

M

**'FREE 1984**

*settimane*



da GEOGRAFIA INDUSTRIALE

Nelle due precedenti uscite di *Free* ho iniziato a redigere una mappa della musica cosiddetta « industriale » (Discografie Nascoste: Giappone e Australia), costatatandone la diffusione pressoché planetaria. Invece di continuare questo giro del mondo in ottanta articoli, preferisco concludere qui il discorso in forma sintetica: non per mancanza di materiale, che è anzi sempre più copioso, ma proprio perché i tempi di evoluzione e degrado di stili e mode musicali impongono di fare il punto, prima che si verifichino sostanziali mutamenti di prospettiva, su quella situazione repulsiva e intrigante, diffusa ed evanescente, innovativa e reazionaria, che va sotto il nome di musica e cultura (post-) industriale.

Vittore Baroni

# GULOPHON



## FREE 1984

CULTURA DELL'ERA P O S T  INDUSTRIALE

*Hanno collaborato:*

Paolo Cesaretti  
Lapo Belmestieri  
Michele Turchi  
Vittore Baroni  
Filippo Rizzi  
Serse Luigetti

*Artwork:* Lapo Belmestieri

*Coordinamento:* Paolo Cesaretti

Prodotto da Industrie Discografiche Lacerba Firenze

Per contatti/Contacts:

IDL

Paolo Cesaretti

CP 1247

50100 Firenze 7

Italia

LACERBA BELGIO

Luc Bertels

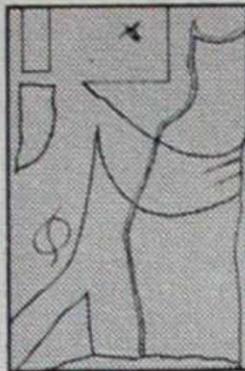
Giga Swing

Kapelstraat 26

3500 Hasselt

Belgio





« In bilico: né... né... Tradizione: tra-dizione: modo di parlare o recitare (del) (il) tra. Ciò che la differenza dice, ciò che è detto in essa. L'intervallo. Tra-dizione: dire il tra. Impossibile. » (1)

## FILIPPO RIZZI ARTE E TRADIZIONE

L'arte contemporanea è arte di crisi, oggi si parla di crisi dell'arte specificatamente in riferimento ad una mancanza di novità dell'arte, mancanza esprimente-si soprattutto nella citazione o attraversamento della Storia dell'Arte (e della Cultura) ripresa e riscrittura del Passato.

Le pratiche artistiche di questo fine secolo (dalla Transavanguardia e la Pittura Colta nelle specifiche differenze all'arte « autogestita » della fanzine) veicolano tale gestura ponendosi « in cammino » tra le rovine le ossa di marmo del Labirinto i suoi cunicoli smozzicati le sue stanze immobili nella bellezza e la polvere dove ancora pallide presenze si aggirano seducenti il giovane/vecchio nomade.

L'arte delle Avanguardie storiche è stata arte della libertà incondizionata continua scoperta affermazione di una creatività assoluta di un nuovo spazio dell'Arte contrapposto al/posto contro il carcere dell'istituzione. (2)

Un atteggiamento rivoluzionario... lo stesso « movimento » che caratterizza il « gesto esistenziale » delle Avanguardie post-belliche (dopo Yalta) la ricerca della materia del comportamento di tecniche nuove, la speranza (frontale) che l'accompagna.

Nell'universo dell'immagine allora la ricerca si volge alle differenze ipertrofiche o iperdifettive (iperimmagine iperrealista impersonalità distanziamento critico in quanto simulazione della simulazione artificiale « realistico » e « discorso mentale » ricerca noetica indicante forme anoggettuali pure puro spazio dell'assenza di immagine come arte concettuale). (3)

Urgenza quindi sempre di un linguaggio moderno nuovi segni ideologia della novità e della contrapposizione (critica): fenomeni dentro la Storia e il Tempo tentativi di dire la Parola di ricucire la sua Grande Narrazione.

M. McLuhan ne « Gli strumenti del comunicare » (4) delineando i caratteri della megalopoli elettronica (post-industriale) fondata sul primato dell'informazione trova nel nomade, raccogliatore non più di cibo bensì di conoscenza la figura che descrive il campo dell'uomo post-gutenbergiano.

Nell'universo tecnettronico scompare il lavoro, neutralizzato in facile « naturale » amministrazione della « naturale » sopravvivenza, e di contro (dopo tale liberazione) nasce il nuovo « soggetto » estetico, nomade mentale e percettivo (culturale).

Ottimisticamente McLuhan valorizza e intende solo il piano (frontale) del futuro presentando una società-sintesi dove scompaiono le antiche dicotomie e l'individuo « gioca », frantumata innanzi tutto l'op-

posizione tempo di lavoro/tempo libero.

Viene annunciata una « perdita »; il nomade è figura che rinuncia alla definizione della propria identità accogliendo stimoli estetici informazione immagini cultura comunicazione (ricercandoli « per gioco »), figura che perde la posizione di centro tipica del soggetto « forte » e scorre attraverso in prima persona perde (lascia) la posizione « sedentaria »...

« Il sé è poco, ma non è isolato, è coinvolto in un tessuto di relazioni più complesse e mobili che mai. » (5) Ma l'ottimismo di McLuhan cede: l'oggi è il suo futuro e paradossale rovescio, e il nomadismo non è « fine » né eventuale « inizio » è essenziale tra.

L'assoluta mancanza di novità dell'arte di questo fine di secolo allora è il frammento (che attraversa i frammenti) del sole che è esploso... immagine della lacuna (e la differenza) l'operarci « sopra » il manierismo del XX secolo (l'eclettismo delle sue pratiche artistiche).

(la zona del disastro è) l'autocoscienza dell'artista (quest'uomo « comune ») un'autocoscienza fatta di immagini idola pallidi nel vuoto (Sogno e delirio)... trasportati da cariche elettriche.

È successo qualcosa... uno sfondamento... la Cultura è crollata oppure la rivolta di una plebe silenziosa nell'Era della Tecnica ne ha frantumato il livello... così...

Ambiguità: il futuro che è nel presente e il passato solo luogo da attraversare.

Ambiguità: il futuro che è nel presente e il passato che è nel presente.

Sogno e delirio: quell'impossibile tra.

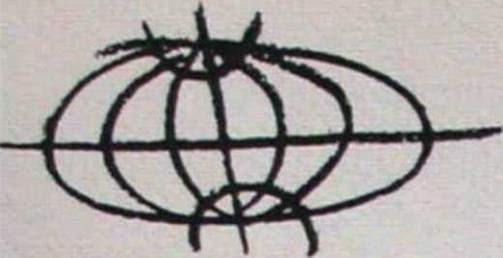
(1) cfr. Massimo Carboni, Tradizioni, in Segno n. 29

(2) cfr. Enrico Crispolti, Libertà condizionata o le condizioni della libertà, in Oggi l'arte è un carcere? a cura di Luigi Russo, Il Mulino

(3) cfr. Paolo Bertetto, L'immagine dell'immagine e la sua differenza, in Rivista di estetica n. 4 Arte e metropoli

(4) cfr. M. McLuhan, Gli strumenti del comunicare, Il Saggiatore

(5) cfr. Jean-francois Lyotard, La condizione post-moderna, Feltrinelli



VITTORE BARONI  
**GEOGRAFIA INDUSTRIALE**

A) Il popolo dell'abisso.

Cominciamo intanto col chiarirci le idee circa l'argomento di questo scritto: « industriale » come aggettivo riferito ad un modo di agire sonoro crudo e ipertecnologico, brutista e violento (con ovvii debiti nei confronti della Russoliana « Arte dei Rumori ») è entrato nel linguaggio della critica musicale e degli addetti ai lavori a seguito del successo e della funzione di stimolo svolta dai *Throbbing Gristle* e dalla loro etichetta *Industrial Records*. Il termine è stato ripreso da molti, e in particolar modo dalla rivista americana *Re/Search*, autorevole portavoce di questa « flessibile alleanza di artisti devianti ». Scrive *Vale* nell'editoriale del n. 6/7, il « Manuale di Cultura Industriale »: « Con *industriale* vogliamo indicare il lato più sinistro della società che ha fatto seguito alla Rivoluzione Industriale — la mitologia repressa, la storia, la scienza, la tecnologia e la psicopatologia occultate. Con *cultura* intendiamo i films, i libri, le riviste, i dischi, etc. che abbiamo selezionato dall'eccesso di informazioni disponibili come i soli rilevanti e importanti ». Molti hanno anche giustamente rilevato l'anacronismo di questa terminologia: la società telematicizzata in cui viviamo non ha più nessuna delle caratteristiche dell'*industrial revolution* studiata sui banchi di scuola (unica coincidenza curiosa il fatto che anche nel nostro caso tutto ha origine dalla capitale inglese, e il nuovo popolo dell'abisso nei suoi squats e bunkers sotterranei non è meno cupo e raccapricciante degli operai negli slums malsani descritti un secolo fa da Jack London), ecco allora l'aggiunta di quel *post-* che figura anche nella testata della nostra rivista. I due termini, industriale e post-industriale, nell'uso pratico finiscono poi col confondersi ed equivalersi (per brevità adotterò qui di seguito il primo): non mancano inoltre altre formule più o meno utili e calzanti, coniate per la gioia dei collezionisti e dei pignoli, « metal », « psychic », « hard-core industrial », « power electronics », etc. Non credo che sia il caso di attardarsi in dispute filologiche, anche perché poi ogni artista la racconta a suo modo, affidiamoci invece al naso e al buon senso per mettere un po' d'ordine in un panorama che raccoglie musicisti di differente età, levatura, stile, provenienza, un caleidoscopio con un solo preciso minimo comune denominatore: *il rumore*.

B) Rumore e Psiche.

Un fantasma dunque si aggira per il Rock'n' Roll: il rumore. « Quando smetteremo di essere tormentati dal suono lancinante di chitarre e da batterie rimbombanti? » si lamentava un'oscura lettrice benpensante in una lettera al *Melody Maker* di dieci anni fa. I *Kinks* intitolano il flip-side di un loro singolo « Noise », e ricordano quanto il suono di complessini e garage-bands venga percepito come stridula cacofonia dai malcapitati vicini di casa: più esplicito ancora è un vecchio rocker come *Ian Hunter* in « Noises », da « Short back n' sides ». Il germe del rumore all'interno della musica popolare non è insomma cosa così recente come si potrebbe pensare. Se *Can*, *Faust*, *Amon Duul* e compagnia bella sono i più logici progenitori di tanta intemperanza industriale (per non parlare della musica atonale, concreta, elettronica, del free jazz e della nuova musica improvvisata, delle avanguardie storiche), il rock può vantare fin dalle sue origini un'associazione con quanto di stridente e chiassoso produce l'elettrica società dei consumi: la chitarra col distortore come l'aspirapolvere o la macchina per lavare i panni si colloca in quella fascia di rumori molesti che le campagne per la salute pubblica ci informano essere dannosi per la salute, e quindi porta con sé qualcosa di malefico, la penitenza quotidiana di un qualche girone infernale. Citazioni esemplari possono essere la « Revolution 9 » dei *Beatles* (volgarizzazione e sintesi del più spericolato Stockhausen), « The Chrome Plated Megaphone of Destiny » e cento altri brani di *Zappa* e *Beefheart*, lo « Psychedelic Breakfast » dei *Pink Floyd* o la « Music from the Body » di *Roger Waters*, gli assoli deliranti di *Hendrix*, e le chitarre fracassate degli *Who*. A ben vedere, tutto il rock degli ultimi tren-



l'anni è percorso da una tensione più o meno consapevole ad usare il rumore in chiave effettistica, di curiosità, ma soprattutto come potenziale climax, enorme buco nero spazio-temporale in cui scaricare l'energia del beat » sincopato, o più semplicemente come strumento ultimo da forgiare e impiegare. Ecco allora che la musica industriale più « impossibile » ad ascoltarsi può essere iscritta in una ricorrente tendenza a stravolgere le regole delle classifiche discografiche ufficiali e appiccicose: quanto già è successo negli anni sessanta con la prima psichedelia (e scusate l'eccessiva schematizzazione) si rinnova con i più arditi gruppi industriali; l'apertura di nuove aree sonore al linguaggio della musica popolare.

Siamo però arrivati pericolosamente vicini alla barriera che divide musica organizzata e rumore puro (come del resto avviene per certe bands di hard-core punk), un'ultima spiaggia da cui pare impossibile fare ritorno con il sistema auditivo ancora funzionante, a meno di convenire che rumore e silenzio non sono necessariamente i due poli manichei su cui combattere la battaglia del radicalismo in musica.

Quella attuata dai più agguerriti gruppi industriali è cioè in fin dei conti una strategia troppo elementare e semplicista per reggere sulla distanza, basata com'è sul fare terra bruciata di ogni ricordo di comunicativa e fruibilità. La pubblicità apparsa in una vecchia pubblicazione americana reclamizzava un microscolco intitolato « The Farting Contest » (« La Gara delle Scoreggie ») debitamente raffigurato da due contendenti in mutande con rotolo di carta igienica in mano: questo purtroppo introvabile reperto sonoro è senza dubbio un interessante concept-album se paragonato alla produzione recente di rumoristi « hard-core » (quali *Whitehouse*, *Sutcliffe Jugend*, *Ramleh*, etc., i primi tristemente noti per la loro infatuazione destrorsa che porta sovente i concerti a concludersi con botte e disordini). Quanti vanno sotto il nome di « power electronics », varrebbe a dire « elettronica fatta in casa » (un po' come quel pallosissimo disco di *Walter Marchetti* nella collana *Nova Musica* della *Cramps*, con frullatore elettrico allo stato brado), non riescono che raramente a distaccarsi dal cliché del ready-made nichilista, dell'insulto sonoro fine a se stesso.

La musica come specchio di emozioni diviene nella proposta di *Come Organisation*, *Broken Flag* e altre etichette consimili un monocromo privo di vita, un'autoterapia sado-masochista come amplificazione di inibizioni represses (da cui l'interesse morboso e non umanistico o scientifico per la patologia medica, le depravazioni sessuali, i crimini e i genocidi della storia di questo secolo), un'ambientazione per guerra finale intrisa di sterile catastrofismo, un giochetto ad uso e consumo di borghesucci esagitati, rigorosamente bianchi, giovani, afflitti e solitari. Per nostra fortuna esiste anche una « terza via » che opera in modo più elastico fra luce e tenebre, melodia delle sfere e nero rumorismo (fischii larsen, laringi infiammate, sintetizzatori in tilt, whitenoise, tweeters perforati). È una accezione più ampia del termine « industriale » e comprende una larga fascia di bands che si muovono in alternativa alle piatte regole del music business, che nel 1984 rischia di schiacciare ogni forma di produzione indipendente, richiedendo in modo quasi ossessivo piacevolezza, ritmo, programmabilità. Sono tutti quei gruppi che non trovano una facile collocazione fra le fila dei new wavers, dei punks, dei neotradizionalisti rock, degli elettropop: improvvisazione eretica come *Nurse With Wound*, *Merzbow*, *P16D4*, ibrido di etnologia, rock e elettronica come in *Psychic TV*, *23 Skidoo*, *Last Few Days*, forme di spettacolo mixed-media come in *Zev*, *Non*, *Mark Pauline*, *Johanna Wendt*, etc.

Dave Henderson sulla rivista inglese *Sounds* cura saltuariamente una rubrica intitolata « Wild Planet », unico esempio di stampa musicale « ufficiale » che denunci l'esistenza di una vasta situazione dissidente: egli ha anche redatto due doppie compilazioni su etichetta *Xtract* che offrono una valida campionatura di gruppi. « The Elephant Table Album » e « Three Minutes Symphonies ». Eccentrici vecchi e nuovi (citiamo alla rinfusa: *Eno*, *Fripp*, *Glenn Branca*, *Flying Lizards*, *Morgan Fisher*, *Residents*, *Lewis & Gilbert*, *LAEMS*, *Negativland*, *Virgin Prunes*, etc.) si trovano accomunati nella necessità di riconquistare una fetta di pubblico alla musica d'ascolto, non obbligatoriamente d'intrattenimento danzante. Ma qui stiamo andando gradatamente fuori tema, dato che a questo punto l'etichetta « industriale » perde il suo valore d'uso per entrare in gioco un'alchimia « post-moderna » di stili, una galleria di personaggi che meriterebbero ciascuno un discorso a parte. Ritorriamo dunque al compito in classe.

### C) Sapore di male.

Il rumore è per la composizione musicale una specie di anticorpo, un vaccino benefico preso nelle giuste dosi e devastante se assunto senza criterio. La Gran Bretagna è un paese dove l'industria musicale ha raggiunto proporzioni gigantesche, producendo miti a getto continuo, creando ed esportando mode e personaggi: una situazione di saturazione auditiva che ha finito col generare spontaneamente i propri anticorpi, salvo cercare poi subito di inglobarli e piegarli all'interno del meccanismo produttivo. L'industriale tout-court è un vero e proprio anticorpo sociale, un'insulto al mito del vinile inciso: il tam-tam sotterraneo delle aggregazioni giovanili ha fatto sì che il nuovo verbo rimbalzasse dal Regno Unito (*Flowmotion*, *Tone Death/Third Mind*, *Trench Musik*, *Kore*, *Sterile Records* alcune delle etichette più rappresentative) agli Stati Uniti (*Culturcide*, *Monte Cazazza*, *Factrix*, *Savage Republic*, *XX Committee*, *Hunting Lodge*, *Ministry of Culture*, etc.) fino a nazioni fra loro geograficamente e socio-culturalmente distanti come Svezia (*Enhanta Bodlar*, *Gog*), Spagna (*Esplendor Geometrico*, *La otra cara de un jardin*, *Comando Bruno*), Jugoslavia (*Laibach*, *Abbildung Variété*, *Autopsia*), Germania (*Todliche Doris*, *Falx Cerebri*, *Frieder Butzman*), Francia (soprattutto l'etichetta *Bain Total* con gruppi come *Die Form*, *Etant Donnes*, *Stigma Diaboli*, *Krylon Hertz*), etc. Come il movimento utopistico hippy-psichedelico aveva creato una propria rete alternativa di pubblicazioni, una propria sub-cultura e un proprio stile di vita, così il nucleo di fanzines e operatori industriali sono paradossalmente (per l'apocalittico cinismo e individualismo di cui sono portatori) una delle poche realtà musicali che ancora militano in cerca di valori nuovi, alieni, per un cambiamento che non sia fin dal principio compromesso con l'establishment. In cosa consiste questa anti-utopia? Cito Monte Cazazza, da *Re/Search*: «... alcuni ultimi arrivati hanno deciso di scroccare un passaggio sul nostro piccolo virus. Bene, se pensano che ci sia da divertirsi, li aspetta una brutta sorpresa... ». La « filosofia » industriale ha scelto di bardarsi coi panni della morte, del male: non si tratta del brivido ampiamente previsto di un film dell'orrore, bensì della cattiveria come scelta di vita, proprio per ricusare una società fondamentalmente ingiusta e deficitaria come la nostra, che ha assunto il bene come simbolo di guida. Questa scelta comporta, come abbiamo visto, dei rischi seri di ambiguità ideologica (« *Right to Kill* » si intitola un brano di *Whitehouse*), occorre quindi valutare ogni gruppo per i propri effettivi meriti e demeriti

non si tratta qui, una volta per tutte, di considerare la musica come asetticamente separata da idee e sentimenti, pulsioni e situazioni di tutti i giorni). A tutt'oggi *Re/Search* rimane l'unica rivista che affronti in modo serio e approfondito le tematiche care ai musicisti industriali (recupero di scrittori « maledetti » come Crowley, DeSade, Burroughs, Ballard, Gysin, etc. attività scientifiche e militari tenute nascoste all'opinione pubblica, psicopatologia del crimine, sopravvivenza post-nucleare, riti e musiche delle popolazioni primitive, sesso e magia, arte, letteratura, cinematografie occultate dalla cultura ufficiale per i loro contenuti scioccanti, bizzarri, non allineati); fra le fanzines segnaliamo le inglesi « *Grok* », « *Apocalypse A'gogo* », « *Interchange* », « *Industrial News* » (era il bollettino dell'IR), « *Touch* » (molto sofisticata nella grafica, solitamente con allegato sonoro), le americane « *Beyond the Pale* » e « *Discipline* », le tedesche « *Katastrophe* » e « *Medusa Smiles* », le italiane « *Viva* » e « *Area Condizionata* », i bollettini della Viennese *Nekrophile Rekords*, le confezioni multimediali delle francesi *Sordide Sentimental* e *Invitation au Suicide*, etc.

L'obiezione più ovvia allo spiegamento di orrori e tecniche da shock impiegate dai gruppi industriali è fino a che punto può giungere la terapia d'urto senza generare nuova assuefazione, nuova abitudine, nuovi stereotipi. Obiezione ancora più ragionevole quando le stese multinazionali che foraggiano armamenti nucleari ci propongono dallo schermo di casa sceneggiati da brivido come « *The Day After* ». Ovviamente necessita un ricambio continuo d'idee, ed è proprio per questo che la maggioranza dei gruppi industriali sono oggi precocemente obsoleti, copia carbone di un'istanza rinnovativa che è rimasta congelata in embrione.

Qualcosa sta cambiando, ma non necessariamente in meglio: gran parte dei più radicali rumoristi della prima ora hanno convertito il proprio repertorio su tonalità dance (*Cabaret Voltaire*, *SPK*, *Nocturnal Emissions*, *Chris and Cosey*, etc.), coniugando, proprio loro, i due parametri che negli anni settanta avevano costituito i poli opposti del gusto giovanile, il rock e la discoteca. Alcuni aspirano addirittura a creare il « fenomeno » del momento, come nel caso di percussioni metalliche e martello pneumatico presi a simbolo di un rock sudato e passionale (altro che lavorare in fonderia con i capelli sempre puliti e a posto come la donzella di « *Flashdance* »): ci provano *Einsturzende Neubauten*, *Test Department*, *SPK*, ma lo scoop ha il sapore di una forzatura, e si perde nella bagarre di fuochi fatui natalizi.

Il gioco della conversione e del ravvedimento tardivo alle regole del panem et circenses non è cosa nuova (si pensi ai *Kraftwerk* o a *Battiato*, con risultati alterni), ma nel caso dei musicisti industriali, con poche eccezioni, l'operazione mostra la corda di una parodia fine a se stessa, demotivata e spesso francamente fiacca. Dall'oltraggiosità più blasfema e violenta (senza fortunatamente raggiungere i limiti estremi di auto-lesionismo di certa body-art e danger-art) il passo che porta alle classifiche è lungo e difficile, anche per chi è pronto ad infiltrarsi facendo uso di qualsiasi subdolo mezzo di persuasione (vedi il naufragante *Temple of Psychick Youth* dei PTV). Speriamo che altre e più fertili vie di uscita dall'isolamento e dal disinteresse dei media possano essere tracciate nel prossimo futuro, senza rinunciare a quel briciolo di mistero, satanismo e sana cattiveria che distingue i prodotti « industriali » nel grande emporio di dolciumi, delicatezze e smancerie che è il mercato discografico.

D) Milano Brucia.

Ho evitato di proposito finora di parlare del nostro paese, ma non proprio tutti ingorano che in Italia è viva e operante una piccola schiera di entità industriali. Tutto ha inizio quando *Maurizio Bianchi*, milanese con anni di militanza giornalistico-musicale alle spalle, si accorge che la scrittura (uno stile personalissimo lucido e delirante allo stesso tempo, come un Bertinotti a cui sia stata fatta una lobotomia) non gli basta più per descrivere i suoni che ha in mente. Ecco allora che comincia a trafficare con registratori, giradischi, sintetizzatore, microfoni, autoproducendosi cassette e dischi con lo pseudonimo di M.B., creando dal nulla un proprio circuito di fans e aficionados sempre pronti ad immergersi nella stupefacente rete fisiologica di « impossibili » decomposizioni. Le partecipazioni speciali a compilazioni di mezzo mondo e le uscite in proprio assumono scadenza quasi mensile: « *Regel* », « *Menses* », « *SFAG* », « *Mectypio Bakterium* », « *Endometrio Carcinosi* », « *The Plain Truth* » sono solo alcuni dei LPs realizzati, un bricolage casalingo che ha paragoni forse solo nella fucina del tedesco *Conrad Schnitzler & son*, e che ha trovato schiere di imitatori in patria e all'estero (i vari *Laxative Souls*, *Observation Clinique*, *Mauthausen Orchestra*, *DieForm/Nulla Iperreale*, *Blu Schizofrenico*, etc., i quali raramente si avvicinano alla perizia del maestro). Bianchi rappresenta il caso più esasperatamente coerente di linguaggio del rumore: i suoi brani sono lunghe suites magmatiche in cui ogni particella di suono sembra vivere una vita propria, ristagnando e riproducendosi con variazioni infinitesimali, ma con una tensione e una « logica dell'assurdo » che non viene mai a mancare. MB ha di recente ripudiato la sua fase « negativa », avvicinandosi negli ultimi lavori ad un'elettronica di stampo più classico: ciò non toglie che il suo esperimento resti insuperato, a monito della cecità di tutta la critica musicale.

E) Scheletri a colazione: once again, it's only rock & roll.

Ci siamo forse dilungati fin troppo, e non abbiamo che lanciato una rapida occhiata alla mappa neo-post-sub-industriale, cattiva coscienza della crisi non solo musicale che stiamo attraversando. Mi preme concludere puntualizzando che, nonostante il black-out di tanta stampa in malafede e gli alti e bassi propri ad ogni movimento musicale, l'apporto del suono industriale è da iscriversi di tutto diritto fra le poche pagine realmente nuove nella storia del rock di questi ultimi anni. Alcuni dischi sono opere complete, stimolanti, valide nonostante e malgrado il dibattito di idee che possono stimolare: non si tratta di « sperimentazione », come si è soliti affermare per tagliar corto, ma dell'approvazione da parte di una cultura mobile e giovane di intuizioni sonore che si perdono indietro negli anni (non è quanto è sempre successo nel rock? Se Presley « ruba » la musica dei neri americani, non possono i figli della tecnocrazia occidentale rubare il linguaggio delle « avanguardie » conosciute sui banchi di liceo?), intuizioni rielaborate secondo parametri attuali, emblematici e significativi dei tempi che stiamo vivendo. Non è certo l'unica musica popolare degli anni 80, è anzi un « underground » conosciuto da una parte molto esigua del pubblico (complice in questo la disinformazione attuata dai media che si sono sentiti minacciati nei loro valori e interessi: ma il rock non è mai stato una musica per puristi e bacchettoni, bensì un forte legame di corpo e spirito), noi crediamo comunque che la rabbia e il disgusto sinceri nascondano un seme di amore e calore ben più fertile dei sorrisi smaglianti e del vuoto compiacente ottimismo.





VITTORE BARONI

## LE CHIESE DELLE MENTI AVVELENATE

Playlist di AntidoteRadio, emittente FM di Chicago, un giorno qualsiasi del dicembre scorso: a poca distanza, Psychic TV, 23 Skidoo, e una « Opening Prayer » intonata da tale Pope John Paul II (su label Vox Christiana). Non si tratta dello scherzo di un DJ buontempone ma di una delle tante testimonianze della strana febbre religiosa che sembra aver contagiato molti nomi della scena musicale internazionale. Le stesse persone che magari giudicavano con la puzza al naso le divagazioni mistiche del buon vecchio Dylan, oggi si pavoneggiano di crocifissi e paramenti pseudo-sacerdotali, rispolverando un linguaggio da neofiti della teosofia che credevamo ormai circoscritto alle colonie di Arancioni e Bambini di Dio. L'ambiguo fascino della setta religiosa ha tutta l'aria di essere divenuto oggetto di un ripescaggio, ad uso e consumo di gruppi musicali che vogliono in questo modo caratterizzarsi agli occhi dei media, creare un nuovo « look » (cosa restava da escogitare, dopo le svastiche e le stelle di david, se non un re-make della simbologia cristiana?), apparire allo stesso tempo oltraggiosi e depositari di una nuova « purezza » interiore. Tanto più che in questo revival si confondono ai riti e alle tradizioni di religioni « ufficiali » tutti quegli apparati spettacolari di culti misterici, logge e congreghe spiritistiche di ogni ispirazione e provenienza (per fare solo l'esempio più clamoroso, i Culture Club di Boy George utilizzano vestiti e acconciature di pupazzi della comunità religiosa nera di New Orleans). Soprattutto negli Stati Uniti la storia di movimenti e sette religiose è ricca di elementi che confinano con il puro business, la de-

menzialità più imprevedibile, quando non la cronaca nera. Negli psichedelici sixties il messaggio del Cristo veniva diffuso da confraternite pseudo-hippy sul tipo di Jesus Saves: adesivi, magliette, badges, dischi, il tutto col beneplacito della Santa Sede felice di un così inatteso rigurgito di popolarità (che culminerà nel kitsch-colossal di « Jesus Christ Superstar »). Un ex-scrittore fallito di fantascienza, Ron L. Hubbard, con un po' di fantasia e carisma personale costruisce dal nulla la « scienza » della Dianetica, trasformata poi per motivi eminentemente fiscali nella Chiesa della Scientologia, un'organizzazione rigidamente chiusa e gerarchica che promette ai suoi adepti di spiegare il vero senso della vita. Hubbard diviene in breve tempo miliardario, facendo leva su persone demotivate e complesate, in cerca di una qualsiasi soluzione ai propri problemi, purché semplice da comprendere e a portata di mano. Lo stesso meccanismo porta al dilagare di sette deliranti, dai nomi e dai programmi più folcloristici e bizzarri, soprattutto sorte per dissanguare pensionati middle class, attori e personalità dello spettacolo, riccastri in cerca di un passatempo « in » per riempire le serate: non importa se per cerimonia di iniziazione dovranno recitare un decalogo saltellando come ranocchi sulle zampe posteriori, ululando come lupi, o bevendo vomitevoli intrugli. Qualcuno ricorderà forse il tranquillo padre di famiglia nel serial « Happy Days », che per partecipare alle riunioni del proprio « club » doveva indossare una buffa uniforme completa di fez leopardato: questo particolare può dare un'idea di quanto ormai i tendoni e i ritrovi di sette più o meno segrete siano divenute parte del costume americano. L'iniziativa privata prospera, collegata spesso a negozi di libri esoterici e di magia, a centri di cura psichica e altre imprese consumistiche a cui il crisma di religione torna utile soprattutto in sede di sgravi fiscali (non è che da noi ci sia da stare più allegri, anche il nuovo concordato perpetua l'ancestrale rispetto e privilegio concesso alla classe sacerdotale). I media sembrano accorgersi del fenomeno soltanto nei casi più eclatanti: i massacri della « Famiglia » di Charles Manson, il suicidio collettivo dei seguaci del Reverendo Jim Jones. Oppure quando si scopre che il potere di una Loggia Massonica può determinare scelte e inquinamenti politici, e non è solo il dopo-lavoro ricreativo di nostalgici ottocenteschi o visionari in doppio petto. Le religioni sono centri di potere, multinazionali con la licenza di decidere sull'altrui moralità, sull'altrui modo di vita. Sette segrete grandi o piccole, bianche o nere, rappresentano un'alternativa per coloro che hanno perso stima e fiducia nelle grandi organizzazioni spirituali. Ma il rimedio è facilmente peggiore del male, e qualsiasi avventuriero dotato di capacità oratorie è in grado di



"The quaint but spiritual ritual of boys drowning into manhood"



impiantare un suo culto, aiutato da apposite pubblicazioni piene di acuti suggerimenti per l'aspirante messia (una fortunata parodia comico-grottesca di questa moda delle Chiese do-it-yourself è la Church of the Subgenius, che dal Texas diffonde volantini, cassette, libri, posters, striscioni inneggianti ad un improbabile dio Bob, il cui faccione sorridente è summa e antitesi di tanti altri Piccoli Grandi Fratelli). Chi fosse interessato a leggere in dettaglio delle fortune in terra americana dell'O.T.O. (Ordo Templi Orientis), setta antichissima a cui aderì anche lo stregone-filosofo Aleister Crowley, i cui riti contemplavano l'uso di droghe, sadismo, e in certi casi il sacrificio umano, dovrebbe procurarsi il libro dell'ex-Fugs Ed Sanders « The Family ». È a questo tipo di congreghe magico-spiritualistiche che molti nuovi culti si ispirano, attingendo e contaminando oscuri testi della vecchia Europa esoterica, teorie psicanalitiche e politiche, testi sacri di religioni occidentali e orientali. Per fare un esempio, la Chiesa di Jim Jones propagandava un miscuglio di socialismo rivoluzionario e utopia mistica, con richiami piuttosto confusi a Marx, Mao e Cristo: il finale dell'avventura ci ricorda però immagini da campo di concentramento, con quel suicidio « spontaneo » sorvegliato da mitra spianati.

Il rock dunque si appropria di un look religioso contaminandolo con riordi di horror movies e messe nere, i Templari senza occhi dei films di De Ossorio e gli accessori carnevaleschi che già resero famose le formazioni « dark » sul tipo di Black Widow e Black Sabbath, le mini-bibbie tascabili da imparare a memoria e le Madonne con nevicata sotto campana di vetro. Il Temple ov Psychick Youth dei Psychic TV è senz'altro l'esempio più clamoroso di questa tendenza, avvertibile anche sul piano della grafica in numerose fanzines: la loro First Transmission su video, realizzata in tiratura limitata, ce li mostra inscenare un lungo e sanguinolento rituale (memore di tanta body art e di artisti come Nitsch), a cui segue un « intervallo » a base di madonnine oleografiche, pornografia e preghiera riciclate in un'anticulto beffardamente elusivo sui suoi veri scopi e intenzioni. Geff Eden dei PTV colleziona santini tridimensionali che appende sopra il proprio letto, e la cosa mi ricorda stranamente le immagini votive con lampadina incorporata in vendita nei mercatini popolari, le raffigurazioni sacre che si trovano sulle bancarelle di Piazza San Pietro o sul comodino di certe case della bassa padana. Come tutti i « look », l'operazione è puntata sulla superficiale apparenza delle cose e non è basata su motivazioni idealistiche o morali profonde (a differenza di santoni dell'era psichedelica come Timothy Leary, che si era sforzato di scrivere una completa e originale storia « neurologica » dell'universo - vedi « The Game of Life » e altri testi). Facendosi interpreti di un evidente e ricorrente interesse per il soprannaturale, questi gruppi si limitano spesso a giocare ironicamente con lo stile austero delle vesti sacerdotali (un po' come Fellini nel defilé per preti e monache di « Roma »), sbeffeggiando l'autorità costituita nei limiti da sempre consentiti agli scapigliati della musica giovanile. Che poi ci sia chi, come gli PTV, pretende di istituire una nuova religione a tutti gli effetti, fa parte delle regole del gioco: la cieca dedizione di torme adolescenti per questo o quel bel figurino dello show business non è anch'essa una forma di isterismo religioso?

Dato che da quest'anno non abbiamo più una religione di stato, chiunque è libero di cadere nella rete che preferisce.



P A D L O C E S A R E T T I

# FRANK SINATRA

Inebriante, è la visione di immagini tratte da quei deliziosi lungometraggi americani, anni '50-'60, nei quali i colori così artefatti producono atmosfere dove la gioia sembra costituirsi all'infinito.

Jack Lemmon, Tony Curtis, Doris Day, Sandra Dee, Dean Martin, Jerry Lewis, Audrey Hepburn (...) rappresentano altrettante falsazioni del senso comune della vita; ma se ciò è vero, non ha poi molta importanza. Fondamentale è l'asserzione che esistano e siano esistiti come indistruttibili frammenti di celluloidi, posti su di un piedistallo di quotidiana visione, elementi di falsi inondanti benessere e felicità.

La categoria, caratterizzante un'epoca (Martini, Chevrolet, fumosi night clubs, abiti da sera, party mondaneamente caotici (in « Colazione da Tiffany » ad esempio) etc.), musicalmente non si esaurisce, ma vede comparire fra tanti un unico emblematico elemento: Frank Sinatra, attore per diletto e « Voce » di professione.

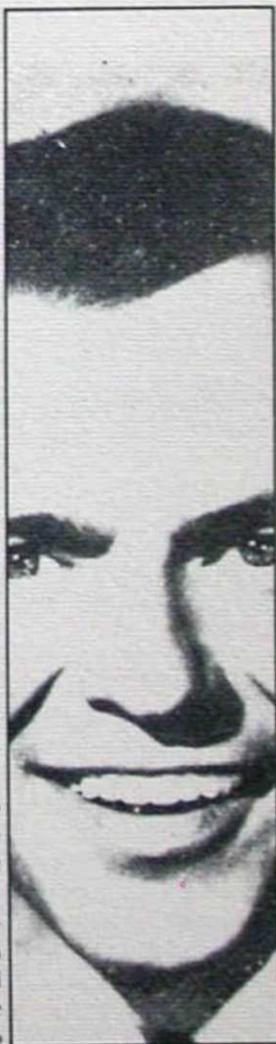
Della sua posizione tipica di self-made man, capitato nel posto giusto al momento giusto, non sono da apprezzare tanto le qualità intellettuali o l'integrità morale (a più riprese è stato accusato di favoreggiamento della mafia Italo-Americana), elementi necessari, insieme al gradevole aspetto esteriore, per essere celebrato quale idolo-guida da milioni di famiglie americane, quanto la sua immagine sempre verde, da eterno ragazzo, almeno nello spirito se non nella forma: « Evergreen » si classificano per l'appunto i classici della tradizione del ballo « cheek-to-cheek », tutti per almeno una volta contemplati nel repertorio della Voce. È stata quindi la tendenza a mitizzare, comune all'uomo della strada, che ha creato in lui un personaggio/eroe come ne ha esaltati e successivamente bruciati tanti altri?

Per quanto ci si possa sforzare, sulla leggenda di quest'uomo non è mai stato possibile leggere poche righe che non fossero una semplice recensione od un pattume scandalistico. Non vi è mai stata una vera revisione critica della sua opera, un'analisi della fenomenologia collegata al suo caso sia musicale che umano.

Nell'immenso calderone di allegre canzonette da spensierato party liceale, si riescono a carpire interpretazioni di attimi melanconici, caratterizzate da dolcezza struggente (« Laura », « It was a very good year », « Stormy Weather », « Of man River », « April in Paris » ...), l'inevitabile colonna sonora senza tempo per chi reietta la realtà poiché vi è troppo immerso, a beneficio del travagliato cammino suggerito dal soliloquio interiore, momento di confronto e di sogno. È la condizione della nostra attualità generazionale, è un tratto permanente di isolamento dalla realtà odierna, oppressiva e allucinatamente castrante, verso una integrità morale rigida e benevolmente autocompiacente.

Nel suo esempio campione di conformismo e assuefazione all'incalzare del tempo, Frank Sinatra ha fornito elementi di anticonformismo a sua insaputa; con le sue interpretazioni cariche di ottenebrante sensualità, offre il pretesto per un distacco dalla realtà alla quale sembra essere tanto saldamente ancorato, e la conseguente deviazione da un'istituzione di socialità di cui pare essere il paladino.

Un sogno che annulla la realtà. Il congelamento dei rapporti fra le superpotenze, le varie crisi politiche ed economiche della fine '50, la minaccia atomica già pressantemente presente, i forti conflitti razziali; una realtà ben diversa da ciò che i vari revivals odierni vogliono far ricordare. Una realtà nella quale vive la gente, che si ciba, particolarmente in questo periodo di idoli: personalità astratte, completamente estraniare dal presente reale, nelle quali temporaneamente riconoscersi (o voler riconoscere un prototipo, in qualità di negazione dello



W

stesso).

L'industria dello spettacolo americana, è al momento più che mai florida; è il vero « valium », tranquillizzante della coscienza della middle-class. Le classi emarginate sono troppo impegnate nella lotta quotidiana alla vita, troppo immerse nella realtà anautopistica per occuparsi di altro.

Frank Sinatra, è il simbolo calzante di un America borghese, grande e forte; è il rappresentante evoluto dell'« American way of Life », nella quale lo status symbol ha più valore della persona, e Successo Amore Felicità, trinomio consequenziale a Lavoro Famiglia Benessere, sono condizioni che con minimo sforzo tutti possono (credere di) raggiungere.



E se tutto questo rimane ipoteticamente a livello sociale, sul piano strettamente musicale, l'opera di Sinatra (incluso in un nome un ampio staff di persone, che con lui hanno lavorato) rimane fra le più citate degli ultimi anni. Se la grande tradizione dell'Evergreen ha avuto migliaia di interpreti, da Nat King Cole alla nostrana Mina tanto per citare, le raffinate e dolci melodie di tanti « two steps », sembrano aver affascinato parte dell'ultima generazione di musicisti dediti alla rivisitazione critica che riesce a non essere un semplice assemblage di nostalgie a sfondo intellettualistico/elitario.

Frank Sinatra, come Elvis Presley, appartenente ad una rara dinastia di voci nere facilitate da un volto bianco, si identifica con la sensibilità bohemien del nuovo intellettualismo europeo.

Nasce così, ad esempio, una « Stormy Weather » grintosamente reinterpretata da Carmel nel suo ultimo lavoro « The drum is everything » o dalla vecchia e sentimentale Elisabeth Welch (qualcuno la ricorderà nella « Tempesta » di Derek Jarman), su Industrial Records. Esiste la pessima e testamentaria « My Way » di Sid Vicious, che si contrappone alla fine eleganza dell'intera produzione del Cocktail Jazz inglese. Lo swinging beat di *French Impressionists*, i lenti sambeggianti di *Swamp Children* e ultimamente *Kalima*, il jazzy di *Weekend* e *Jazzateers*, le negritudini soki di *Sade Adu*, le atmosfere spensierate di *Dislocation Dance*, e la vena soft di *Style Council*, fino al compiacimento dell'estrempo re-make di *Vic Godard & Subway Sect* (vero precursore del genere cocktail): tutti debitori in larga o minima parte alla sensibilità senza tempo di Frank Sinatra.

Una generazione che preferisce farsi trasportare in immagini oniriche, attraverso i suoni di un presunto felice passato presente. Sogni che siamo sicuri prima o poi si avvereranno. Nessun rimpianto per gli uomini forti che non siamo mai stati, ma amore per gli esseri romantici che ci hanno accompagnato fino ad oggi.

Orgoglio per essere sempre stati noi stessi.



Questo intervento conclude un viaggio che ha affrontato la musica nera in tre successivi livelli: dalla influenza che essa ha avuto sulle avanguardie musicali, alla riscoperta di rhythm'n'blues e soul, per finire con gli aspetti musicali più vicini alle tradizioni etnico-culturali africane e le nuove forme di espressione degli anni ottanta.

MICHELE TURCHI

# ANIMA NERA 2

Tutta la musica nera ha profonde radici nell'Africa, ereditandone attraverso ritmi, danze e calore tutta la sensualità ed il coinvolgimento rituale della sua millenaria e sconosciuta cultura.

Così in tutte le sue forme si rileva una esaltazione della componente ritmica e si rinnova un bisogno di liberazione e di comunicazione attraverso la danza ed il movimento del corpo.

Ne scaturisce una semplificazione della costruzione musicale, che mira più a fornire ritmi e sensazioni immediate, piuttosto che forma estetica e citazioni colte.

Questa immediatezza di schemi ha fatto sì che la musica nera, se da una parte ha incontrato larghi consensi di massa, almeno nelle sue forme più fruibili (e quindi più commerciali), dall'altra ha spesso avuto un ristretto consenso critico, in quanto il modo «nero» di far musica, e soprattutto di comunicare attraverso di essa, è estremamente diverso, se non opposto, al concetto di «buona musica» ostentato da certa critica «colta», che dimostra con questo, se non altro, il suo perbenismo e la sua miopia culturale.



Il panorama della musica nera ha oggi dei confini estremamente vasti: dagli «States», alla Giamaica, a Brixton si riafferma ancora una volta l'orgoglio della propria negritudine, di sentirsi ancora parte, pur vivendo in una metropoli, di quel terzo e quarto mondo da cui furono strappati gli antenati e nel quale vivono (ma soprattutto muoiono...) i fratelli.

Ma adesso anche l'Africa, seguendo l'esempio dei neri d'America, ha finalmente scoperto (o meglio: riscoperto) la propria identità culturale, orgogliosa di essere se stessa, non più succube di modelli importati dal mondo «civilizzato».

Fa parte di questo processo più generale il fatto che molti musicisti africani si esprimono oggi attraverso forme musicali simili a quelle dei loro fratelli che vivono sulla sponda opposta dell'Oceano Atlantico, creando così un ideale ponte etnico-culturale con il blues, il soul, il jazz, il reggae, il funky.

Dopo che alcuni artisti dell'avanguardia bianca (Jon Hassel, Brian Eno, David Byrne) hanno dedicato parte del loro lavoro di ricerca alla musica etnica, con particolare riguardo a quella africana, interessarsene può diventare anche un fatto di costume: purtroppo però, come spesso succede in questi casi, ci si limita solo agli aspetti esteriori del fenomeno, senza valutarne appieno la sua reale consistenza.

I nuovi artisti africani, nell'elaborare la loro proposta musicale, hanno guardato alla musica nera d'oltre oceano come ad un qualcosa a cui potersi ispirare e confrontare, trattandosi di stili musicali generati dalle stesse radici.

La loro è musica ritmica, ma calda, viva, coinvolgente e sensuale. A parte quelli di King Sunny Ade e di Fela Anikulapo Kuti, i loro sono nomi praticamente sconosciuti; vengono dalla Nigeria, dal Ghana, dalla Guinea, dal Mali, dallo Zaire, dai ghetti di Soweto. Prince Nico Mbarga, Salif Keita, Kante Manfila, Nyboma, Touré Kunda, Commander Ebenezer Obey, Ikenga, Pamela Mounk'a, Pierre Akendegue, Orchestra Makassy sono solo alcuni fra i tanti artisti che parlano la lingua dell'Africa, contribuendo con il loro lavoro a testimoniare la vitalità della cultura del grande e sconosciuto continente nero.

Ma percorriamo idealmente quel ponte sopra l'oceano e torniamo in America, dove la musica Soul ha trovato nuovo vigore e nuovi stimoli con l'arrivo degli anni ottanta.

Sommersa per qualche tempo dal «boom» del discosound, vi si era successivamente integrata per poter sopravvivere, senza tuttavia perdere quelle caratteristiche di dignità e buon gusto che da sempre la contraddistinguono col risultato che, una volta svanito il fenomeno «disco», si guadagna una larga fetta di consensi di pubblico e successivamente anche di critica (perlomeno quella più... illuminata).

Uscita dalla tradizione delle piccole etichette specializzate, con i migliori artisti contesi a suon di dollari dalle multinazionali del disco e con la stessa «Tamla-Motown» che, lasciata Detroit per la California, diventa una delle «label» più potenti, naturalmente anche la musica cambia: molte influenze esterne (pop, rock, jazz, reggae, salsa) influenzano artisti vecchi e nuovi, mentre i produttori non esitano ad usare le più sofisticate e raffinate tecniche di studio, allo scopo di migliorare la qualità del prodotto; nomi come quelli di Quincy Jones, Bernie Edwards e Nile Rodgers, Nickolas Ashford e Valerie Simpson, Luther Vandross entrano a far parte della storia della musica soul, diventando, in breve famosi e ricercati come lo furono, a suo tempo, Leiber & Stoller, Holland-Dozier-Holland, Allen Toussaint.

Il soul degli anni '80 risente molto del periodo di «convivenza» con il disco-sound, facendo propri una vitalità ritmica più decisamente funky ed un largo uso di strumenti elettronici in sostituzione (o a fianco) delle tradizionali sezioni fiati; della tradizione soul si conservano tuttavia la grande cura degli arrangiamenti vocali ed il «feeling» delle interpretazioni.

I nomi di Chic, Earth Wind & Fire, Rufus & Chaka Kahn, Commodores, Lionel Richie, Prince, Ray Parker Jr., Sister Sledge sono stati tra i dominatori della scena musicale di questi ultimi anni, ma non ci stupiano di trovare ancora tra di essi delle nostre «vecchie» conoscenze: Stevie Wonder, Aretha Franklin, Marvin Gaye, Diana Ross e Michael Jackson, il più giovane dei cinque fratellini terribili noti come Jackson 5.

L'era soul, che ormai ha sulle spalle oltre un quarto di secolo, non poteva fare a meno di lasciare le sue tracce, più o meno profonde, nel mondo del pop bianco; basta citare i Manhattan Transfers, Material, Daryl Hall & John Oates, ma soprattutto gli «young soul rebels» dell'ultima generazione inglese (Dexy's Midnight Runners, Style Council, Q. Tips, Paul Young, Scritti Politti, Spandau Ballet, I-Level...).

È comunque fuor di dubbio che la musica soul attuale, pur conservando integri espressività e comunicativa, ben poco conserva del suo valore di messaggio del popolo nero, di tutto il popolo nero. Solamente dai ghetti più poveri delle grandi metropoli americane poteva arrivare qualcosa di nuovo. Ancora.

Il Rap, lo Scratching e con essi la Break Dance (sorta



di danza acrobatica sulla base dei nuovi ritmi) sono mezzi di espressione nati poveri e perciò estremamente minimali.

Generati dall'esigenza dei giovani dei quartieri più emarginati (Bronx, Haarlem) di sentirsi diversi non solo dai bianchi, ma anche dalla nuova borghesia nera, creando un qualcosa di veramente loro, in cui potersi riconoscere.

Una musica che fosse il simbolo della loro condizione sociale, che li discrimina molto più che il colore della pelle.

Una musica creata dagli stessi D.J.'s di colore, ai quali non basta più proporre passivamente i dischi uno dopo l'altro, ma avvertono il bisogno, l'urgenza di ridar loro una nuova forma, una nuova anima, con la semplice manipolazione del giradischi.

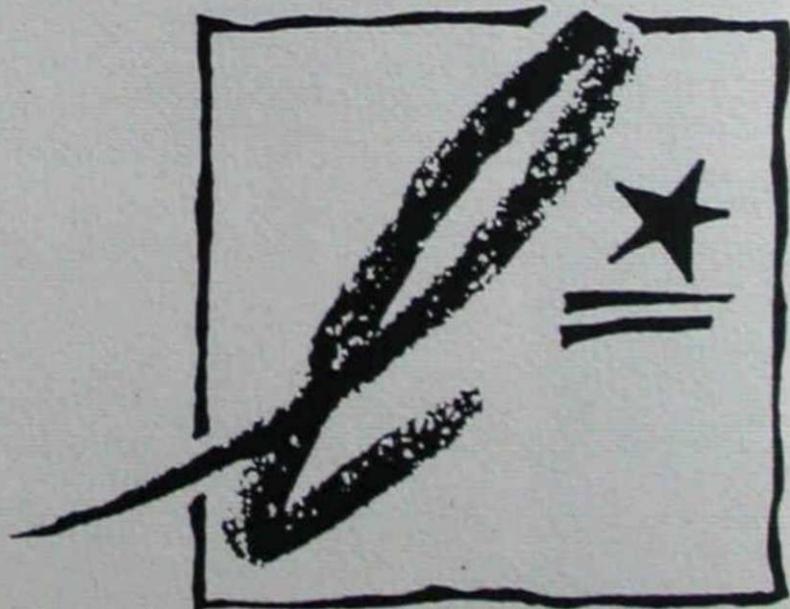
Solamente chi ha del sangue nero nelle vene poteva piegare a suo piacimento il freddo riprodurre del piatto. E le velocità mutano, le puntine « raschiano » i suoni del disco che percorre sotto di esse improbabili percorsi avanti e indietro.

Il D.J. salta da un piatto all'altro, parla a ruota libera nel microfono rinnovando ed esasperando la tecnica del « talk over » usato dai toasters giamaicani. Abili mani plasmano i suoni a loro piacimento, creano nuove situazioni ritmiche...

Farlo non è molto difficile, farlo bene è un'arte... e gli artisti del caso si chiamano Sugarhill Gang, Grandmaster Flash & The Furious Five, Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force, Grand Mixer Ds.T., Supreme Team, Fab Five Freddy, Woodini, Gangbuster e tanti altri ancora.

Qui da noi se ne parla diffusamente solo adesso, ma là nella Grande Mela sono cose ormai abituali da anni. Emittenti radiofoniche come W.H.B.I. (105.9 FM), locali come il Roxy o etichette discografiche come la Sugarhill Records sono stati tra i principali artefici dell'affermazione e della diffusione di questi nuovi ritmi.

Sono ritmi crudi, spezzati, incredibilmente funky. Raccontano storie urbane, ma col cuore dell'Africa. Il cerchio si è chiuso, il viaggio è terminato...



EDIZIONE LIMITATA  
A 900 COPIE • N. 0370