senso di disorientamento dovuto allo scontro fra sfuggente freddezza e ruvida, immediata concretezza. Le canzoni sono spigolose, ostentano un risoluto sprezzo della struttura definitiva, dello sviluppo ragionevole dei brani, lasciando spazio a un'aria "divagante" e apparentemente perditempo e senza scopo, interrotta da secchi e repentini cambi di direzione e velocità. Le più riuscite in questo senso sono *Happy Birthday, Mr. Clarinet, The Hair Shirt*, forse la migliore, agitata da una specie di rabbia dubbiosa e incerta, *The Friend Catcher*; c'è anche posto per un euforico e conciso rifacimento di *Cat Man* (Gene Vincent). Cave si lancia con successo nella sua parodia del cantante rock senza prendersi per niente sul serio, fra enfasi acuta e angosciata, cavernoso rancore, frenesia incontrollabile, abulia, apatia inframmezzata da urla e latrati. Rowland Howard, rinunciando a seguirlo sulla stessa strada, canta *The Red Clock*, insinuante e sommersa, con l'aria di uno scolaro in castigo senza colpa. Non tutte le canzoni sono sullo stesso livello, ma il risultato, anche negli episodi minori, è curioso e straniante, come qualcosa di cui non si sa se avere timore o fiducia.

Nella primavera dell'80 i Birthday Party sono a Londra e cominciano faticosamente a farsi conoscere, soprattutto grazie ai loro selvaggi concerti. Ottenuto un contratto con la 4AD tornano in Australia.



lia, tra la fine dell'80 e il gennaio '81, il primo album vero e proprio; in sala di registrazione c'è Tony Cohen, che è al loro fianco fin dai primissimi tempi e che sarà presente anche nei lavori solisti di Cave.

PRAYERS ON FIRE esce nella primavera dell'81 seminando sconcerto e interrogativi fra la stampa musicale e nel pubblico. È un oggetto misterioso, dotato di una personale e incongrua logica, pronto a trasformarsi e ad assumere aspetti diversi e a diventare qualcosa d'altro non appena si cerchi di toccarlo rendendo vani tutti i tentativi di impadronirsene, fagocitando le pigre certezze e azzerando a priori la tranquilla sicurezza di aver capito bene di che cosa si tratti. PRAYERS ON FIRE sembra divertirsi a prendersi gioco di sé, prima ancora che degli ascoltatori, evitando accuratamente di essere qualsiasi cosa di specifico per riservarsi la possibilità di essere qualsiasi cosa o anche niente del tutto. Come un puzzle in disordine contiene sparsi frammenti sezionati o reminiscenze di generi e stili musicali, compressi insieme in una provvisoria, disomogenea unità. È un gioco molto serio, una cinica analisi dei temi più comunemente tratti nelle canzoni: "serenate" amorose, confessioni intimiste, autobiografismo lamentoso, travagli esistenziali, ritratti di personaggi reali o immaginari... impietosamente messi in ridicolo e rivitalizzati. Tenute insieme da una sovrastante volontà di disordine le canzoni di PRAYERS ON FIRE si urtano in perenne contrasto, lasciando intravedere, fra una pausa e l'altra, il ghigno feroce di Cave e soci, minaccioso eppure irresistibilmente contagioso.

Sorvolando i vari tentativi fatti per venire a capo di una simile sarabanda paragonando i Birthday Party ad altri gruppi (Stooges, Captain Beefheart, Fall e molti altri) si può provare a vedere cosa si trova in PRAYERS ON FIRE. Si va dal brutale primitivismo di *Zoo Music Girl*, alle cantilene torbide di *Capers* e *Ho Ho*, dal blues maltrattato e stravolto di *Nick The Stripper* e *King Ink* alla litania stridula di *Yard* passando per l'affannosa afasia di *A Dead Song*, la travagliata disperazione di *Cry*, l'annaspire scostante di *Figure Of Fun*, la rimbambita ubriacatura di *Dull Day* per concludere con la marcetta demente di *Just You And Me*. Si viene investiti da confessioni, dichiarazioni d'amore, tragedie, tentati omicidi, petulanti lamentele, manie, ossessioni in una oscillazione continua fra estenuante lentezza e balbettante agitazione. Tutto è seguito con frenesia, fretta, senza possibilità di cedimenti neppure nei momenti più pigri, un risultato che non è dovuto tanto alla velocità (le canzoni non sono mai velocissime) quanto piuttosto a un'interna impossibilità di soffermarsi a riflettere, a una disposizione d'animo, un'intonazione mentale estremista. Credo che la differenza fra i Birthday Party e gli altri gruppi non risieda tanto nel tipo di musica ma in qualcosa che precede e guida la creazione musicale, nell'attitudine radicale e intransigente con cui concepiscono e realizzano le canzoni. Canzoni che potrebbero anche essere banali, nelle mani di qualcun'altro, o assomigliare ancora a quelle scialbe dei primi

Boys Next Door se non venissero masticate dal gruppo e sputate fuori irrimediabilmente alterate. L'intenzione sembra essere quella di lasciar perdere qualsiasi punto di riferimento, di non considerare mai nulla come definitivamente raggiunto, non dare interpretazioni univoche, per buttarsi alla ricerca di emozioni ancora possibili, sentimenti nascosti o repressi per produrre un violento e salutare shock, scatenare terrori e reazioni non programmate, insistendo su quello che non si vorrebbe dire o sapere. Obbedire agli impulsi irrazionali mantenendo pur sempre una sorta di controllo, evitando che il risultato suoni improvvisato o velleitario, una sorta di capacità di dare forma alle varie sollecitazioni, di tirare alla fine i fili sparsi in giro, tenerli al massimo fino ad arrivare quasi a spezzarli. Di questa tensione sempre sul punto di rottura sono fatte le canzoni dei Birthday Party.

L'intensità rende incredibile ogni cosa: la voce di Cave che imperversa su tutto il disco, assumendo accenti da orco delle favole (con effetti esilaranti) o da maniaco, comunque sempre anomala e sopra le righe; certi fiati, sax e trombe, beffardi che fanno capolino ogni tanto per accentuare il tono grottesco di gran parte delle canzoni; la forzatura verso il dramma o la farsa; la confusione catartica puntigliosamente ricercata e ottenuta.

Sebbene Cave fosse l'elemento di maggior spicco nel gruppo, rimane comunque indispensabile il lavoro svolto dagli altri: in effetti, su dieci canzoni contenute in PRAYERS ON FIRE solo tre sono interamente sue, due sono di Howard e Genevieve McGuckin, una del solo Howard (che la canta anche) e quattro di Cave (liriche) e Howard o Harvey (musiche). Più o meno la stessa cosa nel lavoro successivo, JUNKYARD: due canzoni di Cave, con liriche scritte insieme ad Anita Lane, una di Howard e nelle restanti sette Cave è sempre autore delle liriche, mentre la musica in genere è di Harvey o Howard. Questa precisazione, per quanto noiosa e pignola, è fatta per evitare il possibile errore di considerare i Birthday Party come un semplice supporto del "genio Cave". In una intervista, alla domanda: "Ti identificavi con il gruppo? Lo consideravi la tua band o pensavi solo di farne parte?" Cave rispose "Non era la mia band". Era la nostra band. I Birthday Party erano una robusta proiezione di noi stessi. Tutti noi avevamo un'idea precisa di cosa dovesse fare il gruppo e di cosa significasse —.

Sempre nell'81 esce il singolo *Release The Bats* (retro *Blast Off*), perverso e esplosivo. In febbrile attività il gruppo si dedica alle esibizioni dal vivo, alternate ai soggiorni in Australia per la registrazione del secondo album, avvenuta fra l'estate '81 e i primi mesi dell'82.

JUNKYARD, uscito nell'estate '82, fa sembrare PRAYERS ON FIRE bonario, scherzoso e sostanzialmente innocuo. La macchina omicida dei Birthday Party avanza lanciata a pieno ritmo senza risparmiare nulla, neppure fastidio, noia, insofferenza. — Ma non vi è mai stato promesso del divertimento! — sembrano dire i Birthday Party agli ascoltatori sgozzati che sembrano chiedersi il perché delle sen-

sazioni penose suscitate dal disco.

Se il precedente album risultava inizialmente ostico, ma era a suo modo aperto nei confronti dell'ascoltatore, vario e mutevole, questo è assolutamente chiuso, duro, impietoso e monocolore e supera abbondantemente l'altro in cattiveria e crudeltà. In PRAYERS ON FIRE si poteva cadere in perfidi trabocchetti nascosti in attesa dell'ignaro ascoltatore, ma qui si mette subito in chiaro che non ci sarà altro che l'ossessiva crudeltà.

Questa crudeltà non è fatta né di sadismo, né di sangue, almeno non in modo esclusivo. Io non coltivo sistematicamente l'orrore. La parola "crudeltà" deve essere intesa in senso lato e non nell'accezione fisica e rapace che abitualmente le si attribuisce. (...) Si può benissimo immaginare una crudeltà pura e senza strazio carnale. Del resto cos'è la crudeltà in termini filosofici? Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta. (...) Crudeltà non è sinonimo di versamento di sangue, di carne martoriata, di nemico crocifisso. Questa identificazione della crudeltà con le torture è un aspetto decisamente secondario della questione.

C'è infatti nell'esercizio della crudeltà una sorta di determinismo superiore cui persino il carnefice seviziatore è soggetto e che all'occorrenza deve essere determinato a sopportare. La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata. È la coscienza a conferire all'esercizio di qualsiasi atto della vita un colore di sangue, una nota crudele, perché è chiaro che la vita è sempre la morte di qualcuno. (...) La crudeltà non è sovrapposta al mio pensiero; vi è sempre esistita: mi occorreva soltanto prenderne coscienza. Uso il termine crudeltà nell'accettazione di appetito di vita, di rigore cosmico, di necessità implacabile, nel significato gnostico di turbine di vita che squarcia le tenebre, nel senso di quel dolore senza la cui ineluttabile necessità la vita non potrebbe sussistere; il bene è voluto, è la conseguenza di un atto; il male è permanente. Il dio nascosto quando crea obbedisce alla necessità crudele della creazione che a lui medesimo è imposta; e non può non creare, cioè non ammettere, al centro del turbine volontaristico del bene, un nucleo di male sempre più ridotto, sempre più corrosivo. E il teatro, inteso come creazione continua, come azione magica totale, obbedisce a questa necessità. Un dramma in cui non esistesse, visibile in ogni gesto e in ogni atto, e nell'aspetto trascendente della azione, questa volontà, questo cieco appetito di vita, capace di superare ogni cosa, sarebbe un dramma inutile e mancato. (...) C'è nella fiamma vitale, nell'appetito di vita, nell'impulso irrazionale alla vita, una specie di fondamentale perversità: il desiderio di Eros è crudeltà in quanto consuma contingenze; la morte è crudeltà, la resurrezione è crudeltà, la trasfigurazione è crudeltà, poiché in tutti i sensi e in un mondo chiuso e circolare non vi è posto per la vera morte poiché un'ascen-

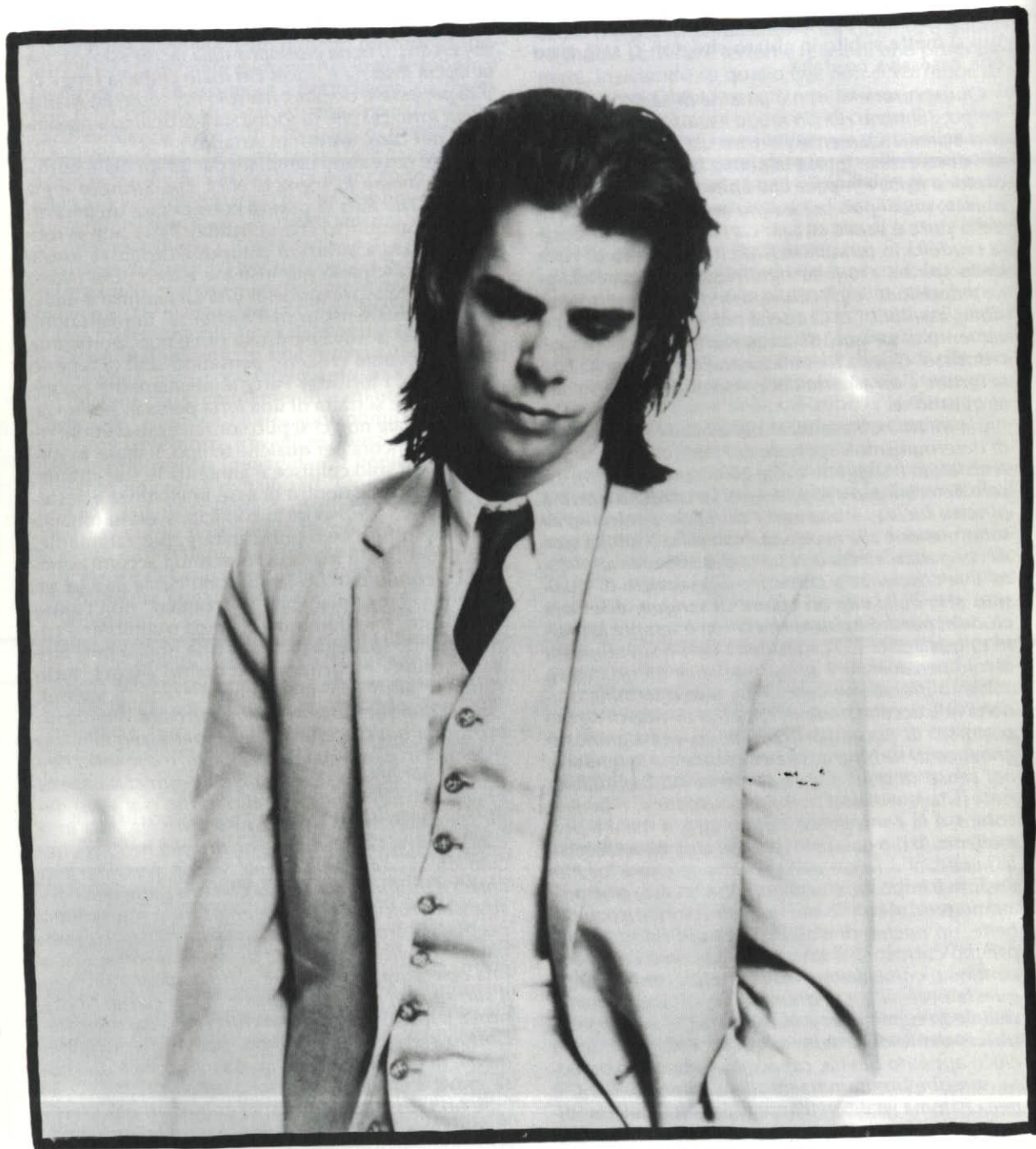
sione è uno strazio, poiché lo spazio chiuso si nutre di vita, e poiché ogni vita più forte passa attraverso le altre, e quindi le consuma, in un massacro che è una trasfigurazione e un bene. Nel mondo manifesto, metafisicamente parlando, il male è la legge permanente, e il bene uno sforzo, dunque una crudeltà supplementare. (...) È grazie alla crudeltà che le cose si coagulano, si formano i piani del creato. Il bene è sempre sulla faccia esterna, ma la faccia interna è male. Un male che alla lunga finirà per essere domato, ma solo nel supremo istante in cui tutto ciò che fu forma sarà prossimo a ripiombare nel caos. (Antonin Artaud)

Molte cose sono cambiate dai tempi delle buffonesche messe in scena di *Nick The Stripper* e già *Release The Bats* si poteva considerare un avvertimento, l'annuncio che i Birthday Party non avrebbero esitato a afferrare chiunque capitasse loro a tiro e a trascinarlo giù insieme a loro. JUNKYARD è l'eloquente espressione di una lotta contro il male, un male totale insito nell'esistenza; la rivelazione che il male si trova dentro di noi e non fuori come spesso si vuole credere, pensando così di tenerlo a distanza. I Birthday Party implicitamente suggeriscono che si tratta di una lotta persa in partenza, ma alla quale non ci si può sottrarre, se si vuole restare vivi ancora per qualche tempo. Il male, in JUNKYARD, non solo colpisce e annienta le sue vittime, ma si trasforma dentro di esse in violenza e assurdità. In PRAYERS ON FIRE la comicità svelava tonalità lugubri, in JUNKYARD può capitare, più raramente, che il lugubre, il macabro nasconda accenti comici. Si è condotti in un labirinto in cui le parole, gli aggettivi come "macabro" o "comico" non hanno significato, si escludono a vicenda o sembrano come minimo inadeguati. E alla fine non si può dire se ci si senta esausti, esaltati o altro ancora, tutto sembra "altro" da quello che si crede di sentire.

Ecco dunque dove vogliamo arrivare. Vogliamo arrivare a questo: che ad ogni spettacolo allestito è per noi in gioco una partita grave, e che tutto l'interesse del nostro sforzo sta in questo carattere di gravità. Non ci rivoliamo allo spirito o ai sensi degli spettatori, ma a tutta la loro esistenza. Alla loro e alla nostra. Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena. Se non avessimo ben chiara e profonda coscienza che una parte della nostra vita profonda vi è impegnata, non riterremmo necessario proseguire la nostra esperienza. Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a una operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro.

Se non fossimo persuasi di colpirlo il più gravemente possibile, ci considereremmo impari al nostro impegno più assoluto. Egli deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare. (Antonin Artaud)

JUNKYARD, allora. Già con l'iniziale *She's Hit* si instaura una specie di doppia intonazione basata, qui



e negli altri episodi, su opposte sollecitazioni o apparenze di stati d'animo.

La disperazione e la noncuranza in *She's Hit*, altrove l'amore e l'impulso omicida, la brutale, insensata violenza soffusa di tristezza, la svogliatezza dell'incedere e l'irrefrenabile vitalità interna. O, ancora, l'exasperazione nella protervia, nella ferocia, sfiorando la caricatura di sé e della propria musica, la sincerità ostentata che sembra nascondere la reale verità, la noia, l'atteggiamento noioso e annoiato che inaspettatamente, sottilmente cattura e avvince. Citando Artaud i Birthday Party potrebbero dire: "La discrezione non fa per noi".

Dead Joe, brutale sfoggio di aggressività che gira su se stessa; *The Dim Locator*, melliflua e invitante come una trappola abilmente piazzata; *Hamlet*, enorme, totale rilettura del personaggio di Amleto, è una corda stretta intorno al collo; *Several Sins*, unico momento pacato del disco. Sul secondo lato si viene subito assaliti da *Big-Jesus-Trash-Can*, rischiosissimo sfogo impotente e furibondo che si brucia da solo; *Kiss Me Black* (con il basso di Barry Adamson), frenesia interrotta, spezzata continuamente e che riprende con sempre meno convinzione; *Six Inch Gold Blade*, indisponente e flemmatica ("Ho piantato una lama dorata da sei pollici nella testa di una ragazza" canterella Cave all'inizio); *Kewpie Doll* velenosa serie di scariche di energia che si sovrappongono e si accavallano fino all'esaurimento. La conclusione è affidata a *Junkyard*, intossicata filastrocca (con un gioco di parole sui due significati di junk) che sprofonda lentamente e termina con un groviglio di suoni e voci. Silenzio e il disco è finito. È stato soffocante, odioso, implacabile e ha risucchiato le forze, ma finalmente è finito. E si sa già che si tornerà ad ascoltarlo, di malavoglia magari, ma lo si ascolterà, perché è necessario.

In questo lavoro la struttura dei brani, condotti al limite del punto di rottura, mostra già evidenti segni di sgretolamento, di erosione. Basterebbe poco a far precipitare tutto in una spirale fragorosa e accidiosa in moto perpetuo, o per cancellare, appiattire le differenze fra un pezzo e l'altro, lasciando un unico, lungo nastro di rumore opaco. Le canzoni vanno alla deriva, perdendo una rotta che forse non c'è mai stata, dilatandosi e condensandosi in grumi sporchi di suoni trasandati. Nonostante l'aspetto sempre roccioso delle composizioni e l'aggressività dell'esecuzione, a uno sguardo più approfondito sembra di vedere un'inquietante catatonìa nascosta sotto l'esibizionismo sfacciato e la prepotenza intimidatoria che sostengono questo disco.

Di lì a poco i Birthday Party rincarano la dose con un mini-lp insieme a Lydia Lunch (conosciuta negli Stati Uniti durante un tour), un lato per ciascuno. La loro parte, *DRUNK ON THE POPE'S BLOOD*, è registrata dal vivo durante un concerto a Londra nel novembre '81 e contiene quattro canzoni: la cover di *Loose*, degli Stooges, *Pleasure Heads*, *King Ink* e *Zoo Music Girl*. "Sedici minuti di puro inferno", strilla la copertina, peccato che siano solo sedici e che dall'altra parte ci sia Lydia Lunch.

Nella seconda metà dell'82 i Birthday Party, rimasti in quattro dopo l'allontanamento di Phil Calvert, si trasferiscono a Berlino, insofferenti di Londra, della "scena" e della stampa musicale (in quel periodo cominciano a proliferare i gruppi gothic/dark/positive punk e i Birthday Party vengono indicati, completamente a sproposito, come gli iniziatori del genere), o, più perché non riescono a restare per lungo tempo nello stesso posto. A Berlino stringono una micidiale alleanza con gli Einstürzende Neubauten, i profeti del rumore che suoneranno con loro in alcuni concerti. Nick Cave narra la prima volta che vide i Neubauten nel pezzo "*Thistles In The Soul*" scritto per HOER MIT SCHMERZEN / LISTEN WITH PAIN, un libro sui Neubauten, ma incluso anche nella raccolta KING INK. Cave collabora anche con i Die Haut, per i quali scrive e canta le liriche nel mini-lp BURNING THE ICE. Rowland Howare e Lydia Lunch incidono un singolo con i Neubauten, *Durstige Tier / Thirsty Animal*.

A Berlino l'opera di "perturbatori della quiete altrui" intrapresa dai Birthday Party continua, con incontrollabile estremismo, negli ultimi lavori, due dodici pollici con quattro canzoni ciascuno.

Il primo è THE BAD SEED, dell'ottobre '82. Una svastica nera incornicia le foto dei quattro musicisti, alle quali si sovrappone il Sacro Cuore di Gesù ferito, sanguinante e circondato di spine, sormontato da una croce in fiamme (il tutto è dipinto da Cave): inutile pretendere di arrabbiarsi per l'esibizione di una svastica in copertina, visto che probabilmente si produrrebbe proprio l'effetto voluto da Cave e soci, e cioè infastidire, provocare con tutti i mezzi, compresi quelli più grossolani e a buon mercato. Che si tratti di una "suggerione berlinese"? (la svastica infatti comparirà anche sulla copertina dell'ultimo lavoro).

Musicalmente THE BAD SEED agisce su due fronti e complementari. Da una parte l'accumulo disordinato, la saturazione di ogni spazio in *Sonny's Burning* e *Fears Of Gun*, dall'altra la costruzione scarificata, asciugata e ridotta all'osso di *Will Worlde Deep In The Woods* (tutti i testi sono di Cave, in *Sonny's Burning* la musica è composta collettivamente e nelle altre tre è opera di Harvey).

"*Sonny's Burning*" è una delle più grandi canzoni del gruppo, diretta e sfrontata, come nelle migliori prove fornite dalla banda di Cave sembra superare la volontà dei Birthday Party e trasformarsi in qualcosa dotato di vita propria. *Will World*, la sensazione di sentirsi realmente tirare, senza riuscire ad opporre resistenza come succede negli incubi, sul vascello fantasma diretto chissà dove dal quale Cave e compagni salutano sogghignando, con gli occhi fissi altrove. Sull'altro lato *Fears Of Gun* è il pezzo più confuso, davvero lasciato andare a casaccio, privo di coesione, perso senza cercare di recuperarlo, magari all'ultimo momento come in JUNKYARD.

Là le canzoni erano forzate innaturalmente, tenute insieme con fortissima volontà e appena questa si allenta, in qualche raro caso, sembra che tutto si scolli, si disunisca.

Deep In The Woods è un altro blues alla maniera di Cave, rarefatto, cadenzato, con la voce in splendida, isolata evidenza. Ma il lavoro più strabiliante è proprio l'ultimo, *MUTINY!*

Ammutinamento! Con la consueta lucidità Cave sintetizza perfettamente l'atmosfera che regna durante l'ultimo periodo dei Birthday Party; la band sembra ribellarsi a sé stessa, meditare di distruggere il "vascello fantasma" e farla finita, una buona volta. Usciti distrutti dall'estenuante combattimento con sé stessi, senza possibilità di evitare il confronto con le paure, le idee fisse e ricorrenti, la morte, i Birthday Party cominciano a pensare che tutto quello che si poteva fare, almeno con quella band sia stato fatto e che sia il caso di concludere l'esperienza. Ma prima, l'intensissimo commiato.

MUTINY! con il titolo illustrato da un dipinto di Cave, rozzo e greve, inizia con *Jennifer's Veil* e un dolore amaro prende alla gola senza che si faccia in tempo a rendersene conto. Come se tutto fosse già passato, dissolto nel tempo che ha continuato a scorrere e non ci sono lacrime, gli occhi sono asciutti, si vorrebbe piangere ma non si riesce perché il dolore è troppo grande. *Jennifer's Veil* è così sincera, onesta... L'atmosfera grave, ma non appesantita come nelle altre volte, l'interpretazione di Cave, dolente, piena di rimpianto... Cave è inarrivabile, in questa canzone, contiene il furore espressivo e parossistico e si rivela interprete sensibile, toccante, capace di incarnare una tristezza che sembrerebbe senza parole, senza voce. Questo e altro rendono *Jennifer's Veil* indimenticabile anche per chi l'abbia sentita una volta sola. Tanto più indimenticabile perché del tutto inattesa, finita in mezzo alle solite follie maniacali e ottuse, terreno di esplorazione preferito dalla band. Un attimo di silenzio e irrompe il grido isterico di *Mutiny!*, tanto per confermare che la canzone precedente era l'unica concessione fatta. La malinconia di *Jennifer's Veil* viene spazzata via da una tale tempesta di pazzia da sembrare davvero una presa in giro. *Mutiny!* è scossa fino nel profondo, la struttura a del pezzo viene travolta e scardinata e ridotta in pezzi, una lucida follia distruttiva trascina i rottami superstiti in un gorgo insondabile dal quale emergono gli acuminati suoni metallici della chitarra di Blixia Bargeld (dei Neubauten), ospite in questo brano. Si cambia lato ed arriva strisciando svogliatamente, ma solo all'inizio, *Swampland*. Anche questo, come *Mutiny!* sembra un brano già imploso, risucchiato all'interno prima dell'esplosione visibile, che proietta all'esterno pezzi incandescenti in un caos infernale. I Birthday Party fanno confluire in un'unica canzone tutte le precedenti canzoni e le demoliscono entusiasticamente, nel desiderio di liberarsi di un pesantissimo e pericoloso carico. Spetta a *Say A Spell* il compito di chiudere questo concentrato del meglio e del peggio dei Birthday Party Per l'alternanza, più o meno rispettata nei diversi lavori, tra furore e intimismo, si tratta di una canzone dimessa e vibrante, la sola possibile. Simile a *Jennifer's Veil*, anche se meno ispirata, riporta nei pressi delle sensazioni vissute all'inizio del disco, come un cerchio

che si chiude ed è finita. *MUTINY!* esce per l'etichetta Mute (la stessa dei dischi di Cave con i Bad Seeds) alla fine dell'estate '83, la registrazione risale la mese di aprile. Dopo questa prova a nervi scoperti i Birthday Party si sciogliono. Abbandonano la nave divenuta ingovernabile e si mettono in salvo. Cave dirà in seguito: "Sapevo perfettamente che cosa fossero i Birthday Party. Noi tutti definimmo il nostro ruolo e la gente comprese immediatamente. La gente ci accettò per quello che eravamo veramente. E fu questo il motivo per cui ci sciogliemmo, eravamo troppo definiti. I Birthday Party erano una dannata trappola e sono felice di essere riuscito ad andarmene. Potevo affogare con l'intera barca. Non stavo male ai tempi in cui ero con loro, ma è meglio che non esitano più".

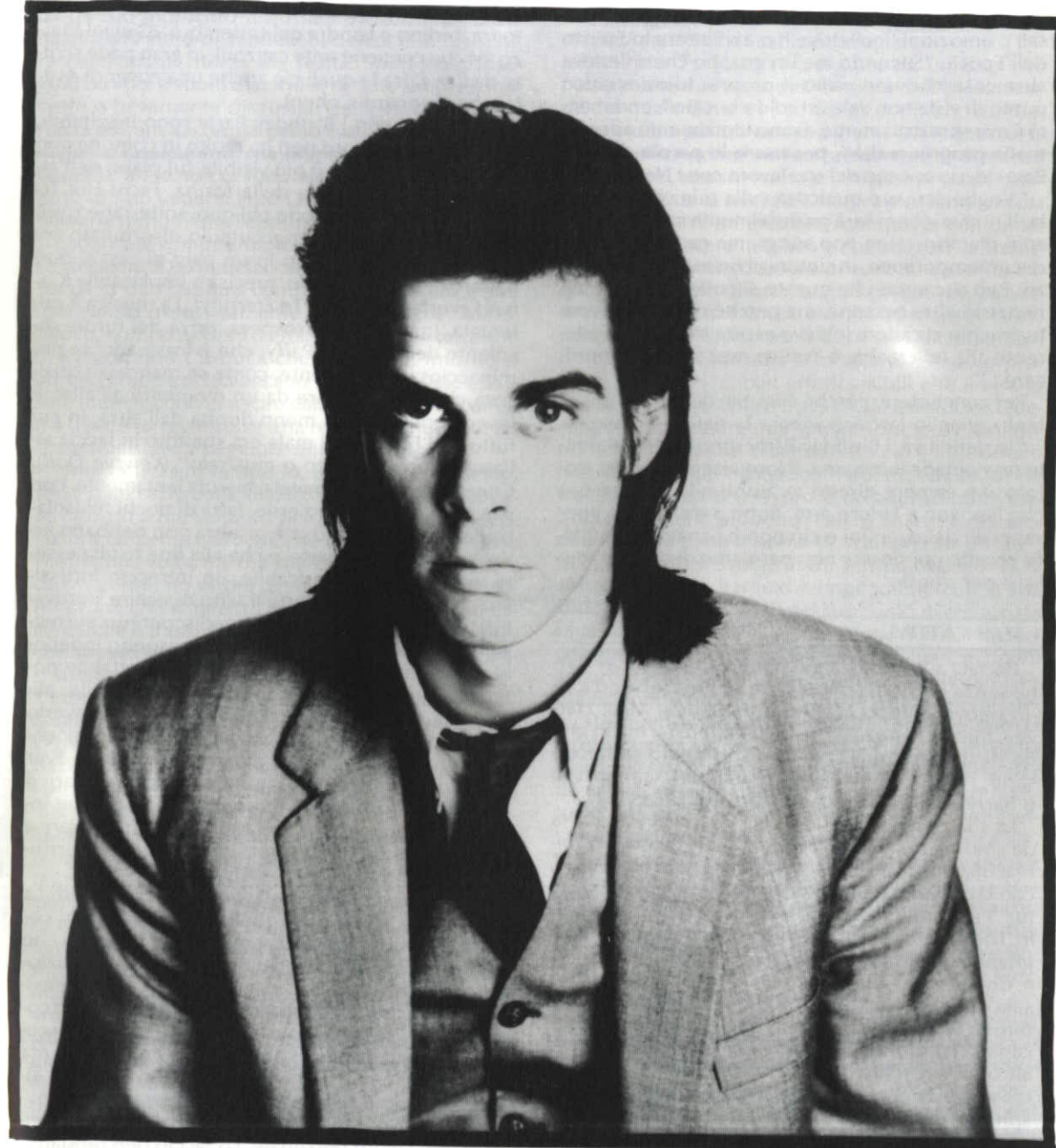
THE BAD SEED e *MUTINY!* sono privi di quella velenosa ironia presente in gran parte di *PRAYERS ON FIRE* e anche in *JUNKYARD*. Ci sono canzoni come *Jennifer's Veil*, *Wild World* e *Deep In The Woods* che non hanno paura di essere sincere, di dire qualcosa in modo netto, definitivo e che non venga contraddetto o negato subito dopo. Ma sono anche canzoni che sembrano già "andate", più vicine al regno dei morti che a quello dei vivi, oltrepassano lievemente e senza scosse la sottile linea di confine fra i due regni, lungo la quale si erano messi i Birthday Party.

La discografia del gruppo si arricchisce di alcuni titoli usciti postumi: il disco dal vivo *IT'S STILL LIVING*, tratto da un concerto tenuto a Melbourne nel gennaio dell'82 e uscito per la Missing Link nell'85 (alcuni componenti del gruppo lo hanno sconfessato, sostenendo che si tratta di una bassa operazione commerciale dell'etichetta), e due Peel Session, dell'aprile e del dicembre '81.

I Birthday Party non si separarono a causa di "disapori interni" o incompatibilità di "opinioni sulla conduzione del gruppo come si dice diplomaticamente in certi casi, ma semplicemente perché non potevano più continuare. L'importanza della loro azione sta anche nella furiosa rapidità con cui si svolse. Nella sua sintetica, bruciante totalità.

I Birthday Party sono stati la più concreta manifestazione di disagio, del malessere fisico e esistenziale. Sempre in lotta, in contrasto, non riconciliati con il mondo circostante e tanto meno con loro stessi. Si buttavano nel vuoto con l'atteggiamento di chi ha ben poco da perdere e non pare curarsi eccessivamente di farcela o di rimetterci la vita. Per questo arrivavano dove non era immaginabile si potesse arrivare.

Scaricavano sul pubblico rancore, nichilismo, ironia, umorismo nero e pessimismo feroce e il risultato era incredibilmente vitale, energico ed eccitante. I Birthday Party non erano affatto rassegnati, compiaciuti di sé o pieni di indulgenza e commiserazione per i propri cosiddetti drammi personali. La loro attività poteva sembrare una celebrazione del Negativo, ma era soltanto una presa di coscienza senza alcuna intenzione rinunciataria. Lucidi a tal punto da sembrare visionari, per loro era naturale indagare negli angoli oscuri dell'esisten-



za riportare alla luce gli aspetti sgradevoli, repelenti, rimossi dalla coscienza, senza averlo deciso in precedenza, ma dando per scontato che non avrebbero potuto fare arte in un modo diverso. Riconoscere il male nell'esistenza è l'unico modo per fronteggiarlo. Il male nella loro esistenza, non certo in quella di tutti. Fieramente individualisti e niente affatto propensi a sbandierare messaggi universali o emozioni "collettive", o a riflettere lo Spirito dell'Epoca. "Secondo me un gruppo che rifletteva altre cose che non siano il proprio idiosincratico punto di vista non vale un soldo bucato", commentò Cave sprezzantemente. Erano "totalmente aderenti alla propria realtà", per usare le parole di Blixa Bargeld a proposito del suo lavoro con i Neubauten: "Voglio scrivere qualcosa sulla mia vita concreta. Il nuovo album sarà probabilmente fatto con canzoni d'amore. Non pop songs, ma canzoni d'amore contemporanee, in sintonia con le mie esperienze. Può accadere che questo si colleghi alle esperienze di altre persone, ma perché ciò possa eventualmente accadere io devo essere totalmente aderente alla mia realtà: è l'unico mezzo per comunicare..."

Per concludere, perché è inutile dilungarsi più di tanto, meglio lasciare ancora la parola a Cave:

"In definitiva, i Birthday Party sono essenzialmente un nomade lumacone, il loro viaggio è lento, doloroso e sempre diretto in avanti e la scia bavosa che lasciano è la loro arte. Sono a mala pena consapevoli dei suoi fini e ciò non ha analogie con altri eccetto noi stessi e non pensiamo di doverci scusare per questo".

I SEMI CATTIVI

Portata a termine la missione con i Birthday Party, senza perdere tempo Cave raduna intorno a sé un nuovo gruppo costituito dal fedele Mick Harvey, questa volta nelle vesti di batterista, ma in grado di suonare qualsiasi altro strumento se necessario, l'amico berlinese Blixa Bargeld, (chitarrista) e Barry Adamson al basso: THE BAD SEEDS.

La sua prima uscita in pubblico, però Cave la fa da solo, partecipando allo show di Halloween Immaculate Consumptive, al Danceteria di New York, con Lydia Lunch, Clint Ruin (alias Jim Thirlwell "Foe-tus") e Marc Almond, ed esegue la sua versione di *In The Ghetto* (uscita anche su singolo) accompagnandosi solo col pianoforte.

Comunque, già dal settembre dell'83 Cave è in sala di registrazione per il nuovo album. I suoi interessi sono rivolti verso la tradizione nera americana del profondo Sud, principalmente il blues (per altro già presente nel lavoro con i Birthday Party), ma anche la musica rurale, il gospel. Parallela all'esplorazione delle forme musicali è l'indagine sul mondo, la atmosfera, la cultura dei luoghi in questione, nei quali trova l'ambientazione ideale per le sue storie morbide.

Già nell'83, secondo quanto avrebbe dichiarato, prende corpo l'idea di scrivere un libro (AND THE ASS SAW THE ANGEL) basato su questo immaginario profondo Sud. Immaginario se è vero, che Cave non

sia mai stato sulle rive del Mississippi ma le abbia conosciute solo attraverso la musica e i libri (Faulkner innanzitutto). Sicuramente quando cominciò a scrivere il romanzo non le aveva mai viste. La scrittura di AND THE ASS SAW THE ANGEL è stata lunga e lenta.

L'atteso debutto di Nick Cave And The Bad Seeds avviene con l'album FROM HER TO ETERNITY, registrato fra Berlino e Londra nel settembre '83 e nel marzo '84 che contiene sette canzoni, in gran parte scritte da Cave, fra le quali c'è anche una cover di *Avalanche* (Leonard Cohen).

I confronti con i Birthday Party sono inevitabili, ma in effetti il lavoro non ha molto in comune con quei suoni, l'affinità è più visibile sul piano dell'attitudine che su quello della forma. FROM HER TO ETERNITY procede in modo obliquo, sotterraneo, più per sottrazione che per accumulo disordinato come avveniva allora, solo in un paio di casi si può parlare di stratificazione, precisa e implacabile (*Cabin Fever!* e *From Her To Eternity*). La musica è rallentata, in certi punti sospesa, priva del furore insolente dei Birthday Party, che è forse ancora più minacciosa, incombente, come se mancasse qualcosa che deve arrivare da un momento all'altro e invece non arriva; è meno diretta dall'altra, in cui tutto, nel bene e nel male era sbattuto in faccia all'ascoltatore, "svelato o mostrato" (*Kewpie Doll*). Come una sottile ragnatela, tessuta lentamente, con pazienza, in principio esile, fatta di pochi fili isolati e lanciati nel vuoto che sembra non debbano arrivare da nessuna parte, e che alla fine risulta essere un groviglio inestricabile, un intreccio fortissimo che ha dalla sua parte il fatto di venire sottovalutato. Una forza febbricitante, discontinua sorregge questo disco, conferendogli un aspetto indebolito, consumato e dandogli una insospettabile potenza allucinata, barcollante, ma inesauribile, alimentata dalla stessa malattia che sembra averlo svuotato. Cave sembra cambiato nel giro di pochi mesi, inasprito, colpito e messo a terra, dopo aver passato tanto tempo a scuotere e schiaffeggiare il pubblico. Il suo modo di usare la voce rimane inconfondibile, carica e con toni deliranti, sempre a metà strada fra effetti grotteschi e insieme terrificanti e altri più sofferiti e disarmati.

La sorpresa di questo lavoro è Blixa Bargeld. La sua tecnica non è certo quella del virtuoso (chi conosce i Neubauten sa di cosa parlo) e i risultati che consegue sono più frutto di sensibilità e intuizione che di effettiva capacità. Come spiega lui stesso, il suo modo di suonare è da dilettante, non come quello, per esempio, dei punk "che conoscevano tre accordi" e si arrangiavano con quelli, ma come quello di una persona che non conosce alcun accordo e ignora completamente le regole.

"Il mio lavoro per Nick è tutta un'altra cosa rispetto al mio lavoro personale. Lo faccio perché siamo amici e fino a quando la mia abilità me lo consentirà. È dal 1980 che ripeto che non so suonare la chitarra in modo convenzionale..."

FROM HER TO ETERNITY si apre con *Avalanche* ed è come entrare in trance, il buio è completo, i suoni

ovattati ronzano nella testa e soltanto la voce di Cave ci arriva con sufficiente chiarezza da chissà quale lontananza. *Cabin Fever*, con il personaggio del Capitano che sembra preso per i capelli da LA LINEA D'OMBRA di Conrad e invitato a partecipare a un'ubriaca rilettura della sua storia, interrompe lo stato di trance, suscitando smarrimento e incredulità e da questo momento tutto sarà un continuo alternarsi dello stato di semi-incoscienza e di bruschi, raccapriccianti ritorni alla realtà. Spintonati, inseguiti da voci e suoni distorti si rimane smarriti, inebetiti e lievemente disgustati dalla visione di una realtà estranea, che ha perso tutti gli elementi familiari e rassicuranti. Ma non si riesce a ricordare quando: forse non ci sono mai stati e si ha sempre finto di non vedere. *Well Of Misery* ripristina una illusoria tranquillità, seppure velata di sfiducia, così cadenzata e impetita, senza scosse rilevanti. Cave declama il testo della canzone e il coro dei Bad Seeds fa da continuo contraltare ripetendo e sottolineando ossessivamente tutte le strofe. Ma di nuovo, con FROM HER TO ETERNITY manca la terra sotto i piedi, non c'è nulla che sia solido, intorno si aprono crepe e si spalancano voragini, scosse e susulti impediscono di uscire dall'incubo e si è costretti a fissare lo sguardo su una realtà divenuta più insostenibile della peggiore allucinazione.

"Mai in nessun tempo io, attraverso me stesso, sono stato certo della vita. Io concepisco cioè le cose intorno a me soltanto per mezzo di rappresentazioni talmente caduche che credo sempre siano vissute una volta, ma ora stiano crollando. Sempre, caro signore, ho voglia di vedere le cose come sono prima che si mostrino a me. Allora devono essere belle e tranquille. Bisogna che siano così, poiché spesso sento che la gente ne parla come se così fossero".

From Her To Eternity è un azzardatissimo assemblaggio di materiali diversi in stridente disaccordo. Ogni strumento esegue la propria parte senza variazioni, ripetendo gli stessi limitati movimenti dall'inizio alla fine: il basso traballante, il pianoforte martellato su pochissimi accordi elementari; su tutto spiccano le interferenze rumoristiche della chitarra di Blixa Bargeld, residui di accordi stonati, frammenti di suoni urbani, scarti e rifiuti di lavorazioni industriali, attraverso i quali si fa largo la voce di Cave, angosciata e terribile. *Saint Huck*, Huckleberry Finn alla maniera di Cave che stravolge il romanzo di Twain in un percorso all'insegna della mala sorte, sfilacciato, sconnesso, punteggiato dalle scalciate note di Bargeld e immerso in un impatto sonoro che si solidifica inesorabilmente e blocca gli arti nella rigidità della morte, che conclude la vicenda, eliminando il lieto fine consolatorio della parabola narrata da Twain. *Wings Off Flies* è un ozioso e insistito "m'ama, non m'ama" che dovrebbe allentare la tensione e invece esaspera e spazientisce perché ritarda e allontana l'epilogo, che giunge con *Black Paul*. Finalmente un rifugio dopo quel pellegrinaggio forzato tra le macerie.

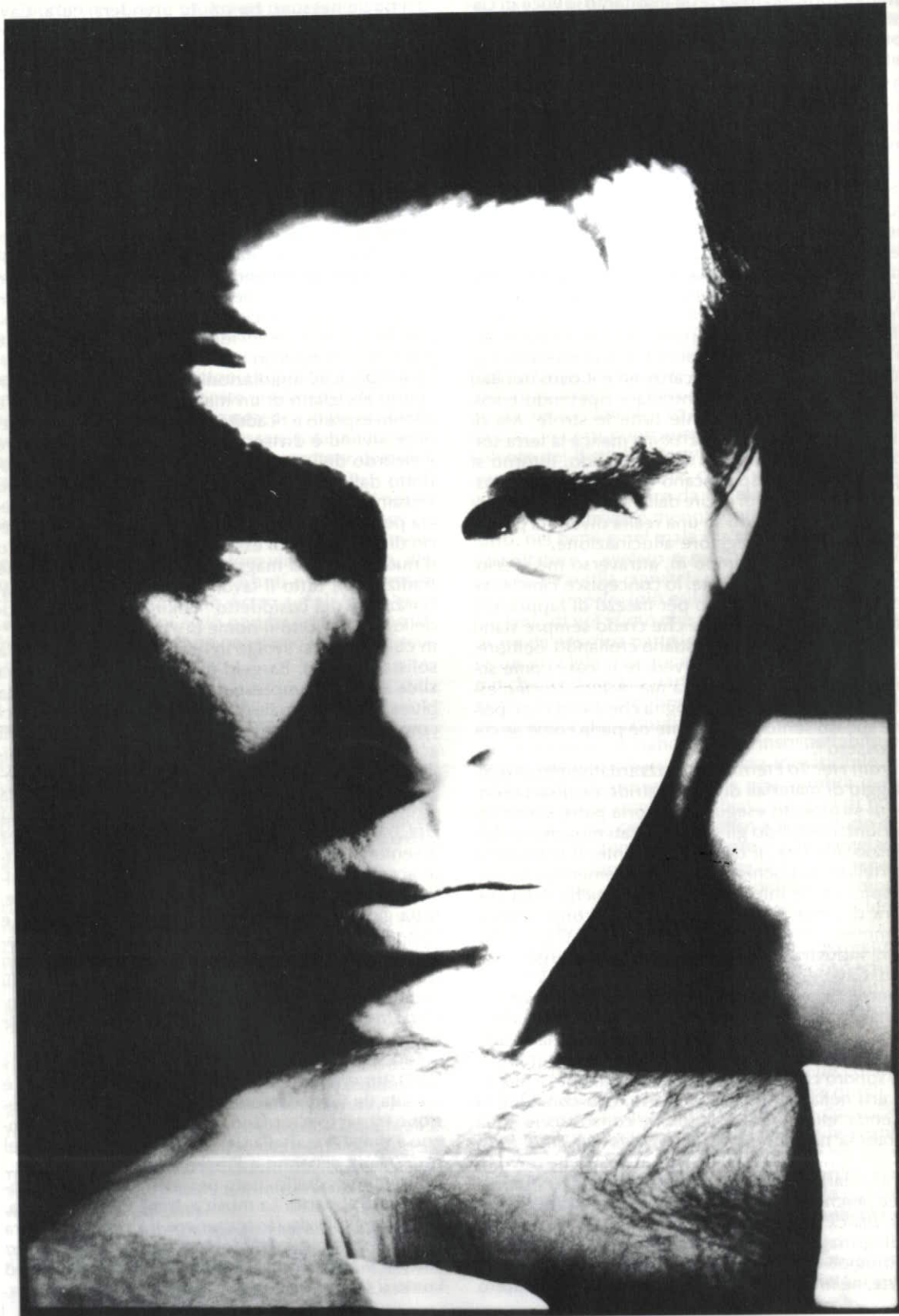
Rifugio? Ci si ritrova in una stanza chiusa, senza porte, né finestre, né aria, in compagnia di un morto

del quale nessuno ha voluto prendersi cura. Cave canta con il solo accompagnamento del pianoforte una delle più grandi canzoni che abbia mai scritto. Sporadici suoni metallici, ricordi di un'esistenza passata, si conficciano nelle parole. Non si può dire molto di più su questa canzone, si può solo ascoltarla.

Questo disco è un "obitorio" nel quale sono ammassati cadaveri di canzoni mutilate.

FROM HER TO ETERNITY è seguito da un tour che passa anche dall'Italia nell'Ottobre dell'84, al termine del quale Cave e i Bad Seeds si ritirano di nuovo in studio per un nuovo album. THE FIRSTBORN IS DEAD, realizzato nel novembre/dicembre di quello stesso anno, appare molto più riflessivo, quasi guardingo, passata la micidiale febbre che dava a FROM HER TO ETERNITY un incidere scomposto e al limite del crollo, sempre in bilico e che suggeriva bizzarre e maniacali angolazioni di veduta. Cave ha l'aspetto accigliato di un malato ripreso da poco e ancora esposto a ricadute, che deve evitare gli sforzi eccessivi ed è diviso tra il desiderio di cancellare il ricordo della malattia e lo sconvolgimento prodotto dalla stessa, con effetti visibili che limitano fisicamente la volontà e frustrano le ambizioni. Questa potrebbe essere una spiegazione per il desiderio di semplicità, di essenzialità a cui è improntato il nuovo disco, il maggiore "rispetto" delle forme tradizionali; tutto il lavoro è un'approfondita elaborazione del cosiddetto "talkin'blues" e del modello che va sotto il nome di "call and response", in cui il canto si svolge in un serrato dialogo fra la solista e il coro. Bargeld è impeccabile con la sua slide e molto compreso nel suo ruolo di chitarrista blues post-industriale (la definizione non è mia). Accompagna la voce cupa e fonda di Cave con pochi accordi taglienti e minimali, limitato nelle possibilità ma molto preciso e puntuale. Gli interventi degli strumenti sono ridotti allo stretto necessario, la struttura sonora, già alleggerita, diradata in FROM HER TO ETERNITY, viene ulteriormente svuotata per diventare, nella maggior parte dei casi, un rarefatto accompagnamento del canto di Cave. Quest'ultimo si produce in una performance memorabile, tutta giocata fra presenza e assenza, abbandoni e impennate, soliloqui trascinati fra istrionismo esagitato e silenzi, intervalli, pause e nuove riprese con torrenziali monologhi in cui tocca tutte le possibili sfumature tra il bianco e il nero (in particolare *Say Goodbye To The Little Girl Tree*, *Black Crow King* e *Bline Lemon Jefferson*).

Tupelo è lo splendido inizio di THE FIRSTBORN IS DEAD, un omaggio a Elvis Presley, la cui nascita è narrata da Cave con enfasi accorata, in una confusione fra sacro e profano, fede e superstizione, sangue e pioggia martellante. Già il titolo del disco, del resto, è un accenno a Presley, che avrebbe avuto un fratello gemello, nato per primo e che non sopravvisse al parto. La musica, trasparente, liquida, talmente bella da far trattenere il respiro, sembra avere le stesse qualità della pioggia. *Wanted Man* (Dylan) e *Train Long-Suffering* (Cave e i Bad Seed fanno il treno!) sono tese, tirate fino allo spasimo,



più incattivita la prima, con la tensione iniziale che trova sfogo in una lunga sfuriata aspra e ruvida, mentre nella seconda domina un'acuta, esacerbata sofferenza.

Knocking On Joe e *Bline Lemon Jefferson* sono prodigiose, colossali. Si può parlare di buio accecante o di luce nera? Di silenzio assordante e di frastuono sommerso? Il massimo risultato è ottenuto con uno spostamento d'aria minimo, eppure come sembra cambiata la densità dell'aria! *Knocking On Joe* è un'espressione in gergo carcerario che indica il ricorso all'autolesionismo da parte dei detenuti per sottrarsi all'obbligo del lavoro (fratturandosi dita, mani, o anche peggio). Questa pratica, come racconta Cave nella canzone, mette i prigionieri in uno stato di superiorità, li rende intoccabili, irraggiungibili, i carcerieri non possono ordinare loro più nulla. *THE FIRSTBORN IS DEAD* è un disco austero, misterioso, quasi ostile, poco propenso a suscitare facili entusiasmi e coinvolgimenti scontati, ermeticamente chiuso a un ascolto distratto. Nasconde l'emotività sotto una superficie apparentemente calma, appena increspata.

Dopo un disco pieno di ferite aperte ed esibite e uno ombroso e riluttante, Cave spiazza chiunque si azzardi ad attendere che vada sempre più giù, fino a cantare sottoterra, magari, e fa uscire un disco interamente composto di covers: *KICKING AGAINST THE PRICKS*. Una vacanza in musica, o una boccata d'aria dopo discese in apnea a profondità illimitate.

Nella formazione entra Thomas Wydler alla batteria (già nei *Die Haut*), in alcune canzoni suonano anche Hugo Race e i vecchi compagni Tracy Pew e Rowland Howard. Il disco (registrato fra l'Australia e Berlino nel novembre/dicembre '85 e nel marzo '86) ha un titolo tratto da un versetto degli Atti degli Apostoli, ma richiama alla mente anche il titolo di una raccolta di novelle di Samuel Beckett (indicato da Cave come un degli scrittori da lui più amati), *MORE KICKS THAN PRICKS*, gioco di parole in traducibile efficacemente, che in Italia è stata pubblicata con il titolo *PIÙ PENE CHE PANE*.

A proposito di *KICKING AGAINST THE PRICKS*, qualche mese dopo la sua uscita Cave disse che: "Non c'è alcuna filosofia dietro quel disco. Abbiamo semplicemente preso dei brani da altri artisti cercando di eseguirli nel modo in cui li sentivamo".

È il disco più vivace e policromo dei *Bad Seeds*, una raccolta dei materiali più eterogenei e disparati (dai Velvet a John Lee Hooker, con notevoli salti, anche temporali) eppure in perfetto accordo; i brani si susseguono senza che si faccia alcuna fatica a passare da uno all'altro, formando un'insolitamente ampia gamma di colori, umori e impressioni. Si va da una canzone brillante e sorprendente come *Sleeping Annaleah* alla più zuccherosa *Something's Gotten Hold Of My Heart*, fianco a fianco con gospel come *Jesus Meet The Woman At The Well* e *Long Black Veil*, al blues di *Muddy Water* e *The Hammer Song*, e tutto viene superato con spregiudicata disinvoltura da Blixa e gli altri. Lo stesso Bargeld, che a prima vista potrebbe sembrare su un polo oppo-

sto a quello della tradizione d'inconciliabile con essa, affermò con disarmante semplicità che i *Neubauten* non farebbero altro che moderna musica folk. Vale la pena di ricordare le strepitose versioni date dagli *Einstürzende Neubauten* di *Sand* (Lee Hazlewood) e *Morning Dew* (Bonnie Dobson e Tim Rose), indubbiamente influenzate dall'esperienza di Bargeld con il *Bad Seeds*, ma in gran parte fatte, secondo Blixa, per confondere le idee a chi identificava il gruppo solo con il rumore industriale, le percussioni metalliche e l'incapacità di suonare mascherata da "avanguardia". "Volevamo dimostrare che l'idea primaria non era un certo uso della strumentazione ma una certa attitudine verso la musica".

Cave e i *Bad Seeds* interpretano le canzoni con passione, trasporto e naturalezza, non limitandosi a riproporle in modo più o meno fedele agli originali, o stravolgendole in riletture arbitrarie e presuntuose, ma filtrandole attraverso la propria sensibilità. Cercano di dare una versione "parallela" delle canzoni, qualcosa che ha in sé le caratteristiche degli originali e che sembri al tempo stesso un possibile brano di Nick Cave and The Bad Seeds. Tutto il lavoro di Cave, del resto, sembra svolgersi all'insegna dell'incontro/scontro con la realtà preesistente. Come dire: tesi (la tradizione), antitesi (*NICK CAVE AND THE BAD SEEDS*) e sintesi (*KICKING AGAINST THE PRICKS*, *THE FIRSTBORN IS DEAD*, *FROM HER TO ETERNITY* e i dischi successivi).

Può essere questa la spiegazione per la stupefacente facilità (non faciloneria), l'apparente mancanza di sforzo o difficoltà con la quale Bargeld, Harvey e compagni affrontano le canzoni; la prestazione vocale di Cave è grandissima, come sempre. Il disco è molto bello e i brani si equivalgono, la forza di *KICKING AGAINST THE PRICKS* sta nella totalità dell'operazione e non in poche idee azzeccate, anche se, su dodici splendide canzoni, almeno tre sono dei capolavori: *Hey Joe*, maestosa e granitica, *All Tomorrow's Parties* e *The Carnival Is Over*, cantata in coro da tutta la band, trascinata da Cave in indimenticabili slanci di commovente, dolce malinconia. Senza dimenticare *Muddy Water* e *The Singer*, uscita anche su singolo assieme ad una divertita e scanzonata *Black Betty* e a *Running Scared*, che è elegante routine, senza pregi né difetti particolari. Non ci si stancherebbe mai di ascoltare *KICKING AGAINST THE PRICKS*, contrariamente agli altri album, che sono urgenti, indispensabili, toccano più profondamente e così via, ma al cui ascolto ci si sottopone con scarso entusiasmo, quasi rassegnati a un male necessario.

IN *KICKING AGAINST THE PRICKS* è eliminata la sofferenza, nel senso che viene interpretata invece che essere vissuta personalmente. Tutto è al suo posto, indolore, senza sangue, senza lacrime, nulla che possa deturpare il perfetto equilibrio raggiunto. Prima non sarebbe stato possibile e nemmeno voluto. Solo chi cade può rialzarsi, ammesso che riesca a farlo. Cave esce dallo "svago" rigeneratore di *KICKING AGAINST THE PRICKS* come se avesse subito una metamorfosi. Sembra che voglia porre un'impercet-

tibile distanza fra sé e l'attività artistica, narrare storie in cui la realtà è indistinguibile dalla finzione, interpretare parti diverse senza viverle fino in fondo. Se Bargeld, anni fa, parlando dei Neubatuen poteva dire: "Nel nostro progetto musicale il performer, il musicista è coinvolto nel proprio lavoro fino al punto di rischiare la propria vita", Cave non sembra affatto intenzionato ad "immolare sé stesso sull'altare dell'arte".

"La presenza del pubblico è necessaria per creare la tensione di cui abbiamo bisogno. Il pubblico è lì per chiederti e avere qualcosa: questo crea il rischio. Una volta, dopo un concerto fallimentare a Berlino, sono saltato dalla finestra deciso a farla finita". (Blixa Bargeld)

Ma è impossibile mantenere la stessa intensità per anni e anni, alla fine anche il "rischio perenne" può diventare un cliché e Cave sembra ben deciso a non farsi intrappolare in definizioni ad effetto.

Il risultato è YOUR FUNERAL, MY TRIAL, uscito a pochi mesi di distanza da KICKING AGAINST THE PRICKS: a proposito di questo ultimo Cave dirà che: "Non tutto quello che avevamo selezionato in un primo momento meritava di essere inciso e riguardo i due album: — Uno è un grande disco, l'altro è semplicemente brillante. KICKING... è quello brillante e YOUR FUNERAL è il mio album preferito" (forse perché era l'ultimo, all'epoca dell'intervista).

Durante la registrazione di YOUR FUNERAL, MY TRIAL (luglio/agosto '86, sempre fra Londra e Berlino) il bassista Barry Adamson abbandona il gruppo, sostituito dal tuttofare Mick Harvey, e si dedica a una carriera solista; è fra gli autori della colonna sonora del film THE LAST OF ENGLAND, di Derek Jarman, e lo scorso anno è uscito il suo primo lp, MOSS SIDE STORY. YOUR FUNERAL, MY TRIAL esce nel formato di doppio 12" ep, contiene otto canzoni, sette originali e una cover (*Long Time Man* di Tim Rose) ed è il più bel disco mai fatto da Cave.

È la somma delle esperienze precedenti: il parossismo tragico di FROM HER TO ETERNITY, la palude malsana di THE FIRSTBORN IS DEAD, la perfezione formale di KICKING AGAINST THE PRICKS. E tutti i vicoli ciechi, le digressioni, i crolli, le ascese e le folgoranti illuminazioni che costituiscono l'accidentato percorso seguito da Cave per arrivare ad un disco che parla della depressione, della scomparsa di persone che non lasciano tracce dietro di sé, dei ricordi, della morte e della solitudine con spietatezza, rigore e intransigenza.

Dal serrato confronto con le proprie paure Cave esce trasfigurato, rendendo la sofferenza quasi tollerabile, o perlomeno facendole perdere gli aspetti più distruttivi e paralizzanti: in effetti si teme ciò che non si conosce e che ci può cogliere impreparati.

YOUR FUNERAL, MY TRIAL conduce nella terra di nessuno, ai limiti dell'esistenza, in cui gli estremi si toccano e non esistono differenze fra interno ed esterno, nella quale convivono con naturalezza la follia e la lucidità, la forza e la debolezza, la pulsione di morte e la vitalità. La mente è scissa e ricomposta istantaneamente e si vede sé stessi con tale

chiarezza e intensità da credere di stare osservando il proprio doppio. I contrasti diventano così stridenti da non esistere più. Ogni cosa, portata all'assoluto, diventa il suo opposto complementare.

YOUR FUNERAL, MY TRIAL è l'assurdo di una disperazione così nera da essere vitalissima, il vero motore di ogni azione. Non si può dire di più.

Nell'ottobre dell'86 Cave viene arrestato a New York, alla vigilia di un concerto, mentre sta acquistando una dose di droga. Rilasciato dopo qualche giorno, si esibisce ugualmente di fronte a un pubblico composto da un esiguo numero di persone: infatti nel frattempo si sono sparse voci affrettate di una possibile scomparsa (leggi morte). Per una strana coincidenza muore a Melbourne Tracy Pew, ex bassista dei Birthday Party.

Sempre alla fine dell'86 Cave e i Bad Seeds partecipando al film di Wim Wenders IL CIELO SOPRA BERLINO, eseguendo dal vivo *The Carny* e *From Her To Eternity*. Cave è coinvolto anche nella realizzazione di un altro progetto cinematografico in Australia, quello di GHOSTS... OF THE CIVIL DEAD, di John Hillcoat e Evan English, suoi amici fin dall'epoca dei Birthday Party. In questo film (del quale si è già parlato in modo esauriente su queste pagine) Cave collabora alla sceneggiatura, recita ed è autore della colonna sonora, insieme a Harvey e Bargeld. Il film viene presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel settembre dell'88 e per l'occasione Hillcoat ed English tappezzano i muri del Lido con manifestini riportanti frasi sibilline e inquietanti (tratte da dialoghi) e il titolo del film. Hanno delle noie con le autorità per averli affissi senza permesso, o forse, come dice English, perché le scritte erano troppo dure contro la polizia.

Quasi in contemporanea con la presentazione del film avviene l'uscita di TENDER PREY, che giunge dopo un lungo silenzio.

La foto di copertina mostra Cave invecchiato e stanco, con una vistosa cicatrice sul volto. Poiché ho scelto di lasciare spazio agli episodi più lontani della sua lunga carriera non posso soffermarmi su TENDER PREY, ma dal momento che è "storia recente" sicuramente tutti ne avranno ancora un vivo ricordo. L'abituale durezza, monomania e pesantezza, la tendenza apocalittica e fatalista che contraddistingue Cave, lasciano intravedere di tanto in tanto esili ma decisi spiragli di luce e di speranza.

Nel corso dell'89 Cave lascia tracce appena accennate e ugualmente indelebili del suo genio in due dischi imperdibili: HEADLESS BODY IN TOPLESS BAR, dei Die Haut, nel quale esegue una cover di *I Just Dropped In (To See What Condition My Condition Was In)*; THE BRIDGE, tributo a Neil Young al quale partecipano anche i Sonic Youth, i Loop, i Dinosauri Jr. e altri. Cave canta *Helpless*.

Verso la fine dell'anno i Bad Seeds seguono disciplinatamente il capo in Brasile per incidere il nuovo disco che, THE GOOD SON probabilmente il suo disco più maturo e classico.

TRA PAZZI E ASSASSINI

Brevi divagazioni su KING INK e AND THE ASS SAW THE ANGEL.

Nelle canzoni dei Birthday Party i testi hanno lo stesso valore della musica e svolgono la medesima funzione: sono gli strumenti adoperati da Cave & Co. per sottoporre gli ascoltatori ad una sbrigativa e quanto mai efficace "shock terapia". Inutile quindi ripetere quanto già detto in precedenza a proposito della musica. Le parole vengono allungate, stiracchiate, schiacciate, deformate, ripetute all'infinito fino a perdere il significato che normalmente hanno per ridursi a puri e semplici suoni. Sebbene vengano pronunciate in successione, a una a una (ovviamente), sembra che abbiano lo scopo di produrre una visione simultanea e totale dell'intervallo fra il caos dal quale prendono forma le canzoni e l'imminente ondata di caos che viene subito dopo e che sommerge tutto. Trasferiti sulla pagina di un libro i testi non ci guadagnano affatto, anzi: il più delle volte non hanno sufficiente autonomia per reggere anche sganciati dal contesto per il quale sono stati scritti, risultano spesso noiosi, appesantiti dalle continue ripetizioni, perfino illeggibili (*Big-Jesus-Trash-Can*). Quello che su vinile, per mezzo della voce di Cave, assume i connotati di un rovinoso e catartico parossismo (*Big-Jesus-Trash-Can*, per l'appunto, o *Hamlet*, *Zoo Music Girl*, per esempio) o di isteria "congelata" (*Nick The Stripper*, *She's Hit*) sulla pagina sembra solo un inutile tormentone che non approda da nessuna parte.

I testi del periodo Bad Seeds hanno invece un carattere più narrativo, con un inizio e una fine distinti, vanno seguiti con attenzione e non temono la separazione dalla musica.

Questa sensazione viene rafforzata dal fatto che i testi dei Birthday Party sono quasi sempre al presente e sembrano l'improvviso manifestarsi della realtà circostante, mentre quelli del periodo successivo si svolgono, con rare eccezioni, in un passato più o meno lontano; sono storie già avvenute, sulle quali non si può più intervenire e hanno un tono del tipo: "Voglio parlarvi di una ragazza..." (frase iniziale di *From Her To Eternity*).

Nel primo periodo i temi trattati sono dei non-temi, nel senso che si può trovare nelle canzoni tutto e niente allo stesso tempo. Come se si cercasse di rappresentare una realtà complementare stravolta e deformata, ingrandita e invisibile, e questa realtà fosse più reale del reale e contemporaneamente non fosse altro che un'allucinazione. Ma sarebbe un po' comodo liquidarla come un'allucinazione. È più probabile che si tratti di una completa eliminazione di qualsiasi aspetto sicuro, indubitabile, benevolo o anche solo neutro della realtà: quello che rimane è la realtà così come è nella maggior parte dei casi, e cioè brutale, insensata e opprimente, un micidiale tritacarne che riduce tutto in poltiglia. Proprio come le canzoni dei Birthday Party. Eppure sembrerebbero "storielline" così grottesche, assurde, esagerate, truci, lugubri...

Nelle canzoni successive non cambia molto, i to-

ni sono solo più pessimistici, melodrammatici e meno paradossali; le storie narrate sono un pretesto per dimostrare che si è comunque in balia di forze superiori e capricciose, se non si viene sopraffatti e annientati, si è condannati all'isolamento, volontario ("Mi dichiaro colpevole di misantropia") o involontario, frutto di un dissidio e di una diversità insanabili.

Spesso l'amaressa, la sfiducia e il pessimismo vengono attenuati da inaspettati accenti comici, perfino divertiti, da "farsa tragica", come se retrospettivamente si vedesse che non c'è altro da fare che sdrammatizzare e ridersi su a denti stretti. Altre volte il fatto stesso di esternare la sofferenza a esorcizzarla, in qualche modo, e a renderla meno imponente e minacciosa.

Parlare di AND THE ASS SAW THE ANGEL è un'impresa ardua.

Si potrebbe dire che qui si ritrovano, dilatati ed enfatizzati, tutti gli elementi presenti nelle canzoni di Cave: l'impossibilità di comunicare, la solitudine, la pioggia (un diluvio che dura da tre anni!), l'ossessione religiosa, la realtà che diventa allucinazione e l'allucinazione che diventa realtà, e molto altro ancora. Oppure si potrebbe dire che la narrazione delle vicende di Euchrid Eucrow si svolge mediante una progressiva erosione del concetto di realtà, che restringe fino a cancellare lo spazio che separa questa dal sovrannaturale e dall'immaginazione, all'insegna di una sinistra macabra "necessità" di una conclusione violenta e sanguinosa, nonostante il risvolto spesso maledettamente spassoso di innumerevoli fatti.

Alla fine rimangono molti interrogativi senza risposta: Euchrid è veramente un folle? E se lo è, la sua follia non è quanto di più inevitabile ci sia? Non è forse costretto ad impazzire? E la sua follia non è anche la sua salvezza?

Non si tratta, in definitiva, dell'unico modo per sottrarsi al chiuso e soffocante mondo della comunità di fanatici, bigotti, intolleranti, ipocriti ai margini della quale vive?

C'è una frase pronunciata da Euchrid, al termine della sua missione di Sabotatore, come lui stesso si definisce, che credo possa venire usata come conclusione:

"And ah sobbed but once, then embarked on such an unbridled bout of weeping that ah thought mah heart would explode, so fucking God-swollen up with-not sadness-O no, not sadness, no-the tears ah so furiously wept were tears of-of 'pride'.

Yes. 'Pride'. And you know, it is mah guess that this the unique feeling enjoyed by those who exist only to achieve 'Greatness', to achieve greatness despite the odds, even if they must pursue it to the grave. This day ah had proved mah rightful existence beyond the petty dictates of ordinary men, ans ah wept proud waters, tears of greatness, rivers of salt and glory".

DIAFRAMMA

LA PERFETTA COSCIENZA DEL FUTURO

di Davide Sapienza

Probabilmente Federico Fiumani ha voluto prendersi gioco di chi si attendeva rock'n'roll secondo i dettami delle ultime tendenze rockistiche di successo dell'Italia under(poco)ground. Così quando finirete di leggere questo articolo e andrete a comprare il disco nuovo dei Diaframma, sentirete che ad aprire la titletrack c'è un giro che ha fatto del rock ciò che è.

Fantasie giornalistiche empatiche. Eppure mi viene davanti (uh!) Jimmy Page. La canzone però, è stupenda: un gemito d'amore e d'orgoglio, perché la solitudine sarà perfetta, ma "vorrei addormentarmi al tuo fianco / al posto di questa dorata / e maledetta solitudine".

Fiumani è partito da molto lontano per arrivare dove è, "finalmente", come dice lui, in questi giorni, adesso. Firenze ha regalato all'Italia rock due fenomeni tanto opposti da incuriosire profondamente: nell'attimo in cui gli equilibri interni dei Litfiba sono slittati verso realtà più comode (e dorate più della solitudine, certo) Fiumani firmando per una casa come la Ricordi (sì, quella di Giuseppe Verdi) ha simbolicamente ipotecato un ruolo di autore italiano, per l'Italia musicale e per un proscenio decisamente internazionale.

L'anno scorso GENNAIO (un ep contenente la bellissima Gloria, quasi un inno) aveva fatto capire chiaramente che i Diaframma dovevano continuare a esistere. Non sono più i tempi con Miro Sassolini, Federico ha adottato il vecchio veliero, ha dichiarato i suoi gradi di ammiraglio unico e si è circondato di due cacciatori precisi e sensibili alle sue necessità. Una volta messo tutto sotto controllo — e contratto — ecco dunque che l'arrivo di una major non ha portato molti scompensi (a parte il ritardo dell'uscita, prevista inizialmente per marzo). Per Fire, al quale Federico ha dedicato qualche riga di presentazione del disco e alcune sue ultime poesie, doveva esserci un'intervista che non c'è perché si è ormai parlato troppo di troppe cose per mettere tutto bianco su nero, ma prossimamente avrete occasione di leggere il Fiumani Pensiero su queste colonne.

Il nuovo disco. Il nuovo disco è uno dei migliori lavori ascoltati negli ultimi mesi, tra le cose italiane anche negli ultimi anni. Traspare dalle sue chitarre monelle e baldanzose, dalla batteria e dal basso, un'energia che difficilmente si riesce ad ascrivere nei solchi di un disco. Onore alla produzione pulita e scarna di Vince Tempera, con il quale Fiumani ha trovato "un attimo di feeling", che è riuscito a imbrigliare tutte le direzioni musicali per convogliarle in un unico pozzo. Questo può anche essere il limite più evidente dell'album: da *Vai e lo Amo Lei*, quest'ultima tra le cose migliori mai scritte dal nostro, sia a *Grande O Infinito* e al finale emozionante di *Verde*, si cambia poche volte carrozza. Tra le corse sui binari veloci, l'ironico satirico di *Irriconoscente*. Del resto il personaggio è di quelli che portano sempre a fondo le proprie scelte, dunque va definitivamente riconosciuta un'onestà di fondo che ha portato Federico Fiumani a trovare le note giuste per molte delle sue poesie più belle (a tale proposito le sue raccolte di poesie sono ormai diventate irripetibili, esaurite sulla spinta del calore di un pubblico creato con gli anni attraverso concerti e dischi).

IN PERFETTA SOLITUDINE è dunque il lavoro di un personaggio che certo non vuole "cedere il passo a qualcun altro" (come canta nella saga di Rocky,

mani ha trovato "un attimo di feeling", che è riuscito a imbrigliare tutte le direzioni musicali per convogliarle in un unico pozzo. Questo può anche essere il limite più evidente dell'album: da *Vai e lo Amo Lei*, quest'ultima tra le cose migliori mai scritte dal nostro, sia a *Grande O Infinito* e al finale emozionante di *Verde*, si cambia poche volte carrozza. Tra le corse sui binari veloci, l'ironico satirico di *Irriconoscente*. Del resto il personaggio è di quelli che portano sempre a fondo le proprie scelte, dunque va definitivamente riconosciuta un'onestà di fondo che ha portato Federico Fiumani a trovare le note giuste per molte delle sue poesie più belle (a tale proposito le sue raccolte di poesie sono ormai diventate irripetibili, esaurite sulla spinta del calore di un pubblico creato con gli anni attraverso concerti e dischi).



Brutto Orso). Tra qualche settimana dovrebbe essere in circolazione un nuovo disco, che raccoglie GENNAIO e alcuni brani più antichi, come il cavallo di battaglia dei Diaframma Fase 1, *Siberia*.

Aldilà di ogni giudizio personale, e il mio è certamente poco obiettivo sebbene non delirante, l'album dei Diaframma (e il video di *Io Amo Lei*) è una di quelle (poche) realtà musicali che si possono tenere accanto, ascoltare, far vibrare per svariate occasioni dei nostri trip — belli o brutti, non so, fate voi — senza dimenticare che all'irruenza di *Diamante Grezzo* Fiumani sa far brillare in controluce una dolcezza di fondo che sa grattare le croste del cinismo dalla superficie per rivelare una dolcezza insospettabile per uno che di parate, da solo nel mondo di lupi del music biz, ha dovuto farne tante. L'ultima, quella che gli ha dato la vittoria e la maglia rosa del momento, si chiama IN PERFETTA SOLITUDINE.

FEDERICO FIUMANI PARLA DEI DIAFRAMMA

Firenze, 26.2.90

Ciao,

Mi è stato chiesto da Fire di presentare il mio nuovo Album e la prima parola che mi viene in mente per definire il mio stato d'animo nei confronti di questo nuovo lavoro, che si intitola IN PERFETTA SOLITUDINE, è E N T U S I A S T A.

Proprio così, entusiasta, perché per la prima volta in dieci anni di carriera musicale ho potuto fare le cose in assoluta serenità e libertà potendo contare su di una Casa Discografica, la Ricordi, che crede veramente in me e nelle mie canzoni, e sulla grande competenza e umanità di Vince Tempera, che dell'Album è il produttore artistico.

Il disco contiene tredici nuove canzoni, scelte tra quelle che erano state registrate e proposte a livello di demo-tape, seguendo essenzialmente questo criterio: Vince ha fatto una sua personale classifica di merito e io ho fatto altrettanto, alla fine abbiamo visto che le nostre idee combaciavano quasi per tutti i brani; poi su qualche altra più che sul valore musicale, mi sono basato sul testo, preferendo cioè le canzoni con i testi più definiti, che emozionalmente sentivo migliori.

La cernita quindi non è stata particolarmente dolorosa perché le escluse magari potranno venire fuori in futuro quando anche a livello di testi saranno all'altezza di quelle presenti su questo Album. Il disco è stato registrato con l'attuale formazione dei Diaframma e cioè io, Federico Fiumani alla Voce e alle Chitarre, Massimo Bandinelli al Basso e Fabio Provazza alla Batteria.

Gli studi di registrazione sono stati quelli del Central Park di Empoli, e le sapienti mani che hanno registrato e mixato il tutto sono state quelle di Piero Bravin.

Concludendo, tutto quello che ascolterete in questo disco è vero.

Buon ascolto.

Federico

SCIOPERO

La giornata di ieri l'ho dedicata ai trasporti. Mi difendo così... Del resto, poco da fare: ogni posto dove andavo era chiuso, sciopero per i ticket. Soldi spesi invano e chissà se riavuti. Un nuova bici che è splendida e un furgone col muso rifatto: questo è il risultato per il mio girovagare. Niente male, niente male davvero di fronte a questa paralisi.

BEL MODO

Bel modo di coinvolgere... Cosa ti aspetti dagli altri? Di coinvolgerli quando tu per primo non sei convinto? A volte le idee volano così basse che stenti a credere di essere stato tu a produrle, ad avergli dato forma e merito e di averle in qualche modo profondamente amate. Non tirarti indietro non nascondere la mano di Muzio Scevola non ce n'è uno e tutti gli altri....

CAMILLA

Sei forte, tesoro, anche se non sembra di certo sei fortissima in grado di reggere urti e di controbattere a mitraglia. Devo stare attento a te, bellissima e fortissima, con un'energia raramente ostentata ma sicuramente presente nella mia pelle, prima ancora che nella tua.

LA PRIMA SETTIMANA DI SETTEMBRE

Hai visto il salotto? Domani spazzo, piuttosto che nascondere cenfrusaglie sotto i mobili, domani spazzo. La prima settimana di settembre, giorni lucidi e senza amore, quanti ancora?

1989, Federico Fiumani

4AD: SUGGERIMENTI FABULATORIE

di Luca Testoni

TRA LE SETTE NOTE CHE SPILLANO EMOZIONI INDIVIDUALI

La storia, il percorso creativo della 4AD, la più indipendente tra le compagnie indipendenti, autentico avamposto avanguardistico, ricettacolo di suoni, mescolanza di umori e sensibilità differenti, ha compiuto un decennio (e qualche mese).

Mai nessuna, tra le migliaia di etichette indipendenti "sbocciate" nel Regno Unito negli ultimi anni, è riuscita a lasciare una così ricca eredità a livello artistico: enorme fu l'impatto provocato sulla popolazione del rock dal cosiddetto "suono 4AD", che tuttavia, (le produzioni tanto seminali quanto diversificate lo confermano) non deve essere limitato a quello più etereo ed estatico, concentrato di ispirazione e di delicate melodie, di dolcezza da brividi e di fervore religioso, di sussurri in un verbo ignoto e di suggestivi attentati alla perfezione.

Il guardiano, il conducente-guida-controllore di questo perfetto meccanismo è Ivo Watts-Russel nato nel 1954 a Northamptonshire, una cittadina situata nelle Midlands inglesi a circa un centinaio di chilometri a nord di Londra. Trascorse gran parte dell'età post adolescenziale lavorando in numerosi negozi di dischi, in un periodo tipico del mondo discografico, che in coincidenza dell'avvenimento punk, si avviava ad assumere il carattere di settore industriale vero e proprio (reddizito e perverso al tempo stesso), cui faceva spazio l'idealismo artigiano del passato.

Ivo, al volgere degli anni '70, ricopriva l'incarico di manager distrettuale di alcuni shops della indie londinese Beggars Banquet: fu proprio in questo periodo che cominciò a emergere l'idea di dare vita a sua volta ad una compagnia. Ciò coincise con l'incontro di un certo Peter Kent, allora responsabile del negozio Beggars in Hogarth Road, (vale a dire quello sottostante al quartiere generale). Muovendosi tra pubblico e industria, i due venivano spesso a contatto con numerosi artisti speranzosi, che consegnavano loro demos, provini da raccogliere, ascoltare ed eventualmente segnalare ai superiori. "Nunci" ed intermediari spesso inascoltati però. Visto il disinteresse mostrato dalle Beggars, che a quel tempo stava riscuotendo un discreto successo con i Lurkers e Gary Newman, alle ripetute segnalazioni di artisti degni di considerazione, dalle evidenti potenzialità, Ivo e Peter Kent addivennero ad una difficile (si pensi alle implicazioni finanziarie) quanto inevitabile decisione: costituire una società indipendente. Inizialmente fu concepita come una società satellite, succursale e fucina di talenti della Beggars Banquet che, dato una certa qual fiducia nutrita nel duo, offrì loro all'incirca duemila sterline per intraprendere l'iniziativa. Ivo e Pe-

ter volevano produrre musica originale ed emozionalmente significativa, che riuscisse a riflettere il fervore, l'intensità del post punk, giunto a vette di creatività (nella musica indipendente) a dir poco inusitate. Decisero quindi di denominare la compagnia AXIS. Stampati già tre dei quattro singoli prodotti con questo marchio, il duo venne a conoscenza di una ditta con il medesimo nome. Subitanea fu la decisione di "trasformare" la denominazione in 4AD. Le prime offerte di pubblico, forse per una bizzarra identificazione con il proprio marchio, consistettero appunto in quattro singoli tutti usciti nel primo giorno lavorativo del gennaio 1980: tra questi erano alla seconda apparizione su vinile i Bauhaus. La distribuzione, di norma, consisteva nel chiedere ai distributori indipendenti se avessero voluto acquistare quantitativi di vinile: Ivo e Peter avrebbero consegnato poi di persona i prodotti girando come ambulanti con la propria macchina. Il sistema di distribuzione indipendente Rough Trade, fu in seguito il canale principale di diffusione, dapprima in Gran Bretagna, quindi nel continente europeo e solo in seguito dell'immenso universo statunitense, del prodotto 4AD che mal si abbinava con gli "interessi" di una major.

Con il denaro avanzato dal prestito della Beggar, furono acquistate alcune registrazioni dei Rema Rema, che in precedenza appartenevano alla Charisma: le quattro canzoni del WHEEL IN THE ROSES ep, due brani live e due in studio costituirono quello che risultò essere il primo maxi single 4AD.

In questa band misconosciuta vi erano, tra gli altri, Mick Allen e Mark Cox tra i più vecchi musicisti "partners in crime" di Ivo: furono infatti artefici in seguito del progetto The Wolfgang Press. Ben presto Peter Kent decise di lasciare solo Ivo nella gestione della 4AD, avendo deciso di andarsene per dare vita a una propria etichetta, la Situation Two, anch'essa istituita sotto l'ala protettiva della Beggars Banquet. A causa di inevitabili differenze di vedute e opinioni, ma soprattutto del coinvolgimento sempre più totalizzante con i Bauhaus (banda essenziale per chi si accosti ai primi anni ottanta), per Peter Kent fu conseguenza logica seguirli nella loro rapida ascesa, nell'iter in precedenza stabilito e sancito (dall'accordo) con la Beggars (che fruttò loro un buon esordio a trentatré giri ed un positivo, dal punto di vista finanziario, accordo bilaterale). Situation Two e 4AD comunque non instaurarono mai concreti rapporti di collaborazione.

Come si diceva, inizialmente la 4AD doveva essere parte di un complesso ingranaggio in cui la propria funzione sarebbe dovuta consistere nello scoprire talenti, segnalarli e trasferirli alla madre Beggars che a sua volta si sarebbe avvalsa dell'apporto distributivo della Warner; nel breve volgere

di un anno e mezzo, nonostante gli accordi (preposti all'ntesa) con la Beggars, Ivo assieme a Martin Mills, uno dei direttori amministrativi della Beggars, fu abbastanza abile e fortunato da riuscire a ottenere l'assoluta e assai agognata autonomia finanziaria e consequenzialmente l'indipendenza creativa e artistica. Da questo momento si sarebbero realizzati i principali principi caratterizzanti la politica di Ivo: peraggiungere lo scopo precipuo e per evitare che musica e musicisti cadessero sotto la pressione di inevitabili convenzioni, la 4AD avrebbe concesso e stipulato contratti validi per un solo disco, di volta in volta rinnovabili, senza creare dunque vincoli di alcun genere, lasciando così libertà e tempo necessario (ai propri gruppi) affinché potessero sviluppare ed evolvere scervi da condizionamenti e "perversioni" di sorta, il potenziale originale della propria musica, permettendo loro di andare oltre gli angusti confini temporali contemporanei, conquistando un'aurea atemporale. Il 1980 vide l'inizio di connubi artistici con altre bands, fondamentali, pur con tutte le rispettive differenze, nella vita dell'etichetta londinese. Dal piccolo ufficio in Earls Court passarono, infatti, i Modern English, i Dance Chapter, e i Birthday Party. I primi furono i responsabili indiretti della nascita della 4AD, il loro primo demo fu presentato ai responsabili della Beggars senza tuttavia riscontrare interessi degni di nota. Registrato un singolo per la propria etichetta a Colchester, si presentarono con un secondo set di brani tra cui *Swans Of Glass*, che fu così realizzato come singolo con poche centinaia di sterli-



Pale Saints

FIRE N. 26

ne (ma con tanta carica espressiva da farli rassomigliare ai migliori Wire). L'incontro con i secondi avvenne proprio nei giorni segnati dalla morte di Ian Curtis dei Joy Division: i Dance Chapter possedevano un suono distintivo, comparabile in parte al combo di Manchester; registrarono un singolo *Anonymity*, arrivati poi all'ep successivo non riuscirono a progredire e a ottenere i risultati espressi nell'ambito live.

I terzi, i Birthday Party colpirono Ivo, annichendolo con l'approccio violento, devastante e trasgressivo, intriso di eccesso di sudorazione, di cerebralità impazzita e di istintività irrefrenabile. Ivo fu affascinato particolarmente da Mick Harvey e dal furioso battere sui tasti; dopo aver assistito a tre esibizioni consecutive al Rock Garden di supporto a DAF e averli incontrati nel backstage disse loro che la sua canzone favorita era *The Friend Catcher*. Gli risposero (d'acchito) di aver appena registrato proprio quel brano: fu così che nacque una feconda reciproca collaborazione, che si concluse prematuramente, con grande rammarico del "driver londinese", con la dipartita della 4AD della band australiana prima dell'uscita dell'ultimo ep, poi pubblicato su Mute. Ricordata la compilation, contenente sette brani realizzati da sei bande sconosciute, denominata PRESAGES, estratti dai numerosi demos ricevuti nello stesso anno, vennero anche incisi singoli degli In Camera, il cui chitarrista Andy Gry avrebbe fatto poi parte (dopo il loro scioglimento) dei Wolfgang Press, dei The The e l'interessante album 3 R 4 di Graham Lewis e Bruce Gilbert, una documentazione di registrazioni successive alla fruttifera esperienza dei Wire.

Nei due anni successivi la ricerca di talenti ispirati fu soddisfatta da scoperte rilevanti: i Dif Juz erano un quartetto di strumentisti stabiliti a Londra, che realizzarono due ep nel 1981 e che, abbandonata in seguito la 4AD, la rincontrarono più tardi nel proprio tribolato cammino, riproponendosi in una veste sonora "atmosferica" per certi versi incestuosa data la produzione del Cocteau Twin Robin Guthrie; gli Happy Family e l'altro ex Wire Colina Newman, trovarono spazio nell'ormai rilevante e corposo repertorio della 4AD con due dischi di lingua durata: sorprendenti, frizzanti e abrasivi per intensità e riuscita. Consolidato il successo di Modern English (una band regina solo in patria) e dei Birthday Party, Ivo si rese artefice del debutto di un trio di cui aveva ascoltato il demo, scegliendolo casualmente tra i molti accatastati sul cruscotto della sua utilitaria, di ritorno verso Londra da una sessione di registrazione non soddisfacente con i Dance Chapter. Come non rimanere sorpreso e ammaliato dalla fascinosa, misteriosa combinazione di suoni e di vocalismi ruotanti attorno alla lingua immaginaria propria dei Cocteau Twins! La relazione con Robin Guthrie, Liz Frazer prima e quindi con Simion Raymond fu per Ivo uno dei momenti più pregnanti e memorabili della sua carriera artistica (ma non solo).

Chiesto loro se avevano altre canzoni oltre a quelle contenute nei due singoli *Speak No Evil* e *Perhans some Other Aeon*, essi scesero dalla Scozia



kristin hersh



tanya donelly



david narcizo



leslie langston

a Londra per incidere nel breve volgere di dieci giorni il primo album. GARLANDS.

Un altro trio ricoprì un ruolo rilevante nella dinamica, nella strategia 4AD: i Colourbox, una scatola di colori diversi, perfetta descrizione del loro approccio perverso. Martin e Steve Young, londinesi e la cantante di Leicester a ventiquattro carati Lorita (alias Debbie) Grahame sembrarono sin dal primo singolo *Breakdown* possedere, seppur solo ancora in potenza, le caratteristiche che li avrebbero in seguito, contraddistinti. Come in un quadro di Pollock, il catalogo musicale del Colourbox comprendeva tutti i generi umanamente riconosciuti, dimenticate il punk, il funky, il reggae, il rock, il soul, il blues, l'heavy, l'hard, la musica da film e la dance classica e alternativa! Con inventiva, istintività e ironia non comune miscelevano il tutto; pur avendo la possibilità di imporsi come band dal grande successo commerciale (ed in parte vi riuscirono, provate ad ascoltare l'omonimo singolo risalente al 1985), restarono tuttavia, una delle operazioni più sovversive con il coraggioso tentativo di rimiscolare, tentando di far perdere i connotati originali, la realtà con la finzione. Davvero apprezzabili.

Nel primo triennio dunque; l'attività della 4AD fu alquanto intensa, arrivando a coinvolgere addirittura trenta bands diverse. Da allora Ivo cercò di concentrare la propria attenzione, in parte volontariamente in parte costretto da alcune difficoltà conseguenti all'ingente sforzo finanziario profuso, limitandosi ai soli artisti o gruppi con i quali aveva in precedenza lavorato. Il nucleo era composto dai Birthday Party (che presto però, decisero di accasarsi con la altra grande indie inglese, la Mute, subito dopo l'incisione dell'ep *BAD SEED* all'inizio del 1983) i Cocteau Twins, i Colourbox (quest'ultime che a lungo furono le uniche bands sotto contratto, più tardi stupularono contratti di distribuzione separati per i mercati internazionali, europeo e americano, leggi Virgin) i Modern English e due nuovi gruppi gli Xmal Deutschland, introspettivi e cupi, certo interessanti nella loro esposizione sonora che rispecchiò il tempo che li vide protagonisti e infine i Wolfgang Press, longevi e assai prolifici compagni di viaggio di Ivo.

Questi ultimi mai uguali a se stessi, difficilmente collocabili e identificabili, si divertono tuttora con profondità, a sconvolgere i canoni consolidati del pop/rock dal suo interno: sardonici, confidenziali, impenetrabili ed evocativi, a volte confusi, si sono sempre trovati a proprio agio, non disdegnando rapporti incestuosi con altri componenti di diverse bands 4AD (Colourbox, Cocteau Twins e Manuela Zwingman, batterista dei Xmal Deurshland), in avventurosi viaggi musicali tra recessi oscuri e intime alcove.

Ivo evidenziò a tutti quanto fosse possibile il connubio tra libertà e integrità nell'espressione artistica con il lato promozionale e meramente commerciale non certo disdegnabile nemmeno da parte di una compagnia come la 4AD. L'artefice di questo edificio avrebbe voluto dedicare ancora più tempo ed energia ai gruppi sotto contratto, pur essendo consapevole che se fosse stato troppo indulgente

sarebbe trascorso "troppo" tra una produzione e l'altra: fatto sicuramente inammissibile per una compagnia "seria". Ivo senza voler essere elitarioo minimalista, alla ricerca della buona musica, per una continua rivitalizzazione dell'originale e sperimentale produzione targata 4AD, mosso proprio dall'impulso verso la sperimentazione concepì e relizzò il progetto più ambizioso, certamente l'unico in cui risulta coinvolto in prima persona e non più come osservatore esterno. "I This Mortal Coil, frutto e risultato della collaborazione dei maggiori artisti 4AD, sono la cosa più simile al fare musica che sono riuscita a raggiungere", disse l'ideatore, "utilizzando l'abilità musicale altrui tento di raggiungere i miei scopi, soddisfare i miei bisogni. Lo so, in un certo modo è autoindulgente, ma il piacere è tanto che a volte penso di divertirmi più di coloro che vi suonano". *Da Song To The Siren* agli album *IT'LL END IN TEARS* e *FILIGREE AND SHADOW* avvalendosi dell'apparato tecnico di John Freyer e degli innovativi arrangiamenti di Simon Raymonde, Ivo esplicò la sua creatività in studio, smembrando, il più delle volte, canzoni esistenti, riducendole alla base melodica, ruotando gli elementi, collegandoli, riallacciandoli poi ad altre sezioni attraverso un lungo procedimento: partendo da un qualcosa di preesistente (molti brani erano delle cover) arriva una entità totalmente nuova che viveva di luce propria. L'estetica, l'essenza eterea, la magnificenza dell'operazione fu unanimemente posta in risalto: tuttavia la critica tendeva ad evidenziare i tratti incestuosi del progetto, il tentativo di eliminare le singole identità tutto in funzione della crezione dell'esaltante del suono colto 4AD.

Proprio Cocteau Twins, This Mortal Coil e Dead Can Dance (duo australiano trapiantato a Londra, che riuscirà a muoversi a stretto contatto con musica sacra corale classica e barocca in territori dove la purezza è ancora incontaminata) assusero a emblema, a quintessenza della musica 4AD. Non negando una certa qual somiglianza del prodotto (in cui il generale mistero aleggiante e insito nella musica era avvalorato, suffragato e evidenziato dai preziosi quanto indecifrabili involucri) sarebbe più giusto identificare nell'epiteto 4AD citato una delle sonorità più innovative e originali che hanno influenzato la coscienza collettiva degli ascoltatori, rendendoli consapevoli dell'esistenza di una musica, che trova in sé stessa la ragione di esistere, senza venire corrotta dalle perversioni frutto di logiche più mercantememente mercantiliche filantropiche. Tali considerazioni vennero avvalorate dalla realizzazione, nel biennio '86-87, di due dischi che compievano una ricognizione tra la diafonia e la polifonia popolare baltica, per la precisione bulgara: un'esperienza quella delle *MISTERE DEX VOIX BULGARES* che di recente ha avuto sviluppi in compilazioni. Con riscontri crescenti di vendita e due successivi tangibili tali da raggiungere le posizioni di testa delle charts britanniche (*PEARLY DEWDROP DROPS* dei Cocteau Twins e *PUMP THE VOLUME* dei M/AR/R/S del Colourbox Martin Young, singolo che fece universalmente sfracelli), lo staff 4AD (formato da Ivo, Deborah, il duo creativo 23 Envelope ed

un altro collaboratore part-time) trasferitosi nel frattempo in Alma Road instaurò sporadici rapporti con un'altra stella futura del firmamento della musica ballabile, l'ambiguo tulipano Richenel, altalenanti relazioni con i (Clan of) Xymox, Amsterdam, sciogliendo dopo alcuni anni di intensa produzione i legami con Modern English e Xmal Deutshland. A quel punto si era consapevoli di come fosse necessario definire, concludere e sigillare una fase: ciò fu realizzato attraverso il grandioso progetto, il cui titolo, LONELY IS AN EYSORE non era altro che una frase estrapolata dal brano *Fish* in esso contenuta, delle Throwing Muses (quartetto bostoniano davvero pietra miliare per il rinnovamento dell'etichetta). Da quest'opera compilativa e monumentale non completamente riuscita, furono (se ne parlerà in seguito) ravvivate le non tanto sottaciute e velate critiche allo scarso rispetto dell'identità delle singole espressioni artistiche individuali. Nonostante le idiosincrasie e le incomprensioni si riuscì ugualmente a produrre qualcosa di artisticamente valido, che avrebbe avuto l'effetto di un altro sasso scagliato nella situazione stagnante della musica contemporanea, aprendo le orecchie, sintonizzando molti nella diffusione di altra musica, come confermava il successo crescente dei Cocteau Twins (l'enigmatico trio continuò a mietere successi, riuscendo a raggiungere, nell'ambito di quella sorta di unico mondo dalle sonorità liquide sognanti, vette inarrivabili quali, ad esempio, TREASURE).

La filosofia nell'ultimo triennio non è mutata: sono però inevitabilmente da sottolineare tanto la tendenza discutibile a estrarre singoli da album, un tempo intesi come opera omnia non scindibile, quanto l'approvazione entusiasta allo strumento compact disc sia per le ampie e preferibili soluzioni alternative sia quantitative (la durata) che qualitative (il suono). Incurante dei rapporti difficili con i media, sia che ci si riferisca alle esposizioni radiofoniche, che alla poca informazione e alla problematica distribuzione, maggiore in America rispetto all'Europa (il mercato 4AD è restato per diverso tempo limitato ai network gestiti dalle varie università statunitensi,) e inoltre alla penosa situazione delle sale da concerto in Gran Bretagna (e che dire allora da noi) tanto che i Cocteau Twins non si esibiscono più dal vivo da circa quattro anni, la 4AD ha resistito stoicamente. All'impraticabilità culturale, reagi con l'immissione sul mercato di nuove proposte che hanno sconvolto e improvvisamente annullato le precedenti idee erroneamente consolidate sul concetto di 4AD sound, sull'attitudine ad una creatività rilassata.

THROWING MUSES e PIXIES, rivelazioni bastoniane, di cui consiglio la totalità dell'opera, come un ciclone irrupero violentemente, blandendo con un rumorismo chirattistico genuino ma non ingenuo, un lirismo aggressivo quanto fertile di immagini indelebili, riuscirono, sebbene non immediatamente, a sedurre. Il successo di pubblico non poteva mancare: Pixies e parzialmente anche le Throwing Muses, vennero adottati dalla stampa specializzata britannica che per una volta interpretava com-

pletamente le aspettative e le tensioni dei propri lettori. Il resto è storia presente. Ultra Vivid Scene, Lush e Pale Saints costituiscono gli alfieri della nuova dimensione della 4AD: "molte volte ho pensato di abbandonare, dare le dimissioni da me stesso, smettere questi panni spesso insopportabili, poi mi capita di sentirmi innamorato dopo aver ascoltato il nuovo lavoro degli Ultra Vivid Scene. Fin quando riuscirò a percepire queste emozioni, per me così simili all'amore, credo continuerò..."; Ivo partì con lo scopo di relizzare qualcosa di duraturo e lungo come i Velvet Underground e i Doors, raggiungere delle vette creative che potessero possedere i crismi dell'atemporalità se non della eternità: c'è ancora tempo, molto è stato fatto e molto ancora è da fare, certo le nove band con le quali la 4AD sta collaborando, (non dimenticando il super gruppo fatto in casa delle Breeders, una triade tutta femminile, composta dalla Throwing Muse, Tanya Donnelly, la Pixie Kim Deal e la Perfect Disaster Jo Wiggs, che ha trovato un proprio spazio all'interno di esperienze già ben avviate, cambiando psichedelia, sixties e metallo con un approccio perversamente schizofrenico), faranno di tutto per soddisfare almeno parte dei desideri di Ivo, l'autentico e solo comandante della "missione" 4AD. Ne sono certo.

23 ENVELOPE

Messaggeri e artefici di una sorta di impossibile avventura senza tempo e senza spazio.

Il design grafico nel corso degli anni Ottanta, ha riscoperto una notevole vitalità e potenzialità espressive davvero da rimarcare: in tale contesto temporale in Gran Bretagna sono emersi validi talenti, tra questi Vaughan Oliver è uno degli esempi più eclatanti. Stipulato un contratto a tempo pieno come designer della 4AD, Oliver, sotto lo pseudonimo **23 Envelope** ora abbreviato a **v23**, ha prodotto e realizzato un numero considerevole di copertine, loghi, poster, cartoline postali e altro materiale promozionale, di qualità eccezionale. La sua ravvicinata e duratura relazione lavorativa con la 4AD e il suo fondatore Ivo gli ha permesso di avere la più totale libertà nello sperimentare e sviluppare il suo approccio artistico. Qualunque persona si avvicini al prodotto dell'etichetta londinese non può scindere la musica dal proprio involucro: le immagini sono parte integrante dell'esperienza 4AD, un vero e proprio culto di per sé stesso. Dall'universo astratto e atmosferico delle copertine dei Cocteau Twins alle immagini forti, nette e assai colorate dei Colourbox, l'immaginazione di Oliver è riuscita a evocare con precisione l'essenza, l'atmosfera della musica.

Dall'81, in poi ha donato ad alcuni dei gruppi cardine nell'esperienza 4AD, quali Modern English, gli Xmal Deutshland, This Mortal Coil, Pixies e Ultra Vivid Scene, un'entità propria, pur nel contesto di un lavoro grafico che mantiene una certa identità globale, assicurando loro la possibilità di essere im-



La 23 Envelope: Vaughan Oliver e Nigel Grierson, geni in un cappello



I Cocteau Twins, tornati nel 1990 con un nuovo album

mediatamente riconosciuti come appartenenti a una etichetta: una buona chance, davvero considerevole, per un suono spesso d'avanguardia, non certo favorito nel battage radiofonico e nella campagna pubblicitaria, prerogativa delle grosse major.

Che una piccola casa di dischi indipendente dalle risorse economiche limitate abbia assoldato un designer tutto per sé, incoraggiando la sua libertà creativa, è chiaramente da rimarcare. La creazione artistica indipendente è la più ardua e di sovente si è conclusa in un vicolo cieco.

Poche compagnie britanniche coltivarono una profonda identità visuale, persino la Factory (che nacque nel '79), la compagnia indipendente di Manchester, assunta agli onori della cronaca con i Joy Division, preferì avvalersi di uno studio di design esterno, la Peter Saville Associates, per realizzare le copertine dei New Order, il suo gruppo più prestigioso. Nei primi anni Ottanta Neville Brody, art director di THE FACE prima e di ARENA poi, disegnò un numero considerevole di covers per l'etichetta rock sperimentale Fethis (tra gli altri per i Clock DVA); si fece apprezzare per idee promettenti che ben presto vennero vanificate dall'immatura scomparsa della label.

Nessuno ha tuttavia sviluppato la consistenza visuale dell'etichetta quanto Oliver alla 4AD: tutto accadde spontaneamente e organicamente, rispettando sempre l'obiettivo primario di privilegiare l'identità di ogni gruppo. Talvolta la filosofia di Oliver ed Ivo fu foriera di critiche da parte di alcuni gruppi per avere imposto loro un'immagine 4AD così forte da sminuire la propria identità; certo non era questo lo scopo; la libertà concessa dalla 4AD di chiamare altri designer venne fatta propria, ad esempio, dai Birthday Party. Mentre i Wolfgang Press furono l'unica band a partecipare attivamente nella concezione e della realizzazione delle loro covers, suggerendo idee e definendo come realizzarle nel rispetto delle reciproche mansioni, altri come i Cocteau Twins, incerti su cosa porre sulle copertine, si limitarono a esporre ciò che escludevano a priori, vale a dire ciò che era specifico e figurativo: fu così certamente ostico tradurre in qualcosa di concreto l'inconfondibile vaghezza e la mancanza di definizione del trio scozzese.

Per evitare dei contorni fissi alle immagini e raggiungere invece la rappresentazione di uno stato d'animo, *23 Envelope* tentò di creare degli studi, dei giochi sui colori, spesso con acquarelli. Fu subito chiaro che i migliori risultati creativi erano la conseguenza di un lavoro privo di qualsiasi tipo di interferenza, in cui Oliver poteva esprimere la propria interpretazione della musica in termini veramente personali, escludendo dunque facili soluzioni quali "illustrare" le copertine con fotografie della band: da allora, sono numerosi coloro che si sono lasciati affascinare dal mistero spesso inesplicabile emanato dalle sue covers. Tornando a Vaughan Oliver, gli storici riportano che nacque nel 1957 nella Contea di Durham e che studiò al Politecnico di Newcastle design e grafica sotto la direzione di Terry Dowling, già laureato al Royal College of Art, per-

sonaggio dalla notevole influenza su un buon numero di giovani illustratori radicali degli anni '70. Incoraggiato da Dowling, Oliver intensificò la propria tensione verso l'illustrazione, manifestando più tardi interesse anche per la tipografia, inizialmente vista come un ostacolo a un efficace resa dell'immagine, in seguito accettata, divenutigli familiari i dadaisti, i costruttivisti ed i membri del Bauhaus, veri e propri pionieri della tipografia del ventesimo secolo. Assai importante per la elaborazione di un proprio "immaginario" furono i lavori di artisti in altri campi: su tutti Samuel Beckett e il regista Andrej Tarkovskij.

Giunto a Londra, lavorando per la creazione di etichette di bottiglie di drinks, intravide le diverse possibilità d'illustrazione che offrivano i caratteri di stampa. L'occasione di lavorare per la 4AD fu davvero voluta dal caso: il design prescelto per la copertina dei Modern English era malato, questi segnalò a Ivo prima un amico che si scoprì essere partito alla volta dell'America e quindi Vaughan Oliver. Egli si presentò con il proprio portfolio, in esso vi era una modificazione apportata all'immagine di una foto di Diane Arbus, fotografa amata anche da Ivo. Prima di venir assunto a tempo pieno nel 1983, realizzò il famoso logo dell'etichetta; dopo il debutto, Oliver lavorò spesso in collaborazione con un vecchio compagno di scuola Nigel Grierson, che studiò grafica e frequentato un corso biennale di fotografia al Royal College of Art, e si laureò successivamente in arte cinematografica.

Il lavoro fu contrassegnato dalla sigla 23 Envelope, un pseudonimo senza significato apparente, scelto per presentare "il culto dell'anonimato" e che lasciava intendere che fossero molte di più le persone coinvolte nel dare vita alla veste grafica. Alcuni, più tardi, ascrissero al numero 23 il significato dell'occulto o cercarono di dare una spiegazione in tal senso, inutilmente... È molto difficile, soprattutto nei loro primi progetti in comune, distinguere le reciproche mansioni: in generale Grierson era il responsabile della fotografia e Oliver della tipografia e del design, anche se di sovente vi furono interscambi e suggerimenti reciproci.

Ad esempio per le covers dei Cocteau Twins, realizzarono una brillante serie di immagini prive di contenuto in cui colori gassosi e misteriosi fluidi ornati di paillettes furono utilizzati per evocare l'essenza eterea della musica.

In quell'occasione Oliver e Grierson fecero uso di inchiostri colorati, acquarelli e pezzi di vetro macchiati, quasi unti di gel. La copertina dell'album RICHOCET DAYS dei Modern English caratterizzata da piume enigmatiche e dall'attorcigliarsi di fili, risultò da una simile lavorazione fotografica. Grierson utilizzava rullini interi di pellicole e Oliver quindi operava la scelta finale tra le fotografie.

Invece, le copertine che sottintendono un lavoro prettamente tipografico, come le covers di Colourbox e Clan of Xymox sono opera del solo Oliver, che sin da studente elaborò il proprio approccio grafico; all'inizio si era invaghito di uno stile assai raffinato, poi anche le insegne luminose dei ne-

gozi fotografate nell'Europa orientale da Terry Dowling lo colpirono e lo convinsero a cercare nuove strade, tentando di generare simili soluzioni, fondando, per certi versi, una nuova grammatica e annessa sintassi del linguaggio visivo. Il retro della copertina del suo primo album per la 4AD nel 1981, una compilation intitolata NATURE MORTES - STILL LIVES, combinava lettere maiuscole e in corsivo, caratteri con e senza "terminazioni" all'interno di un riquadro rigato, mentre sulla cover frontale appariva un carattere tridimensionale disegnato intorno agli anni Quaranta.

Per l'album dei This Mortal Coil IT'LL END IN TEARS del 1984 venne usata una identica quanto insolita miscellanea di elementi con grande delicatezza, in cui il carattere e la stampa divengono un veicolo di sentimenti che ha un impatto comparabile a quello dell'immagine (nella fattispecie le foto di una bellissima donna scattate da Grierson). Riquadri, tratti di diverso peso, come nel caso del logo della 4AD e dei Modern English, ensembles di caratteri che richiamano le etichette d'imballaggio (vedi il 12 pollici dei Cocteau Twins THE SPANGLE MAKER), lettere a grandi caratteri molto spaziate tra loro e il carattere Bodoni, rappresentano le costanti del lavoro di Vaughan Oliver.

Tipografo autodidatta, non esista a consultare le enciclopedie specializzate per cercare caratteri dai nomi esotici che designer accademici rigetterebbero perché considerati volgari, sinistri o semplicemente arcaici (Ariston, Amati, Bernhard, Coronet, Empire of Iris, Graphique per fare degli esempi).

Ogni cosa è giudicata in base all'intrinseca qualità estetica e visuale: egli utilizza la macchina fotografica per arrivare a tagli e pesi diversi di caratteri; per pura intuizione, ponendo differenti stili di caratteri, riesce a dar vita a combinazioni inaspettate: ad esempio per la compilation di canti polifonici bulgari denominata LE MISTÈRE DES VOIX BULGARES, resuscitò una scrittura tridimensionale di origine incerta chiamata Atlantide, mentre per il suo seguito fece un largo uso delle lettere Fox, una scrittura degli anni Cinquanta, che pochi si azzarderebbero a utilizzare (qui l'utilizzo di lettere dimenticate ora riscoperte, suggerisce che la musica proviene da un altro tempo, da un altro posto).

Nell'ambito dell'approccio illustrativo della tipografia, Oliver ha sviluppato la propria calligrafia. Il logo dei Cocteau Twins, disegnato a mano, subì un numero di trasformazioni fino a raggiungere la perfezione evolutiva con ECHOES IN A SHALLOW BAY e TINY-DYNAMITE nel 1985, dove la scrittura si integrava perfettamente al tourbillon rappresentato dalle immagini sulla cover. Allo stesso modo, Oliver ha modificato alcuni caratteri preesistenti in modo da renderli armonici rispetto alle proprie composizioni. Per il logo dei Pixies ha associato il carattere Graphique del 1946 con una griglia presa dal carattere italiano del 1935 denominato Razionale (inoltre la sua collaborazione con il designer Christopher Big nei progetti V23 ha favorito una nuova dimensione calligrafica alle sue copertine).

Ma la tipografia, malgrado la sua grande originalità, non fu certo il punto di partenza del lavoro di

Oliver. Quando iniziò a disegnare copertine era molto più interessato alle immagini che alla stampa e persino oggi il design è successivo all'immagine suggerita dalla percezione della musica.

Oltre a Grierson ha collaborato, tra gli altri, con fotografi quali Jim Friedman (Xymox, Lush), Simon Labalestier (i Pixies) e l'artista giapponese Shiuro Ohtake (per HOUSE TORNADO delle Throwing Muses). Ha anche inventato una propria tecnica di creazione dell'immagine, ottenendo spesso effetti di grande ricchezza utilizzando mezzi di sorprendente semplicità. L'apparecchio di trasferimento fotomeccanico, generalmente utilizzato per ottenere i positivi in bianco e nero, è sempre stato alla base del suo lavoro; i numeri enormi rappresentati sulla busta interna dei Colourbox non erano altro che caratteri Bodoni standard ingranditi dall'apparecchio sopraccitato e poi proiettati attraverso una trama fine, riuscendo così a creare un inizio di disintegrazione (lo scopo era di simulare un effetto di seta più che insolito).

Altre tecniche consistono nell'intervenire all'interno del procedimento normale di sviluppo, separando prematuramente i positivi dai negativi: assistiamo così a immagini coperte di macchie, anebiate e distorte con tracce di sorprendenti colori chimici. Per altre copertine, Oliver ha fotografato un gran numero di materiali d'uso comune: dai tessuti alla carta spiegazzata da pacco, dai pannelli del soffitto in polistirene a carte giapponesi. La famosissima copertina dei Cocteau Twins di TREASURE che ritrae un fossile grigio-blu, fu ottenuta attraverso la fotografia di una carta fatta di stracci di provenienza giapponese; una carta simile fu accostata da Oliver alle fotografie di Grierson in modo da suscitare un lusso decadente per L'ESCLAVE ENDORMI di Richenel. Oliver è anche solito conservare le sorprendenti strutture che emergono durante un suo lavoro nella camera oscura per un possibile utilizzo successivo. L'enorme progetto di LONELY IS AN EYSORE del 1987 era la summa virtuale di tutte le tecniche sopraccitate: la sua copertina punteggiata, buterata e offuscata a tal punto che risulta impossibile descrivere che cosa si stesse guardando, non era altro che una semplice foto della base dell'apparecchio succitato. La compilation LONELY IS AN EYSORE fu uno spartiacque in tutti i sensi, la compilation delle compilations che ha riassunto per la 4AD il punto in cui si era giunti: comprendeva i principali interpreti dell'etichetta, dai Dead Can Dance ai Cocteau Twins, dai These Mortal Coil ai Wolfgang Press, dai Clan Of Xymox alle Throwing Muses, dai Colourbox ai Dif Juz. Disponibile in ben tre versioni differenti, oltre a quelle tradizionali (ovvero disco, CD e cassette), una edizione limitata (comprendente un disco, un libro all'interno del quale Oliver rilevava differenti stili visuali per ciascuna band) e un cofanetto di faggio americano, (contenente disco, CD, cassetta, due stampe e una videocompilation) di tutti i gruppi ivi contenuti girata da Nigel Grierson). Se il progetto lasciava credere che la 4AD fosse una grande famiglia, proprio in quel periodo tuttavia emersero dei netti dissapori tra le bands coinvolte nel progetto: i Cocteau Twins punta di dia-



Pixies



ULTRA VIVID SCENE

mante della 4AD non erano del tutto soddisfatti di essere rappresentati in termini eguali con le altre bands che, a loro volta, sollevarono delle riserve in merito all'intera operazione. Venne criticata la tendenza di Ivo, di Oliver e del moviemaker Grierson di privilegiare l'entità dell'etichetta rispetto alle singole individualità delle bands. Grierson si era prefissato di presentare una rassegna unificata della 4AD in un video di lunga durata (solo FISH il video delle Throwing Muses venne girato da un team statunitense esterno), realizzare, in uno stile filmico, prevalentemente in bianco e nero, un'opera, che desse una visione generale totalizzante anche a costo di non cogliere lo specifico modo d'essere di ogni band. Eyesore fu una sorta di esorcismo per Oliver. Attraversato un periodo di crisi creativa, coinciso con la fine del connubio con i Cocteau Twins che si affidarono ad un altro design per la cover di *Blue Bell Knoll*, due nuove proposte della 4AD risvegliarono il suo entusiasmo.

I Pixies e il progetto Ultra Vivid Scene, segnarono un cambiamento di rotta: il design venne orientato verso strade nuove. Abbandonate le tendenze eteree del passato, Oliver produsse per i Pixies, con le fotografie di Simon Larbalestier, una serie di copertine dai toni seppia così provocanti e diretti co-

me la musica aggressiva e violenta e le liriche bizzarre (la schiena irsuta di un uomo completamente calvo, una danzatrice di flamenco a seno duro dinanzi ad un crocefisso, un neonato urlante assiso su di un parquet, un bull terrier bianco e nero con collare borchiato a cingergli il collo). Nel 1989 Oliver, commissionò a Larbalestier una serie di foto surrealiste per l'album DOOLITTLE dei Pixies in un progetto secondo solo ad Eyesore per ambizione: le immagini vennero usate per il libretto delle liriche, un sets di cartoline e posters. Nella cover per gli Ultra Vivid Scene del newyorkese Kurt Ralske, invece, venne continuata la linea di ricerca indicata ma non pienamente esplorata con i Colourbox. Per l'omonimo album, Oliver utilizzò immagini recuperate (linee regolari e consecutive di un tipografo giapponese, una pittura dello stesso Kurt Ralske rappresentante uno spazzolino da denti e una siringa ipodermica), colori vivi propri della Pop Art, accompagnati da un carattere semplice senza fronzoli. Sedotto dai motivi formati dalle bande di adesivo sui pacchi, riprodusse l'effetto in rilievo di bande argenteo metallico sull'immagine di copertina (anche le copertine di DOOLITTLE e SCAR dei Lusch mantenevano ugualmente degli inchiostri metallici). Oliver ha sempre riservato la medesima attenzione posta per le copertine anche verso le buste interne ritenendo che ciascun elemento gioca un ruolo essenziale all'interno del tutto. La continua tensione alla ricerca di nuove tecniche chiarifica la determinazione nell'evitare i luoghi comuni, le ripetizioni grafiche dei primi successi. Infine, il sistema grafico ad alta risoluzione Paintbox costituisce un punto importante nell'ambito della sua opera: è con questo sistema che venne realizzata la cover con il cactus per Dizzy delle Throwing Muses...

Nonostante il crescente coinvolgimento in progetti esterni connessi al mondo musicale (la cover in collaborazione con Grierson di SECRETS OF THE BEEHIVE di David Sylvian) è extramusicali (pubblicazioni di architettura e design) nessuno può donargli il calore e l'intimità connaturata all'esperienza 4AD. Una considerazione da trarre è certa: l'uso personale del carattere è uno dei segni distintivi che creano il marchio 4AD, rievoca il feeling generale dell'essenza sonora a un livello più profondo, velandolo talvolta di mistero. Per Vaughan e company lo sforzo immaginativo è notevole: egli è un autore grafico comparabile a uno cinematografico che esprime il suo modo di vedere le cose e l'estetica insita in esse partendo da un responso personale e emotivo della musica che ascolta, trovando poi ulteriori motivazioni dalle proprie ossessioni.

Certo è divertente e motivo di orgoglio per "l'uomo dei dettagli grafici" vedere i lavori di 23 Evelope esposte, (come già accade) in gallerie d'arte: ancora oggi però preferisce abbinarli alla musica da cui hanno tratto vita e di cui hanno tratteggiato e abbozzato un ritratto, una possibile interpretazione, influenzando così inevitabilmente sul nostro modo di percepirla.

JOSEPH BEUYS

Spiegare le immagini a una lepre morta

(Siamo tutti artisti)

Un uomo con la testa ricoperta di miele e di oro tiene in braccio una lepre morta e le parla del significato dell'arte e dei lavori esposti...

"... perfino un animale morto conserverà più potere di intuizione di certi esseri umani con la loro testarda razionalità".

Joseph Beuys, artista tedesco morto quattro anni fa cercava di coinvolgere le persone in tutti i sensi, per estendere l'arte alla vita e superare così la divisione fra cultura, scienza ed economia, fra utile e inutile, divisioni che secondo lui rendono disumana la nostra società. Non ci si deve attenere soltanto alla realtà fisica, visibile, ma anche a ciò che riusciamo ad afferrare con altri sensi di conoscenza e di percezione, anzi, lui sostiene che "è proprio questa la vera realtà".

Per tornare all'inizio: la lepre, che rappresenta l'incarnazione già ai tempi dei Germani, possiede anche per Beuys "un rapporto diretto con la nascita, perché la lepre realizza quello che l'uomo può fare solo con i pensieri. Si sotterra, si scava una tana. Si incarna nella terra, e per me è importante solo quello... Con il miele in testa faccio naturalmente qualcosa che ha a che fare con il pensare. La capacità umana non è dare miele, ma pensare, dare idee; con ciò il carattere di morte del pensiero torna a essere vivo.

Perché il miele è senza dubbio una sostanza viva. Anche il pensiero umano può essere vivo. Ma può anche essere mortale in modo intellettuale, anche rimanere morto, esprimersi in modo mortale, come per esempio nel campo della politica o della pedagogia".

Molti materiali utilizzati per sculture e installazioni compaiono regolarmente, come miele, grasso, rame, feltro, ecc., altri oggetti provengono da azioni svolte precedentemente: animali vivi e morti, registratori, termometri, pianoforti e moltissimi altri.

Grasso e feltro possiedono poi anche una certa importanza autobiografica: durante la II^a guerra mondiale Beuys faceva l'aviatore e precipitò in Crimea. Venne salvato dai Tartari che avvolsero l'uomo gravemente ferito e sotto shock in coperte di feltro dopo averlo spalmato di grasso.

Il grasso accumula energia, è vita, il feltro invece isola, conserva, come nella NEVICATA. Ma le sculture non sono sole, durante le esposizioni Beuys spiega, discute con il pubblico, organizza. Per lui "l'arte è un mezzo per fare politica"...

"Formare un ordine sociale come una scultura, questo è il mio compito, e quello dell'arte. Se l'uomo si riconosce come essere dell'autodeterminazione, egli è anche in grado di formare il contenuto del mondo". In questo modo l'arte, la creatività

diventano l'ultima e reale possibilità per cambiare la nostra vita, la società: tutti possiedono un potenziale creativo, tutti possono essere artisti se contribuiscono a dare forma al futuro. Questo impegno si manifesta concretamente nelle numerosissime attività di Beuys, dalle manifestazioni, alla creazione della Free International University, all'occupazione dell'Accademia di Düsseldorf dove insegna, alla candidatura per i Verdi. Anche il futuro è stato oggetto di uno degli ultimi lavori.

Alla Documenta di Kassel dell'82, Beuys presenta 7000 blocchi di granito, scaricati davanti agli edifici espositivi. L'azione 7000 QUERCE prevede che ognuno di questi blocchi accompagni, quasi come garanzia, una quercia da piantare nella città. Quest'azione, che comporta anche l'organizzazione e la raccolta dei fondi, non è ancora terminata, avrebbe dovuto estendersi anche ad altre città, ma con la morte di Beuys questi progetti hanno perso sicuramente molto, non solo il loro organizzatore.

Adesso vengono venduti souvenirs, pezzi di feltro con il suo nome, gli stessi politici che ai tempi lo scacciarono dall'accademia oggi inaugurano le sue retrospettive. Per quanto lui sostenesse che tutti possono fare arte, le sue sculture sono rimaste comunque accessibili quasi esclusivamente al solito mondo dell'arte. L'estensione alla vita comune non è avvenuta, anzi, sembra che l'attuale discussione riguardante Beuys e la sua opera si limiti solo agli aspetti estetici e teorici più astratti, quasi negando qualunque rapporto con l'organismo sociale.

Maria Mesch

Vicino a Torino, nella collezione del Castello di Rivoli è esposto OLIVE STONES, di Joseph Beuys.

A richiesta è possibile vedere il video girato durante i lavori di installazione dell'opera e quello di un'intervista fatta nella stessa occasione.

NANNI MORETTI COSÌ È SE VI PARE

di Tiziano Sossi

Perché ho scelto come titolo la commedia di Pirandello? Perché su Nanni ce ne sono di dicerie, di malelingue, di versioni differenti su come sia il suo carattere... E anche nella commedia tutti hanno una propria verità. Se dovessi parlare io direi che è timido, tranquillo, gentile onesto forse un po' introverso. Quello che fa nascere le chiacchiere è soprattutto la sua scelta di fuggire il più possibile dal clamore del mondo dello spettacolo. È uno dei registi italiani più considerati all'estero e amato dai giovani italiani (questa frase suona involontariamente di propaganda politica) più attenti. Comunque potrete rendervi conto da soli della sua personalità anche se lo scopo di questo articolo è far conoscere il suo cinema attraverso le sue parole, le sue scelte e i suoi desideri che lo hanno spinto a fare questo mestiere. Come saprete ha fondato una casa di produzione per aiutare giovani registi e ha provato a difendere dei suoi colleghi... L'ho incontrato varie volte tra Roma, Milano e Venezia ma questa conversazione è avvenuta nel suo piccolo appartamento tra una tazza di tè e biscotti al cioccolato.

Fire: - Quando hai deciso di fare del cinema, era una passione di quando eri piccolo

Nanni Moretti: - No, non è che fosse una malattia di bambino, semplicemente, diciamo verso gli anni del liceo, ho cominciato ad andare abbastanza al cinema. Però era ancora un'attività di spettatore, non è che pensassi che poi questo sarebbe diventato il mio lavoro. Finito il liceo ho istintivamente sentito che il cinema era il mezzo espressivo giusto per comunicare agli altri e a me stesso quello che provavo: le mie emozioni, le mie rabbie. Così, molto disordinatamente, ho cominciato a pensarci, a lavorarci; non conoscevo nessuno e la mia famiglia per fortuna, mia e loro, non c'entra niente col mondo dello spettacolo: sono professori tutti e due. E allora ho cominciato a fare i primi cortometraggi in Super 8.

F.: - Oltre a LA SCONFITTA...

N.M.: - Ho fatto tre cortometraggi: LA SCONFITTA, PATÉ DE BOURGEOIS e poi COME PARLI FRATE? che era una parodia de I PROMESSI SPOSI.

F.: - C'era stato anche un festival di Parigi.

N.M.: - Sì, ma era un Festival del Super 8. A me interessava usare il Super 8 non perché credessi nel linguaggio particolarmente democratico o alternati-

vo di questo mezzo, semplicemente perché per me era l'unica maniera per fare cinema. Era una ricerca di un mio linguaggio cinematografico.

F.: - Ne LA SCONFITTA c'è già molta ironia specie in scene contrastanti come la radiocronaca diretta della partita di calcio in sottofondo mentre il ragazzo e la ragazza fanno l'amore.

N.M.: - Diciamo che, molto rozzamente, però in maniera molto leggera, fin dall'inizio credo ci siano quegli elementi che poi ho sviluppato e maturato negli altri film.

F.: - A te piace Bunuel?

N.M.: - Sì, però mi imbarazza e mi da un po' fastidio...

F.: - Il fatto degli accostamenti?

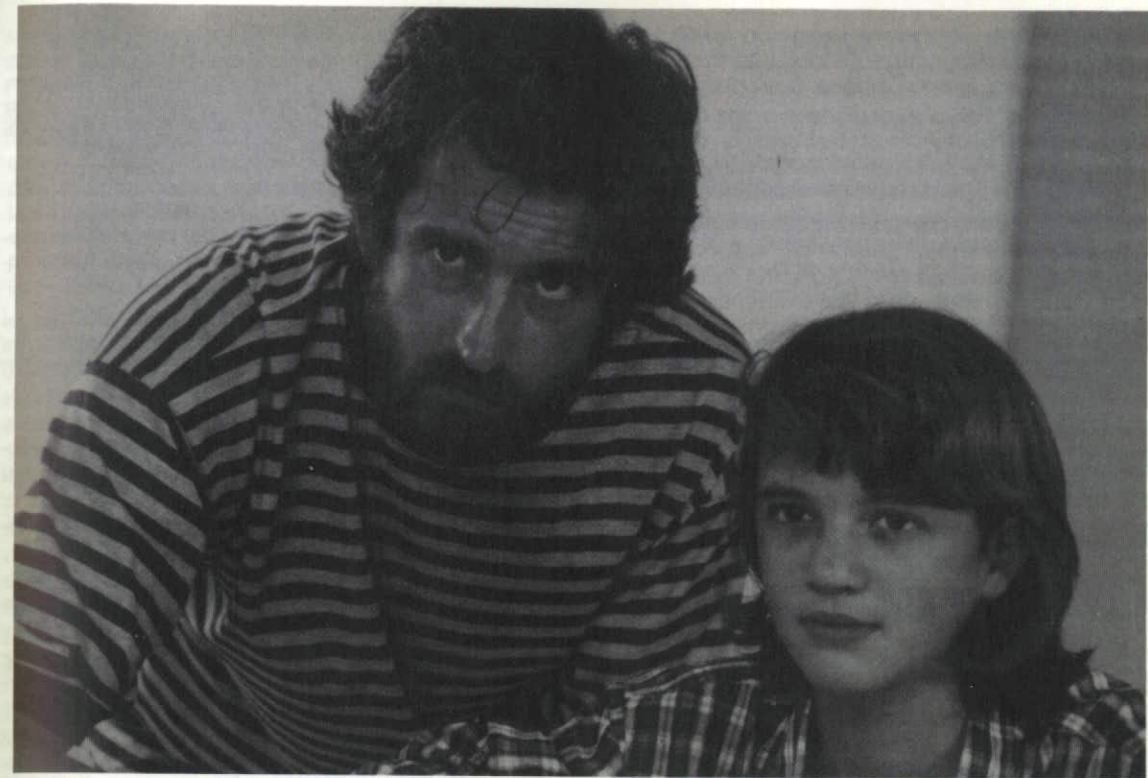
N.M.: - No, non il fatto degli accostamenti. Un regista, in questo caso io che sto parlando, che parla dei suoi punti di riferimento o dei propri modelli. Perché chiaramente la sfasatura è sempre troppo grande, la distanza dei propri modelli pure. Bunuel non è un mio modello, è uno dei registi che mi piacciono.

F.: - Parlando di COME PARLI FRATE?, il personaggio di Don Rodrigo mi ha fatto pensare al cinema muto, a Buster Keaton e a Stan Laurel.

N.M.: - Mah, per quel che mi riguarda in quel film c'era una influenza che poi è scomparsa, oltretutto lui non ha più fatto film... io credo un'influenza anche se esteriore dei film di Carmelo Bene. E a volte anche... ad esempio in tutte le scene in cui sono al gabinetto in PATÉ DE BOURGEOIS, un'influenza anche di certi film underground.

F.: - Tipo Andy Warhol?

N.M.: - Sì, comunque in quel periodo vedevo di tutto. Dopo quei primi tre filmetti avevo una sceneggiatura diciamo professionale, MILITANZA MILITANZA, è l'unica cosa che ho scritto e che non ho mai realizzato. Questa sceneggiatura la proposi all'Italnoleggio, l'ente di stato, ad alcune cooperative, a qualche produttore privato però... Non che fosse stata rifiutata, praticamente lo stanno sperimentando anche i giovani sceneggiatori o registi di oggi: è difficile farsi leggere. Era difficile farsi prendere sul serio, e allora senza arrivare a conclusioni ciniche come "allora mi butto sul commerciale" oppure "faccio dell'aiuto-regia", ho messo da parte



la sceneggiatura e ho scritto un altro soggetto sapendo che avrei potuto farlo solo con il Super 8. Quindi per IO SONO UN AUTARCHICO sono partito con un soggetto. Per tre mesi, di media un paio di giorni alla settimana, visto che c'ero io, Fabio Traversa che ha lavorato come attore in quel film e poi in ECCE BOMBO e faceva un po' anche da assistente, e un altro amico che faceva da aiuto: fine, noi tre eravamo la troupe. Gli attori erano amici studenti, impiegati, giornalisti, professori, medici a cui rubavo il tempo libero. Dal punto di vista organizzativo lo considero quasi un miracolo perché fare un lungometraggio in Super 8 con molti attori e personaggi, molto parlato, non era una cosa facile. Soprattutto non era preso sul serio, poi per qualche anno ci fu una malattia per cui tutti corsero a fare piccoli film con troupe molto professionali, mentre io non avevo nessuno. Tutti con la segreteria di edizione, il carrello, il direttore della fotografia, il ciakista, l'operatore di macchina. Comunque dopo qualche anno è stato ucciso dal video.

F.: - Comunque il film fu presentato in pubblico.

N.M.: - Sì, al Filmstudio è stato molti mesi, non ci pensavo minimamente. Già per me era un successo enorme aver strappato due giorni di programmazione tutti per me e non essere inserito in una rassegna di film in Super 8 di tutta l'Italia. Da 2 giorni poi è passato a 5 mesi.

F.: - E la partecipazione a PADRE PADRONE?

N.M.: - È stato all'incirca nel dicembre 1976 quan-

do stavo finendo la sincronizzazione di IO SONO UN AUTARCHICO. I fratelli Taviani mi conoscevano perché gli avevo fatto vedere i miei primi tre cortometraggi. Quindi la partecipazione d'attore è stata prima dell'uscita del mio film.

F.: - Per ECCE BOMBO del 1978, hai avuto se non sbaglio un budget inferiore ai cento milioni.

N.M.: - No, dopo è diventato addirittura di 180 milioni.

F.: - L'argomento del film erano i giovani e forse è stato per quello che la critica...

N.M.: - Vedi, il discorso era questo. Io pensavo di aver fatto un film drammatico su una piccola parte dei giovani e invece fu scambiato per un film comico sui giovani e da qui: film comico e film sui giovani, ecco il suo successo. E probabilmente tante cose un po' vaghe, superficiali, che sono state dette sono partite da lì. Però il regista non ha la responsabilità sul consumo che viene fatto del suo film. Non mi sono lasciato coinvolgere dal problema di passare dal cineclub al pubblico tradizionale. Ho continuato la mia piccola ricerca cinematografica sia sul linguaggio, sull'argomento e sui personaggi e sono andato avanti. Paradossalmente, secondo me, facendo un film ancora più severo. Per esempio, muovevo la macchina da presa molto di più in IO SONO UN AUTARCHICO che in ECCE BOMBO nonostante nel primo non avessi a disposizione dolly o carrelli. In ECCE BOMBO avevo una struttura professionale, un assistente operatore che poteva farmi

gli zoom, lenti perché naturalmente quelli veloci non mi piacciono, i carrelli e nonostante tutto ciò la macchina da presa si muove, fai conto, sette volte in tutto il film.

F.: - In quel film c'è dell'autobiografia? Dei ricordi? Mi è piaciuto molto il titolo che viene dal grido del rottamaio.

N.M.: - Sì, c'è una componente autobiografica nella famiglia. Nello stesso gruppo di "autocoscienza" che fu un'esperienza che io ho avuto nel 1974. L'unica volta che sono stato alla avanguardia in vita mia, perché con altri amici facemmo un gruppo di "autocoscienza" maschile, sulla falsariga dei piccoli gruppi del movimento femminista.

F.: - Ci sono in ECCE BOMBO anche dei momenti drammatici che sono stati scambiati per gag, come il tuo dialogo sul prato con quella ragazza che crede di vivere liberamente e in realtà dipende dagli altri.

N.M.: - Sì, era abbastanza rappresentativa di un certo mondo giovanile, però partendo proprio da quella sequenza e poi anche riferendosi agli altri film c'era ironia, cattiveria ma anche molto affetto nei confronti di questi personaggi e di questo mondo.

F.: - A un certo punto la critica cominciò a creare i "nuovi comici"...

N.M.: - Sì, ci fu quell'etichetta giornalistica: dopo di me ci fu Nichetti, poi Verdone, Troisi, Arbore, Benigni e Nuti. Io reagii un po' scompostamente a questa cosa perché dicevo, non tanto "io sono il più bravo", ma piuttosto "facciamo cose molto diverse, niente a che vedere uno con l'altro". E tutti dissero "Ah, che presuntuoso". Allora poi me ne sono stato zitto perché è meglio rispondere con il mio lavoro, con i miei film.

F.: - Per fare SOGNI D'ORO, uscito nell'81, hai impiegato molto tempo.

N.M.: - Sì, ma non ero né terrorizzato, né in crisi, semplicemente mi sono preso i miei tempi. Ho giocato a pallanuoto...

F.: - Ami molto lo sport?

N.M.: - Sì, farlo, vederlo meno. Ci sono degli sport che non ho mai visto come ad esempio l'automobilismo, lo sci e la boxe. Tornando al film, costava molto quindi dovetti cambiare tre produzioni, alla fine lo feci con la Gaumont e presi un premio a Venezia. Però l'ambiente romano dello spettacolo e del giornalismo era molto irritato da quel film. Fu considerato molto presuntuoso, sbagliando lo consideravano un volersi misurare con OTTO E MEZZO di Fellini. Lo scambiarono per un'autocelebrazione e non lo era, casomai era autoscorticamento. L'ambiente era irritato soprattutto perché io, insomma, ho sempre detto quello che pensavo dei film che andavo a vedere. In questo modo si rompeva una catena di diplomazie, di ipocrisie, che capisco anche, perché magari uno non vuol parlar male dei colleghi. Ma la mia non era volontà di ferire, era

per parlare un po' di cinema.

F.: - SOGNI D'ORO è molto complesso, e poi c'è la sorpresa finale in cui tu ti trasformi in un uomo lupo. Del resto c'è la citazione del licantropo, quando bastoni il super-terrorista, da IL TESTAMENTO DEL MOSTRO di Jean Renoir.

N.M.: - Monsieur Opal.

F.: - Anche nel successivo BIANCA del 1984 c'è la sorpresa finale e il film diventa giallo, anche se non penso volesse essere solo quello.

N.M.: - C'era un passaggio da una zona all'altra: dal film d'amore alla commedia sulla scuola, alla zona del film giallo. Mi interessava passare da un tipo di film all'altro, come mi interessa sempre passare da momenti di divertimento a momenti di sofferenza. Quando feci ECCE BOMBO mi portai dietro uno slogan per i dibattiti: mi dava fastidio "film divertenti che fanno pensare" così ne inventai uno che dice: "spero di aver fatto un film divertente che fa soffrire".

F.: - A proposito di dibattiti in SOGNI D'ORO c'è la scena famosissima del pastore sardo...

N.M.: - Pastore abruzzese, bracciante lucano e calalinga di Treviso.

F.: - Tra SOGNI D'ORO e BIANCA c'è stato questo passaggio a un film più semplice, più narrativo, che poi si è sviluppato molto di più ne LA MESSA È FINITA.

N.M.: - In BIANCA ho abbandonato l'ossessione della camera fissa, diciamo che la messinscena è meno rigida. C'era sempre la regola di evitare movimenti di macchina inutili però non doveva diventare una gabbia.

F.: - Da che cosa ti è venuta l'idea di prendere come personaggio portante un religioso, per LA MESSA È FINITA?

N.M.: - La prima idea che mi è venuta in mente è stata: io vestito da prete, con la tonaca. Adesso non so se erano dei ricordi di un film come IO CONFESSO di Hitchcock, però se ci devono essere degli spunti, degli agganci a quest'idea non sono nella realtà, da vedersi in personaggiche ho conosciuto ma casomai nei film. Mi interessava la tonaca, di clero nemmeno a parlarne.

F.: - C'è il fattore politico che è inserito, ma un po' sottotono, non ostentato, in riferimento all'amico terrorista.

N.M.: - Sì, comunque vedi, molti lo hanno preso come un western in cui io sono il buono e gli altri, i miei amici, sono i cattivi, in realtà gli altri sono pezzi di me. Cioè sono strade che io avrei potuto prendere e che invece non ho preso perché sono diventato prete. Sono le varie facce, tutte molto varie e con scelte radicali, c'è anche chi ha fatto scelte più sane o ciniche. Quelle dei personaggi del film sono tutte radicali. Mi interessava vedere le varie facce di una generazione di un personaggio, Don Giulio e, soprattutto per quanto riguarda il terrorista, presentare un terrorista che non rientrava nelle categorie giornalistiche. A me dà fastidio il giornali-

smo, non i giornalisti o i giornali ma il giornalismo sì, e in quel caso si parlava sempre di tre categorie: i pentiti, i dissociati e gli irriducibili. Il personaggio non rientra in esse: è un ragazzo che lo spettatore doveva sforzarsi a capire, a capire le sue ragioni e non c'entrava in queste formule di comodo. Odiò, di comodo, in realtà si stava delineando così la situazione dei terroristi.

F.: - Poi c'è l'altro personaggio che si chiude in se stesso interpretato da Marco Messeri.

N.M.: - Sì, Saverio. Anche se non l'ho detto nelle interviste, perché se no me lo sarei trovato nelle recensioni, è il primo personaggio, non interpretato da me, in cui ho messo delle cose autobiografiche. Non nel senso che io veramente sono rimasto chiuso in casa per anni. Nel senso che un po' il carattere e la psicologia di quel personaggio magari assomiglia a certe cose mie. Ed era anche una scommessa perché Messeri come attore è proprio il contrario di Saverio. Come attore, perché lui ha corde scoppiettanti, brillanti e registri tutti alla Paolo Poli con cui ha lavorato, e come persona, perché in quel periodo come in questo è felicissimo, felicemente sposato con un figlio di un anno che adorava. Era importante prendere un attore e una persona contro la parte per non andare nel luogo comune di quello cupo e tenebroso.

F.: - Nelle tue sceneggiature è scritto tutto o improvvisi?

N.M.: - No, non improvviso mai.

F.: - In alcuni tuoi personaggi appare molto spesso l'infantilismo, pensi che sia importante anche nella maturità mantenere certe cose dall'infanzia?

N.M.: - Mah, io non voglio teorizzare, ci sono delle costanti nei miei personaggi che sono: la rissosità, la passione per i dolci, la palletta da tennis con cui giocare a casa, il gioco del pallone, il pranzo in famiglia. Non voglio teorizzare troppo su ste' cose, mi danno un po' fastidio le teorizzazioni o le generalizzazioni.

E' UFFICIALE! SIAMO IN PIENO REVIVAL ANNI '70!

A PROPOSITO DI PALOMBELLA ROSSA

N.M.: - Ho sempre fatto dei film con più piani narrativi e ho sempre pensato di inserire la pallanuoto, ma non ci sono mai riuscito. Così mi sono deciso a far partire tutto da qui: dall'acqua. Poi ho deciso di abbandonare la narrazione, perché ormai nel nostro cinema si pensa di risolvere tutto con la sceneggiatura ma poi diventa tutto standard e si vacilla nella regia. Faccio le mie scelte come regista partendo dalla insoddisfazione di spettatore. In PALOMBELLA ROSSA c'è il film; c'è un altro film trasmesso per televisione e il mio filmino in Super 8 realizzato sedici anni fa; infine ci sono i flashback del bambino. Per non parlare del fascista processato e della tribuna politica: sono tutti possibili film. Ho usato per la prima volta il controllo video delle riprese. Il personaggio del film è ossessionato dal linguaggio, perché una persona si conosce anche dal modo di parlare. C'è una volgarità dominante, specie in televisione, per questo ho deciso di evitarla. Nel film ho trovato alcune difficoltà nel decidere quali parole far dire alla giornalista, interpretata da Mariella Valentini. Non tollero il gergo nei miei film e devo dire nello stesso tempo che non mi dispiace a volte usare il parlare difficile quando esiste una motivazione. Ma il gergo nel momento in cui lo usi, diventa pericoloso perché può diventare un'arma a doppio taglio.

EPILOGO

Siamo arrivati alla conclusione di questo articolo e se mi consentite vorrei spendere ancora parole sul cinema di Nanni Moretti: un cinema che tocca le corde intime dei rapporti interpersonali. I suoi film sono semplici come comunicativa ma complessi nel lavoro che c'è dietro, nella costruzione. Questo li rende adatti per la riflessione e alle volte, come nel caso di PALOMBELLA ROSSA, anche commoventi per la loro tragicomicità.



MICHEL CIMENT: LA VISIONE CRITICA

di Tiziano Sossi

Dopo tante interviste a registi, attori e musicisti per una volta ho voluto conversare con un grande critico, anche per fare il punto della situazione cinematografica mondiale. Un personaggio simpatico e disponibile che non ha a che vedere con l'immagine del critico cipiglioso. L'incontro è avvenuto all'ultimo Festival di Cannes.

Fire: - Quand'è che hai cominciato a vedere film con l'ottica del critico?

Michel Ciment: - È molto difficile da dire. È vero che quando ero giovane adoravo il cinema, andavo soprattutto a vedere film americani e francesi. Sto per compiere 52 anni, quindi nel 1954 avevo 16 anni ed è in quel periodo che ho cominciato a scoprire dei film contemporanei come *ORDET* di Dreyer, *UN CONDANNATO A MORTE È FUGGITO* di Bresson, *LOLA MONTEZ* di Ophüls. Tutti film che uscivano in quel momento nel cinema, fino ad allora per me il cinema era sinonimo di realtà, ma devo dire che la presa di coscienza dello stile l'ho avuta con pellicole come *SENSO* di Luchino Visconti, più tardi con i film di Bergman come *IL SETTIMO SIGILLO*. Quindi tutti film, diversi dal cinema-specchio classico francese e americano, che mi hanno cambiato. Così ho cominciato a scrivere delle cose per conto mio e nel 1960 dopo aver scritto per due anni su un giornale per studenti sono passato a *Positif*. Mi sono formato praticamente col cinema europeo e giapponese, sul finire degli anni '50 andando spessissimo alla Cinemateque. Lì ho visto anche molti classici, dai film di Buster Keaton a quelli di Fritz Lang, poi leggevo molto le riviste come *Cahiers Du Cinema* e appunto *Positif* che erano le migliori sul mercato. Non ho mai letto enciclopedie di cinema dal primo all'ultimo capitolo, la cultura me la facevo attraverso le retrospettive, leggevo libri e riviste.

F.: - Hai mai scritto per i *Cahiers Du Cinema*?

M.C.: - No, perché le due riviste erano rivali. Io all'epoca ero con *Positif* ideologicamente e moralmente perché negli anni '50 c'erano le riviste di destra, di filosofia spiritualista, mentre io ero piuttosto di sinistra più vicino alla filosofia surrealista e contro la guerra di Algeria. Le due riviste adoravano entrambe il cinema, erano scritte da cinefili ma io ero più in sintonia con questa rivista. Devo dire che ho amato molte volte gli stessi film dei "Cahiers", di registi come Howard Hawks, Alfred Hitchcock, che non erano considerati molto bene nella mia rivista.

F.: - Il fenomeno della Nouvelle Vogue. Come lo avete vissuto voi critici francesi questo momento di sperimentazione da parte delle nuove generazioni?

M.C.: - All'epoca c'era molta confusione. Era un fenomeno apolitico, contro la politica, infatti i *Cahiers Du Cinema* erano contro i discorsi politici. Nel 1960, Godard è diventato maoista, ma in quel periodo non lo era ancora, era un cinema individualista. Al contrario del cinema italiano che era più sociale e politico, basti pensare a Visconti, quindi la *Nouvelle Vogue* aveva questa riserva ma diede modo di emergere a gente con molto talento come Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer che erano compagni, amici tra di loro, un fenomeno molto collettivo. In effetti, per quanto riguarda la Nouvelle Vogue il regista che preferisco è Alain Resnais e come film il suo *HIROSHIMA MON AMOUR* e *FINO ALL'ULTIMO RESPIRO* di Godard. Sono i due film che più mi hanno colpito come spettatore; non mi facevano impazzire invece i primi film di Chabrol *LE BEAU SERGE* e *I CUGINI*, i suoi film successivi mi sono piaciuti molto di più mentre quei due non mi hanno mai affascinato, pensavo fossero meglio i film di Clouzot e di Autant-Lara. C'erano delle cose ma non vedevo la Nouvelle Vague come un fenomeno estetico o ideologico come il neorealismo italiano o il cinema nuovo brasiliano, per me c'era molta individualità, non c'è nessun rapporto tra *HIROSHIMA MON AMOUR* e *I 400 COLPI*.

F.: - Per quanto riguarda le interviste come hai cominciato?

M.C.: - Credo nel 1965, quando ho intervistato Francesco Rosi del quale mi erano piaciuti molto *SALVATORE GIULIANO* e *LE MANI SULLA CITTÀ*. L'intervista la feci con Paolo Gobetti e Goffredo Fofi che erano miei amici a *Positif*, Fofi era nel comitato di redazione. Era il mio primo Festival di Venezia e avevo 27 anni.

F.: - Il primo libro su un regista?

M.C.: - Nel 1967 era su Eric von Stroheim, era più che altro un opuscolo. Il mio primo vero e proprio libro è del 1972 su Elia Kazan e mi era stato commissionato da un editore britannico. In generale sono dei libri che sono un po' il risultato della familiarità con le persone, critica e a volte umana. Per questo è difficile che io scriva un libro su Luis Buñuel o Ingmar Bergman, ho sempre fatto su registi che ho seguito e dei quali ho raccolto riflessioni e note. Ad esempio Stanley Kubrick, il libro l'ho

fatto dopo dodici, quindici anni di frequentazione della sua opera.

F.: - Che personaggio è Kubrick?

M.C.: - Non ho frequentato molto Kubrick proprio perché frequenta poca gente. Ha la sua famiglia, sua moglie, i suoi figli, vive solitario, penso che ogni tanto arriveranno dei suoi amici a cenare da lui, ma non vede molta gente. Dunque non posso pretendere di conoscerlo come un amico, assolutamente, penso di avere avuto la fortuna eccezionale di fargli delle interviste, di potergli telefonare a Londra ogni tanto per sapere come stava. Non posso pretendere di conoscere veramente la personalità, quando l'ho incontrato per le interviste ho notato che era un uomo molto semplice con un umore gioioso di stampo newyorkese che ha anche Woody Allen. Ironia sulle cose con molto senso dell'umorismo. È un uomo che vive alla giornata, che mangia hamburger, che guarda le videocassette, è molto simpatico e si interessa al cinema di tutto il mondo. Senza nessun tipo di preconcetti si interessa ai film dei neozelandesi, dei peruviani, con la sola eccezione, in parte degli americani. Non ha molto interesse per Spielberg o Lucas oppure ad esempio non conosce affatto Anghelopulos, non sa proprio chi è. Kubrick è sempre alla ricerca di informazioni, segue tutti i cambiamenti politici, estetici, tecnici, è qualcuno che assorbe molto l'informazione senza avere un contatto diretto con il mondo ester-



no se non attraverso i giornali, la televisione, le videocassette.

F.: - Come deve essere secondo te un critico?

M.C.: - Credo che un critico non possa avere tutte le qualità, come del resto un regista. Ci sono registi che sono più forti nella sceneggiatura o nella fotografia o nel montaggio. Kubrick è un caso raro nell'aver tutte le qualità: grande potere visivo, grande costruzione drammatica, straordinaria direzione degli attori, grande pensiero filosofico. Per quanto riguarda i critici comunque penso che ci siano alcune qualità essenziali e necessarie, senza un ordine di preferenza. L'informazione, la conoscenza, cioè la cultura e l'informazione sulla storia del cinema sia dal punto di vista dei film, degli attori, i vari momenti storici, economici e politici; poi la capacità di analisi di tutte le componenti dei film, psicanalitica, sociologica; la valutazione in rapporto a chi l'ha fatto, in rapporto all'ambizione del regista e al risultato che ha ottenuto e comunque deve sempre esistere la oggettività, perché non si può amare un film se è di destra o di sinistra o perché è ottimista o pessimista, se è d'avanguardia o se è classico; lo stile, bisogna saper scrivere, saper suggerire le cose che scorrono sullo schermo, quindi anche la qualità letteraria; infine, l'entusiasmo, il gusto della scoperta, il desiderio della ricerca, l'apertura di spirito. Voilà.

F.: - Cosa pensi ultimamente del cinema europeo e mondiale?

M.C.: - Penso che il cinema tra il 1960 e il 1975 abbia avuto una creatività eccezionale e molti nomi sono venuti fuori, da Bertolucci a Scorsese, fino a Wim Wenders e Anghelopulos. Dopo c'è stato come un rallentamento forse perché il pubblico guarda ormai molto di più la televisione. È più difficile trovare cose nuove, ma nonostante ciò negli anni '80 sono apparse personalità molto interessanti. Moretti in Italia, Almodòvar in Spagna, Hou XiaoXian a Taiwan, Lino Brocca nelle Filippine, Kieslowski in Polonia, sono molti e sono obbligato a dimenticarmene alcuni.

F.: - Greenaway in Gran Bretagna...

M.C.: - Ecco, scusami, hai ragione, è uno dei miei registi preferiti, l'ho molto difeso, ma è molto difficile in un'intervista essere completamente lucidi.

F.: - I Festival secondo te sono ancora necessari?

M.C.: - Dato che oggi non si vedono più i film è importantissimo che ci siano i Festival soprattutto per ciò che riguarda le cinematografie minori. Quest'anno a Cannes ad esempio si è scoperto Charles Burnett, c'è stata la consacrazione di David Lynch, ottimi i due film dal Giappone e dalla Cina. Quindi è grazie a Cannes che poi i film avranno un pubblico e una stampa mondiale. Alle volte non è necessario neanche essere in competizione, basti pensare alla Mostra di Venezia e ai due film di Moretti e Avati.

CRAZY BODIES

— PERCORSI DEVIANTI DEL CINEMA HORROR

di Alessandro Stoppa

SHINING di Stanley Kubrick (1980)

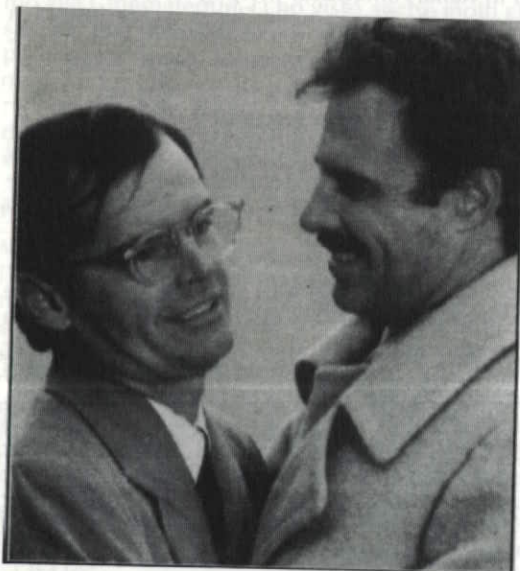
IL VIAGGIO di Kubrick al CENTRO DELL'ORRORE: un'opera fondamentale, lucida analisi dei percorsi (im)possibili del cinema della Paura.

Jack Torrance (un Jack Nicholson più che espressivo) ottiene il posto di guardiano per l'inverno all'Overlook Hotel e vi si trasferisce con la moglie e il figlio Danny. Drammaticamente Jack diviene l'interlocutore di quelle presenze misteriose che animano l'Hotel: assalito da follia omicida, insegue invano moglie e figlio armato d'ascia, per poi soccombere alla fatale atmosfera del luogo.

Spirato dall'omonimo racconto di Stephen King, SHINING è proteiforme creazione, ambiguo contenitore di suggestioni dalle valenze affascinanti. Varie interpretazioni sono possibili: l'orrore come potenziale perturbatore all'interno della famiglia, l'irruzione di una dimensione aliena nel nostro spazio-tempo (l'Hotel è costruito su un cimitero indiano), la (in)capacità creativa dello scrittore (Jack tenta di scrivere un romanzo) azzerata da pulsioni negative.

Paradossalmente (ma non tanto) Kubrick sembra scartare l'indicazione esplicita del testo di King: l'esibizione di super-facoltà (lo *Shining*, sorta di percezione paranormale) quale possibilità estrema per sottrarsi alla minaccia.

Kubrick accosta molti luoghi comuni dell'horror (lo spazio chiuso da cui è impossibile fuggire, la figura del folle), ma la sua visione si sviluppa in profondità, slegandosi da luoghi-personaggi-moventi identificabili: nella vicenda tutti i protagonisti so-



no dominati dagli eventi e non esiste una logica interna al dramma che possa affermare un senso plausibile. Si impone l'immagine del labirinto: deformazione spaziale dove gli eventi si intersecano, come in un puzzle, e al contempo luogo dove il tempo sembra contorcersi, coagulandosi (nell'immagine finale del film Jack è presente in una foto scattata decine di anni prima della sua venuta all'Hotel).

E la peste colga chi prende troppo sul serio le recensioni.

LA COSA di John Carpenter (1982)

LA FORMA dell'ORRORE: la visibilità (cinematografica) come imperativo categorico in un viaggio tra immagini (iper)realistiche e mutazioni inconcepibili.

Un cane, dopo essere stato vanamente inseguito in elicottero da due tecnici norvegesi, viene ospitato in una piccola base artica americana.

Si scopre che i norvegesi avevano individuato il punto di arrivo di una spedizione proveniente dallo spazio e un blocco di ghiaccio verosimilmente contenente una forma di vita aliena era stato trasportato nella loro base.

La Cosa ha ripreso vita e ora, sottoforma di cane, si prepara a contagiare anche i tecnici americani.

Estraneo all'ideologia dell'omonimo film di Howard Hawks del 1951 (dove l'alieno era presenza dichiaratamente offensiva, connotata come decisamente estranea agli umani), LA COSA di Carpenter indaga il momento culmine dell'orrore: la mutazione incontrollabile, la trasformazione in atto di una potenziale mostruosità. L'alieno si insinua nei corpi dei protagonisti, assumendone la forma esteriore.

I tecnici degli effetti speciali (guidati da Rob Bottin) hanno sperimentato tutte le possibili tecniche pienamente visibile la mutazione, combinando make-ups geniali con movimenti meccanici di notevole complessità. In apertura il cane sembra esplodere, liberando tentacoli, zampe di ragno e pulsanti escrescenze carnose. L'alieno lascia il corpo del cane e cerca un nuovo involucro vivente da contaminare. Tutte le trasformazioni comunque rimangono incomplete, i corpi degli umani sono precario veicolo per un'entità che non sembra vivere la vita propria.

Per Carpenter non c'è punto d'arrivo, soluzione del dramma: dopo la distruzione della base, la Cosa potrebbe ancora sopravvivere in ognuno dei superstiti.

Jack Nicholson, Marvin o Allucinato?

VIDEODROME di David Cronenberg (1983)

LA REALTÀ come VIDEOALLUCINAZIONE: un'opera profetica di Cronenberg sulla contaminazione tra "medium" televisivo e (in)coscienza dello spettatore.

Max Reins (un convincente James Woods), presidente di una piccola emittente televisiva, cerca nuovi programmi da proporre al suo particolare pubblico. Sesso, ultraviolenza: la serie VIDEODROME (torture, omicidi, mutilazioni), trasmessa su un canale pirata, induce Max alla ricerca dei suoi produttori per acquistare il materiale.

Il complotto si svela lentamente: una fantomatica organizzazione vuole impadronirsi della piccola rete televisiva per diffondere programmi in frequenza Videodrome, pericolosamente interattiva con le menti degli spettatori.

Dopo una pacata esposizione delle consuete obiezioni alla TV spazzatura (ispiratrice di violenza e perversioni sessuali), VIDEODROME si addentra pienamente nella tematica della suggestione televisiva. Mentre le immagini mostrano effetti speciali come squarci nello stomaco del protagonista per inserirvi videocassette, nel film si addensano dichiarazioni teoriche: "la nostra realtà è solo la percezione della realtà", e ancora "lo schermo televisivo è ormai l'unico vero occhio sul mondo".

Per Cronenberg l'emissione televisiva genera direttamente l'orrore. L'effetto dei programmi Videodrome non è il SEMPLICE plagio delle coscienze, ma la manipolazione fisica delle menti da ottenersi con la crescita indotta di un nuovo organo, escrescenza carnosa incontrollabile come un tumore al cervello.

Nel film lo schermo televisivo si deforma e si estroflette, per prendere contatto con lo spettatore: il dramma non è l'incapacità di giudicare ciò che si vede, ma l'impossibilità di sottrarsi alla visione.

NIGHTMARE di Wes Craven (1983)

IL MALE si insinua NELLE SPIRE DEL SOGNO: Wes Craven mette in scena perturbanti pulsioni generatrici di incubi mortali.

Un sogno comune turba le notti di alcuni adolescenti: un uomo dal volto tumefatto, con maglione rosso e verde e capello scuro, agita minacciosamente acuminati artigli d'acciaio. È un incubo che diviene realtà: i giovani corpi vengono strangolati dal redivivo assassino.

La caparbia ostinazione della ragazza riuscirà, comunque, a porre fine al dramma, a rischio della propria vita e sfidando i silenzi imbarazzati dei propri genitori, incapaci di comprendere che l'inafferrabile presenza, omicida nel sogno, non è altri che il maniaco colpevole dell'omicidio di parecchie bambine trucidato anni prima da un gruppo di adulti.

NIGHTMARE è rappresentazione fisica di paure inconscie, cruda messa in scena di quelle pulsioni violente che possono minare giovani menti. Fred Krueger, l'apparizione del sogno, è presenza odiata

amata, incarnazione di un desiderio inespresso con valenza sessuale (splendida è la scena nel bagno, dove la mano con gli artigli emerge dalla vasca a lambire il corpo nudo della ragazza).

Il letto, il bagno: questi sono i luoghi nei quali l'incubo prende corpo, alimentato dal turbamento stesso dei giovani adolescenti.

Per Craven le colpe dei genitori ricadono sui figli: ciò che per loro è dolorosamente e sessuofobicamente rimosso (la figura deviante del maniaco, e, più in generale, l'aspirazione a una libera sessualità), si insinua nello spirito dei figli, generando il fantasma dell'autodistruzione.

THE HITCHER di Robert Harmon (1986)

"... Che possiate non incontrarlo mai": L'ORRORE IMPONE LA SUA LEGGE rendendo impossibile sottrarsi alla paura.

È notte, piove: una macchina si ferma per accogliere the hitcher, l'autostoppista (un grande Rutger Hauer, memore di BLADE RUNNER).

Il duello è annunciato: l'ambiguo meccanismo del rapporto tra vittima e carnefice prende avvio e, incurante della polizia e delle presenze altre, si trascina fino alla soluzione finale. THE HITCHER mette in gioco l'irrazionale: la presenza irriducibile dell'autostoppista, autore di azioni efferate, si affaccia di continuo nella storia, cercando un dialogo (im)possibile con l'incuto giovane (e solo con lui).

Come già in NIGHTMARE, il rappresentante del Male (the Hitcher o Krueger che sia), scardinata ogni parvenza di verosimiglianza, si impone nella mente dell'adolescente, prima ancora di agire sul suo corpo.

THE HITCHER è l'incubo dei grandi spazi, della fuga impossibile nello spazio sconfinato, è dramma continuamente riproposto, affiorante come figura dello spirito prima ancora che come presenza fisica.

Nel finale il mostro viene ucciso, ma resta il dubbio se sia stato veramente terminato o magari, in una sorta di vampiresca continuità, non possa rivivere nelle gesta del giovane.

THE HITCHER attraversa trasversalmente il panorama dei generi cinematografici: thriller in apertura (le scene nella notte di pioggia), il film di Harmon accoglie di volta in volta immagini in stile horror o in stile western (tutto lo splendido duello finale), conservando per dinamica e per ambientazione (l'Ovest americano) la struttura del road movie.

E la figura dell'autostoppista, attorno a cui si coagula la vicenda, riemerge da ogni mutazione, esibendo il suo sarcastico sorriso.

LA CASA II di Sam Raimi (1982)

L'ECESSO d'ORRORE (al cinema) come programmatica ASSENZA d'ORRORE: Raimi esorcizza con le risate le paure degli spettatori.

In un cottage sperduto nei boschi giungono due ragazzi, con la speranza di trascorrere qualche giorno in tranquillità. L'ascolto casuale di un nastro dove sono registrate invocazioni tratte da un antico testo, il Necronomicon (Libro dei Morti), riporta in

vita delle creature mostruose che assediano la casa. Nella notte giungono al cottage altre persone: saranno possedute a turno e solo all'alba, con la lettura delle formule d'esorcismo, il mostro verrà cacciato.

LA CASA II (in originale EVIL DEAD II) è il remake del precedente lavoro di Raimi, LA CASA, vero cult-movie dell'horror: se nelle battute iniziali del film il regista riprende immagini del primo EVIL DEAD, fino alla riproposizione della scena finale (dove la macchina da presa insegue e investe il malcapitato visitatore del cottage), nella seconda parte Raimi cambia registro e LA CASA II diviene parodia di sé stesso.

Con un'operazione parallela al CREEPSHOW di Romero, gli effetti speciali in eccesso esorcizzano la paura e l'esibizione del mostruoso diviene occasione ricercata di divertimento.

Una mano del protagonista viene contaminata e allora si scatena, percuotendo in vario modo il suo incredulo possessore (ricordate il DOCTOR STRANGE-LOVE di Kubrick?); gli oggetti, le pareti stesse della casa esplodono in una sarcastica risata, vibrando all'unisono.

La fantasia non ha limiti: assecondando lo spirito dei fumetti horror per ragazzi, Raimi mette in scena impacciate creature che danzano ricalcando le movenze (da stop-motion) dei mostri del cinema fantastico anni '50, personaggi che si preparano alla lotta armandosi come Rambo e, nel finale, il viaggio del protagonista attraverso il tempo da cui riemerge, in epoca medievale, come eroe da leggenda venuto dallo spazio.

MONKEY SHINES di George Romero (1987)

Gli UOMINI come VEICOLO D'ORRORE: Romeo gioca con la (dis)somiglianza tra la scimmia, animale antropomorfo, e l'uomo, potenziale portatore di (in)civili facoltà.

Ridotto in carrozzella dopo un grave incidente stradale, il giovane Alan riceve in dono da un amico scienziato una scimmia cappuccina condizionata in laboratorio e addestrata per collaborare con tetraplegici (paralizzati ai quattro arti). Alan, fortemente depresso, si riaffaccia alla vita con entusiasmo: l'animale diventa un prolungamento ideale del suo corpo, e misteriosamente, della sua mente. Dopo aver provocato la morte di alcuni amici (nemici) del giovane, la scimmia si ritrova per una notte padrona della vita dello stesso Alan: perderà la sfida e la normalità potrà ricomporsi.

La dimensione che Romero evoca è l'istintualità. La scimmia, parte di un programma di laboratorio mirante a favorire mutazioni genetiche per renderla più simile all'uomo (le viene ripetutamente iniettata una soluzione contenente un estratto della corteccia cerebrale di un cadavere di donna) diviene alter-ego, controparte di una presenza che regredisce, riducendo la distanza tra le due specie.

Romero segue le evoluzioni della scimmia con la macchina da presa (in soggettiva), e quelle azioni invadono i sogni del giovane: legame telepatico, ma anche condizionamento reciproco. La scimmia af-

fine la sua capacità di utilizzare degli strumenti per realizzare i suoi fini (caratteristica tipicamente umana), mentre l'uomo riscopre l'inesplicabile "smania di peccare", espressione di un subconscio nel quale riposano ancestrali pulsioni.

DUE OCCHI DIABOLICI di George Romero e Dario Argento (1990)

IL BRACCIO e la MENTE: Romeo e Argento si misurano con Edgar Allan Poe, nume tutelare del cinema horror e geniale ispiratore di eccentriche visioni. DUE OCCHI DIABOLICI si compone di due episodi, a firma dei due registri, percorsi differenti sulle orme del grande narratore.

La macchina da presa comincia a muoversi inquadrando il luogo dove è sepolto Poe e lentamente, dalla statua nel parco, si sposta sulla strada. È l'inizio di FATTI DELLA VITA DI MR. VALDEMAR, diretto da Romero.

In fin di vita, Mr. Valdemar deve sottostare, sotto ipnosi, alle intriganti manovre della giovane moglie, mirante ad impadronirsi del capitale del marito. Valdemar muore improvvisamente: lo stato di ipnosi in cui si trova fungerà da tramite per mettere in comunicazione le presenze dell'aldilà con il mondo dei vivi, dove il cadavere viene rianimato da forze soprannaturali.

Il regista dà forma all'incompiuto racconto di Poe: servendosi di effetti speciali strettamente funzionali alla narrazione, Romero con uno stile essenziale compone un'opera che riflette lo spirito dei suoi precedenti lavori.

Mentre la moglie con il complice, il medico, progetta il suo futuro, sicura dell'impunità (tutti pensano solo ai propri interessi), gli alieni (dal mondo dei morti) divengono gli agenti di una giustizia superiore e provvedono alla riparazione del torto.

Come già gli zombi de LA NOTTE DEI MORTI VIVENTI (1968), anche in FATTI DELLA VITA DI MR. VALDEMAR gli alieni sono esibiti come portatori di istanze etiche, presenze irriducibili in un mondo dove i veri mostri sono gli uomini.

Ne IL GATTO NERO, l'episodio di Argento, l'orrore da vibrazione sotterranea si tramuta in spettacolo esibito, ricercato. L'effetto speciale come evento narrativo. L'accelerazione delle cadenze di montaggio, movimenti di macchina che generano sensazioni allarmanti, un'accompagnamento musicale sottilmente invadente: tutti elementi che concorrono a rinforzare il momento dell'esibizione. L'orrore si consuma nei nostri occhi, rispecchiando le paure interiori.

IL GATTO NERO è denso di immagini agghiaccianti, citazioni visive dall'opera di Poe. Straordinaria è la sequenza d'apertura: il ritrovamento da parte della polizia di un cadavere di donna sezionato all'altezza del bacino (il make-up è di Tom Savini), visibilmente sottoposta alla tortura descritta da Poe ne IL POZZO E IL PENDOLO. La macchina da presa ondeggia per qualche istante appesa alla lama, sotto lo sguardo impassibile del fotografo Usher (!).

FIGLIA DI UN DIO MINORE LA PITTURA

SIDE A

Fingere la tridimensionalità, conoscere la muscolatura del nudo virile, espugnanare la prospettiva.

Queste sono le linee perimetrali entro le quali si svolge la vicenda della Pittura, dal Trecento che è di Giotto al puntillismo dei neo-impressionisti.

Al suo interno continui sfondamenti di scale cromatiche, sistematiche demolizioni di apparati architettonici per affacciarsi sull'infinito, un certo gusto per la dissezione del corpo umano che è misura di tutte le cose, vero e proprio microcosmo in eterno dialogo col Macrocosmo. La storia della pittura procede per "schema e correzione", sarebbe a dire piccole e grandi innovazioni per decomporre e ricomporre in nuove soluzioni una tela che, impiestrata di colori e circoscritta da linee, finge la realtà delle cose.

Pitturare significa ricreare oggetti e corpi a noi noti. Vale sia per chi vede il quadro, sia per chi lo realizza. Vantaggio della pittura è il silenzio. Il suo raccontarsi è muto, non ci pone domande e non ci offre risposte, ma esige solo il nostro silenzio... al termine del quale sta il nostro Essere incrementato... Da che cosa? Dal piacere del riconoscimento, ha detto Aristotele e la sua eco secolare.

Altri dicono: la pittura parte da un'immagine familiare (casa-bimbo-donna-uomo), la disintegra e la ricrea in un "nuovo familiare" che non escludono la gioia di chi contempla, consente di conoscere per una seconda volta le cose che ci stanno intorno come fosse la prima, cioè ri-conoscere.

Non è un gioco di parole.

La pittura non dà il mondo per scontato, anzi fingendolo lo rende più vero.

SIDE B

Di strada i pittori ne hanno fatta. Dalle botteghe fiorentine del XIV sec. all'atelier seicentesco, all'odierno studio. Ora la pittura è sola (leggere ARTE E ANARCHIA di E. Wind, Adelphi).

A furia di reclamare autonomia e libertà, a furia di sfondare porte sprangate dalle convenzioni — pittoriche e non — è precipitata nel mare magnum ove convivono tutti gli stili, dove è consentita tutta la libertà e l'artista è genio o quantomeno geniale e come tale sempre più solo, aggrappato alle sue tele come a un tronco a naufrago. Plaltonemeve gli artisti, la loro Immaginazione, la loro realtà "finita" e li avrebbe volentieri banditi dalla sua Repubblica.

Oggi chi ha paura dell'Arte?!

Nulla sfugge a quel meccanismo che mi fa trovare alla Coop Sinéad O'Connor (lode a S. Remo, San-

to tra i santi) che con THE LION AND THE COBRA era conosciuta da quattro gatti! Non è una forza misteriosa quella che guida l'innovazione a divenire un anello nella catena della tradizione. Secondo me è l'INVIDIA.

Quel pungolo che spinge a dire che l'arte moderna è una schifezza incoprensibile se non quando degenerata e pensare dell'arte mimetica che forse anche con un po' di allenamento, forti di qualche fascicolo settimanale di Fabbri editore, potremmo impadronirci dei segreti di Van Gogh.

Ma in cuor nostro — come direbbe De Amicis — sappiamo che non tutti sanno usare il pennello, semmai la pannellessa per ripassare periodicamente la saracinesca del box, che non tutti hanno l'ugola di Bono e i più tengono concerti assolutamente gratuiti sotto la doccia.

La nostra mediocrità ci sconsiglia dall'intraprendere in salotto di casa nostra una novella CAPPELLA SISTINA con nonne e zii in veste di Profeti e Sibille che annunziano il nostro avvento.

La mediocrità, dunque, isola il virus del genio.

Poi, alla fin della fiera (vanity fair) se gli artisti non mangiassero e avessero l'accortezza di spremere bacche per farne inchiostro e tritare terre per farne colori, non avrebbero bisogno delle nostre micchette tutte uguali e dei nostri pennelli e colori fatti in serie. Cazzi loro! Dice l'invidioso in tuba e panciotto.

Che fare? Sel'è già chiesto Lenin e vedete bene che brutta fine sta facendo.

Vi caldeggio un viaggetto catartico in Brera (costa un quinto 1/5 di un C.D.). Senza amici e senza Walkman. Un giro nel silenzio, affidando al custode in entrata il nostro ego-mondo insieme a borsa ed ombrello.

Un altro mondo che chiede di essere guardato con attenzione, un altro-da-me che sta zitto e mi misura, ma ha il buon gusto di non giudicarmi. Si direbbe quasi che mi ama perché non mi vuole possedere, non mi mostra strade nuove e al più è come una favola muta il cui senso riposto mi sfugge, pur sapendo che come ogni favola c'è un buono e un cattivo, un re e una regina e in un dipinto c'è Cristo flagellato o una Madonna in trono con Bimbo. I temi iconografici sono sempre quelli proprio come "c'era una volta" e la parola Fine dopo... "e vissero felici". In mezzo, badate bene, non ci si siete solo voi, c'è il mondo di cui anche voi siete parte senza infamia e senza lode.

All'uscita ricordatevi del vostro lo dato in custodia. E fino a casa, se ce la fate, state zitti e continuate a "sentire guardando".

Andrea Di Martino

QUESTO § QUELLO

Essendoci stato un buco di quattro mesi dalle ultime segnalazioni, ecco che ci troviamo costretti a selezionare i nostri dischi più interessanti con un po' di severità in più. Non leggerete recensioni di I DO NOT WANT WHAT I HAVEN'T GOT (S. O'Connor), poiché probabilmente l'avrete già tutti; un ottimo disco, un successo meritato. Né di CHEMICRAZY, il miglior disco assemblato dai That Petrol Emotion dal 1986 a oggi, che hanno perso l'O'Neill chitarrista nel processo del frattempo: tuttavia sappiate che si tratta di uno dei dischi più belli di questa metà '90. Ottimo anche il terzo Souled American, AROUND THE HORN (Rough Trade), il gruppo dell'Illinois che ha saputo sposare i sogni classici alle schizofrenie al rallentatore dei "tempi moderni". Una miscela unica, un gruppo da custodire gelosamente.

Se può passare invece inosservato SKELLINGTON di J. Cope (se ne disse addirittura su un Fire di due anni fa, l'album per il fan club), con alcune eccezioni di sapore acustico, va ricordato di star vicino a Cope per vedere cosa potrà riservarci. Infatti è finalmente uscito ad aprile il famoso disco inedito dei Teardrop Explodes, EVERYBODY WANTS TO SHAG... (Phonogram) che raccoglie brani già editi sui dischi solisti di Cope in altre forme e cose che i Teardrop avrebbero dovuto fare uscire in un album mai pubblicato, in parte completato da KILIMANJARO. Se volete capire perché gli Inspirational Carpet sono una mezza truffa che offende la creatività, beh, i Teardrop fanno per voi: e non sono un nostalgico dei vent'anni di distanza, questi si sono sciolti dieci anni fa e da allora il pop britannico ha espresso gente che al massimo aveva un'idea (Jesus And Mary Chain). Pop più leggero, ma interessante è quello del secondo album degli House Of Love di Guy Chadwick. Forse troppi ripescaggi, come i grandi singoli NEVER, SHINE ON e I DON'T KNOW WHY I LOVE YOU, uniti a bellissime canzoni sognanti e profumate come *The Beatles And The Stones* e *Hannah*. Un buon esordio quello del giovane di Belfast Brian Kennedy (THE GREAT WAR OF WORDS) titolare di un disco buono e di una voce che potrebbe farci venire tanti brividi, alla Aaron Neville.

E a proposito di Neville Brothers, a settembre avremo un nuovo album, il seguito della saga-Neville, successore del capolavoro assoluto della famiglia, YELLOW MOON. L'Italia ha visto parecchie pubblicazioni in questi mesi: in assoluto spicca SOMETHING ABOUT JOY, un tributo ai Joy Division approntato dall'attiva Vox Pop. Le mie cose preferite, *Love Will Tear Us Apart* fatta dai Carnival Of Fools e *Shadowplay* degli Afterhours.

Questi ultimi pubblicheremo a settembre il secondo disco con la vecchia formazione: di quel meraviglioso quartetto rimane il cantante/chitarrista Manuele Agnelli, mentre gli altri stanno già lavo-

rando a un nuovo progetto. I nuovi Afterhours, più radicali se possibile se sono come li abbiamo visti sul palco dell'Accademia di Belle Arti di Milano a fine maggio, comprendono due terzi degli ormai disciolti

Weimar Gesang. Un saltino a Dublino. Oltre agli Interference, ancora in attesa di uscire (un reato la mancanza di loro dischi, vi assicuro), gli Amazing Colossal Men, hanno pubblicato il loro primo disco, TOTALE per la Siren Recs., mentre i Something Happens sono balzati al primo posto delle classifiche irlandesi con STUCK TOGETHER WITH GOD'S CLUE, album peraltro viziato da un'inconcludenza che penalizzava già il primo album. A settembre invece avremo il successore di FISHERMAN'S BLUES. L'otto di giugno i Waterboys hanno completato il mixaggio delle diciotto canzoni che formeranno l'album (singolo), di cui molte le abbiamo ascoltate nel corso dei loro concerti italiani. Tutto registrato e Spiddal, alla Spiddal House (quella sul retro copertina dell'ultimo disco), l'album non dovrebbe segnare svolte decisive, ma una concretizzazione più compiuta delle intenzioni a volte smarrite dall'eterogeneo FISHERMAN'S BLUES. Da agosto i Waterboys saranno in tour.

Nel febbraio 1991 uscirà il primo libro ufficiale sul gruppo, con tutti i testi tradotti e un'introduzione leggiadra di Mike Scott. Non ci è ancora stato comunicato chi curerà questo libro, sappiamo solo che uscirà per l'Arcana. La quale Arcana quest'anno si è già fatta notare per due o tre volumi interessanti. LA STORIA, un'ottima biografia dei R.E.M., L'AUTOBIOGRAFIA, volume pazzesco e demenzialmente bello scritto su sé stesso da Frank Zappa con il giornalista Peter Occhipicchio, VELVET UNDERGROUND, una raccolta di saggi e interviste (incluse quelle su l'ultimo SONGS FOR DRELLA) che traccia un'interessante ipotesi critica sul gruppo newyorkese. Dei R.E.M. è uscita fra l'altro la videocassetta con tutti clip dal 1987 a oggi, intitolata GREEN, mentre del lavoro di Reed e Cale per Andy Warhol esiste in videocassetta, con lo stesso titolo, la performance. È anche uscita la serie italiana dei film dei Beatles, da HELP a MAGICAL MISTERY TOUR sino a YELLOW SUBMARINE, dopo A HARD DAY'S NIGHT e in attesa di LET IT BE. Fra le altre cose la notizia più bella sui quattro baronetti è che finalmente si sono risolte molte delle beghe legali che avevano "intrapopolato" tutto lo scibile registrato a Abbey Road tra il '63 e il '70, di cui abbiamo avuto assaggi da colpo apoplettico con una serie di pubblicazioni illegali, gli Ultra Rare Trax, che in sei CD/LP hanno svelato un tesoro di cose inestimabili (*Ob-La-Di Ob-La-Da* e *While My Guitar Gently Weeps* acustiche, inediti come *Not Guilty* di Harrison, versioni stralunate dei loro classici surrealisti, *I Am The Walrus* e *Straw-*

berry Fields Forever). La Swinging Pig, fantomatica etichetta tedesca ha anche proposto le stesse cose per i Rolling Stones, mentre di notevole valore sono due altri CD-bootleg con rarità di studio, una dei Kinks (KOLLETTABLE KINKS) l'altra degli Who, oltre a un lavoro abbastanza interessante sui Buffalo Springfield di Neil Young.

Da qualche settimana abbiamo in studio Peter Gabriel con Daniel Lanois, mentre da luglio i R.E.M. daranno il via al successore di GREEN. Voci vicine al gruppo annunciano che il nuovo disco, in uscita a inizio '91, non sarà accompagnato da un tour. Grande il ritorno di Robert Plant: il grandissimo cantante-istrione dei Led Zeppelin ha firmato il suo disco migliore dai tempi del Dirigibile con MANIC NIRVANA (CGD). Secondo album del nuovo corso per i Cowboy Junkies: un totale di campagne fresche e un po' di sonno. Ma se avete voglia di sole e di relax, CAUTION HORSES fa per voi. Buona la cover di *Powderfinger* di N. Young. Notevoli le ristampe in album di alcune Peel Sessions: spiccano quelle dei Gang of Four e dei Wire, dei quali è consigliato fortemente il nuovo album MANSCAPE. In CD finalmente anche REAL LIFE e PLAY dei Magazine di Howard Devoto, autore con il suo nuovo progetto di un ottimo disco, i Luxuria recensiti più avanti. Torna David Roback, uno dei gioielli, secondo molti, del Paisley Underground californiano. Chiuso in sordina il progetto Opal, eccolo con i Mazzy Star. Buone vibrazioni. Stampato in CD il mitico IF I DIE I DIE dei Virgin Prunes, dalla Rough Trade. Una canzone in più dal laser. In attesa dell'album degli Emotional Fish, da Belfast gli epici Energy Orchard si fanno notare... abbastanza. A fine giugno infine il nuovo Sonic Youth, presto il nuovo Jane's Addiction e verso settembre un probabile doppio dei tanto bistrattati Guns n'Roses. Aprite le vostre orecchie. Uno dei più pazzi, del panorama rock, resta Mor-

rissey. Il buon Mozzer dopo aver licenziato Stephen Street aveva quasi finito di registrare un disco aiutato dall'ottima canadese Mary Margaret O'Hara. Poi nulla. Arrivato a sei canzoni ha sbaraccato tutto e ha deciso di stampare il materiale sottoforma di due ep da tre brani l'uno. Non male, ma lui ci ha abituati a ben altro. A fine luglio, per 3.300.000 dollari gli Stones faranno quattro concerti in Italia. Dopo varie faide tra promoter, i sopravvissuti tornano in Italia, a otto anni dall'ultimo concerto torinese (cioè da Spagna '82 a Italia '90, vuoi vedere che c'è Matarrese di mezzo anche con gli Stones? Vuoi vedere che il buon patron del calcio italiano ha convinto quel somaro di Rivera che uno spinello val bene il portafortuna Stones? E che magari ci potrebbe ricavare dei cospicui fondi neri che tanto poi l'Abatino ha l'immunità parlamentare e può rifiutarsi di finire sotto inchiesta, proprio come aveva fatto nell'82? E se è lui che dà la "roba" a Jagger e Richards? Anzi, magari a Richards è il Prefetto di Milano che gli regala il Jack Daniel's, quello riciclato dal divieto alcolico Che tesi inquietanti!).

Tutte queste uscite e le "decinaia" di concerti (tra cui Penguin Café Orchestra, Robert Plant, Tom Verlaine, Marianne Faithfull, Thin White Rope, così per citare "a sventagliata") gennaio-giugno '90 è stato un semestre ricco (per i discografici, coi profitti triplicati dal CD che costa meno del vinile e lo paghiamo di più), variopinto (Sanremo c'è ancora come ancora c'è Eros Ramazzotti), imprevedibile (Nannini e Bennato al numero uno con l'inno dei mondiali e Pavarotti al Palatrussardi mentre qualcuno ha tirato fuori l'ennesimo tributo). Un semestre pieno di dischi, ma ancora povero di una spinta decisiva e vigorosa. Buon rock'n'roll a tutti, il Ludovico Van, vegli su tutti quanti.

Day Vid



SERIE:
"VIGNETTE VERITÀ"

Songs For Drella
(Sire-Warner Bros)

Un disco molto atteso, con aspettative quindi molto alte. I risultati in questi casi finiscono sempre per deludere alcuni o per ammalare in modo eccessivo altri. Cerchiamo quindi di dimenticarci dell'evento e pensiamo al disco, dicendo soltanto come dato tecnico che due musicisti dei Velvet Underground si sono rimessi insieme per dedicare un disco al loro padre putativo Andy Warhol, morto quattro anni fa e del quale si è conclusa da poco la retrospettiva completa a Venezia. Evito di fare qui gli elogi di questo grande artista che ha contribuito, alla faccia dei detrattori, in maniera fondamentale all'evolversi dell'arte contemporanea, nel cinema, nella pittura e, tramite i VU nella musica.

E ora partiamo con i brani, uno per uno: (scusate la freddezza) Smalltown: Tutta con il piano usato in maniera ritmica e con un incedere ironico da parte della voce di Lou. Testo: la provincia e il doverla lasciare per diventare qualcuno.

Open House: Un brusio di sintetizzatore e colpi di piano lontani, Lou usa una voce che sfiora l'orecchio, più avanti leggera chitarra. Tappeto musicale essenziale. Testo: la casa a New York e i primi disegni della maturità, le scarpe.

Style It Takies: Voce di John, viola e chitarra molto ricamata, potrebbe avere leggere reminiscenze dei Velvet Underground.

Work: Nervosa e tagliente con chitarra che brontola e piano schizzato. La voce di Lou si adegua. Testo: il lavoro secondo Warhol e i primi incontri tra Lou e Andy alla Factory.

Trouble With Classicists: Chitarra arpeggiante e voce gentile di John con spazi alternativi più mossi, il piano è molto "musica classica". Testo: i problemi dell'arte di Warhol con quella riconosciuta e più classica.

Starlight: La voce di Lou è relativamente nervosa, impianto sonoro simile a *Work* ma il piano è meno in evidenza, verso la fine impennata della voce. Testo: le star e i film-Factory.

Faces And Names: Tastiera elettronica puntellata e la chitarra graffiata appena. Voce di John. La chitarra in seguito entra di più ma timidamente. Testo: celebrità e facce sconosciute.

Images: Viola nervosa e ripetitiva, chitarra-grattuggia. Parole scandite a scatti e voce raucosa di Lou. Testo: le immagini serrate del mondo d'oggi.

Slip Away: Canzone melodica, la voce di Lou molto recitata. Testo: la Fac-

tory è frequentata da troppa gente, pericoloso.

It Wasn't Me: Lirica, nel ritornello il piano si fa virtuoso e la chitarra più arrabbiata. Testo: cambiamenti pericolosi.

I Believe: Piano molto Gershwin, chitarra entra solo nel ritornello e verso la fine assolo. Testo: Andy ferito con la pistola da Valerie Solanis.

Nobody But You: Melodia, la voce di Lou e la chitarra acustica. Non c'è bisogno d'altro. Testo: le conseguenze del riferimento.

A Dream: Sintetizzatore e John che recita. Testo: un sogno.

Forever Changed: Suoni di piano molto ripetitivi ed epici, la chitarra prima se ne sta tranquilla nel banco per poi volarsene fuori dalla finestra della classe. Testo: tutto è cambiato.

Hello It's Me: Triste e poetica la musica, commossa la voce. Testo: il saluto di Lou a Andy.

Ora, dopo questa rassegna puramente descrittiva cosa dire? È vero non c'è molto di nuovo sotto il sole ma l'album è stupendo. John Cale appare sempre più influenzato dalla musica classica e Lou continua ad amare i suoi pochi accordi, forse non possono più ricreare le atmosfere Velvet, ma perché essere sempre dei nostalgici? La cosa importante è l'album, e ripeto: è stupendo.

Tiziano Sossi

L'AMERICA C'È ANCORA

GIANT SAND

Long Stem Rant
(Demon)

I Giant Sand, o meglio Howe Gelbe, sono una delle creature più inquietanti del panorama rock americano. Dopo le canzoni d'amore del 1989, eccoli quest'anno con *LONG STEM RANT*, album di 12 brani e compact di 20 (eppure solo 53 minuti di musica: che sia il ritorno del r'n'r nudo?). Come sempre i risultati del bisturi spontaneo di Gelbe sono imprevedibili, perché l'album è più di un qualsiasi altro disco rock, più di una raccolta di canzoni: si tratta di un vero e proprio laboratorio da fare invidia alla famiglia Addams per bizzarrie e stranezze. Inutile segnalare delle canzoni, dico solo che per una *Paved Road To Berlin* di 8'40, ci sono *Patsy Does Dylan* (13"), *Lag Craw* (25") e *Searchlight Cha Cha* (27") che totalizzano poco più di un minuto di musica assieme, ma creano almeno tante emozioni quanto un lp intero. Il resto? Che il wah-wah sia con voi, ci siamo capiti?

Davide Sapienza

CHICASAW MUDD PUPPIES

White Dirt
(Polydor)

Questi invece sono due pazzi della Georgia, e quindi amici di Michael Stipe. La loro sottigliezza sta nella capacità di non appropriarsi di nessun genere eppure di stravolgerlo. Nelle nove brevi canzoni di questo mini, il duo si produce in alcune acrobazie davvero pungenti e stimolanti: trovare definizioni è già difficile, qui si cade nell'impossibilità. Nonostante tutto non è difficile individuare una passione reale per i contenuti musicali che hanno venato la storia della musica americana per decenni.

L'originalità di *Raven* o *Skinny* vanno dunque individuate nell'attitudine totalmente liberatoria, più che sfruttatrice, delle matrici: e la pozione che ne esce è una di quelle cose che ti fanno credere ancora nel rock'n'roll, perché uno più uno, ancora una volta ha sconfitto le regole matematiche. Algebra, please...

Davide Sapienza

STEVE WYNN

The Kerosene Man
(Rhino/Ricordi)

Wynn è uno dei grandi songwriter emersi negli ultimi dieci anni. Come avrete letto nella sua intervista, il buon Steve non si pone problemi riguardo le sue influenze e la grandezza dei disci Dream Syndicate stava proprio nella classicità del loro rock'n'roll coniugata con un candore e una faccia tosta che solo i migliori Green On Red di Dan Stuart hanno osato proporre senza ostracismi alle interpretazioni di noi scrivani.

THE KEROSENE MAN non sarà un capolavoro, però è un disco che può stare con noi in ogni momento: *Tears Won't Help* apre il disco con mauscolosa sincerità e *Younger* (con Howe Gelbe alla "chitarra pazza") interrompe la corsa campestre attraverso vari generi di ballate proposte con intelligenza e sagacia misura. Così, a aprire il secondo lato del disco c'è la canzone più rabbiata (per contenuto emotivo), *Something To Remember Me By*. Proprio questa canzone può servire da esempio del Wynn roll. Scrittura semplice e diretta, vibrato eccitante seppure già sentito, riferimenti quasi subliminali ai classici del rock che va dagli Stones a Van Morrison, per passare attraverso Neil Young e la California acida. Ec-

co perché, in un momento dove la parola d'ordine per passare all'opposizione del Governo Ombra Rock sembra "un'idea sola ma ripetitiva" arriva il giorno che la valle più verde può essere quella che riserva anche più paesaggi caleidoscopici. E non mi si dica che Wynn lo aspettavate come i Syndicate, se no perché cazzo avrebbe sciolto il gruppo?!!

Davide Sapienza

L'EUROPA ANTI FINTO

WORLD PARTY

Goodbye Jumbo
(Ensign/EMI)

Come dice il buon Marco, ci accorgiamo ora quali e quanti colori aveva dato Karl Wallinger all'avventura Waterboys sino a (e soprattutto con) THIS IS THE SEA. L'osservazione può anche spingere a rivedere i perché e i come del cambiamento di rotta di Scott. Ma restiamo dai World Party: *GOODBYE JUMBO* risultato del pop moderno, discendente diretto dello "spirito pop" dei sixties, quando sentire una gallina in un solco di vinire era normale.

E poi Wallinger ha detto che per quanto riguarda lui, la vita musicale inizia da *PRIVATE REVOLUTION*, ottimo esordio di quattro anni fa. Insomma, basta coi ricordi! In questo disco ci sono almeno tre canzoni da consegnare alla Discoteca Interstellare: *Is It Too Late*, un jive distorto e danzericcio costruito su una ritmica semplice ma intelligentemente ritmica semplice ma intelligentemente ricamata da una chitarra al cioccolato bianco e da una melodia vincente. *Stones-meet-the-Beatles*. *Way Down Now*, perfetta colonna sonora dell'ottimismo più freak colorato da un occhio conscio di essere al telescopio degli anni novanta: tecnologia temperata, pastelli via satellite. *Ain't Gonna Come Till I'm Ready*, ballata oceanica di proporzioni turistiche che unisce una scintilla Princeca a liriche come al solito pountenti e comunque sempre vicine a dichiarazioni definitive di indipendenza delle barriere "dentro".

Wallinger è fautore di una vera e propria rivoluzione privata, che partendo dall'individuo possa attraversare la spicciola quotidianità fatta del riso di Eleanor Rigby e del 19° Esaurimento Nervoso, così, gli strali di denuncia anti megalomania pacifista si colorano di ironici buffetti alle contraddizioni che abitano abusivamente nei nostri cuori. Inutile un'analisi musicale di questo disco. Dovete andare a comprarvelo senza troppe menate e poi ne

riparliamo. Rock'n'Roll radio a tutti i Dumbo!

Davide Sapienza

LUXURIA

The Beast Box
(Mute/Ricordi)

Se Buzzcocks e Magazine non vi dicono niente, se Howard Devoto non rintocca le vostre campanelle, beh cari miei, allora c'è poco da cantare. Perché il secondo album dei Luxuria è l'ottava opera della carriera di questo piccolo poeta della pioggia inglese e delle maniere un po' nevrotiche dei figli dell'impero. Devoto instaurò un regime rock con i Magazine a cavallo del punk e della new wave che rivedeva i lubrificanti e i cilindri, senza spostare sostanzialmente nulla del quadrante del Nautilus Poetico che i Pistols e gli altri volevano farci credere di avere stravolto completamente.

Luxuria dunque (che sono lui e Noko) è un progetto che impone il nostro senza mezzi termini alla dogana di questo decennio appena aperto, decennio nel quale la musica come la sua (ascoltare per credere *The Beast Box Is Dreaming*, *Karezza* o *Our Curious Leader*) farà probabilmente l'avanguardia del no alle frontiere dei generi. Il suo libro di testi-poesie appena pubblicato dalla londinese Black Spring Press (*IT ONLY LOOKS AS IF IT HURTS*) è ulteriore conferma di un autore che non ha ancora ricevuto la dovuta dose di attenzione dei media: e se questo lo spinge con grinta a graffiare la superficie, non giustifica la trascuratezza dei nostri bravi critici concentrati sull'ultimo urlo del rap o sul distorsore più biondo di Seattle.

Davide Sapienza

THE BLUE AEROPLANES

Swagger
(Ensign)

Si vola ad alta quota con il rock degli aeroplani blu. Da Bristol, una formazione di musica sanguigna e dilatata per un suono compatto e sensibile. La bella e personale voce di Gerard Langley si destreggia con abilità fra ballate elettriche, accordi acustici, basi solide e indiscutibili. Forse troppo un po' tradizionalisti, operano letture intelligenti, donando trascinati ritmiche, arrangiamenti a pieni polmoni, perfette analisi del già esistente. Fra calde note, sudore e melodia,

con il singolo *Jacket Hangs* che apre alla grande l'album, la terra di Albione incontra il suono americano e i riferimenti a Bob Dylan in certi frangenti sono più che evidenti. Musica notturna ascoltata davanti alle onde del mare, classiche molecole per profonde riflessioni. In bilico fra passionali suggestioni e attive maturità il disco sa farsi accettare senza problemi. Da *World View Blu* a *Your Ages*, da *The Applicant* a *Careful Boy* e via di seguito, vi è l'imbarazzo della scelta. I Blue Aeroplanes, pur non inventando nulla di nuovo, riescono a punteggiare sui sentimenti, innestando più segnali, realizzando composizioni felici ed enigmatiche nella forma, analizzando serenità, romanticismo, impegno e scariche elettriche.

Attimi di coscienza. Miracolo all'inglese.

Massimo Pirotta

TOM VERLAINE

The Wonder
(PolyGram)

Eccoci a parlare del nostro vecchio amico Tom, lui e la sua voce inconfondibile che inutilmente Lloyd Cole ha cercato di rubargli. Dal '79 ci ha regalato cinque album post-Television molto diversi e comunque tutti da amare. A tre anni da *FLASHLIGHT* ecco giungere questo strano caleidoscopio di suoni e colori di un periodo in cui c'è pioggia per due giorni poi c'è il sole e poi con il vento piove ancora. E noi siamo qui senza ombrello perché lo consideriamo il nostro compagno di banco preferito o per meglio dire quello che ci fa copiare nei compiti in classe. Bisogna dire che l'inizio non è esaltante, *Kaleidoscopin* rarefatta e con la batteria in bella evidenza è spuria; *August* ha una chitarra funky, ha dei buoni momenti ma non convince. Con *Ancien Egypt* va molto meglio con una chitarra che fa autentiche magie; *Shimmer* si perde, mentre *Stalingrad* è una piacevole ballata (Tom se ci sei batti un colpo). *Pillow* dimostra che Thomas Miller esiste ancora, *Storm* è magica con quei flussi musicali, a mo' di onde marine e *Prayer* è trascinate nella sua atmosfera sognante. Questa volta Tom ci ha fatti bagnare un po' ma noi confidiamo in lui e nel futuro.

Tiziano Sossi

THE SEERS

Psych-Out (Ricordi)

Dopo un breve inizio alla Segovia ecco che *Wild Man*, primo brano dell'album di debutto della band dopo prove su vinile più contenute, ci riempie subito della carica dei Seers. La armonica a bocca di *Rub Me Out* e i suoi cori mi confermano che ci troviamo di fronte a un suono molto Alarm degli albori ma ancor più grintoso, più hard e con le melodie anni '60. *One Summer* accenna agli Animals; *Welcome To Dead Town* e *I'll Be There* hanno tracce seminascode di Joe Jackson (non sono pazzo!); *Sun Is In The Sky* ha un riff già sentito ma efficace e *Breathless* è un'acusticità disarmante (la mia preferita). *Freedom Trip* ciga due brani dei Rolling Stones (*Ruby Tuesday* e *Have You Seen Your Mother...*) e il finale è alcolico con *Tequila Drinkin' Blues*. Un LP pieno di riferimenti quindi, chi non ne ha nell'album d'esordio, ma ha un grande temperamento.

Tiziano Sossi

THIN WHITE ROPE

Sack Full Of Silver (Frontier/BMG)

Premessa: questo disco è già tra i miei preferiti dell'anno, qualsiasi cosa accada nei prossimi mesi. Introduzione: i Thin White Rope per il loro nome si sono ispirati a William Burroughs; Guy Kyser è nato ad Austin ed è laureato in geologia, suona chitarra e porta la voce sotto il braccio; questo è il loro quarto album, a parte due mini LP: BOTTOM FEEDERS e RED SUN.

Primo Capitolo: si parte subito con un'atmosfera ipnotica, suoni incredibili, *Hidden Lands*, *Sack Full Of Silver* e *Yoo Doo Right* entrano ed escono da tutte le parti; dopo il soffio di *The Napkin Song* ecco la mini suite *Americana/The Ghost* (praticamente due canzoni unite) dove nella prima parte siamo in una variazione di *Gloria* di Van e nella seconda a cavallo di una tradizionale.

Secondo Capitolo: *Whirling Dervish* è una cavalcata di pionieri con suggestioni psichedeliche; il brano successivo denominato da un triangolo è un lento che emotivamente è già un "classico" mentre *Diesel Man* ha un'atmosfera maledetta; *On The Floe* è il suggello a un disco clamorosamente bello.

Tiziano Sossi

VELVET MONKEYS

Rotting Corps Au Go-Go (Shimmy Disc)

Ecco un gruppo da scoprire, un gruppo che non c'è più, che nessuno conosce e che merita di essere considerato uno dei migliori gruppi degli anni '80. A Washington D.C. nel 1980 era in atto una rivoluzione musicale: c'era il Go Go, l'Hardcore e poi c'erano i Velvet Monkeys. Prince in un'intervista a *People* ha dichiarato che le sue principali influenze sono state: Bertold Brecht, Jimi Hendrix e i primi Velvet Monkeys. Don Fleming chitarrista e leader del gruppo pare abbia avuto delle divergenze di opinione con Bono degli U2 e durante un concerto in cui avevano i camerini vicini si sono scambiati le opinioni di loro stessi. Bono disse "Io sono la luce" e Don rispose "Io sono il buio", il cantante degli U2 ne rimase scosso e parlando con Geraldo Rivera in una intervista disse "Don Fleming? Hai presente El Diablo?". Questo compact disc racchiude a 14 brani dei Velvet Monkeys che vanno dal 1980 al 1984 più 12 tra demo e rarità degli inizi; è un grandissimo disco che cattura sonorità psichedeliche, anni '60, rock, garage sound, e tutto quanto di meglio si possa ascoltare. Se avrete la possibilità di ascoltare *All The Same*, *Everything Is Right*, *Favorite Day* e *Evelyn Marble* spero mi darete ragione. Un'ultima cosa questa non è pubblicità, è un consiglio da amico.

Se non lo trovate chiedetelo a:

SHIMMI DISC
Jaf Box 1187
New York, NY
10116 USA

Tiziano Sossi

A HOUSE

I Want Too Much (Wea)

Il gruppo di Dave Course e Freg Bunbury arriva al secondo disco, dopo l'ottimo esordio di due anni fa, confermandosi tra le realtà europee di grande spicco. Originalità e attenzione alla musica, un'attenzione quasi maniacale, sono i toni accesi di una torcia che ha iniziato a brillare sin dal bellissimo singolo *Call Me Blue* di fine '87;

In *I WANT TOO MUCH* il quartetto dublinese si getta senza remore ancora più a fondo verso un suono estremamente originale. La produzione di Mi-

ke Hedges a tratti ricorda ciò che Scott Litt ha fatto per i R.E.M. di GREEN e i rinati That Petrol Emotion dell'ultimo CHEMICRAZY: tante idee di una forza inaudita convogliata verso alcune "leve di comando" fondamentali.

Per gli A House queste leve sono a) una voce che si trastulla a distorcere la melodia, b) canzoni ricche di strutture semplici, armoniche, tuttavia malleabili sino a potersi trovare quasi in contrapposizione e c) testi di humor tutto irlandese: rapporti personali, storie d'amore che si dissolvono nell'ironia irruenta dei ventenni.

Le cose migliori di questo disco ce le offrono 13 *Wonderful Love Songs*, *I Give You You*, *I Think I'm Going Mad*, *The Patron Saint Of Mediocrity* *Keep The Homefire Burning* tra suggestioni acustiche e improvvisate svolte elettroscioccanti, accompagnate dalla ritmica impulsiva e vagamente vicina agli XTC schizzati di fine anni '70, a cura di Martin Healy e Dermot Wylie. I testi diventano dunque, al servizio di un pop rispettoso in fondo dei dettami più eversivi del genere, cose serie trattate con una grassa risata. Prendete *Small Talk* per esempio: "La tua attrattiva, assertività, seduzione, evocatività/positività, sensibilità, intelligenza, ricettività/alternativa, provocazione, intensità, dipendenza/persuasione, impulsività, impressionabilità/creatività, innovatività, immaginazione, diversità/eccesso, esaustività, permissivismo, aggressività / perché non la fai finita con le cazzate / falla finita / pulisci la bocca / puliscitela dalle cazzate / vieni a dormire con me".

L'Irlanda a questo punto può contare su una serie di realtà piccole, medie o anche grandi che la mettono al riparo da secche preoccupanti.

Davide Sapienza

MARIANNE FAITHFULL

Blazing Away (Island)

Marianne, femme fatale di nero vestita e musa triste della scena rock si presenta con un ottimo album dal vivo, ad alta suggestione artistica e testimonianza della lunga carriera.

Lontano da clamori tipo A QUALCUNO PIACE CALDO e da varie dicktracymanie, il disco si muove fra atmosfere dalle chiaroscure tinte, fra una Berlino desolata e un Boulevard Parigino, fra il grigiore londinese di New York teatrale. Quasi un voler cocchiutamente una testimonianza che duri nel tempo. Accantonati definitivamente estri scandaistici da rotocalco rosa shocking, la Faithfull si dimostra interprete di pri-

ma classe con una vocalità che ha veramente qualcosa da dire e che tesse inquietanti trame. Un'amalgama solido, giostrando su emozioni in punta di piedi, fra ripescaggi ed imminenti tentazioni, con l'azzeccata produzione di Hal Willner che già l'volle con sé per la realizzazione di *LOST IN THE STARS* dedicato a composizioni di Kurt Weill e Bertold Brecht. Fra i musicisti, Dr. John al piano, il fedele Barry Reynolds, Marc Ribot (Lounge Lizards, Tom Waits) alla chitarra che recentemente ha pubblicato come solista l'eccezionale *Rootless Cosmopolitans*, Fernando Saunders (Lou Reed) al basso. Fra i brani: *Les Prisons Du Roy* cantata in lingua francese, *Strange Weather* di Tom Waits, *Working Class Hero* di John Lennon, il cavallo di battaglia *Sister Morphine*, *As Tears Go By* dalla penna di Jagger-Richards, il tradizionale *She Moved Through the Fair* già ripreso da Van Morrison e *Broken English*, l'episodio più bello della sua più recente carriera.

Senza vergognarsene sa ancora di nicotina e alcool e l'artista gestisce il tutto con compostezza, senza trucchi ed effetti speciali. Il sapore è agrodolce e la temperatura autunnale, consigliato per chi non sa quali abiti indossare contro l'odierno Grande Freddo della musica. Difficile esser felici a vent'anni, figurarsi dopo e..." speriamo che lei se la cavi".

Massimo Pirotta

MARC ALMOND

Enchanted (Parlophone-EMI)

Dopo aver ascoltato i primi due 45 giri estratti da questo nuovo album di Marc avevo paura di ascoltare il 33. Vediamo se il presagio negativo ha vinto oppure no. *Madame De La Luna* è un brano di tutto rispetto con una melodia appassionante; *Wails And Strays* senza il tormentone del sequencer poteva essere una bella canzone lirica; *The Desperate Hours* è il secondo 45 giri estratto ed è molto Eurovestival; *Toreador In The Rain*, è molto orecchiabile mentre *Widow Weeds* ha suoni tra il gitano e l'arabo; *A Lover Sprung* è il primo 45 giri, poco originale; *Death's Diary* è accattivante e nonostante gli arrangiamenti portino da un'altra parte è molto chansonnier francese con lo scandire dei giorni della settimana; *The Sea Still Sings*, finalmente Marc è in piena forma; *Carnival Of Live*, galcotto fu il sequencer, *Orpheus In Red Velvet* molto orchestrale è il brano più bello dell'album. Tiriamo le somme: 3 brani molto bel-

Tiziano Sossi

RUYICHI SAKAMOTO

Beauty (Virgin)

Lo ricordo ancora Ryuichi Sakamoto, quando timidamente sul finire degli anni '70, tentò di metterci sulle lunghezze d'onda del techno pop della Yellow Magic Orchestra. E di seguito a fianco di David Bowie a recitare nello stupendo film *FURYO*, le innumerevoli collaborazioni in diverse fasi con David Sylvain, i lavori solistici, in particolare modo *Illustrated Music Encyclopedia* e *Neo Geo*, la vittoria con David Byrne all'Oscar del 1988 con la colonna sonora del film *L'ULTIMO IMPERATORE* di Bernardo Bertolucci. *Beauty* è un esempio di perfetta musica blobbata, sui sentieri della world music, a ridefinire lo stesso concetto di bellezza. Continue vocazioni, molteplici umori planetari per una nuova poetica musicale in inediti confini. Suoni della tradizione del Giappone, musica africana, sentori jazzati, attitudini funky, incrociando il rock (insuperabile la versione di *We Love You* dei Rolling Stones). A corte, musicisti di varie provenienze: Larry White, Jill Jones, Arto Lindsay, Nana Vasconcelos, Pino Palladino, Youssou N'Dour, i Farafina, Brya Wilson, Robert Wyatt, Mark Johnson, Eddie Martinez, Robbie Robertson. Nessuna forzatura per un piacere esotico e visionario, incroci etnici per spazi da colmare e ridefinire, forme melodiche di multilinguismo musicale al di là del concetto stesso di "world music". Un passo in avanti di interdisciplinarietà e azzeccati ibridi.

Da sentirsi sollevati da terra, galleggiando nel futuro.

Massimo Pirotta

SETTORE OUT

Un'altra volta (Diva Records)

Finalmente ce l'hanno fatta, il tanto sospirato primo 33 giri è uscito. Sunto di tanti anni trascorsi a suonare, questo è il disco che molti aspettavano, la prova sulla lunga distanza, dato che i presupposti per realizzare un

lavoro completo, maturo e convincente, c'erano tutti. L'evoluzione del gruppo è stata costante e continua dal primo 45 *Iceberg* al 12 *La Città*, attraversando poi la prova di una cover come *Ragazzo di strada* ed un demo ufficiale allegato alla fanzine *Road To Ruin*.

Mancava solo, per chiudere il cerchio, un long playing. È quindi con molta trepidazione che mi accingo a sentire UN'ALTRA VOLTA. Attraverso gli occhi del fanciullo in copertina, disperati e impotenti, i brani dell'album scorrono tra mille poesie e tra cento ispirazioni. Questo è un buon lp di rock, cantato in modo sofferto, lento, non crediate di ascoltare giocose songs dai riffs spudoratamente commerciali o dagli arrangiamenti ammucchiati, in questo pezzo di vinile il gioco si fa intenso quasi drammatico, avvolto in un velo di dura potenza malinconica. Non mi sento di elogiare o preferire una canzone invece di un'altra, perché tutte in egual misura meritano di essere ascoltate e vissute, ognuna racchiude una storia che non si ferma al semplice ascolto.

Andrea Tinti

BEAU GESTE

Per il teatro (Ma. So.)

Tutti erano pronti all'uscita del presente lp, a ciarlare, ad affermare: "Io l'avevo sempre sospettato, l'avevo previsto, non potevano andare avanti così". Motivo di tutto questo bailamme di notizie vere e presunte lo si deve agli artisti che si celano sotto il nome di Beau Geste, ovvero Gianni Maroccolo, Francesco Magnelli e Antonio Aiazzi, musicisti dei Litfiba.

Tutti sospettavano, sapevano che i sopraccitati avevano altri interessi, altre aspirazioni artistiche, altri intenti. Bene e se così fosse, che male ci sarebbe, o cosa si vorrebbe dimostrare, nulla, niente, il vuoto di una polemica finta e assurda, un dissidio interno che non esiste e non si ha sentore che possa arrivare. Dopo questa parentesi, passiamo all'album. Questo è il primo di una trilogia comprendente NOTTURNO e SONGS, di prossima pubblicazione. Tutta l'opera con settanta minuti di musica, è concentrata sul cd. Musica che è stata composta per rappresentazioni teatrali e colonne sonore del film. Pezzi che riescono a vivere benissimo senza l'apporto visivo e lontani anni luce dal sound dei Litfiba. Brani suggestivi e giocati su atmosfere delicate e suadenti.

Andrea Tinti

HELLO MISTOPEOPLE GOODBYE

di Phil Anka

SUOLE DI PALCO

Trovarmi a Londra per alcuni mesi di lavoro mi fa inevitabilmente sanguinare antiche ferite. Quando il ritmo della metropoli me lo consente vado a masticarmi un po' di musica (non troppa in verità, ché il momento londrino è decisamente sottotono) e a sorprendermi, ogni volta, di come sia "easy" in questa capitale, la fruizione di un concerto.

Ho parecchi amici a Bologna, sempre molto titubanti all'idea di dover affrontare le folle dei teatri tenda, di subire l'acustica malsana di certi club. Qui, l'unico vero deterrente è l'orario dell'ultimo underground utile per tornare a casa dopo l'esibizione.

Per chi spende soldi e spera di avere in cambio una serata da godere è davvero umiliante ricevere invece (nei denti) un "buono" per vedere, ogni tanto e male, la testa del bassista che ha fatto quattro passi avanti sul proscenio.

Potete quindi immaginare come venga vissuta, dall'altra parte, la precaria situazione degli spazi musicali di italietta nostra. Di solito inizia con una risata: chitarre e ampli che ingombrano le mani, fermi sulla soglia, i musicisti reagiscono con una certa dose di spirito alla rivelazione dello stage.

L'ilarità si smorza però subito se il raggiungimento del medesimo prevede lo scarrozzamento dell'attrezzatura giù per vicoli, scale e pianerottili (vedi Psycho di Genova) o su per fatiscenti rampe (Gratis di Senigallia). Appurata rapidamente l'inesistenza di inutili optional quali camerini per cambiarsi, i nostri ammassano gli effetti personali nel retro-bar e affrontano il palco vero e proprio.

Sulla piastra metallica del Macabre di Bra, abbiamo forse corso i maggiori rischi: una non metaforica corrente di energia avrebbe voluto galvanizzare le nostre stanche membra, ma noi non si era d'accordo e si dovette alzare la voce con l'organizzazione per ottenere maggiore sicurezza. Del resto, due settimane prima di noi, The Men They Couldn't Hang avevano dovuto abbandonare lo stesso palco e interrompere il live-act per sopraggiunte eccessive scariche voltaiche. Ma la corrente, sul palcoscenico, può esserti nemica in altre maniere. Una Band di nostra conoscenza ha rischiato di non suonare in una discoteca lombarda per la mancanza di una prolunga elettrica; sullo stage c'era una sola presa a cui collegare la strumentazione e, ovviamente, allocata nella posizione più scomoda. Né quelli del service, né alcun'altra persona parevano in grado di trovare uno di questi preziosi cavi in tutto il reame; ne subì le conseguenze una vecchia aspirapolvere presente nel locale.

Le dimensioni del palco possono, certamente, creare grosse limitazioni allo spettacolo (se, una volta sistemati batteria e ampli, i manovratori dei me-

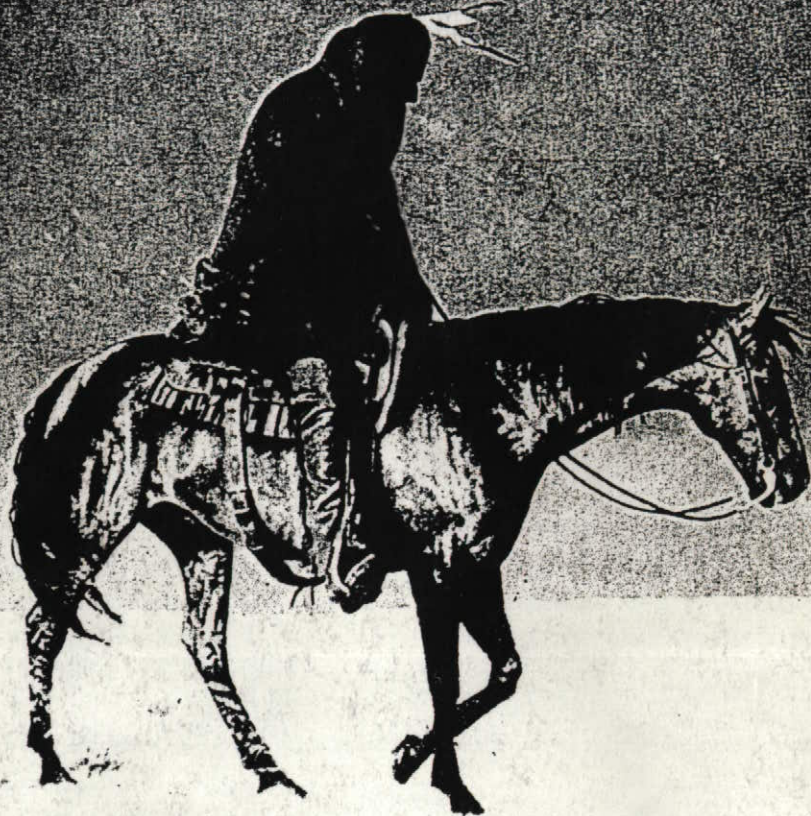
desimi non hanno più spazio e devono suonare giù dalla pedana diventano visibili solo alla prima fila di spettatori, NON è tanto bene) ma generalmente è un ostacolo aggirabile. Si ha invece partita persa con il cattivo tempo nei concerti estivi, perché nel 90% dei casi il palco non ha alcuna copertura. I nostri amici Allison Run hanno aperto per Stan Ridgway durante alcune date del suo tour italiano lo scorso anno ben contenti di far da supporter all'ottimo Stan, Amerigo, Alex & C. Hanno potuto osservare le reazioni degli stranieri alle prese con le nostre strutture. Una sera di stagione incerta, gli americani erano strabiliati nel trovare uno stage senza alcuna protezione e gli Allison non ebbero il coraggio di raccontar loro dell'esibizione compiuta una settimana prima, con i piedi direttamente sulla fresca erbetta di un ricco festival dell'unità emiliano.

Rosolate in una piccola arena di cemento nel luglio torrido di Ariccia o isolate in mezzo a un enorme, deserto campo sportivo a Rocca Scalegna, le band italiane tirano avanti in attesa di tempi migliori. Le luci posizionate a livello degli occhi da tecnici incapaci non possono più ferirle, le tavole di legno traballanti non potranno più farle cadere. Nel sogno che ho fatto io, vecchi teatri italiani, in agonia per mancanza di pubblico, venivano finalmente resi agibili ai concerti, i soliti vicini ignoti smettevano di lamentarsi per il rumore e Trussardi, sullo sfondo, si mangiava il suo Pala mattone dopo mattone.

Phil Anka



DEE BROWN
AN INDIAN HISTORY OF
THE AMERICAN WEST
BURY MY
HEART AT
WOUNDED
KNEE



*NEL 1890 A WOUNDED KNEE GLI STATI UNITI STREMAVANO
DEFINITIVAMENTE IL POPOLO NATIVO DEL TERRITORIO
CHIAMATO AMERICA.*

*NEL 1990, CENTO ANNI DOPO, L'UNICO RICORDO E' LA
TESTIMONIANZA DI UN POPOLO CHE ANCORA CREDE NEL
GRANDE SPIRITO*