

la rivista di **engramma**
marzo **2024**

210

**Canzoni, preghiere,
danze.
Psicofenomenologia
dei CCCP**

La Rivista di Engramma
210

La Rivista di
Engramma

210

marzo 2024

Canzoni, preghiere,
danze.

Psicofenomenologia dei CCCP

a cura di

Filippo Perfetti e Giulia Zanon



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto, mattia angeletti,
maddalena bassani, asia benedetti, maria bergamo,
elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
concetta cataldo, giacomo confortin,
giorgiomaria cornelio, mario de angelis,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,
ilaria gripa, roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, margherita picciché, daniele pisani,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, massimo stella, ianick takaes,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

barbara baert, barbara biscotti, andrea capra,
giovanni careri, marialuisa catoni, victoria cirlot,
fernanda de maio, alessandro grilli, raoul kirchmayr,
luca lanini, vincenzo latina, orazio licandro, fabrizio
lollini, natalia mazour, alessandro metlica,
guido morpurgo, andrea pinotti, giuseppina scavuzzo,
elisabetta terragni, piemario vescovo, marina vicelja

comitato di garanzia

jaynie anderson, anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, nadia fusini, maurizio harari,
arturo mazzarella, elisabetta pallottino,
salvatore settis, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

210 marzo 2024

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-34-8

ISBN digitale 979-12-55650-35-5

ISSN 2974-5535

finito di stampare maggio 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=210> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Canzoni, preghiere, danze. Psicofenomenologia dei CCCP*
Filippo Perfetti e Giulia Zanon
- 17 *Felicitazioni! Socialismo e schizofrenia*
Francesco Bergamo
- 29 *"È una questione di qualità"*
Stefania Vasques, intervista a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon
- 39 *CCCP. Felicitazione*
Mario Farina
- 45 *Live in Berlin! CCCP in DDR*
Filippo Perfetti, Giulia Zanon
- Canzoni**
- 55 *Reggio Emilia nella crisi della sinistra e delle sinistre negli anni Ottanta*
Luca Alessandrini
- 81 *L'incontro mancato*
Ivan Carozzi
- 87 *Saluti da Pankow*
Chiara Velicogna
- 115 *CCCP e CCCP*
Gian Piero Piretto, intervista a cura di Christian Toson
- Pregiere**
- 131 *Fedeli a Berlino*
Guglielmo Bottin
- 157 *"Smettila di parlare, avvicinati un po'"*
Michele Rossi
- 173 *"Lasciami così"*
Michele Nastasi
- 187 *Ferretti o il ritmo dell'apostasia*
Giorgiomaria Cornelio

Danze

- 193 *Ideologia come stile, stile come ortodossia*
Alessandro Bratus
- 215 *“La storia siamo noi”*
Alessandra Vaccari
- 229 *Forma e sostanza*
Diego Cuoghi, intervista a cura di Michela Maguolo
- 235 *Frammenti elettrici*
Filippo Perfetti

Canzoni, preghiere, danze. Psicofenomenologia dei CCCP

Editoriale di Engramma 210

Filippo Perfetti e Giulia Zanon

Si, tutto ciò che è stato con noi, è stato
e ciò che è, è qui con noi
CCCP, *Roco Roço Rosso*

Muore tutto
l'unica cosa che vive sei tu
muore tutto, vivi solo tu
solo tu!
Solo tu!
CCCP, *Allarme*



Vi dobbiamo delle spiegazioni. È forse questo un possibile inizio per il numero 210 di Engramma. Spiegazioni nei confronti della redazione e di quanti – studiosi e intellettuali – la frequentano e con, intorno a, Engramma fanno costellazione. Spiegazioni verso il lettore – abituato ad altri temi ma che dovrebbe conoscere lo spirito erratico della Rivista. E una spiegazione va data anche all’oggetto stesso del numero: i CCCP – Fedeli alla linea, per dichiarare che non di un omaggio si tratta, e tanto meno di un conformistico allineamento su un tema che gode in questi mesi di una improvvisa e imprevedibile – effimera o duratura che sia – fiammata di fama. Si tratta invece di un serio itinerario di studio e di analisi. Per chi non conosce i CCCP più che tentare qui una definizione possiamo rimandare alla lettura del numero stesso, in cui si cerca di darne un quadro il più possibile completo e sfaccettato. Piuttosto è del perché, del motivo, di come è nato questo numero che qui dobbiamo dare conto.

A Reggio Emilia, nel complesso dei Chiostri di San Pietro, si è appena conclusa una mostra dal portato (ci vogliamo sbilanciare) potenzialmente epocale. Oltre quarantacinquemila visitatori hanno raggiunto una città forse mai visitata prima, sfidando piccole complessità logistiche da novelli pellegrini e hanno varcato la soglia dell’imponente spazio espositivo. Una soglia che è stretta tra una edicola mariana – la fattura è quella sommessa, provinciale ma dignitosa, marca di un urbano credo spontaneo, di come se ne trovano dovunque – e una caserma militare – le bandiere istituzionali, l’insegna dai caratteri novecenteschi – la caserma Taddei, sede delle associazioni d’arma della città.

Facile suggestione è pensare agli striscioni rossi che segnalano la mostra “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” come una proiezione dei due elementi scenografici che silenziosamente ne vigilano l’ingresso: dalla caserma sembrano farsi strada marciando i tre marziali figuranti di *Ortodossia* (il primo EP del gruppo, uscito nel 1984), mentre il rosso che li tinge con la cifra del comunismo filosovietico è lo stesso rosso della cornice che, poco più in là, recita “*Quem genuit adoravit*”.

La scelta della copertina di Engramma 210 è guidata da questa suggestione, che consideriamo la *summa* più efficace dell’anima dei CCCP – Fedeli alla linea, da definizione dello stesso Giovanni Lindo Ferretti “uno stato della mente e una disciplina della carne”. Una fotografia che, grazie all’immediato potere dell’immagine, evoca in modo spregiudicato, istintivo e romantico, l’amore per la contraddizione del gruppo di “punk filosovietico” e “musica melodica emiliana”. Una *concordia oppositorum* che va al di là del conciliare gli opposti e si instaura sulla inevitabile molteplicità di sentimenti e sullo spirito multipolare proprio di ogni soggetto complesso e vivente. In questo vuole anche essere una fotografia che parla di Engramma: della sua complessità, della vivacità polemica e contraddittoria che la anima e la conduce a esplorare campi del sapere spesso al di là di quanto preventivabile e di quanto si addice a una rivista che pratica con passione libera e sovversiva ricerca e impegno nella *vita activa* ma, nel contempo, è necessariamente collegata al mondo accademico che – per cause più sue che esterne – appare sempre più incapace di entrare nella carne degli eventi, nel vissuto contem-

poraneo fatto anche – e soprattutto – di temi e istanze non sempre rintracciabili nei manuali, nelle monografie, nei contributi già scritti. Come nel caso di questo numero.

Per tornare all'immagine di copertina, la fotografia è un ritratto di un circolo di Rifondazione Comunista a Venezia, sede del Circolo culturale "3 agosto", che appaia i segni dell'ideologia comunista a un tipico capitello veneziano con l'effigie di Gesù Cristo – restaurato da un paio d'anni e modernizzato secondo un'iconografia che ha suscitato polemiche per la svolta stilistica da Seicento iberico. Il muro con l'intonaco scrostato, la palette di colori, i particolari quali la tovaglietta di pizzo sotto il vaso con i fiori che danno segno di una devozione ancora in corso, e altri dettagli dal gusto decadente la fanno apparire come uno scenario perfetto per una fotografia di Luigi Ghirri. Tra i redattori della Rivista – già prima di immaginare questo numero – in modo faceto la si ipotizzava come possibile copertina ucronica di un disco dei CCCP. Il numero è stato l'occasione anche per raccogliere questa involontaria rappresentazione del tema così com'era, già pronta.

Il titolo di Engramma 210 è *Canzoni, Preghiere, Danze. Psicofenomenologia dei CCCP* e mutua la sua prima parte dall'album del 1989 *Canzoni preghiere danze del II millennio – Sezione Europa*. A questo punto è necessario soffermarsi sull'uso del termine "psicofenomenologia" perché questo ci permette di fare una più estesa riflessione metodologica, sviluppatasi nel rispondere alla più che lecita domanda: perché un numero di Engramma sui CCCP? Viene in aiuto il nostro maestro di metodo, la cui lezione raccogliamo e cerchiamo di condurre ancora oggi – Aby Warburg che, nell'ultimo anno della sua vita, appuntava:

Talvolta mi sovviene che cerco di dedurre come uno psicostorico la schizofrenia del mondo occidentale dal figurativo nel riflesso autobiografico (A. Warburg, G. Bing, *Diario romano*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2004, 91).

Definendosi "psicostorico", Warburg fa riferimento al suo personale approccio allo studio dell'espressione, che va interpretata non (solo) nella sua propria valenza artistica ma come la formulazione più immediata, e talvolta inconscia, delle istanze di una società. Sono gli scostamenti di sensibilità più impercettibili, da scorgere nel dettaglio o nelle arti minori, a essere la spia più significativa per telluriche rivoluzioni della cultura. È una lezione che Warburg impara dal suo maestro Jacob Burckhardt e che Gertrud Bing, nell'introduzione alla prima edizione italiana degli scritti di Warburg, riassume così:

Lo storico non deve considerare alcuna sfera d'esistenza tanto bassa, tanto oscura o tanto effimera da non poter fornire testimonianze. I resti privi di vita che sono l'unico materiale di lavoro dello storico, dovrebbero essere interpretati come residui di reazioni umane, cioè reazioni di uomini e di donne vivi a quella realtà mutevole ed evanescente. Questo approccio diretto e intimo costituisce parte del fascino che emana dal modo del Warburg di presentare uomini e cose: e costituisce anche il punto nel quale la sua strada diverge da quella di coloro che praticano la storia delle idee e la *Geistesgeschichte* (G. Bing, Introduzione, in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, trad. di E. Cantimori, Firenze 1966, XVIII).

La *Geistesgeschichte*, la storia del pensiero deve essere praticata senza gerarchizzare le proprie fonti: ogni opera d'arte, dal capolavoro riconosciuto all'oggetto più oscuro e minuto, è per Warburg il "sintomo" di un'epoca. L'uso di un termine afferente alla sfera patologica non è ovviamente da far passare in secondo piano. Ben si lega, ovviamente, al concetto warburghiano di psicostoria ma, e qui ci ricollegiamo a questa pubblicazione di Engramma, è perfettamente applicabile al concetto di punk come manifestazione sintomatologica della patologia di una società. Così come i deschi da parto o i calendari astrologici nella Firenze medicea ci parlano in modo puntuale di un'epoca storica e degli uomini che la abitavano – cosa leggevano, quali i simboli che li accomunavano sotto lo stesso cielo figurativo – così le divise da Soviet e gli pneumatici indossati come corazze, i comunicati salmodiati da un palco e i ciclostili distribuiti ai concerti, si delineano come indizi fondamentali per la ricostruzione di un determinato periodo, quello a ridosso degli anni Ottanta, e il punto di partenza materiale per tracciarne le ideologie, le contraddizioni, le paure.

I contributi pubblicati in questo volume concorrono a delineare una traccia sul contesto, il portato e le estetiche del gruppo di Ferretti-Zamboni-Annarella-Fatur. L'intento di Engramma è stato quello di coinvolgere studiosi di diverse discipline per insieme delineare, in un quadro scientifico rigoroso, una psicofenomenologia dei CCCP e una psicofenomenologia a partire dai CCCP in quanto sintomo e connettore, ma allo stesso tempo terapia, di una generazione accomunata, per usare le parole del brano *Trafitto*, da "fragili desideri a volte indispensabili a volte no". Un conglomerato di forze che, come dicono i numeri strabilianti della mostra "Felicitazioni!", dei concerti e non solo, è ancora oggi capace come prima se non di più di dare forma e parola a un bisogno e a chi si sente in qualche modo impastato della stessa spinta tensiva. I contributi sono divisi in tre sezioni: *Canzoni, Preghiere, Danze*.

In apertura il pretesto, ovvero il dato di partenza e scaturigine del numero: quanto sta avvenendo in queste settimane e mesi attorno ai CCCP. Il primo contributo è *Felicitazioni! Socialismo e schizofrenia. Note attorno alla mostra "Felicitazioni!"* in cui Francesco Bergamo accompagna il lettore negli spazi dei Chiostrì di Reggio Emilia in cui i CCCP "si radicano e insediano in tutto l'edificio", giocando con la rappresentazione di sé e reinventandosi "programmaticamente a partire dalla propria storia e dal proprio archivio". Segue l'intervista, condotta dai curatori del numero, all'architetto e designer Stefania Vasques, autrice dell'allestimento della mostra, "È una questione di qualità". *Il progetto della mostra "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024)*. Un contributo utile per capire il processo che ha generato una delle mostre più riuscite degli ultimi anni, e che può essere presa come caso di studio per l'allestimento di mostre di arte contemporanea e legate alla scena musicale e alla cultura popolare.

In CCCP. *Felicitazione. Ovvero: il postmoderno spiegato agli anziani*, Mario Farina – in quello che potrebbe essere un controeditoriale o un libretto di istruzioni per accostarsi al numero – si chiede:

Che cosa sono i volti dei segretari dei partiti comunisti orientali che pendono nella sala della mostra? Cosa sono i flyers staccati da un muro dopo un concerto? Cos'è il tavolo ottagonale della segreteria del Pci? Cos'è il telefono nero con la cornetta, il filo, la ghiera, i numeri? Che ne è degli oggetti deposti nella memoria?

E costruisce il suo scritto analizzando il dispositivo della memoria 'CCCP', il fenomeno della nostalgia di qualcosa che non è mai realmente esistito, imbastendo una riflessione teorica, profonda e tagliente, sulla sostanza postmoderna di un gruppo che "non è più moderno, non è più storico, non è più lineare, non è più escatologico, non è più critico". La sezione si conclude con il reportage da Berlino *Live in Berlin! CCCP in DDR*, nel quale Filippo Perfetti e Giulia Zanone pubblicano una serie di interlacciate impressioni a proposito dei tre concerti tenutisi nella 'Dismantled Deutsche Demokratische Republik' il 24, 25 e 26 febbraio 2024.

Canzoni

La sezione *Canzoni* tratta della cornice del fenomeno, del paesaggio sonoro che proviene dall'esterno: di quanto è cantato in un tempo, il detto che passa di bocca in bocca in un paese, di ciò che appartiene al carattere comune di un'epoca. Una serie di scritti che parlano del contesto, ovvero di quelle condizioni estrinseche, siano esse storiche o culturali, che sedimentandosi nella memoria collettiva hanno potuto rendere in modo più o meno lineare (e quasi mai deliberato) il terreno della nostra sensibilità fertile e ricettivo alle suggestioni di Ferretti-Zamboni-Annarella-Fatur. E viceversa rintracciare e descrivere il terreno di coltura in cui si innesta il fenomeno CCCP. I testi che presentiamo, orientati progressivamente verso Est, raccontano di queste condizioni epocali, fagocitate con quell'intuito al tempo stesso selettivo e bulimico proprio degli artisti, con cui i CCCP hanno potuto costruire il loro proprio universo dadaista e multiforme.

Luca Alessandrini con *Reggio Emilia nella crisi della sinistra e delle sinistre negli anni Ottanta* offre una ricostruzione storica della crisi della sinistra italiana, avvenuta mentre il mondo cambiava radicalmente: il Partito Comunista Italiano, qui analizzato nell'emblematico caso di Reggio Emilia, si allontana progressivamente dall'URSS, ma la dimensione mitica legata al mondo sovietico, che è linfa vitale per il gruppo emiliano, permane. Ivan Carozzi ne *L'incontro mancato. I CCCP e Aldino Togliatti* racconta una "particolare parabola umana" che, pur mancando il punto di tangenza rispetto ai CCCP, potrebbe essere "capace di risuonare nel loro teatro mentale": è la storia di Aldino Togliatti, figlio del 'Migliore' Palmiro Togliatti, e dell'affascinante contrasto tra il padre, solenne ed inscalfibile leader comunista, e il figlio, fragile e schivo "personaggio dostoevskijano", ricoverato per gran parte della vita in una clinica psichiatrica.

Chiara Velicogna in *Saluti da Pankow. A proposito del Muro di Berlino e dei suoi resti* parte da un elemento e un'immagine della mostra "Felicitazioni!": il pezzo del Muro di Berlino che, accompagnato a una Trabant e a dei cavalli di Frisia, porta Berlino, una specifica Berlino, a Reggio Emilia, nel Chiostro Grande di San Pietro. Velicogna prende in considerazione gli aspetti materiali e visivi della storia del Muro di Berlino, che viene studiato "come struttura e come

immagine, oltre che, sotto forma di frammenti dispersi in tutto il mondo, come oggetto". Dalla Germania Est il viaggio procede, arrivando a CCCP e CCCP. *Il mito sovietico italiano, da Cavriago a Berlino*, in cui Gian Piero Piretto, intervistato da Christian Toson, racconta della metamorfosi subita dal mito dell'Unione Sovietica in Italia, tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta fino ai giorni nostri. Piretto, a partire dall'esperienza personale, costruisce un quadro ricco e complesso dei contesti culturali di Berlino Est e dell'Unione Sovietica – e dell'interazione che l'Italia ha avuto con essi – negli anni dei CCCP.

Preghiere

La sezione *Preghiere* dà un nome a quanto ne è del personale, dell'intimo, dei CCCP. Ciò che dalle *Canzoni* diviene biografia, indole e temperamento: di ciò che è stato introiettato è ora qui in analisi il particolare. Uno sguardo introspettivo verso, dentro, i CCCP.

Per quanto concerne la musica è difficile, quasi impossibile, ricostruire tutte le influenze che hanno costruito le canzoni dei CCCP, ma in questa direzione muove il saggio di Guglielmo Bottin *Fedeli a Berlino. Influenze della Neue Deutsche Welle nel post-punk emiliano dei CCCP* che si concentra sull'influenza della scena culturale berlinese nella musica del gruppo, rintracciando cover, citazioni e riferimenti diretti al punk e al post-punk tedesco nel primo repertorio del gruppo italiano che ha abilmente adattato al suo contesto le strategie comunicative 'sovversive' della Neue Deutsche Welle. Michele Rossi con *"Smettila di parlare, avvicinati un po'". Mi ami? dei CCCP – Fedeli alla Linea* analizza *Mi ami?*, una delle prime canzoni composte nei primi anni Ottanta da Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni e inserita nell'EP *Ortodossia II* (1985). Rossi ripercorre la genesi del testo, commentandolo verso per verso e spiegandone la costruzione: un collage realizzato da Ferretti a partire dalla traduzione italiana del 1979 di *Fragments d'un discours amoureux* di Roland Barthes, uscito in Francia due anni prima.

Un accesso alla personalità dei CCCP è concesso dallo sguardo, portato su di essi, rivolto da un artista ad essi contemporaneo: è il caso emblematico del fotografo Luigi Ghirri, nato a Fellegara, il paese in cui i CCCP si sono formati. Michele Nastasi in *"Lasciami così". Luigi Ghirri e i CCCP – Fedeli alla linea* scrive della campagna fotografica di Ghirri per l'album *Epica Etica Etnica Pathos*, registrato tra l'aprile e il giugno 1990 a Villa Pirondini, a Rio Saliceto, poco prima della caduta del Muro e del conseguente scioglimento del gruppo. Mentre "le tensioni e gli umori di Villa Pirondini si sovrapponevano a un periodo storico di crolli, cadute e sgretolamenti", Ghirri crea per le copertine dell'album la sequenza "costruita per dittici di immagini contrapposte per densità e rarefazione" e raggiunge una delle più alte vette della sua produzione. Michele Nastasi costruisce, attraverso la narrazione di questa esperienza, un confronto tra Ghirri e CCCP come "percettori del mondo abili a penetrarlo e rappresentarlo" e mossi da "un desiderio di abbandono e di contemplazione". Questa duplice natura non somiglia forse alla preghiera? Giorgiomaria Cornelio in *Ferretti o il ritmo dell'apostasia* parla degli aspetti messianici del cantare di Ferretti, di un cantare che è "pregare inconsciamente, pregare mondano e profano, comunque pregare. In aperta battaglia, in musicale dissenso col proprio tempo – con ogni tempo".

Danze

Danza è qui sinonimo di espressione. In questa sezione si cerca di dare conto di quanto è forse il punto di tensione ultimo dei CCCP: l'estroflessione di un sentimento dell'epoca, di un patimento e di una tensione personali che si rovesciano in una necessaria – e per questo anche a tratti violenta manifestazione.

Agli atti, di parola, di rappresentazione, di immagine, va a guardare questa sezione. Apre Alessandro Bratus con *Ideologia come stile, stile come ortodossia. La costruzione di un immaginario spettacolare nel progetto artistico dei CCCP* che con una analisi particolareggiata legge i CCCP nel modo in cui assumono e declinano sulla scena quanto li influenza. Si tratta nel loro caso di un progetto che nella forma contraddittoria è comunque coerente e porta per riflesso a vedere “come un'espansione del loro linguaggio stilistico corrisponda storicamente a una crescente concentrazione sulla musica come interesse primario all'interno dell'assetto industriale complessivo della cultura popolare contemporanea, che – alla fine – porterà anche il [loro] progetto alla sua conclusione e fine”. Prosegue il discorso Alessandra Vaccari con “*La storia siamo noi. Moda e cultura popolare in Annarella 'benemerita soubrette'*: una lettura degli abiti inventati, cuciti e indossati da Annarella non solo nel loro portato estetico e stilistico ma per come sono “in relazione alla depoliticizzazione delle sottoculture e al neoliberalismo della moda” nell'Italia degli anni Ottanta. Segue l'intervista a Diego Cuoghi *Forma e sostanza. Le copertine dai CCCP al CSI*, a cura di Michela Maguolo: il dialogo con l'architetto e designer che ha collaborato con il gruppo a partire dalle ultime copertine dei CCCP di fine anni Ottanta, proseguendo con quello dopo lo scioglimento, *Ecco i miei gioielli* (1992) e *Live in Punkow* (1996), per arrivare a quella dell'album da poco uscito nel febbraio di quest'anno. Dialogo svolto attorno le riflessioni sulle copertine dei CSI e su cosa significa il lavoro di realizzazione di una copertina: “Leggere, ascoltare, guardare, scrutare, cercare di capire il senso, anche al di là delle spiegazioni fornite dagli autori” e “infine elaborare un'immagine in grado di suggerire, senza suggestionare, di raccontare senza cadere nella didascalìa”. A concludere, Filippo Perfetti con *Frammenti elettrici* parte da una dichiarazione di intenti, una manciata di appunti e alcune riflessioni attorno a qualche oggetto video che attraversa più o meno direttamente il fenomeno CCCP – Fedeli alla linea, per scrivere un personalissimo trattato poetico di ermeneutica dell'immagine.

Infine quello che manca. Sarebbe stato utile all'occasione, e alla *ratio*, di questo numero di Engramma prendere in considerazione come “testi a fronte” anche la congerie di testi scritti dai CCCP non per le canzoni ma per i ciclostilati che hanno accompagnato il loro percorso. Più che comunicati stampa, testi promozionali, si tratta piuttosto di manifesti al pari di quelli d'uso per le dottrine politiche, le correnti artistiche o di qualsiasi avanguardia. Il manifesto è un dire fondativo, che dà il *la* a un pensiero che non è soltanto quello presente sulla sua pagina ma che dovrà superarlo, dovrà seguirlo in quanto sua conseguenza. Il manifesto è settario ed ecumenico: presuppone un noi – chi lo firma – e un loro, che può anche essere uno stato di fatto o un dato di partenza. Ma il manifesto apre nella sua forma all'adesione e in questo senso è ecumenico, permette che qualcuno entri a far parte di quel noi che si riconosce nel

manifesto attraverso l'adesione ad esso. Il manifesto è un atto di parola, una proclamazione, un dire pubblicamente; ed è un dire che ambisce e ha la presunzione di divenire, di essere, un atto. Il manifesto non è un testo inerte, il manifesto vuole agire sul mondo e nel mondo. Un manifesto è situato: non è mai avulso da una dimensione storica, e proprio nella storia vuole entrare con il suo avvenire attraverso il dire, e soprattutto nella sua necessità di farsi atto. Il manifesto è allora sì declamatorio, ma soprattutto è sempre incoativo ed evenemenziale. Non può scindersi dal presente in cui si situa e verso cui si pone in maniera conflittuale, dialettica, oppure come noncurante, isolata, alternativa. Per tutti questi motivi è facile comprendere come il manifesto sia una forma particolarmente cara ai CCCP, che l'hanno praticata nella sua formula retorica ed estetica ma anche nella sua dimensione etica – nella responsabilità che impone ogni scelta, ogni giudizio e atto. Alcune di queste carte, volantini-manifesti, sono pubblicate nel catalogo della mostra di Reggio Emilia, altri testi ed esemplari sono reperibili in rete e avremmo voluto raccoglierci e riprodurne una selezione, ma abbiamo trovato una forma di incongrua riluttanza da parte dei CCCP (con i quali abbiamo cercato di avere una interlocuzione aperta in tutte le fasi di lavorazione di questo numero) esercitata su materiali fatti e pensati in origine per essere 'divulgativi' per eccellenza, nel contenuto e nel supporto – una riluttanza che abbiamo deciso di rispettare.

English abstract

The present issue of *Engramma* (210) analyses the context, scope and aesthetics of the Italian punk group CCCP - Fedeli alla Linea, with the intention of involving scholars from different disciplines in order to outline, within a rigorous scientific framework, a psycho-phenomenology of CCCP as a "symptom" (in the Warburgian sense) and "connector" of a specific historical era. The starting point is the magnificent exhibition "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla linea 1984 - 2024" (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 October 2023-10 March 2024) to which the first section of this issue is dedicated. In the first contribution, *Felicitazioni! Socialismo e schizofrenia. Note attorno alla mostra "Felicitazioni!",* Francesco Bergamo addresses some of the main topics and possible interpretations of the exhibition "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla linea 1984-2024" in the monumental complex of the Chiostrì di San Pietro in Reggio Emilia, homeland of the band. The exhibition is curated by CCCP themselves in collaboration with Stefania Vassques, who was interviewed in "È una questione di qualità". *Il progetto della mostra "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla linea 1984-2024"*. Starting from "Felicitazioni!", in CCCP. *Felicitazione. Ovvero: il postmoderno spiegato agli anziani*, Mario Farina constructs his writing by analysing the 'CCCP' device of memory, the phenomenon of nostalgia for something that never really existed, imbuing it with a deep and sharp theoretical reflection on the postmodern substance of the group. This section, dedicated to the band's fortieth anniversary initiatives, concludes with *Live in Berlin! CCCP in DDR*, Filippo Perfetti and Giulia Zanon's account of the concerts CCCP gave in Berlin in February 2024. The contributions in this issue are organised in three sections: *Canzoni* (Songs), *Preghiere* (Prayers), *Danze* (Dances). The section *Canzoni* deals with what comes from outside. A series of writings that speaks of the context, i.e. those external conditions, be they historical or cultural, that allowed the CCCP to be born. The first contribution is by Luca Alessandrini, who in *Reggio Emilia nella crisi della sinistra e delle sinistre negli anni Ottanta* offers a historical reconstruction of the crisis of the Italian left, which occurred at a time when the world was undergoing radical change. In *L'incontro mancato. I CCCP e Aldino Togliatti*, Ivan Carozzi tells the story of Aldino Togliatti, son of the communist leader Palmiro Togliatti, who spent most of his life in a psychiatric hospital. Chiara Velicogna, inspired by the piece of the Berlin Wall exhibited in the "Felicitazioni!" exhibition, in *Saluti da Pankow. A proposito del Muro di Berlino e dei suoi resti* explores the material and visual aspects of

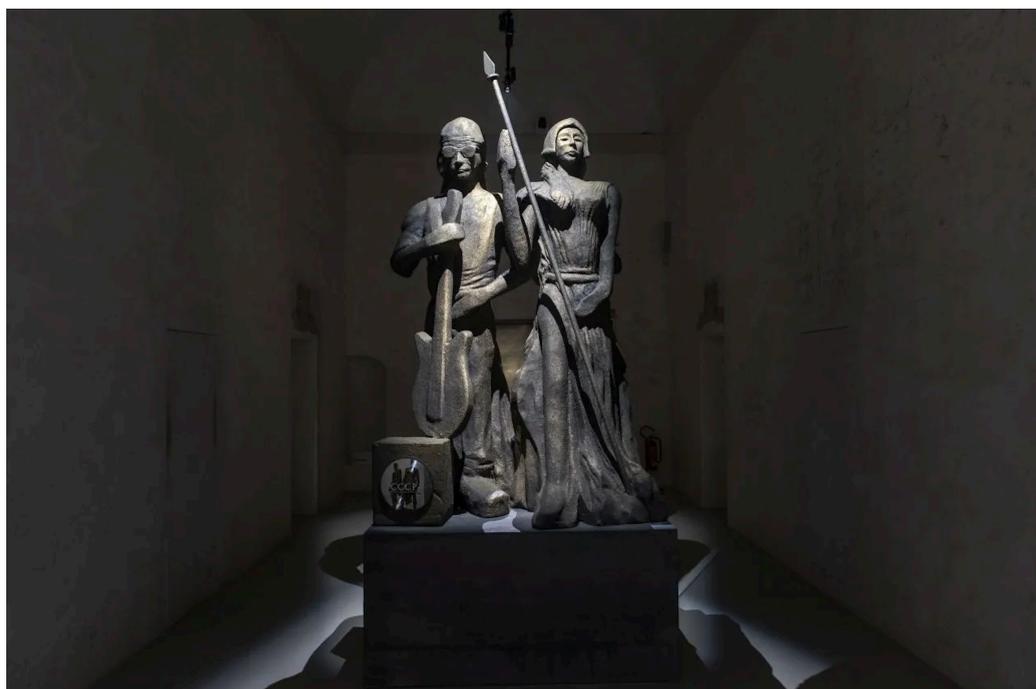
the history of the Berlin Wall. Gian Piero Piretto, interviewed by Christian Toson, in *CCCP e CCCP. Il mito sovietico italiano, da Cavriago a Berlino* recounts the metamorphosis that the myth of the Soviet Union has undergone in Italy, from the late 1970s and 1990s to the present day. The section *Pregchiere* takes an introspective look at the Emilian group and their artistic process. Guglielmo Bottin's essay *Fedeli a Berlino. Influenze della Neue Deutsche Welle nel post-punk emiliano dei CCCP* focuses on the influence of the Berlin cultural scene on CCCP's music. Michele Rossi in "Smettila di parlare, avvicinati un po'". *Mi ami? dei CCCP - Fedeli alla linea* analyses the song *Mi ami?*, a poetic collage Ferretti made from the 1979 Italian translation of Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux*. Michele Nastasi in "Lasciami così". *Luigi Ghirri e i CCCP - Fedeli alla linea*, writes about Ghirri's photographic campaign for the album *Epica Etica Etnica Pathos*, and through the narration of this experience constructs a comparison, both theoretical and spiritual, between Ghirri and CCCP. Also spiritual is the analysis of Giorgiomaria Cornelio, who in *Ferretti o il ritmo dell'apostasia* speaks of the messianic aspects of Giovanni Lindo Ferretti's singing. The section *Danze* is about expression: the representations and images CCCP shows of itself. Alessandro Bratus in *Ideologia come stile, stile come ortodossia. La costruzione di un immaginario spettacolare nel progetto artistico dei CCCP* offers a detailed analysis of the CCCP in the way they embrace and reject what influences them on stage. Alessandra Vaccari in "La storia siamo noi". *Moda e cultura popolare in Annarella 'benemerita soubrette'* offers a reading of the clothes Annarella designs, sews and wears, not only in terms of their aesthetic and stylistic bearing. This is followed by an interview with Diego Cuoghi *Forma e sostanza. Le copertine dai CCCP al CSI*, curated by Michela Maguolo, a dialogue with the architect and designer who has worked with the group since their last CCCP covers in the late 1980s. Lastly in *Frammenti elettrici*, Filippo Perfetti draws up a treatise on the hermeneutics of the moving image, based on suggestions triggered by video fragments tangentially dealing with CCCP and their cultural background.

keywords | CCCP - Fedeli alla linea; Felicitazioni!; Giovanni Lindo Ferretti; Massimo Zamboni; Annarella Giudici; Danilo Fatur.

Felicitazioni! Socialismo e schizofrenia

Note attorno alla mostra "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024)

Francesco Bergamo



Sala CCCP con la scultura *Soviet 110%*, a opera di Luca Prandini che raffigura Ferretti, Zamboni, Annarella e Fatur come eroi socialisti. "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024).

I CCCP – Fedeli alla linea si mettono in mostra negli spazi meravigliosi dei Chiostri di San Pietro a Reggio Emilia in una monografica curata da loro stessi lungo un anno di intenso lavoro in stretta collaborazione con la designer Stefania Vasques, il cui apporto nel progetto degli allestimenti è stato fondamentale (il light design della mostra è attribuito a Pasquale Mari e Gianni Bertoli; si veda l'intervista a Stefania Vasques pubblicata in questo numero di Engram-

ma). Sappiamo che sono stati Annarella Giudici e Massimo Zamboni a proporre nell'inverno del 2022 al Comune di Reggio Emilia e alla fondazione Palazzo Magnani la realizzazione di una mostra-evento (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 4). Nell'esposizione, i CCCP si celebrano e raccontano come “cellula dormiente risvegliata” a quarant'anni dal loro 45 giri (vinile 7”) d'esordio, *Ortodossia*, pubblicato nel 1984 da Attack Punk Records (con Umberto Negri al basso e drum machine) e contenente tre brani destinati a divenire celeberrimi: *Live in Pankow*, *Spara Jurij*, *Punk Islam*.

È un'operazione che non si presta a letture univoche e, in quanto tale, si pone in perfetta continuità con ciò che sono stati i CCCP. A complicare ulteriormente le cose, dopo l'inaugurazione, ci sono stati l'annuncio della reunion – inizialmente smentita categoricamente da Ferretti, poi annunciata per poche date a Berlino, poi diventata un tour che proseguirà in Italia – e le voci spesso discordanti di altri protagonisti di quel periodo e di quel progetto, in primis quella di Umberto Negri (si veda l'intervista a Negri in Zoja 2024), membro fondatore dei CCCP ma totalmente escluso dal progetto espositivo.

Autodefinitisi punk quando già da anni la sottocultura di riferimento nel mondo occidentale era il post-punk, filosovietici quando qualsiasi celebrazione dell'Unione Sovietica era già fuori tempo massimo, i CCCP sarebbero stati presto dimenticati se non fossero stati ben altro e ben di più. Hanno avuto Berlino come inizio nel 1982 (si veda il contributo di Guglielmo Bottin ospitato in questo numero, che ben chiarisce il significato dell'operazione di portare atteggiamenti musicali e performativi visti e ascoltati a Berlino nel contesto italiano) e come fine (caduti “insieme al muro”), e Reggio Emilia come patria, “la più filosovietica tra le province dell'impero americano”. Mostra e catalogo (CCCP – Fedeli alla linea 2023) raccontano finalmente a un pubblico di fan, appassionati, e interessati alla storia culturale e artistica italiana ed europea, la complessità e la ricchezza di tale ‘di più’. Entrambi sono a cura dei CCCP, riportati nei crediti individualmente nel seguente ordine: Giovanni Lindo Ferretti, Massimo Zamboni, Annarella Giudici, Danilo Fatur. L'ordinamento di nomi e cognomi non è alfabetico e non passa inosservato: rimarca una gerarchia nota a chi abbia conosciuto o conosca i CCCP anche, o forse soprattutto, dopo i CCCP, attraverso la produzione culturale di ciascuno di loro. Leggendo i testi in mostra, riportati integralmente anche nel catalogo, è difficile non pensare che provengano in buona parte da Ferretti, che del resto li ha rivendicati durante un suo monologo – la conferenza stampa di presentazione dell'11 ottobre 2023 – quali suoi unici contributi alla mostra, o quasi. Insieme a Ferretti, l'autore più noto e prolifico è il chitarrista Massimo Zamboni, che con Ferretti aveva inoltre partecipato dal 1992 al progetto musicale CSI (Consorzio Suonatori Indipendenti), costituitosi a pochi anni dalla fine dei CCCP e in parallelo alla fine ultima dell'Unione Sovietica insieme a Giorgio Canali, Ginevra di Marco, Gianni Marocco (prima nei Litfiba), Francesco Magnelli e altri. È Zamboni, durante la medesima conferenza stampa, a spiegare lucidamente la scelta generosa di accreditare formalmente tutto il lavoro ai CCCP: “diminuirsi individualmente fa nascere una immagine collettiva forte, è una matematica strana ma fantastica”.

Nel corso degli anni non sono mancate pubblicazioni di e su ciascuno dei quattro; ma coloro che, come chi scrive, non hanno potuto conoscere i CCCP – Fedeli alla linea negli anni Ottanta, trovano in questa mostra l'opportunità di incontrare la storia, gli immaginari e il significato di questo progetto artistico che, stanti le sue caratteristiche, ha goduto e gode di una popolarità del tutto unica nel panorama italiano. Come se non bastasse, l'auto-racconto in forma di mostra dei CCCP, transcendendo negli spazi di Palazzo Magnani la dimensione puramente discografica, si fa ancora più ambiguo e si amplifica a dismisura, in un percorso espositivo coerente e di grande impatto. Così, chi conosceva i CCCP – Fedeli alla linea solamente da album e singoli (dunque soprattutto nella voce e nei suoni di Ferretti, Zamboni e altri i cui nomi per lo più non compaiono in mostra, o compaiono solo accidentalmente), si può trovare a dedicare particolare attenzione proprio ai ruoli che interpretavano Annarella Giudici, “benermerita soubrette”, e Danilo Fatur, “artista del popolo”, oltre che naturalmente alla dimensione collettiva – “espansa”, si direbbe oggi – delle performance, dei concerti e delle apparizioni televisive dei CCCP.

“Achtung, Sie verlassen jetzt West-Berlin”

Superato lo spazio aperto dell'*Entrata*, dove i visitatori attendono di acquistare il biglietto e dove si vedono il titolo della mostra e la silhouette prospettica dei tre soldati in marcia, l'accesso alla mostra avviene dal più piccolo dei due chiostrì di San Pietro: qui si incontrano le bandiere degli Stati socialisti estinti e i ritratti dei CCCP, quelli di ieri e quelli del 2023. I testi stampati sui pannelli lungo la mostra, presenti anche nel foglio di sala distribuito all'ingresso e nel catalogo, mettono subito il visitatore di fronte a una “vertigine”, generata dalla complessità di assegnare “una nomenclatura che imponga un ordine dove ordine non è stato mai” (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 10). Si tratta naturalmente di un artificio retorico: sappiamo che la mostra dà forma (o molteplici forme) all'idea dei CCCP sui CCCP e che buona parte degli originali esposti deriva dalla collezione personale di Annarella Giudici (si veda a tal proposito il contributo di Alessandra Vaccari in questo numero di *Engramma*), ma è difficile distinguere in questi testi il limite tra storiografia e revisionismo, tra programma artistico-politico-filosofico e ‘supercazzola’.

Il complesso architettonico monumentale dei chiostrì di San Pietro contribuisce in modo determinante a tale vertigine, “assomma la raffinatezza di una grandiosità sacrale all'incompiuto, allo sfacimento, all'urto: le medesime armi di cui abbiamo goduto noi” (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 13). Il percorso attraversa tutti gli spazi “integralmente, come fossero capitoli di libro, scaletta di canzoni, variazioni di costume” (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 15). Il complesso architettonico, abitato dalla mostra, diventa così metafora del complesso musicale e performativo. Non passa inosservato il lavoro lungo, accurato e ponderato compiuto dai CCCP – specialmente Annarella Giudici e Massimo Zamboni, da quanto ci è dato sapere – con Stefania Vasques e condotto in buona parte sul campo: la mostra è capace di leggere le potenzialità dell'enorme architettura e di dialogare con essa, attivando un circuito spazio-temporale straniante tra la Berlino dei locali underground e dei centri sociali degli anni Ottanta e i fasti in decadimento di un meraviglioso complesso monumentale emiliano.



Chiostro grande, installazione con cavalli di Frisia, Trabant, un pezzo del Muro di Berlino. “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024), Fotografia di Michele Lapini.

All'intimità del *Chiostro piccolo* segue la *grandeur* del *Chiostro grande*, con una installazione che occupa tutto lo spazio del cortile evocando gli inizi berlinesi della storia dei CCCP: due grandi altoparlanti a tromba montati in cima a un palo di ferro, fissato da blocchi di cemento, suonano ad alto volume *Spara Jurij* vicino a un pezzo di Muro di Berlino e una Trabant delimitati da cavalli di Frisia, simulacri della Berlino Est che fu. L'installazione non è accessibile, ma l'immaginario berlinese evocato dai suoi stereotipi contamina l'esperienza dello spazio in tutto il gigantesco porticato rialzato, anche grazie alla musica che si diffonde ben oltre i limiti del visibile.

Il lato del portico che conduce alla prima sala ripete a distanza costante sotto ciascuno dei suoi archi, all'altezza delle imposte: “èunaquestionediqualità”. Al suo termine, prima di accedere alla prima sala della prima sezione, si deve idealmente superare il confine, passare da Ovest a Est di Berlino, lasciando alle spalle l'idea delle proprie abitudini occidentali.

Sette dischi, sette 'stanze'

Dopo il denso prologo comincia così la prima delle due sezioni della mostra, quella più storica e cronologica, articolata nelle sette stanze allineate lungo il lato nord del chiostro. Sette, fortunata coincidenza perché corrispondono esattamente al numero di pubblicazioni musicali



Sala Affinità e divergenze con il tavolo ottagonale, il busto di Lenin e gli arredi della sede del Pci di via Marsala, Reggio Emilia. “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024). Fotografia di Michele Lapini.

(quattro album e tre 45 giri) che hanno maggiormente segnato la storia dei CCCP e ne hanno diffuso la voce attraverso la riproduzione e la vendita di supporti discografici.

La prima sala è dedicata al 7” *Ortodossia*, oggi molto ricercato e costoso nel mercato dei collezionisti. È uno degli spazi più piccoli, eppure già da qui appare chiaro l'intento di trascendere il più possibile la mera dimensione musicale e discografica, principale artefice del successo dei CCCP ma effetto collaterale di una modalità di produzione artistica ben più estesa. La musica è quella che arriva affievolita dal chiostro, distorta dal riflettersi e disperdersi del suono sull'edificio, ma l'immaginario dei CCCP si estende già qui agli esecutivi delle grafiche del disco, ai costumi di Annarella, ai cimeli del tempo. Immagini, grafiche, costumi e oggetti eterogenei proiettano i visitatori ben oltre il disco, iniziando a delineare i primi elementi di una complessità avvolgente che si dispiegherà completamente solo in seguito.

Non compaiono i nomi degli autori dei diversi oggetti e progetti: è così per quasi tutta la mostra, con rare eccezioni. I protagonisti sono i CCCP, non come individui ma come collettivo; come tale si collocano agli antipodi rispetto all'eccellenza culturale internazionale della *factory* milanese di Gianni Sassi, eppure sono stati ugualmente capaci di penetrare nei “luoghi del potere culturale” e nei media di massa italiani fin dal primo articolo di Pier Vittorio

Tondelli, “primo a parlare del gruppo dalle colonne dell'Espresso” (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 6).

Le canzoni – fatte di parole, scritte e cantate, e musiche – condividono gli spazi decorati e affrescati del palazzo con oggetti della storia del Pci reggiano (tra cui un immancabile busto bronzeo di Lenin), abiti di scena di Annarella, sculture e grafiche, pubblicazioni discografiche e articoli di giornale, memorabilia del tempo. La sala CCCP, dedicata al 45 giri 12” *Compagni, Cittadini, Fratelli, Partigiani* (Attack Punk Records, 1985), ospita una grande scultura kitsch in polistirolo ricoperta di intonaco e verniciata ad aerografo di Luca Prandini che, ispirandosi ai ritratti a figura intera stampati sul disco, ritrae i quattro come eroi del popolo. In ogni sala, alla dimensione storica degli oggetti dei CCCP si affiancano altri oggetti che hanno valore simbolico, sociale, politico e religioso. La vertigine si estende a mano a mano che la mostra viene attraversata; si noti che la mostra contiene anche il farsi della mostra stessa, incarnata nei disegni di Vasques studio che vengono coerentemente esposti quali parti integranti dell'esperienza di visita. I crediti di questi disegni non compaiono mai, così come non si legge il nome di Danilo Fatur in relazione ai suoi disegni d'epoca che illustrano progetti di situazioni performative, costumi, accessori e oggetti di scena, né quello di Mirca Morselli per i disegni per il light design dei loro spettacoli.

La sala apparentemente più tradizionale della prima sezione è la sesta e penultima, dedicata all'ultimo album *Epica Etica Etnica Pathos* (Virgin, 1990) e quindi, inevitabilmente, in buona parte al lavoro fotografico che Luigi Ghirri aveva realizzato per l'occasione, con fotografie (anche inedite) e frammenti di un video che documenta il farsi dei ritratti dei CCCP negli spazi di Villa Pirondini, luogo in cui il disco è stato registrato.

Nel 1989 avevano suonato a Mosca e Leningrado per due concerti, insieme ai Litfiba, in piena Perestrojka. Questa esperienza, che aveva portato i CCCP nel cuore dell'URSS in disfacimento, aveva avvicinato il compimento di un'epoca artistica, dopo la quale le strade dei CCCP si erano divise, in buona parte prendendo direzioni diverse.

Dopo la settima sala, che racconta le apparizioni pubbliche della versione di *Tomorrow* insieme ad Amanda Lear, si esce di nuovo nel chiostro grande, in posizione angolare a nord-ovest, con la soddisfazione di aver assistito a qualcosa di unico e il desiderio di saperne di più.

Una casa occupata

Tale desiderio viene presto esaudito, perché tutte le diciassette sale del vasto primo piano sono dedicate ai temi, agli immaginari e al mondo dei CCCP, organizzati svincolandosi dalla logica discografica e da quella cronologica, somigliando sempre di più agli interni di un centro sociale occupato berlinese. Prima di arrivarci si deve salire una scala voltata, la cui atmosfera è curata fino al dettaglio per diventare una sorta di percorso iniziatico illuminato di rosso, tunnel ascensionale spazio-temporale che conduce i visitatori alla seconda sezione: qui la vertigine si concretizza nel “labirinto, una enorme estensione destrutturata che ha i connotati di mille case occupate del nord Europa” (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 208).



Sala Reclame. “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024).

La scala comprime e allo stesso tempo dilata la storia dei CCCP raccontata al piano terra, da *Noia* (in *1964-1985 Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi – Del conseguimento della maggiore età*, Attack Punk Records, 1986) fino alla svolta mistica che conduce verso i CSI ed è, al contempo, preludio dell'apparentemente caotico eden di idee che si incontrerà compiuta la salita. Nella saletta intitolata *Libera me domine*, sul pianerottolo a metà scala, il videoclip della preghiera-canzone *Madre* (da *Canzoni preghiere danze del II millennio – Sezione Europa*, Virgin, 1989) è proiettato sul muro di un luogo quasi claustrale, di fronte a una singola seggiola di legno su cui nessun visitatore osa sedersi. Sopra la sedia, una lampadina pende dalla volta ed emette una luce fioca; alla sua sinistra è allestito un altario con una fotografia di Annarella, vestita di bianco e col capo coperto, e Giovanni Lindo Ferretti accovacciato in preghiera. La scala e questa saletta, che le appartiene, sono le soglie che separano i CCCP ‘nel’ mondo dal mondo ‘dei’ CCCP.

Il labirinto della memoria

Il piano superiore è occupato interamente, corridoi e stanze, da tanti temi che hanno caratterizzato la produzione dei CCCP, facendo eco a titoli o versi delle loro canzoni, condensati in

installazioni realizzate appositamente per la mostra. Sarebbe difficile individuare un linguaggio comune per le diciassette sale, se non fossero orchestrate dalla regia attenta dei CCCP e dagli allestimenti, quelli di Stefania Vasques e i tre lavori da lei commissionati ad Arthur Duff, Stefano Roveda e Roberto Pugliese.

La sezione inizia e finisce con titoli e articoli di giornale che riguardano i CCCP. Nella prima sala, *Sono come tu mi vuoi*, sono proiettati obliquamente rispetto alle superfici murarie titoli di quotidiani e riviste che li riguardano, lapidari (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 208), apparentemente senza alcun nesso logico tra loro. Poi, negli spazi successivi, si incontra di tutto: la messa in scena dello spettacolo teatrale *Allerghia*, “atto unico di confusione umana” con protagonisti Annarella e Fatur; la nostalgia dei CCCP di un tempo nelle fotografie che ritraggono una giovanissima Annarella Giudici di fronte a un video rallentato dei CCCP oggi, anziani, con del filo spinato a isolare gli strumenti musicali del tempo, nella stanza che prende il nome dalla casa di campagna di *Fellegara*; i loop di spot e apparizioni televisive in vecchi televisori nel corridoio *Reclame*; la versione cinese di *Io sto bene* nella performance *Io sto bene karaoke* (2007) realizzata da Alterazioni Video a Shanghai, posta di fronte a materiali documentali dei CCCP, tra cui fotografie di scena e un ambito bianco macchiato di rosso di Annarella da un concerto dedicato a *Tien An Men*, del 1989; il video *Ahimè – il congresso del mondo*, con la prima apparizione pubblica del gruppo; il lungo corridoio *Socialismo irrealista*, con l'inno sovietico e gli stendardi che ritraggono solennemente in bianco e nero i leader socialisti, tutti maschi, e al termine un doppio ritratto dipinto a colori di Nilde Iotti che rivendica il ruolo politico e sociale delle donne; l'installazione *Onde* di Roberto Pugliese, che presenta una registrazione inedita del brano omonimo diffusa su oltre 120 altoparlanti che la spazializzano, consentendone un ascolto filologicamente corretto solamente quando ci si trovi di fronte alla teca che ne contiene il nastro; l'ampio corridoio *A Carpi al Tuwat*, che prende il titolo da *Emilia Paranoica*, propone tre ore di audiovisivo che restituisce ad alto volume due concerti a Firenze e Reggio Emilia accompagnati da poster e altri materiali d'epoca e, insieme, distribuisce l'accesso ad altre sette stanze tra cui il *Camerino*, posto vicino alla rappresentazione video del concerto; i video immersivi della stanza *CCCP incontra la storia* sono affidati al “videoaffresco immersivo” Antropicon di Stefano Roveda; *Grafica* mostra, anche questa volta senza menzionarne gli autori, artefatti e progetti che hanno a che fare con l'immaginario visivo dei CCCP e sui CCCP, dai disegni per gli abiti a quelli per le scenografie e le luci dei loro spettacoli, dalle grafiche per gli album e i flyer a un fumetto di Staino; *Amandoti* inquadra le parole della canzone forse più celebre dei CCCP proiettate al fondo di una sorta di tunnel prospettico, che avvolge i visitatori insieme al collage audio di tante cover che l'hanno rivisitata; fuori dalla stanza *Lombroso* si legge *Curami* inciso sul muro, mentre all'interno va in scena una camera di ospedale psichiatrico con farmaci, video, musicassette dei CCCP e squallidi teli di nylon attorno a un letto inquietante; *Punk Islam* espone materiali per lo più relativi alla presenza dell'immaginario islamico, soprattutto mediorientale e nordafricano, nei CCCP, in una stanza che si articola come un labirinto aperto; l'ultima sala raccoglie le accuse e gli articoli più critici contro i CCCP, stavolta su carta e disposti in una bacheca: insulti, minacce skinhead, la didascalia



Sala *Lombroso*. “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024). Fotografia di Filippo Perfetti.

sbagliata e involontariamente comica alla foto di un gruppo di podisti sassolesi: uno dei tanti possibili accidenti di una storia, quella dei CCCP, che si intreccia con tante altre storie italiane della politica, del costume, dello sport. Dalle luci che abitano quest’ultimo spazio, opera di Arthur Duff, si legge entrando “Fedeli alla lira”.

Conclusioni, “la vertigine della nomenclatura”

Alcune stanze e corridoi sono di grandissimo impatto (impossibile dimenticare la forza espressiva di *Socialismo irrealista*, ad esempio); altre sono più deboli (come nel caso di *Amandoti*), forse a causa del budget limitato per un progetto così grandioso, per il quale i CCCP hanno il merito di non aver voluto rinunciare a nessuno spazio disponibile, a nessuna idea. Rimane indelebile l'impressione generale di una mostra senza precedenti, tra le tante che da qualche anno sono state e sono dedicate ad artisti provenienti dal mondo della musica, per lo più con scopi celebrativi o autocelebrativi. I CCCP offrono ai visitatori qualcosa di mai visto prima: reinventano se stessi programmaticamente a partire dalla propria storia e dal proprio archivio, senza ammiccare in alcun modo all'establishment artistico e musicale. Non è un'esposizione concepita per raccontarsi accuratamente a chi non li conosce, ma nemmeno per i nostalgici, sebbene sia stata certamente visitata da molti nostalgici (Giannini 2023); per giustificare le

tipologie di prodotti in vendita al bookshop e i loro prezzi, del resto, bisogna chiamare in causa per lo meno una qualche forma di nostalgia.

Visitando la mostra ci si trova naturalmente anche a fare i conti con tante altre contraddizioni che riguardano i CCCP e su cui nessuno, forse nemmeno loro, ha ancora potuto e forse potrà mai dire o scrivere l'ultima parola, di fatto contribuendo a renderli sempre attuali. Il successo della recente reunion dimostra che i CCCP sono stati la punta dell'iceberg commerciale in Italia di tante esperienze nate in provincia che, in quegli anni e nei successivi, hanno messo in cortocircuito il rapporto tra musica, performance, arti visive, comunità locali, aspirazioni internazionali, politica e follia. L'uso e l'abuso di simboli e riferimenti politici è ovviamente più rappresentazione che propaganda: così come per i Laibach in Slovenia, il contesto di provenienza geografica è imprescindibile per qualsiasi tentativo di osservare i CCCP in una prospettiva storico-critica. "Non a Londra, non a Berlino, non a New York; a Reggio a Modena a Parma, a Fiorano, a Sassuolo, a Carpi" (CCCP – Fedeli alla linea 2023, 7).

Dopo i primi concerti berlinesi del 2024, sono sorte discussioni infuocate e talvolta polarizzate tra giornalisti musicali, musicisti e addetti ai lavori: estimatori e detrattori, fan e hater, chi è certo di averli capiti e chi li liquida senza concedere alcun beneficio del dubbio. Nell'ambiguità, ciascuno tende a proiettare le proprie idee, frustrazioni, ambizioni. Ma è la mostra a Reggio Emilia, ben più del tour del 2024 iniziato a Berlino e dei "galà punkettoni", a rimettere in moto i CCCP come dispositivo di attivazione del pensiero critico.

È fin troppo comodo, per redigere un piccolo testo come questo a proposito di un dispositivo espositivo così complesso, restituendone una delle infinite letture possibili, seguire il filo della lista-nomenclatura offerto dal catalogo e dai testi in mostra; non rende del tutto giustizia alla mostra, perché essa li scardina continuamente. Anche se risuonano a lungo nella mente, i testi sono secondari rispetto alle scelte curatoriali e all'allestimento degli spazi; anzi, limitano le infinite possibili letture a poche possibili direzioni, seppur sufficientemente aperte e ambigue. I pochi pannelli in mostra appaiono, già prima di essere letti, complementi posticci a un lavoro più articolato e profondo: cercano di mettere ordine dove sarebbe stato meglio non averne, intralciano la visita, forniscono poche informazioni precise.

Di converso, l'archivio di Annarella Giudici e i disegni e le sculture di Danilo Fatur raccontano questi due protagonisti dei CCCP – Fedeli alla linea come tutt'altro che comprimari, cosa che poteva non essere chiara a chi li avesse conosciuti solamente dagli album musicali. Ma non è questo il punto: in mostra e dopo la mostra, il lavoro silenzioso ma concreto di Annarella, di Fatur e di Zamboni vale più di centomila parole di Ferretti sulla mostra, scritte o pronunciate durante incontri pubblici dedicati all'evento. Perfino il ricchissimo catalogo, pur fondamentale per rintracciare attribuzioni e autori, si confronta con il limite di dovere mettere in fila ciò che alla mostra ai chiostrini di San Pietro in fila non è, perché non ha potuto né voluto esserlo e perché si articola in dialogo con la maggiore e diversa complessità di uno spazio architettonico.

La mostra a Reggio Emilia è un post-teatro della memoria dei CCCP, o di una mediazione tra le autorappresentazioni dei quattro CCCP. Essendo sempre stati antimoderni, o postmoderni, i CCCP si radicano e insediano in tutto l'edificio, facendolo poi attraversare ai visitatori in ogni sua piega.

L'autore ringrazia Guglielmo Bottin per alcune precise e documentate indicazioni su questioni storiche, che nel catalogo sono trascurate.

Riferimenti bibliografici

CCCP – Fedeli alla linea 2023

G.L. Ferretti, M. Zamboni, A. Giudici, D. Fatur (a cura di), *Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024), Firenze 2023.

Giannini 2023

F. Giannini, *Felicitazioni! Nostalgia, allerta: i CCCP 40 anni dopo. Com'è la mostra di Reggio Emilia*, "Finestre sull'Arte" 22 ottobre 2023.

Zoja 2024

M. Zoja, Intervista a Umberto Negri, *Parla Umberto Negri, il primo bassista dei CCCP: 'Stanno monetizzando'*, "Rolling Stones Italia" 29 febbraio 2024 (consultato il 1 marzo 2024).

English abstract

The article addresses some of the main topics and possible interpretations of the exhibition "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024", curated by the Italian band CCCP and designed together with Stefania Vasques in the monumental complex of the Chiostri di San Pietro in Reggio Emilia, homeland of the band. The exhibition mainly includes a prologue in the cloisters, a historical section on the first floor, and a thematic section on the upper floor.

keywords | CCCP; Chiostri di San Pietro; Stefania Vasques; Roberto Pugliese; Stefano Roveda.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

“È una questione di qualità”

Il progetto della mostra “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024”

Stefania Vasques, intervista a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon

“Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” si è tenuta a Reggio Emilia, presso i Chiostri di San Pietro, dal 12 ottobre 2023 al 10 marzo 2024. La mostra, vista da quarantacinque mila visitatori, è stata curata dai CCCP – Fedeli alla linea in collaborazione con Stefania Vasques, che qui intervistiamo.

Filippo Perfetti, Giulia Zanon | Come è nata questa collaborazione? In che fase i CCCP hanno deciso di coinvolgerla?

Stefania Vasques | Sono stata coinvolta da subito. Loro avevano desideri precisi e idee molto chiare su quello che volevano diventasse la mostra: non una esibizione statica ma uno ‘spettacolo’ dove il racconto non fosse solo meramente cronologico ma anche emotivo. La mostra doveva essere il racconto del vissuto del gruppo, del momento storico ed epocale ben preciso che ha portato i CCCP a produrre i brani che tutti conosciamo. “Felicitazioni!” doveva parlare di uno stato d’animo che, incanalato e tradotto negli allestimenti, potesse essere trasmesso al visitatore. L’esigenza principale era pertanto quella di coinvolgere il pubblico nel proprio percorso.

Il progetto espositivo nasce spontaneo, così come i meravigliosi Chiostri di San Pietro suggerivano: al piano terra, nelle sette stanze affrescate è stato allestito un racconto cronologico della produzione più rappresentativa dei CCCP, mentre al piano di sopra, il racconto diventa emotivo e dinamico. Il gruppo aveva stilato una serie di richieste precise, di elementi che voleva assolutamente includere. Si pensi al Chiostro Grande: è un allestimento pensato dai CCCP, che volevano rievocare frammenti di vita a Berlino. La volontà era quella di mettere in mostra un’atmosfera: c’è un pezzo del Muro di Berlino (si veda a tal proposito il contributo di Chiara Velicogna in questo stesso numero di Engramma) a simboleggiare la storia, il racconto di una divisione, di un confine – un megafono che trasmette voci e brani a tutto volume, dei cavalli di Frisia – per schermarsi da carrarmati, simbolo di una guerra che non si conclude mai – e una Trabant, come simbolo di Berlino e del tempo.

Abbiamo cercato di tracciare un percorso che fosse legato alle parole. Quando sono stata contattata dai CCCP sono tornate alla mia memoria frasi che hanno accompagnato la mia crescita. Tra queste: “è una questione di qualità”. In un momento storico che alla qualità preferisce la quantità, abbiamo voluto posizionare questa frase in ogni arcata, quasi come un mantra.

Al piano di sotto ci sono le sette stanze adibite al racconto della produzione dei CCCP con immagini, video, suoni, parole, scritti, vestiti di scena e quanto altro appartenesse al loro mondo. Tra queste, una stanza dedicata alla scultura di Luca Prandini *Soviet 110%*, e una dedicata alle fotografie di Luigi Ghirri per l'album *Epica Etica Etnica Pathos*, con un servizio inedito di backstage.

Al piano di sopra il percorso inizia nel corridoio della rassegna stampa, dove sono stati proiettati sui muri i titoli di giornale più significativi dell'epoca, a raccontare la vorticosa moltiplicazione della loro immagine attraverso la stampa: un vero e proprio vortice che ha gettato su di loro, alternativamente, luce e ombra (per una descrizione esaustiva del percorso espositivo si veda il contributo di Francesco Bergamo in questo stesso numero di Engramma).

FP, GZ | Il corridoio con gli articoli di giornale sui CCCP: un lungo braccio diviso in due che all'inizio del percorso accoglie la stampa positiva e alla fine del percorso la sezione con la stampa negativa. La duplicità dello spazio non è palesata, il visitatore se ne rende conto solo alla fine. Riteniamo che si tratti di un'intuizione allestitiva affascinante e vorremmo che ce ne parlasse.

SV | Trovo geniale il nutrimento che i CCCP hanno tratto dalla critica. Hanno espresso in modo chiaro la loro volontà che ci fosse una stanza dedicata alle calunnie, tant'è vero che è stato chiamato Arthur Duff per l'opera “Fedeli alla lira”, una stanza che chiude tutto il ciclo. Come dice Giovanni Lindo Ferretti la critica è il nutrimento per un gruppo punk e i CCCP erano e sono “Fedeli alla linea”.

Il secondo piano inizia quindi con il ritmo vorticoso e veloce dei titoli di giornale e da lì, a seguire, in ogni stanza sono stati scelti i momenti più rappresentativi della produzione artistica dei CCCP, le suggestioni e i luoghi che hanno ispirato il gruppo, interpretati da artisti che hanno parlato dei CCCP con il proprio linguaggio.

C'erano moltissimi spunti che si sarebbero potuti approfondire, la scelta è stata difficile ma necessaria per permettere la giusta profondità. Si è scelto, per esempio, di raccontare il lavoro teatrale di Annarella e Fatur, progettando uno spazio intimo e accogliente per la proiezione di *Allerghia*.

I CCCP hanno poi voluto raccontare Fellegara, il luogo della loro produzione musicale. Nell'allestimento sono stati riproposti due momenti diversi messi a confronto: su di una parete le fotografie scattate da Giovanni Lindo Ferretti in quei giorni, in maniera più o meno spontanea, sull'altra parete un video di nuova produzione dei DKM per raccontare Fellegara oggi, per mo-



Arthur Duff, *Fedeli alla lira*, 2023. “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024). Fotografia di Michele Lapini.

strare quello che ancora Fellegara rappresenta, come se fosse intrisa della storia del gruppo. L'idea di girare questo video venne quando, durante la prima conferenza stampa, una giornalista disse: “Tutte le volte che passo da Fellegara e passo davanti alla casa dove suonavate sembra che siate sempre lì”, svelando la dimensione di un luogo ancora abitato. Da qui l'idea di un video che, grazie a una inquadratura fissa, potesse mostrare allo stesso tempo la loro immanente presenza e tutta la trasformazione di un'esistenza. Come se si trattasse, con le parole di Lindo Ferretti, di una cellula dormiente che si è risvegliata, dopo quarant'anni. I CCCP si sono ritrovati esattamente dove si erano lasciati, a livello affettivo, a livello di pensiero e soprattutto a livello di concetto di gruppo, di unità. Dalle loro riunioni interne, a cui io non partecipavo, usciva sempre una decisione unitaria.

Nel corridoio dove ci sono i volti dei leader dei paesi comunisti, lì ci fu proprio una richiesta specifica, che evocasse i ricordi di Berlino e della presenza di quelle immagini che incombevano sulla città. Mi è stato chiesto di ricreare quell'emozione, il sentirsi sovrastato da statue incombenti, dove tu non eri mai solo ma sempre guardato, controllato, da una sorta di terzo occhio. Da qui l'idea di ingrandire le foto, installazione esasperata ancora più dalla musica a tutto volume dei paesi socialisti. Questo percorso si conclude meravigliosamente con due quadri che ritraggono Nilde Iotti, bambina e adulta.



Stefano Roveda, *Antropicon*, installazione 4 video FullHd sincronizzati e 4 speakers, 45'20", produzione Matango.tv, 2023. "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024). Fotografia di Michele Lapini.

Il secondo piano si è poi avvalso degli allestimenti di due artisti straordinari: Roberto Pugliese che ha concepito una installazione intorno a un pezzo inedito del gruppo, *Onde*, e Stefano Roveda con la stanza della storia "Antropicon". Il percorso si conclude nell'ala chiamata *Cattedrale* con il maxi schermo con la proiezione dei loro concerti.

FP, GZ | Ci piacerebbe chiederle del materiale esposto in "Felicitazioni!". Come è stato reperito? Come avete pensato di trattare questo materiale? Ferretti ha parlato spesso del materiale raccolto e conservato da Annarella, definendola "erede testamentaria del patrimonio dei CCCP". L'eredità è qualcosa che nasce da una trasmissione intima privata ma è anche qualcosa che deve essere amministrato. Come prendere degli oggetti privati, afferenti alla dimensione dell'archivio, e renderli eloquenti per il pubblico, farli parlare a voce alta di una storia universale?

SV | Quando i CCCP si sono separati hanno diviso tutto il materiale più o meno in quattro. La conservazione del materiale d'archivio è stato un lavoro di Massimo e Annarella. Annarella ha conservato ogni cosa e in questi anni ha ordinato, diviso, catalogato, tutto questo materiale, dai vestiti ai dischi, compiendo un importante lavoro, senza sapere che un giorno l'avrebbe utilizzato. È una sua vocazione.

È una questione di coerenza di pensiero. La cosa straordinaria è che i CCCP sono riusciti a tornare indietro di quarant'anni ed essere coerenti con il pensiero di quarant'anni prima, attualizzato a oggi. Tutto ciò che rappresentava delle differenze nel loro percorso di pensiero individuale è stato eliminato, in maniera tale da non creare confusioni di contenuti. Io, che ho sempre lavorato in gruppo, considero il gruppo come la vittoria della maggioranza; nei CCCP, invece, si va oltre la democrazia, arrivando al pensiero all'unisono, come se avesse a che fare con un corpo unico. Di un percorso di trasformazione, di cambiamento subito in quarant'anni, loro hanno tenuto soltanto i contenuti che all'unisono appartenevano a ciascuno di loro. Questa è stata la traccia principale.

Io ho lavorato senza materiale, perché loro hanno fatto un grandissimo lavoro interno di selezione di quello che volevano far vedere. A me hanno dato semplicemente i temi: sapevo cosa ci sarebbe stato in ogni stanza. Ogni stanza aveva un tema e, casualmente e favolosamente, le stanze erano sette e quindi in questi sette spazi si è potuta scandire una cronologia dei loro dischi.

Io e i CCCP abbiamo fatto due incontri nei quali ho potuto vedere il marasma del materiale che avevano recuperato e che era ancora senza forma: c'erano foto, video, i vestiti di Annarella. Loro li hanno divisi per stanze e per dischi, facendo diventare questi oggetti un racconto cronologico e consequenziale. Io ho disegnato i contenitori per contenere questo materiale potenziale, non sapendo fino all'ultimo cosa ci sarebbe stato. Sapendo solo che era indispensabile fare vedere determinate cose.

Distinguevamo le varie stanze in funzione di quello che si poteva fare, compatibilmente con una progettazione allestitiva che rendesse fruibile e desiderabile la stanza stessa. Se avessimo avuto la possibilità di mettere due bacheche, si sarebbero messe due bacheche. Se avessimo avuto la possibilità di mettere dieci bacheche, si sarebbero messe dieci bacheche. Ma se per un'armonia allestitiva se ne potevano mettere solo due, loro si sarebbero fatti bastare quelle due in funzione di quello che lo spazio consentiva di esporre.

FP, GZ | Come ha funzionato la vostra comunicazione durante la fase di progettazione? Quale era la vostra lingua comune, comunicavate attraverso la parola o il disegno?

SV | Disegni e parole. Massimo Zamboni mi diede un elenco dei desideri, che ho sviluppato secondo una visione allestitiva. Dopo la prima proposta progettuale ci sono stati molti incontri e scambi per finalizzare il progetto, sia a livello di contenuti che di espedienti espositivi.

Per tutti, la cosa più importante era evitare una narrazione nostalgica e rievocativa. "Felicitazioni!" doveva quindi essere non una trasposizione nostalgica di quello che poteva essere un racconto del passato, ma qualcosa di assolutamente coinvolgente e contemporaneo: un racconto che potesse parlare anche alle nuove generazioni.

FP, GZ | Vi siete immaginati un visitatore tipo durante la progettazione della mostra? Prevedevate già di essere così universali e trasversali?

SV | Universali mi sembra esagerato, trasversali sicuramente. L'obiettivo era quello appunto di rivolgerci a tutte le età, sia alla generazione che come me ha avuto la fortuna di vederli persino in concerto, sia alle nuove generazioni. Questa visione era condivisa da tutti sia con i CCCP, sia con l'assessore alla cultura di Reggio Emilia, Annalisa Rabitti che ha voluto questa mostra e ha fatto di tutto affinché fosse sostenibile, con l'obiettivo che potesse essere fruibile anche dai ragazzi e dalle scuole.

Credo che l'arte debba avere principalmente il compito di produrre e distribuire bellezza ed essere uno strumento di riflessione sociale e al servizio del sociale, non certamente un'espressione del singolo individuo. "La bellezza salverà il mondo". L'arte deve creare una visione, stimolare l'immaginazione, deve portare in altre dimensioni e orizzonti, deve provocare, contraddire disubbidire, distribuire cultura e bellezza, dare strumenti di riflessione, regalare nuovi scenari possibili – è così che si raggiungono nuove mete evolutive collettive.

Un'altra necessità è stata quella di attualizzare i concetti che volevamo comunicare tramite un impatto emotivo. Ad esempio, nella stanza "Lombroso", dedicata al pezzo *Curami* si tocca un tema delicato. Ancora oggi in questa società c'è bisogno di distinguere ciò che è normale da ciò che non lo è – ancora sussiste il bisogno di uccidere tutto ciò che non rientra nella normalità attraverso degli strumenti legalizzati e persino degli strumenti di morte. Hanno chiuso i manicomi, ma non hanno chiuso le case farmaceutiche. Oggi al primo posto c'è l'economia, poi l'uomo. I parametri di interesse e di sviluppo sono legati all'economia e non all'uomo, fino al punto che si riesce a concepire e a giustificare persino la guerra.

Per la stanza "Lombroso" si è voluto evocare quindi un sentimento di angoscia. L'obiettivo è stato quello di mettere in una condizione di fastidio, di difficoltà, con tutta quella plastica, quella polvere... La volontà era quella di sollecitare un cambio di stato d'animo: il visitatore esce dalla stanza "Lombroso" ed entra nella stanza della grafica, così luminosa e colorata, penetrando così un'altra dimensione. L'obiettivo era quello di sollecitare degli sbalzi, visivi ed emotivi. Perché attraverso questo sbalzo viene suscitata un'emozione che diventa attenzione e, potenzialmente, comunicazione.

FP, GZ | Vedendo la mostra aperta al pubblico, c'è stato qualche elemento che vi ha stupito per come ha giocato contro il progetto o fortuitamente a suo favore?

SV | No, al contrario le difficoltà fisiologiche nel pensare e produrre una mostra così estesa sono state sempre aiutate da una sorta di magia – come l'ho chiamata io – o da uno "stato di grazia" come l'ha definito Giovanni Lindo Ferretti. Per me è stata un'esperienza bellissima perché si è entrati nel dettaglio di ogni strofa, di ogni parola, di ogni oggetto, si è pensato a cosa potesse evocare un significato anziché un altro, si è pensato alla scelta di un colore rispetto a un altro ancora. Tutto è stato curato nel dettaglio.

FP, GZ | E per entrare veramente nel minimo dettaglio: ci sono stati dei problemi a livello di autorizzazioni per l'utilizzo del filo spinato? In un mondo di regolamenti, di corrimano e di uscite di emergenza, è molto bello riuscire a portare il filo spinato in una mostra.



Allestimento con filo spinato. “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024).

SV | Il filo spinato era una *conditio sine qua non*, soprattutto per Giovanni Lindo Ferretti, perché i CCCP utilizzavano il filo spinato durante i loro concerti. Il filo spinato era un oggetto di scena in tutti i loro concerti, e qui è diventato un oggetto d’arte.

FP, GZ | Come avete gestito la calibrazione del suono, una delle sfide più difficili a livello espositivo? La distribuzione e l’esposizione del materiale sonoro è una cosa difficilissima e invece “Felicitazioni!” riesce a non creare confusione sui vari livelli, se non quando lo vuole esplicitamente. Viene quasi da dire che è una mostra che utilizza una vera audioguida, quella dei brani dei CCCP.

SV | Devo dire che il service è stato straordinario e con Massimo Zamboni, un musicista di elevata statura, hanno creato un concerto vivente a più piani e più stanze, anche adiacenti. Ovviamente già dalla fase di progettazione abbiamo cercato di distribuire il suono in maniera diversificata – in un luogo tra l’altro con un’acustica terribile, dove rimbomba tutto. Non è stato semplice, però il suono è stato calibrato anche con una grande esperienza e una grande professionalità da chi ha seguito il lavoro audio e da Massimo Zamboni. Nei giorni degli allesti-

menti durante i quali c'erano rumori terribili, c'era Zamboni con le cuffie che calibrava pezzo per pezzo.

Il desiderio era quasi quello di mettere in mostra un concerto, progettare una mostra-concerto. In realtà abbiamo dovuto abbassare i toni al piano di sopra: in fase di preparazione il volume era altissimo e, secondo me, ancora più interessante perché si passava da una stanza all'altra attraverso delle tende che spezzano il suono. Purtroppo la sicurezza ha fatto aprire alcune stanze per creare un percorso di evacuazione e abbiamo dovuto rinunciare all'idea di avere una musica assordante, da concerto.

L'alternarsi tra volume alto e volume basso è stato comunque calibrato perfettamente in maniera da rendere l'idea di questo concerto vivente, con le sovrapposizioni e le dissolvenze che invitano da una parte all'altra dello spazio e creano una felice confusione.

FP, GZ | La mostra vede il coinvolgimento di diversi artisti: Arthur Duff, Roberto Pugliese, Stefano Roveda e Luca Prandini. Ci può raccontare come è stata la collaborazione con loro?

SV | Il lavoro degli artisti è stato fondamentale. Hanno realizzato degli allestimenti meravigliosi e di forte impatto emotivo e culturale. Conoscevo il loro lavoro e li ho invitati a partecipare perché li ritenevo adatti allo sviluppo del progetto: hanno risposto con dei lavori ricchissimi di contenuti e di rara bellezza, in un magico incastro di discipline artistiche e di competenze.

Alcuni lavori hanno richiesto molto tempo ma hanno raggiunto un risultato finale straordinario: si pensi al lavoro di Roberto Pugliese, con quelle centoventi casse appese – le abbiamo recuperate, ce le hanno regalate, pur di poterlo fare ci siamo attivati tutti. È stato un lavoro all'unisono, a dieci mani. Pensate solo al montaggio, pensate a cosa possa aver rappresentato un tale lavoro di scomposizione. Si entrava nella stanza e c'erano dei sensori che facevano partire questi pezzi scomposti, questi suoni scomposti che si andavano a ricomporre poi al centro, davanti al nastro magnetico – il centro della stanza è l'unico punto dove riesci a sentire il pezzo interamente. Se nella sala c'è tantissima gente, il sensore viene attivato continuamente e quindi la percezione di questa costruzione si perde. L'installazione è questa: chi avrà pazienza e la fortuna di capirla, bene. Allo stesso modo il lavoro di Stefano Roveda, che ha lavorato tantissimo per quanto riguarda il reperimento del materiale e il montaggio. Il lavoro che ne è venuto fuori è entrato esattamente in sintonia con i desideri dei CCCP e perfettamente in sintonia con la mostra. È stato tutto abbastanza magico.

FP, GZ | E questo in "Felicitazioni!" traspare bene.

SV | Questo mi fa piacere, l'obiettivo allora è stato raggiunto. Chiudo dicendo che ringrazio per la fiducia concessa i CCCP, l'assessore alla cultura Annalisa Rabitti, la Fondazione Palazzo Magnani, e nello specifico Matilde Barbieri e i ragazzi della Fondazione e a tutti i service (Promusic, Artinbox) che con il loro instancabile lavoro hanno reso possibile questa meravigliosa esperienza.

English abstract

The exhibition "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984 - 2024" was held at the Chiostri di San Pietro in Reggio Emilia from 12 October 2023 to 10 March 2024, curated by CCCP - Fedeli alla linea themselves, with the architect Stefania Vasques as co-curator. We present an interview with the latter.

keywords | CCCP; Reggio Emilia; Felicitazioni; Chiostri di San Pietro.

CCCP. Felicitazione

Ovvero: il postmoderno spiegato agli anziani

Mario Farina



C'è un grande chiostro del Cinquecento e al centro è parcheggiata una Trabant. A fianco all'auto, un pezzo del Muro di Berlino corredato dai canonici graffiti spray e un palo sormontato da vecchi altoparlanti. A proteggere la scena, una serie di cavalletti di metallo che tendono del filo spinato. È un diorama quello che accoglie lo spettatore alla mostra, simile a quello che Jean-Marc Stehlé e Catherine Rankl hanno escogitato per un *Godot* prodotto dallo Stabile di Genova una quindicina di anni fa. A risuonare dagli altoparlanti è la musica dei CCCP: al momento del mio ingresso nel chiostro, c'è solamente la traccia voce di Giovanni Lindo Ferretti che canta le strofe di *Rozzemilia*:

provincia di due imperi
provincia industrializzata
provincia terzializzata
provincia di gente squartata:
¼ al benessere,
¼ al piacere,

¼ all'ideologia,

l'ultimo quarto se li porta tutti via.

La DDR sopravvive lì: in quel diorama racchiuso nel filo spinato all'interno del quale è conservata *in vitro* l'ultima cellula del socialismo reale novecentesco. La Repubblica Democratica Tedesca, assieme alla sua versione basso padana, è il paesaggio plastificato contenuto in una palla di vetro. Al suo interno scaglie di cemento, acciaio incandescente, "cataste di materiali sacrificati", volantini strappati, capelli verdi, giornate inerti, accordi secchi e tesi. I CCCP, dismessi i panni della band attiva, si trasformano in dispositivo della memoria. E uso il termine "dispositivo" non in senso strettamente foucaultiano, altrimenti occorrerebbe imbarcarsi in una analisi del modo in cui il potere agisce e si riproduce per loro tramite (vedi Foucault [1977] 1994). Uso il termine "dispositivo" con un senso volutamente ampio, come fa chi parla oggi il gergo canonico del pensiero radicale. Che cosa sono i volti dei segretari dei partiti comunisti orientali che pendono nella sala della mostra? Cosa sono i flyers staccati da un muro dopo un concerto? Cos'è il tavolo ottagonale della segreteria del Pci? Cos'è il telefono nero con la cornetta, il filo, la ghiera, i numeri?

Che ne è degli oggetti depositati nella memoria? Questo sembra chiedere la mostra dei CCCP. Una domanda, verrebbe da dire, molto modernista. Domanda proustiana, joyciana. La sedimentazione nella memoria non lascia intatto l'oggetto introiettato: lo conserva al prezzo di una sua scarnificazione, donando poi al materiale un nuovo senso (vedi Proust [1913] 2011, 132).

In questo, la mostra dei CCCP a Reggio Emilia ricade, con una certa didascalica precisione, nell'ambito della fruizione nostalgica. Nostalgia di cosa, però? Jon Fosse, in un romanzo che comprime straordinariamente l'io all'interno della propria claustrofobica camera oscura, descrive l'ossessione per l'altra persona dicendo "io sono la mia nostalgia di te", con una frase che potrebbe benissimo stare in un pezzo dei CCCP. E poi: "io sono la mia mancanza di te", "io sono il mio desiderio di te", "non sono altro che te, che te che non ci sei" (Fosse [1995] 2009, 113). Con la voce di Annarella: "Un freddo più pungente, accordi secchi e tesi, segnalano il tuo ingresso nella mia memoria". La nostalgia messa in mostra dai CCCP, che sta all'interno di questo complesso meccanismo della memoria, non è la nostalgia per la DDR e per i circoli ARCI disseminati lungo la Strada Statale 9. O meglio, lo è, ma solo molto indirettamente. I CCCP nostalgici lo erano già all'epoca in cui erano la cosa presente e non la cosa passata della quale si parla. La verità è che è sempre stato difficile capire di cosa i CCCP fossero nostalgici: "Aspetto un'emozione sempre più indefinibile".

Sui CCCP, e soprattutto sull'ingombrante figura di Giovanni Lindo Ferretti, pesa da sempre un equivoco, che è poi un equivoco che deriva dall'equivoco di fondo del punk stesso. Il punk è pop? Il punk ricerca una forma di autenticità? Di primo acchito, verrebbe da rispondere in modo negativo ad ambedue le domande. Il punk non è pop perché vive ai margini, sui marciapiedi di cemento di Londra, nelle periferie di New York, fra il marcio dei cassonetti e i cani che dormono sui materassi pulciosi. Ma tutto questo è ovviamente pop nei mezzi, nell'esse-

re moda, nel trasferirsi rapidamente in oggetto di mercato: tshirt, adesivi, toppe, borchie, la grande moda che ne introietta gli stilemi. Il punk non ricerca l'autenticità perché sporca tutto quello che tocca, modifica il corpo con tatuaggi e creste, buca la pelle con aghi e orecchini. Ma è proprio in questo modo che rievoca l'autentico, esattamente al modo in cui l'umano puro esiste solo per chi ricerca il post-umano e l'antropocentrismo perfetto è il prodotto di quando "scopriamo di essere cyborg, ibridi, mosaici, chimere" (Haraway [1985] 1995, 79).

Una parte consistente del pubblico dei CCCP ha reagito in modo decisamente negativo, a tratti scomposto, a quella che è stata percepita come la svolta catto-conservatrice di Giovanni Lindo Ferretti. Il ratzingerismo è stato vissuto come un tradimento dei sacrosanti valori del punk filosovietico. "Lindo, dalle pere a Pera", questa la scritta comparsa vicino alla casa dove vive attualmente Ferretti. Il quale risponde: "Non mi sono mai fatto le pere e non conosco il senatore Marcello Pera". Ma se si guarda a quanto i CCCP hanno sempre dichiarato era forse stata frettolosa l'iscrizione di Ferretti al club dei compagni. In un libro intervista del 1998 dichiarano: "Di conseguenza scegliamo l'Est, e non tanto per ragioni politiche, quanto etiche ed estetiche. All'effimero occidentale preferiamo il duraturo, alla plastica l'acciaio, alla freddezza il calore, ma al calore la freddezza. Ognuno ha l'immaginario che si merita" (Marinoni, Cuoghi [1989] 1998).

"La stabilità" non era allora vissuta come quella specifica stabilità offerta dal Patto di Varsavia, basata su di una certa interpretazione del marxismo-leninismo e che aveva di mira una certa forma di emancipazione delle classi subalterne. Si trattava piuttosto della sola stabilità allora a disposizione. L'Ovest cambiava, ballava su ritmi fluidi e plastificati, mentre a Est il granito era ancora duro e cubico. L'Est era la stabilità che i CCCP potevano permettersi e l'hanno scelta, così come oggi Ferretti ne sceglie un'altra, abbracciato a Giorgia Meloni alla festa della cultura di destra. Si tratta a ben vedere di un complesso reattivo che aveva già fatto la sua comparsa nella storia del gruppo. Nel momento in cui i CCCP hanno firmato per una major, per la precisione Virgin Records, il pubblico non la prende bene e storpiò il nome del gruppo da "Fedeli alla linea" in "Fedeli alla lira". La risposta arriva nel 1989 nell'album *Canzoni preghiere danze del II millennio - Sezione Europa* con la traccia *Fedeli alla Lira?*:

E poi mi vuoi fedele a te, all'avanguardia, alle novità,
adorante il progresso, le mode, la modernità.
Mi sono sviluppato già abbastanza non ne posso più,
mi sono sviluppato anche troppo, anche di più.
Ma tu cosa mi dai?
Ma tu cosa mi dai?
Ma tu cosa mi dai?
Cosa mi dai di te?

Proprio in questo strano rapporto con la nostalgia e con l'autenticità trovo che i CCCP esprimano un tratto spesso messo in secondo piano di quella pastoia culturale che cade sotto il nome di 'post-moderno' (con o senza trattino, e indipendentemente che si tratti di uno stile per come lo pensava Roberto Venturi o di una diagnosi epocale, per come l'hanno declinata

Liotard e Jameson). Se i CCCP sono nostalgia, sono nostalgia di un'autenticità che manca ("io sono la mia nostalgia di te [...], non sono altro che te, che te che non ci sei") e che può essere rievocata solamente in quella mancanza. Sono nostalgia di qualcosa che non esiste, che non è mai esistito e che non esisterà in futuro. La loro Unione Sovietica non è l'Unione Sovietica del 1954. È quella del 1987 che dice semplicemente quel che essa non è: non è più quella del 1954. È una nostalgia di un'assenza e questo tipo di assenza si riflette nell'uso del mantra, del salmo, della sura, molto comune a tutta la ripresa dell'oriente e dell'arcaico a cui si è assistito nel Dopoguerra inoltrato. La ripetizione rituale e liturgica di una forma verbale che man mano si svuota del proprio contenuto per diventare suono fortificante e convincente, ma privo di oggetto e valore.

Perché post-moderno? Perché non è più moderno, non è più storico, non è più lineare, non è più escatologico, non è più critico. Ma soprattutto perché la ripetitività a cui allude il canto liturgico di *Punk Islam*, *Spara Jurij* e tanti altri pezzi è una ripetitività che si svuota a tal punto di contenuto da essere la pura forma energetica espressa dal mantra di *Per me lo so*: "Sei tu, sei tu, sei tu chi può darti di più", uno dei più begli slogan pubblicitari mai inventati applicabile a ogni epoca, ogni prodotto, ogni marca e che pubblicizza la mancanza a sé di ogni compratore, nostalgia assoluta della propria assenza colmabile solamente con l'acquisto di qualcosa di inadatto a colmare alcunché. E allora: *Enjoy CCCP!*

Riferimenti bibliografici

Fosse [1995] 2009

J. Fosse, *Melancholia* [*Melancholia I*, Oslo 1995], trad. di C. Falcinella, Roma 2009.

Foucault [1977] 1994

M. Foucault, *Le jeu de Michel Foucault*, in *Id., Dits et Écrits*, vol. III, Paris 1994, 299-329.

Marinoni, Cuoghi [1989] 1998

L. Marinoni, D. Cuoghi, *CCCP - Fedeli alla linea*, Viterbo [1989] 1998.

Proust [1913] 2011

M. Proust, *Dalla parte di Swann* [*Du côté de chez Swann*, Paris 1913], in *Id., Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di P. Pinto e G. Grasso, Roma 2011.

Haraway [1985] 1995

D. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* [*A Cyborg Manifesto*, London 1985], a cura di L. Borghi, introduzione di R. Braidotti, Milano 1995.

English abstract

The article proposes a reading of the CCCP exhibition as a device of memory and as a project of aesthetic allusion to lost forms of authenticity.

keywords | CCCP – Fedeli alla linea; Michel Foucault; Marcel Proust; John Fosse.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

Live in Berlin! CCCP in DDR

Astra Kulturhaus, Berlin, 24, 25, 26 Februar 2024 e
una nota sul prossimo concerto in Piazza Maggiore

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Berlin, Februar 2024

“Mancanza d’aria” è la motivazione per cui CCCP nel 1990, il 13 settembre, si sgretola e via, finisce. 24, 25, 26 febbraio 2024, altre date, date dei concerti berlinesi, dicono della loro ripresa. Il denaro – ancora una mancanza di – la possibile motivazione che se ne può dare. Le date seguono una felice mostra, un felice catalogo, un felice nastro perso ritrovato e stampato in vinile.

Mancanza di, e un pieno di, CCCP. Ma forse la mancanza non è tanto nel denaro ma nell’immaginario – “ognuno ha l’immaginario che si merita” – che la situazione è eccellente, dati i tempi odierni – per cui “ci si può solo perdere”, che si tenti o meno la confusione quotidiana di oggi e di sempre – e in un mondo vocante la condizione del folle – che ha nel punk un suo parente prossimo e una sua personificazione: “Labile è il confine tra il punk e la pazzia e facilmente valicabile. Non possiamo non sentirci simili” – diventa privilegiata se assunta con la sprezzatura di un Salviano di Marsiglia: “È meglio vivere liberi sotto una apparenza di schiavitù che essere schiavi sotto una apparenza di libertà”.

Per questo forse ci si ritrova a Berlino in quei giorni dei concerti, per questo o per una nostalgia – di qualcosa che forse non si è neppure vissuto. Se fosse solo tale, se fosse solo nostalgia, non sarebbe CCCP. Non lo sarebbe in quanto il loro spirito schizoide tra reazionario – il ritorno al vero, il saldo piuttosto che il labile laddove è solo il contrario (e avanguardista) l’impermanenza di una forma stabile – che li lega a un costante anacronismo – “Siamo arrivati troppo tardi, oppure troppo presto, comunque il nostro tempo non assomiglia al vostro” – vive solo in un presente. In uno stato sempre in divenire che è quello degli esseri, dei vivi. Ecco che una mostra era allora non sufficiente, così come un celebrativo galà (perché neppure un vero ritorno può essere “un pranzo di gala”) ma un concerto, un evento in quanto atto manifesto, questo sì era necessario affinché CCCP tornasse.



Annarella con il cartello “Tutti/esauriti” sul palco dell’Astra Haus, Berlino, febbraio 2024. Fotografia di Antonio Cabras.

“Tutti esauriti” recita il cartello che Annarella – statuarina e austera, nessuna espressione – militarmente ostenta al suo ingresso sul palco. Pochi mesi prima, l’annuncio delle tre date berlinesi, distillato in alcuni giorni. Il sold out in pochi secondi.

Flashforward. Bologna, maggio 2024



Free – Gratuità è la linea. Divergenze tra i 50 euro di ticket e noi per un concerto in una piazza pubblica, fotomontaggio del Collettivo Universitario Autonomo Bologna.



Joe Strummer durante il Rock Against Racism, London, Victoria Park, 1978.

Ma andiamo avanti e cominciamo dalla fine, da ciò che sta succedendo nei giorni immediatamente precedenti alla pubblicazione di questo numero: l’annuncio di undici (ora tredici) date italiane, un vero e proprio tour estivo – la demistificazione di ciò che l’ultimo atto berlinese voleva rappresentare. Ma demistificarsi è ineluttabile, è necessità intrinseca al punk (anche quando esso è diventato parte integrante di un disegno spirituale).

La prima data in programma è fissata per il 21 maggio, in piazza Maggiore nella Bologna “sazia e disperata”, capitale dell’Emilia. Anche in questo caso i biglietti sono andati esauriti in un pomeriggio, non prima di avere mandato in crash il sito di prevendita online. Ottomila cinquecento gli acquirenti che, al costo di circa cinquanta euro e alcune ore di paziente coda digitale, si sono aggiudicati l’accesso alla piazza durante lo spettacolo.

Accesso alla piazza, piazza che viene interdetta ai cittadini per un evento a pagamento. Mentre l’amministrazione si agita e la coalizione civica presenta un’interrogazione al sindaco di Bologna Matteo Lepore, i gruppi politici studenteschi alzano la voce: il CUA, Collettivo Universitario Autonomo auspica una contestazione alla data bolognese e condivide un comunicato con l’appello all’autoriduzione del biglietto: “Verremo in piazza Maggiore e saremo felici di partecipare in maniera totalmente gratuita”. L’appello è accompagnato da un volantino che, riprendendo la cover iconica di 1964-1985 *Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi*, recita: “Free – Gratuità è la linea”.

Helena Velena, fondatrice dei RAF Punk (acronimo di Rebel Anarchist Fraction, ovviamente a canzonare la Rote Armee Fraktion) e della Attack Punk Records, l’etichetta discografica che nel 1985 ha prodotto proprio l’LP 1964-1985 *Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi* – *Del conseguimento della maggiore età* (oltre al singolo *Ortodossia* nel 1984 e nell’anno successivo gli EP *Ortodossia*

Il e Compagni, cittadini, fratelli, partigiani) esprime piena solidarietà alla contestazione e ricorda, in una intervista per Salvatore Papa su zero.eu, il boicottaggio da parte del movimento punk bolognese al concerto dei Clash in piazza Maggiore nel 1980:

Noi contestammo i Clash, perché stavamo facendo una battaglia col Comune. Chiedevamo uno spazio dove poter fare i concerti, perché all'epoca non si poteva suonare da nessuna parte. Volevamo un centro di ritrovo, un centro sociale, uno spazio nostro, e invece il Comune spendeva i soldi per darci l'intrattenimento, perché darci un posto poteva significare creare un fulcro di opposizione politica contro il Comune stesso. I Clash, peraltro, furono solo una coincidenza [...] coincidenza volle che a quel Comune che non voleva dare uno spazio ai punk gli fu proposto un gruppo che era più o meno punk e che i punk ascoltavano. Quindi ci ritrovammo anche a entrare in conflitto con tutti quei punk che vennero da tutt'Italia per vedere un concerto gratis e a cui non fregava assolutamente nulla delle nostre beghe locali.

Punk contro punk: contrasto tra simili, nel professare il credo che è quello dell'andare contro. Accettare che fosse il Comune, durante la campagna di tesseramento del Pci, a organizzare istituzionalmente un concerto punk era inammissibile. L'opposizione verso il potere costituito andava perorata, anche, e soprattutto, quando veniva offerto un elemento di distrazione così ammiccante. E d'altronde solo l'anno prima, nel 1979, i Clash avevano sancito il diritto a 'vendersi' a un *establishment*, che era in primo luogo politico, suonando davanti a duecentomila persone al Victoria Park di Londra durante il grande evento *Rock Against Racism Concert*, discostandosi da ciò che il punk era stato fino a poco tempo prima, ovvero un movimento "individualista e fortemente anarchico, sregolato e sganciato da una dimensione politica" (Pierpaolo de Iulio in *Mamma dammi la benza. Le radici del punk italiano 1977-1982*, soggetto di A. Rastelli e L. Frazzi, testi di L. Frazzi, regia di A. Rastelli, 2005). Un dato visivo interessante è che in quella occasione il cantante Joe Strummer ha esibito una t-shirt della RAF (questa volta Rote Armee Fraktion): questa immagine non fa che arricchire la confusione situazionista che il grande collettore della musica fa di tutti gli stimoli storici e politici, indistintamente, senza voler lanciare alcun messaggio che non fosse quello del caos. Politica, radicale e non, anti-politica, consumo: chiunque avrebbe potuto arrabbiarsi, offendersi – clima di tensione elettrica e vivificante.

Con il concerto dei CCCP in piazza Maggiore ci troviamo, certo, di fronte a una situazione diversa ma non del tutto differente: sarà a pagamento e andrà a costituirsi come un nuovo caso di capitalizzazione dello spazio pubblico da parte di un privato. Viceversa, radicalmente cambiato è il basso continuo culturale, politico e ideologico che accompagna la band, o perlomeno la percezione che si ha di essa. Helena Velena continua la sua critica ai CCCP definendoli:

Un gruppo che rappresenta l'Unione Sovietica, il comunismo sovietico, l'islamismo, il cristianesimo fondamentalista e il fascismo, io lo vedo come un gruppo che rientra nella quarta teoria politica di Aleksandr Dugin, cioè proprio la matrice del nuovo fascismo 2.0 e dei nazibolscevichi.

Anche se il contenuto della critica non è importante in questa sede, ci è necessario per capire l'ambiguità degli entusiasmi e degli scontenti: CCCP gruppo sovietico e pericolosamen-

te reazionario, CCCP “Fedele alla lira”, gruppo comunista venduto al capitale, CCCP gruppo di nostalgici istituzionalizzato dall’amministrazione del Partito Democratico.

La replica dei CCCP al CUA e a Helena Velena non c’è stata, ma la si potrebbe trovare in quanto scrissero nel 1985 contro il centro sociale Leoncavallo di Milano dopo un concerto non finito:

Di volontà di purezza è marcio il mondo. Noi non siamo puri. Non vogliamo esserlo. Ci si abitua a tutto, o quasi. Non intendiamo abituarci alle frasi fatte, alle spiegazioni che non spiegano, ai ripieghi dell’ideologia di turno sempre più misera sempre più nebulosa, “Autogestito” è la parola magica che ogni ragazzino o tardone usa per avere gratis e con disprezzo quello che altri faticano a produrre, “autogestito”: – basta la parola! – palle! Tutti i bottegai autogestiscono le loro botteghe, tutti i politici e i managers autogestiscono le loro carriere, tutte le casalinghe autogestiscono le loro cucine. Le parole non parlano più.

Ancora una volta, il clima di piazza sarà caldo, mosso da sentimenti confusi ed entusiasmi stridenti: terreno fertile per l’osservazione e il pensiero e forse per qualche emozione più o meno prevedibile – quanto le polemiche.

Zurück nach Berlin



Locandina lanciata da Annarella nei concerti berlinesi durante *Curami*. Oltre a ricordare l’anniversario riporta un brano della canzone *Manifesto (Socialismo e barbarie, 1987)* presente su un murale del fu Tacheles di Berlino.

Torniamo a Berlino. Un momento di popolo, un pellegrinaggio dall’Italia che ha coinvolto fan di allora e fan postumi, che non li hanno mai visti prima ma che li riconoscono come i primi. Nonostante i fraintendimenti, le deviazioni di percorso negli anni, tutti lì per loro. Un palco a Berlino Est, due passi da Kreuzberg: fermata Schlesisches Tor per fare a piedi l’Oberbaumbrücke. Poco più in là una sala concerti dei tempi di allora – i feticci della DDR nei lampadari presi dal Palast der Republik dell’Est – e una coda che sera dopo sera si presenta da un’ora prima dell’inizio. In giro, negli aerei, nella città, le stesse parole in italiano di chi è in viaggio per il concerto. L’argomento solo uno: CCCP.

L’inizio dello spettacolo, un video kitsch e un inno socialista dopo tanti anni così poco identificabile, un’entrata che è un’ovazione. Il *Willkommen* allegro di Massimo Zamboni. Quello bastardo, nostalgico di una Berlino che fu e di kebab non più turchi ma globalizzati di Ferretti che finisce con un inaspettato sorriso a mezza bocca: “passa quella canna”. Una profezia che ancora recita:

Nessuno è eterno
e il tempo della fine
giunge per ogni cosa
il tempo non si arresta,

si trasforma ed è altro
la terra è viva
cresce chi deve crescere
e crescerà
ma voi non mi ascoltate mai
leccatevi le ferite poi.

Si parte con *Depressione caspica*: una chitarra perfetta, da incisione, sembra quasi CSI. Subito poi è invece l'inizio vero e proprio: con anche spettatori andanti per i sessanta che nelle prime file partecipano al pogo un brano dopo l'altro. Loro quattro a essere loro quattro – nonostante tutto – sopra un palco. “CCCP non è una discografia ma una storia di palchi”, dichiarava qualche giorno prima Ferretti. Ben scavato vecchia talpa: siamo ancora qui.

Ma c'era bisogno di anche altro per riportarli: Andrea Scanzi. Un'invenzione necessaria quanto contestata, o meglio in quanto contestata. Era necessario il conflitto tra pubblico e CCCP perché CCCP tornasse. Ora, in questa occasione, il pubblico sarebbe stato solo acclamante, festante e felicitante per l'appuntamento. Con Scanzi – mal voluto, mal accolto e provocatoriamente presente – il pubblico aveva il suo bersaglio. Nella prima data, alla sua comparsa, a introduzione di *Emilia paranoica*, bersagliato da insulti per minuti. Nelle successive contestato già prima – ché già tutti sapevano ci sarebbe stato – e durante, con un sempre gaudente Ferretti che acclama e accoglie fischi e insulti per il suo ospite, e lo cinge con l'elmetto militare che lo proteggeva a suo tempo dagli urli e da quanto arrivava lanciato sul palco. Ferretti che manda a fanculo il pubblico; il pubblico che passa dal lancio di insulti a quello di bicchieri sul palco – rinunciando alla cauzione. E poi anche dopo, nelle pause e in ogni momento buono: insulti, inviti a Scanzi di scendere tra il pubblico per essere buttato in mezzo al pogo. Di nuovo la violenza. Una sana violenza indirizzata, un loro contro noi, una polemica ristabilita. In quanto solo questo serve a CCCP.

A CCCP serve un pubblico, altrimenti non ci sarebbe: nello scontro, nel movimento di palco di Annarella e Fatur, l'una con i suoi cambi d'abito e l'altro con il suo caotico armamentario postindustriale, e in quanto sotto al palco accade, avviene CCCP.

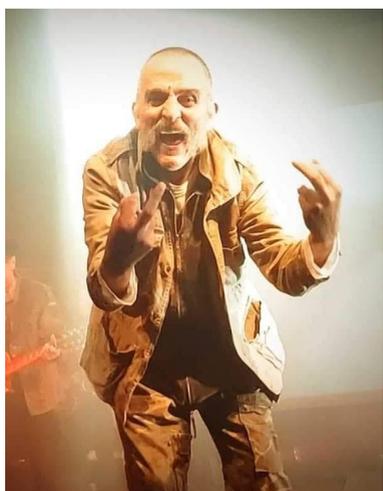
Alcune voci dalle serate: dal pubblico: “Dio non esiste!” Ferretti: “L'hai detto!... Se ne ricorderà”. Mentre Fatur è al suo monologo, appassantito dalla massa dei chili pari agli anni passati, con la voce ancora sottile e nasale, dal pubblico un: “Sei Carmelo Bene pelato!”. E così Ferretti:

Quanta voglia di purezza in questi sguardi, quanta voglia di poter odiare qualcuno perché ti sta sui coglioni, e lui sta qua, perché vi sta sui coglioni, perché non abbiamo mai voluto che tutti la pensassero come noi, perché portiamo il disordine e non l'ordine, non quello che volete voi, non sono come tu mi vuoi, non sono come tu mi vuoi, non sono come tu mi vuoi, non sono come tu mi vuoi.

Forse sì, questo lo si voleva.

Eppure anche questa tensione va scaricandosi. L'ultima data, quella del 26 febbraio, vede uno scambio stanco tra Scanzi e il pubblico: entrambe le parti sono perfettamente consapevoli del copione che è dato loro da recitare, entrambe le parti liquidano il proprio ruolo con la rapidità dei convenevoli. Come scrive il giornalista Vittorio Ray nella sua rubrica online *Il tuffatore*:

Se ci fosse una Norimberga celeste e onnitemporale, l'entrata dei più grandi traditori della storia in aula me la immagino come Scanzi che rientra sul palco a fine concerto con un bicchiere di birra in mano e sta tutto il tempo a sorseggiare e a fingere di ignorare gli insulti e le cose che gli piovono addosso. [...] Ti ritrovi che sali sul palco e la gente ti tira le cose; ma neanche tanto arrabbiata – piuttosto divertita, sicuramente irrispettosa ma perché non pensa di avere davanti una persona degna di rispetto, pensa di avere un oggetto. [...] Senza tenerezza né alienità, è stato solo un goffo pagliaccio che cerca di sfuggire alla sua sorte segnata.



Giovanni Lindo Ferretti sul palco dell'Astra Haus, Berlino, febbraio 2024.

La fine del concerto, il momento del rientro sul palco, è significativa in questo senso: i *performer*, Andrea Scanzi compreso, diventano attori sorridenti pronti a nutrirsi di applausi, e la tensione agonale, l'austerità martellante del punk filosovietico si scioglie nella musica melodica, mentre tutti, sul palco e sotto il palco, intonano un *Amandoti* che ha del nazionalpopolare.

E poi la musica, anche lei. "All'erta sto, all'erta sto/ Come un russo nel Donbass, un armeno nel Nagorno-Karabakh" come nuova strofa per *Radio Kabul*. Un inedito: la cover in duetto tra Ferretti e Annarella – lei con abito arancio e parrucca riccia dello stesso colore – di *Bang bang*. Sembra un bel gioco d'amore tra loro due, una storia di bambini poi cresciuti, poi invecchiati, ritmato dal gioco delle pistole. Nessuno se ne accorge ma il passaggio è naturale, anzi causale, logico: *Bang bang* è "SPARA!". Ferretti sembra anche lui accorgersene, mette le mani al volto come sa fare, come nascondendosi, vergognandosi incre-

dulo, mentre indietreggia e rivela – profeta – l'ovvia conclusione: *Bang Bang*, il brano più lento, si risolve in *Spara Jurij!*, urlata, agitata, esplosa come un colpo di cannone. Felicitazioni, speranze, di Jurij. Come non esserci arrivati prima?

Poi, ancora. *Kebabtraume*, cover cantata da uno Zamboni felice e accattivante nell'interpretazione che diventa un nuovo inno:

Kebab-Träume in der Mauerstadt
Türk-Kültür hinter Stacheldraht
Neu-Izmir ist in der DDR
Atatürk, der neue Herr.

Un nuovo ritornello che si adagia comodo sulla metrica del brano: "CCCP in DDR/ CCCP in DDR". Resta nella testa e continua anche dopo l'uscita. Come dopo l'uscita del gruppo non

esce il pubblico, che chiede ancora e intona da sé una delle più sentite assenze, *Madre*. Per istinto, per comune educazione il gruppo chiude così: “Madre di Dio e dei suoi figli/ Madre dei padri e delle madre/ Madre o Madre o Madre mia/ L’anima mia si volge a te”, dove ad aver aperto era l’inno della DDR. Lei sì smantellata, mentre CCCP, nonostante i quarant’anni può dire: “Eppure sono vivo!”.

English abstract

CCCP in DDDR, where DDDR stands for ‘Dismantled German Democratic Republic’. Filippo Perfetti and Giulia Zanon publish a series of interwoven notes on the three CCCP – Fedeli alla linea’s concerts that took place on 24th, 25th and 26th February at the Astra Kulturhaus in Berlin. Beginning with an impressionistic account, the reflection extends to a reflection on the controversy that arose from the announcement of the band’s summer tour, in particular about the first date in Bologna’s Piazza Maggiore.

keywords | CCCP; Astra Kulturhaus; DDR; DDDR; Andrea Scanzi; Bologna; Helena Velena.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

Canzoni

Reggio Emilia nella crisi della sinistra e delle sinistre negli anni Ottanta

Luca Alessandrini



Foto di Tano D'Amico, 1972.

Adgnosco veteris vestigia flammae
Virgilio, *Eneide*, IV, 23

A Reggio Emilia, nella solenne quinta del Teatro Municipale, il 24 settembre 1946, Palmiro Togliatti, segretario nazionale del Partito comunista italiano, pronunciò un discorso programmatico che segnava l'inizio di uno degli assi portanti della politica del Pci per i quattro decenni successivi, la costruzione del modello emiliano e il fondamento teorico della "via italiana al socialismo", già presente, in nuce, nella scelta resistenziale – ben diversa da altre, come quella jugoslava – e nella cosiddetta "svolta di Salerno" dei primi giorni della primavera del 1944.

Riflettere sulla dimensione storica e storico-culturale della sinistra italiana, e in particolare di quella comunista, negli anni Ottanta non può prescindere dalla valutazione di quel passaggio epocale per la traiettoria di un partito di matrice terzinternazionalista.

L'occasione è offerta dalla mostra "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024", dedicata alla traiettoria del gruppo punk rock, che è stata allestita a Reggio Emilia, in un singolare ma forse non imprevedibile *repêchage*, che raccoglie in sé tanto la celebrazione di una stagione della musica italiana, quanto la riesumazione di un orizzonte simbolico proprio del sovietismo, scelto dalla band in anni nei quali pareva da tempo al tramonto.

Gli anni Ottanta

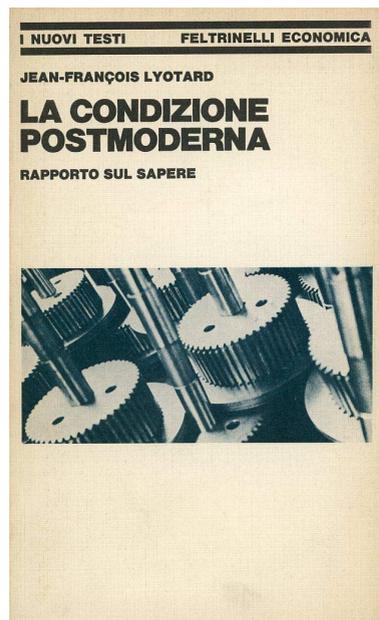
Si vuole che gli anni Ottanta siano gli anni del riflusso, del ripiegamento nel privato, dell' "edonismo reaganiano", dopo gli anni dell'impegno sociale, della dimensione collettiva, delle ideologie e financo delle utopie. E ancora, gli anni di un illusorio nuovo benessere, icasticamente riassunti nella fortunata formula della "Milano da bere", dopo i faticosi anni Settanta, lacerati dall'aspra crisi economica generatasi tra i due shock petroliferi. Se tali rappresentazioni sono certamente fondate, esse rischiano di apparire stereotipate, ritualmente ripetute quasi a eludere sostanziose questioni; anche se indicano alcune possibili linee interpretative, non sono affatto sufficienti a comprendere situazioni e dinamiche di un decennio di transizione e, in particolare, delle sinistre.

Per le sinistre, e per quelle italiane in particolare, il decennio precedente, i tanto declamati anni Settanta, aveva avuto a un tempo la consistenza delle maggiori conquiste di progresso sociale e civile e di una bruciante sconfitta anche se non compresa appieno nell'immediatezza degli eventi. Mentre si portavano a compimento grandi battaglie, mentre si accumulava capitale sociale, si andavano disgregando i vincoli identitari e le prospettive strategiche di partiti, gruppi e movimenti della sinistra. Il grande slancio delle lotte operaie e poi operaie e studentesche si era venuto attenuando, smarrendo efficacia e obiettivi. Diversi nodi erano venuti al pettine, innanzitutto due: la ristrutturazione capitalistica, che sarebbe stata definita con la formula – forse non esatta ma oramai entrata nell'uso – di "neoliberismo", e l'incapacità delle sinistre di costruire nuovi indirizzi programmatici di ampio respiro. In una parola, se la sinistra era sopravvissuta alla crisi degli anni Settanta, ne era uscita svuotata.

Cosa era accaduto? Oggi è facile leggerlo col senno di poi e alla luce di innumerevoli studi nei campi economici, politologici, sociologici e storici. Ma anche la letteratura e il cinema restituiscono forte l'idea del cambiamento epocale allora in atto. Cambiava il lavoro, sempre meno disponibile e sempre più precarizzato; cambiava la politica, in una insanabile frattura tra rappresentanza politica e rappresentanza sociale, in un contesto generale nel quale si estingueva quell'idea di progresso che per un paio di secoli aveva ispirato e animato la società europea. Mentre si affermava la condizione postmoderna, uscì *La condition postmoderne* di Jean-François Lyotard, nel 1979, in italiano nel 1981. Si approssimava la fine della mitopoesi antifascista, annuncio indiretto della fine della "Repubblica dei partiti", secondo la nota espressione di Pietro Scoppola, e del loro patto ciellenistico.

La crisi degli anni Settanta aveva mutato in profondità il mondo, quello occidentale in particolare. In campo economico si interruppe la formidabile crescita inaugurata sul finire della Seconda guerra mondiale, “i trenta gloriosi”, gli anni dalla metà dei Quaranta, e nulla sarebbe stato più come prima. Gli accordi di Bretton Woods dell'estate 1944, che avevano definito un ordine monetario per la regolazione dei rapporti tra Stati, vennero a cessare in seguito a due provvedimenti assunti dagli Stati Uniti tra il dicembre 1971, quando il presidente Nixon sospese la convertibilità del dollaro in oro, e il febbraio 1973, lasciando il campo alla fluttuazione dei cambi, fino all'adozione del sistema dei cambi flessibili, sancita definitivamente in Giamaica nel 1976, sulla quale gravava lo stigma di non essere frutto di una strategia negoziata, come era stato dal Dopoguerra, ma di decretare una situazione *de facto*. La corsa allo spazio e la Guerra in Vietnam avevano segnato le sorti della valuta statunitense, e a tanto si aggiunse la crisi energetica del 1973, tanto sconcertante quanto gravida di conseguenze non soltanto sul piano economico, ma anche nella concezione stessa delle relazioni internazionali. Sconcertante perché metteva in discussione la *cheap economy*, lo sviluppo fondato sul petrolio – in forme drammaticamente più tangibili della profetica, abbastanza discussa allora, ma priva di conseguenze pratiche, dissertazione del Club di Roma resa nota con la pubblicazione de *I limiti dello sviluppo* nel 1972 – e perché imponeva di prendere atto della presenza di un nuovo soggetto sulla scena mondiale.

Con la Guerra dello Yom Kippur, un ennesimo attacco allo Stato d'Israele finito ancora una volta con una sconfitta, i paesi arabi produttori di petrolio si erano presentati uniti sul mercato, ostili verso l'Occidente, consapevoli della forza che derivava loro dall'essere i fornitori di una materia prima essenziale. Il mondo non era più diviso in due, in ragione della sola linea di frattura della Guerra fredda, ma si presentava un terzo protagonista, la cui esistenza non poteva essere negata, né più risolta comprandone le classi dirigenti. Ne sortì una grave crisi economica, che colpì in modo particolarmente aspro l'Italia, che fu confermata dalla seconda crisi petrolifera nel 1979, ingenerata dalla Rivoluzione iraniana e dal nuovo regime teocratico sciita. Inoltre, gli anni Settanta si chiudevano con una rinnovata tensione tra Patto Atlantico e Patto di Varsavia, dopo anni di *distensione*. Non è questa la sede per discettare se la *distensione* fosse finita o fosse solo in una fase di stasi, ma occorre rilevare una nuova intensa drammaticità del confronto bipolare. Se ancora nel marzo 1979 il Politburo dell'Unione sovietica rifiutava un intervento in Afghanistan a sostegno del regime comunista, che lo aveva richiesto, proprio perché si riteneva che fosse più importante di ogni altra considerazione non compromettere le relazioni con gli Stati Uniti, nel dicembre lo stesso organo svolse conside-



Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [Paris 1979], Milano 1981.

razioni opposte e decise l'invasione, nella convinzione che la pressione statunitense fosse in aumento, mentre si aggravava la situazione a Kabul. Contestualmente, negli Stati Uniti, nonostante gli sforzi dell'amministrazione Carter, si andava affermando un'idea di politica estera aggressiva, sostenuta dai "neoconservatori" e dalla nuova destra repubblicana.

Nel gennaio 1981, Ronald Reagan venne eletto con largo margine presidente degli Stati Uniti dando corpo al nuovo conservatorismo con l'aumento delle spese militari e del deficit, la riduzione delle tasse sul reddito e dei tassi di interesse, la *deregulation*, liberalizzazioni e – si potrebbe dire, naturalmente – politiche antisindacali. In una formula, coniata allora, *Reaganomics*. Le tesi erano quelle della Chicago School of Economics, che ispiravano anche le scelte, del tutto analoghe a quelle reaganiane, di Margaret Thatcher nel Regno Unito, il cui periodo della responsabilità di governo è il medesimo di Reagan, gli anni Ottanta: l'una dal 1979 al 1991, l'altro dal 1981 al 1989. Il mondo occidentale era dominato dal conservatorismo e dal neoliberalismo. Thatcher propugnava e realizzava la *deregulation*, privatizzava, indeboliva i sindacati. Le furono appioppati almeno due nomignoli: the Iron Lady, per la sua irremovibilità una volta assunte decisioni, esibita in particolare nella dolorosa vertenza con i sindacati dei minatori, e Tina (acronimo di "There is no alternative"), sottinteso a quel neoliberalismo che non si limitava a essere una politica economica, ma veniva a costituire un intero sistema di pensiero. Ancora Thatcher se ne faceva portatrice, come con la sua nota affermazione "La società non esiste" come ebbe a spiegare in una intervista: "There is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families" (Thatcher 1987, 29), dopo aver considerato "I think we have gone through a period when too many children and people have been given to understand 'I have a problem, it is the Government's job to cope with it!'", liquidando l'idea stessa di stato sociale e indicando la via delle fortune individuali: "There is nothing wrong with having a lot more money". Una cesura netta con l'orizzonte concettuale della sinistra e non solo di questa, ma anche di quel pensiero liberale che aveva partecipato della scrittura delle costituzioni postbelliche. Gli anni Ottanta, quegli anni Ottanta, chiudevano con le idee di Stato e di cittadinanza fondato sui principi universalistici dell'uguaglianza, della comune responsabilità, della solidarietà non già quale gesto caritatevole verso i più sfortunati, ma come elemento necessario in una società che produce disuguaglianze, sulla partecipazione e sui corpi intermedi, nei quali e attraverso i quali si esprimono istanze e conflitti.

Le due chiese

La sinistra italiana, nel suo carattere variegato e non facilmente ricomponibile, aveva conosciuto una crescita costante seppure non senza discontinuità. I socialisti erano entrati nella compagine di governo dall'inizio degli anni Sessanta, sebbene il programma riformatore del quale erano portatori avesse dovuto infrangersi contro un insormontabile rifiuto, rivelato dal segretario Pietro Nenni quando affermò di avere udito un "tintinnar di sciabole", quell'ipotesi di colpo di Stato, qualora le sinistre avessero prevalso, che sarebbe stato scoperto nel 1967 dal giornalismo d'inchiesta vanto del settimanale "L'Espresso".

Paradossalmente, era stato ben più riformatore il di poco precedente governo Fanfani IV, con l'appoggio ancora solo esterno dei socialisti, che aveva nazionalizzato la produzione della corrente elettrica e realizzato la scuola media unica. Ne seguirono anni di un centrosinistra statico. Il Partito comunista all'opposizione cresceva costantemente – fino alla vetta del 34,4% delle elezioni politiche del giugno 1976 – ma non poteva aspirare al governo. E ciò innanzitutto per un motivo: il “bipolarismo imperfetto” come è stato definito il sistema italiano della prima fase della storia della Repubblica, non contemplava la possibilità che i comunisti, considerati l'equivalente interno del nemico esterno nella Guerra fredda, l'Unione sovietica, potessero assumere la guida del paese.

Proprio il grave stato di tensione nel quale la Guerra fredda aveva fatto precipitare i rapporti politici fin da prima che ne fosse escogitato il termine nel 1945 da George Orwell, prima della sua constatazione nel discorso di Churchill a Fulton (negli Stati Uniti) il 5 marzo 1946, secondo il quale l'Europa, e il mondo, sarebbero stati divisi da una “cortina di ferro”, e prima della sua aperta proclamazione nel discorso del presidente Truman al Congresso degli Stati Uniti il 12 marzo 1947. In realtà, già nell'ultima fase della Seconda guerra mondiale, ed esplicitamente nella conferenza di Jalta nel febbraio 1945, era stata netta la distinzione tra aree di influenza del paese guida del cosiddetto “socialismo reale” e delle potenze occidentali.

Il Partito comunista italiano, di gran lunga il più consistente dell'Occidente, nella polarizzazione indotta dalla Guerra fredda e dalla radicalizzazione del conflitto sociale in Italia a partire dal Dopoguerra, aveva rappresentato uno dei due poli. Si era venuto creando non soltanto un fronte delle opposizioni egemonizzato di fatto dal Pci, ma una subcultura comunista contrapposta a quella moderata e cattolica, politicamente rappresentata dalla Democrazia cristiana. Entrambi gli schieramenti erano capillarmente presenti nella vita sociale, in forme politiche organizzate, sindacali, negli enti locali, nell'associazionismo, fino alla diffusione sul territorio delle Case del Popolo da una parte, come degli oratori e delle parrocchie dall'altra. Era questa la logica della costruzione togliattiana del “partito nuovo” nel Secondo dopoguerra, partito di massa che avrebbe dovuto aderire a “ogni piega della società”.

Tale polarizzazione aveva presto prodotto due conseguenze: la prima si concretò nella marginalizzazione delle correnti politiche laiche e socialiste non di dottrina sovietica, di cui è stato esempio evidentissimo il Partito d'Azione, protagonista centrale della Resistenza, importantissimo laboratorio di idee liberaldemocratiche e liberalsocialiste, fortemente dialettico al proprio interno, che si trovò ineluttabilmente ridotto a esigui risultati elettorali e in breve alla disgregazione, schiacciato dall'impraticabilità di politiche terze e di dibattiti raffinati non



Nuova impetuosa avanzata del Pci, "l'Unità", 22 giugno 1976.

immediatamente spendibili nella tenzone politica. Non vi era spazio tra i due grandi schieramenti, anche se la dimensione culturale di tali posizioni ebbe modo di esistere e resistere, seppure spesso in disparte. La seconda conseguenza ebbe la consistenza della creazione di due universi antitetici ai quali ci si legava fideisticamente: due chiese. Per i comunisti il credo era nel Partito (con la maiuscola) di leniniana concezione e gramsciana rappresentazione, quale machiavellico “moderno principe”, forma tangibile dell’imperativo categorico, della necessità storica della rivoluzione socialista.

Una rivoluzione procrastinata *sine die*, ma presente e viva in una concezione che finiva per essere (modestamente) teleologica. Infatti, il Partito comunista italiano aveva rinunciato da tempo alla prospettiva rivoluzionaria di tipo comunista sovietico, almeno dal 1943, ma tale scelta era già nelle ben precedenti riflessioni di Antonio Gramsci. I comunisti italiani costruirono, durante la guerra, i Comitati di liberazione nazionale con tutti gli altri partiti; benché forza largamente maggioritaria nella lotta armata, coinvolsero gli altri partiti nel paradigma dell’unità antifascista nel quale a un tempo si dispiegava la lotta per l’egemonia ma vi era posto per tutti; operarono tenacemente per la creazione di una repubblica parlamentare pluralista, e conseguentemente agirono in sede di Assemblea Costituente; fino a svolgere nella vita politica nazionale un ruolo assai più simile a quello di una forza socialdemocratica europea che a quella di un partito bolscevico.

La “doppiezza togliattiana”

E dunque è questa la nota “doppiezza togliattiana”: non già una simulazione democratica e una occulta preparazione per la presa del potere violenta, secondo la vulgata di una pubblicistica corriva; ma la coesistenza di un’ideologia politica rivoluzionaria, fedele all’Unione sovietica, di dottrina terzinternazionalista e di liturgia leninista, che persisteva nel celebrare il mito della Rivoluzione d’ottobre, e una pratica politica parlamentare, democratica, legalitaria e gradualista. Ci si potrebbe chiedere se tale ambivalenza fosse adottata strumentalmente, e per ingannare chi: l’opinione pubblica moderata o gli stessi dirigenti sovietici, preoccupati dell’autonomia delle vie nazionali dei partiti comunisti nei diversi paesi? Oppure gli stessi militanti del partito, e l’insoddisfazione delle classi subalterne di cui erano portatori, che avrebbero voluto cambiamenti ben più radicali e rapidi?

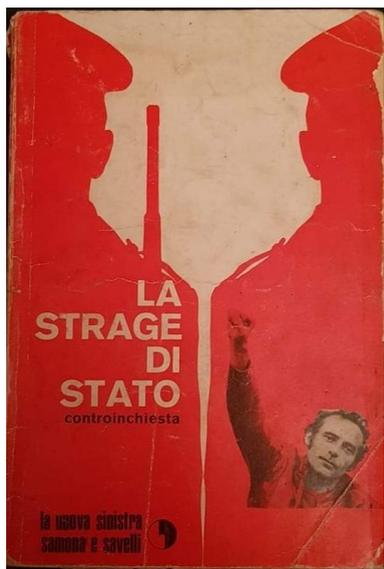
Nel tentare una risposta assumono grande rilievo alcune considerazioni: la forza del modello del “socialismo realizzato”, dell’eguaglianza materiale raggiunta, seppure a prezzo di un regime di polizia. La Rivoluzione d’ottobre aveva dimostrato che era possibile che i lavoratori assumessero il potere e che si ponesse fine alla società divisa in classi. Nel corso della guerra di liberazione erano divenute leggendarie – non solo tra i comunisti – la resistenza popolare sovietica e la tenacia dell’Armata Rossa, con il noto immane sacrificio di vite umane. Inoltre, si poneva un problema di schieramento sovranazionale, la borghesia e le classi dominanti avevano dalla loro gli Stati Uniti, pareva necessaria una proiezione internazionale altrettanto forte e contraria. Infine, la prospettiva di una rivoluzione immaginata – ma possibile, come dimostrava l’esistenza stessa dell’URSS – ha costituito come una sorta di lenitivo della sofferenza

sociale per cui un'Italia poverissima resa ancora più misera dalla guerra e dalle sue grandi distruzioni, ha potuto trovare la forza di tirare avanti, di ricostruire il paese, di lavorare come poteva, di fare figli, in breve di guardare al futuro con fiducia. Tuttavia, non può esservi dubbio che, per quanto avesse aspetti che possono essere ascritti alla sfera della tattica politica come alla dimensione utopica, la "doppiezza togliattiana" è dato strutturale – troppo profonde e coerenti e continuate nel tempo ne sono state le scelte.

Con il benessere economico che ha accompagnato e seguito la formidabile crescita economica, in particolare tra il 1958 e il 1962, che aveva in un lasso di tempo brevissimo trasformato l'Italia da paese rurale arretrato in una delle prime potenze industriali del pianeta – terza produttrice mondiale di elettrodomestici, che allora erano la misura del nuovo modo di vivere –, alla sinistra si ponevano nuove incalzanti domande. Si ebbe una nuova conflittualità operaia, seguita dal Sessantotto, che di fatto in Italia iniziò nel 1967, e dall'autunno caldo del 1969, nonché parallelamente (un marxista di allora direbbe: conseguentemente) la formazione di nuove correnti di pensiero di sinistra fuori dal partito comunista, sotto forma di riviste, gruppi, movimenti, che presto sarebbero stati definiti con termini come sinistra extraparlamentare, nuova sinistra o – come allora si preferiva – sinistra rivoluzionaria, perché contrapposta a un Partito comunista accusato di avere da tempo rinunciato alla rivoluzione e svenduto la conflittualità operaia – "revisionista", di tanto lo tacciavano le correnti più radicali.

Si trattava di formazioni molto diverse tra loro: chi si richiamava al marxismo-leninismo (con enfasi sul trattino, s'intende), optando gli uni per la sua declinazione sovietica, gli altri per quella maoista; la più parte, pur dichiarandosi marxista e riconoscendosi leninista, non apprezzava la storia dell'URSS dopo la morte di Lenin, e respingeva lo stalinismo e il breznevismo; non mancavano settori ancor più minoritari come i trockisti che si richiamavano alla IV Internazionale. Non occorre ricordare che fu proprio nell'estate del 1968 che si consumò l'invasione sovietica della Cecoslovacchia per porre fine alla Primavera di Praga e che il suicidio di Jan Palach fu cantato da un Francesco Guccini che, benché non marxista e meno che mai leninista, era molto amato dal movimento.

Gli anni Sessanta si erano chiusi con la strage di piazza Fontana a Milano del 12 dicembre 1969, che gettava l'ombra di una pesante ipoteca sulla vita democratica della Repubblica e dei suoi conflitti sociali e politici. Era passato solo un anno dalla più plateale contestazione studentesca del "consumismo immorale", che aveva avuto luogo all'inaugurazione della stagione della Scala a Milano, ed era in corso un intenso ciclo di lotte operaie. Fu definita, con un'espressione che fu diffusamente adottata, "strage di Stato", da un libro precoce, *La strage di Stato. Controinchiesta*, che uscì sette mesi dopo l'attentato alla Banca dell'Agricoltura del 12 dicembre 1969, e che costituì il "manifesto politico della controinformazione italiana" in cui si denunciavano le collusioni tra gruppi neofascisti e apparati dello Stato nella sua preparazione, nello sviare le indagini e nell'occultamento della verità.



Eduardo M. Di Giovanni, Marco Ligini, Edgardo Pellegrini, *La strage di Stato. Controinchiesta*, Roma 1970.

Si era inaugurata quella strategia della tensione che avrebbe accompagnato il paese per tutto il decennio Settanta e oltre. Come è ormai giudizio condiviso, il terrorismo nero italiano – e di fatto anche quello rosso – aveva lo scopo non già di destabilizzare il paese ma di stabilizzarne gli assetti di potere consolidati.

Un caso per tutti, il primo, assume valore simbolico dell'efficacia di tale strategia: le grandi agitazioni operaie dell'autunno caldo cessarono di colpo con una rapida firma dei contratti collettivi di lavoro nazionali, pressoché immediatamente dopo la bomba di Milano. Parallelamente, nelle strade, si manifestava l'assalto perturbatore neofascista, coincidente con l'assunzione della segreteria del Movimento sociale italiano da parte di Giorgio Almirante, la quale inaugurava una nuova stagione del neofascismo italiano sull'incerto confine tra legalità e illegalità. Guido Crainz cita il caso della sola città di Milano nella quale, dal gennaio 1969 al febbraio 1971 si sono avuti 147 attentati e 247 aggressioni (Crainz 2003, 372 da Calvi 1973, 92). Assalto neofascista che pose all'ordine del giorno del movimento il delicato e non privo di ambiguità tema della violenza politica, e

in particolare ai gruppi della nuova sinistra che erano scaturiti dal movimento stesso e che ne erano parte nella gestione e nel controllo dei servizi d'ordine.

Nonostante le incombenti minacce rese manifeste dallo stragismo, che assumevano le forme di chiusure conservatrici e di progetti autoritari più radicali fino a vere e proprie ipotesi di colpo di Stato, nel paese la sinistra continuava a crescere tanto nei consensi elettorali quanto nelle conquiste sindacali, politiche, civili. Nel 1970 furono istituite le Regioni e furono varati lo Statuto dei lavoratori – sul quale in Parlamento il Pci si astenne perché lo riteneva insufficiente, giacché non estendeva tutti i diritti ai lavoratori delle aziende con meno di quindici dipendenti – e la legge che istituiva il divorzio, poi impugnata e confermata da un referendum assai partecipato e che assunse il potente significato simbolico nel 1974 di grande scontro tra moderatismo e progressismo; nello stesso 1974 si ebbe anche la seconda fase della riforma del sistema tributario che istituì l'Irpef, l'imposta sul reddito delle persone fisiche che, “secondo i principi costituzionali del concorso di ognuno in ragione della propria capacità contributiva e della progressività”, fissava 32 aliquote dal 10% al 72%; nel 1975 la riforma del Diritto di famiglia italiano che, dopo ventisette anni dall'entrata in vigore della Costituzione e del suo articolo 3, poneva infine sullo stesso piano i coniugi nella “potestà genitoriale”; nel 1978 la legge sull'interruzione volontaria di gravidanza, anche questa sottoposta a referendum nel 1981 e confermata; ancora nel 1978 la riforma che aboliva il sistema mutualistico e istituiva il Servizio sanitario nazionale; nel 1981 era soppresso l'arcaico delitto d'onore. Importanti conquiste sociali e civili, non soltanto in sé, per la lettera della legge, ma per le vie

per le quali erano state ottenute: infatti, esse erano dovute certo alla costruzione di maggioranze parlamentari, ma anche e soprattutto erano state precedute e sostenute da una diffusa partecipazione dal basso attraverso diverse forme di organizzazione.

Gli anni Settanta

Anni complessi gli anni Settanta, caratterizzati da spinte contrapposte: da una parte si costruiva capitale sociale, dall'altra veniva progressivamente e profondamente erosa la fiducia nella capacità e nell'interesse delle istituzioni di rappresentare e dare risposte alle domande della società. Un elemento di crisi, questo, destinato ad approfondirsi, a divenire endemico e, nei decenni successivi, a trasformarsi in crisi della politica e crisi della democrazia stessa. La sinistra avrebbe continuato la propria crescita elettorale fino alle politiche del giugno 1976 e la stagione delle riforme si sarebbe estesa fino a fine decennio, tuttavia la crisi della sinistra era già cominciata e iniziava a palesarsi su più livelli.

La sinistra rivoluzionaria, di fronte alla constatazione evidente non tanto che non sarebbe stata possibile alcuna rivoluzione, ma che non sarebbero stati possibili cambiamenti sociali profondi in tempi brevi, manifestò cambi di rotta e lacerazioni: nel 1973 si scioglieva Potere operaio, nel 1976 Lotta continua; una quota di dirigenti e militanti de "il Manifesto" entrarono o rientrarono nel Partito comunista nel 1976. Una parte non grande ma significativa della nuova sinistra, considerati i tempi lunghi della lotta sociale, optò per la militanza in un grande partito operaio e riformista, e aderì ai Partiti socialista o comunista. Un'altra parte scelse altre vie, nuove ed esasperate, di fedeltà a un'idea di radicalismo politico che toccò la sua acme nell'esperienza di Autonomia operaia e nella contiguità con le tesi della violenza diffusa, considerata a un tempo come espressione di lotta possibile e alterità rispetto a un mondo inaccettabilmente in balia della ristrutturazione capitalistica.

Si esclude qui l'esame dei gruppi del terrorismo *soi-disant* comunista, se non per rilevare che entrambe le sue declinazioni non furono del tutto isolate. Le Brigate Rosse, le prime a formarsi in modo organico, ancor prima dei fatti di sangue incontrarono il rifiuto delle proprie prospettive di lotta armata da parte di pressoché tutta la sinistra rivoluzionaria italiana, non già perché questa rifiutasse la violenza in quanto tale, ma per il carattere chiuso della scelta brigatista, compiuta nell'isolamento e non già maturata in un rapporto di massa. Ciò che, tuttavia, non impedì l'arruolamento di alcuni e una sorta di consenso relativamente esteso agli attentati che le BR compivano.

Dall'altra parte, i gruppi del cosiddetto terrorismo diffuso, che intendevano essere in rapporto col movimento, come avanguardia ed espressione dello stesso, respingendo il dogmatismo ideologico delle Brigate Rosse. Numerose sigle, di cui la più importante e più attiva era Prima Linea, furono in effetti composte da componenti del movimento, ma non riuscirono mai ad andare oltre omicidi e azioni dimostrative per sciogliersi o sparire tutte – ciò che conferma una matrice ideologica comune, se non nessi organizzativi – nel giro di breve, nei primi anni Ottanta. Che l'impostazione ideologica di questa area fosse opposta a quella delle Brigate Rosse si evince anche soltanto da un frammento del documento di Prima Linea che ne decreta lo

scioglimento ma al tempo stesso traccia un bilancio critico della lotta armata, rimarcando la distanza dalle BR, per tornare alla:

Ripresa adeguata di un processo rivoluzionario finalmente sgravato da ogni tesi totalizzante che depauperi l'enorme ricchezza e complessità delle pratiche antagoniste ("Il Bollettino del Coordinamento dei Comitati contro la Repressione" 1983, 59-62).

Il Partito socialista mutava pelle con l'elezione alla segreteria di Bettino Craxi nel 1976, una vera e propria appropriazione del partito, del quale diveniva il capo incontrastato. La tradizionale competizione col Pci, sempre temperata da solide collaborazioni nelle amministrazioni locali, si riaccendeva con la conclamata riscoperta da parte di Craxi di Proudhon in opposizione ai comunisti, dei quali evidenziava gli aspetti autoritari del marxismo-leninismo. Quindi, lo stesso Craxi aveva rinunciato a ipotesi di sinistra e, giocando sulla consolidata *conventio ad excludendum* nei confronti del Pci e incontrando il facile consenso della Democrazia cristiana post-morotea, era divenuto l'arbitro della politica italiana disponendo abilmente del suo limitato ma determinante peso parlamentare. Secondo alcune letture, non prive di fondamento, Craxi, di fronte alla crisi della politica, avrebbe inteso riaffermarne con spregiudicatezza il primato, ma questa era ormai inesorabilmente chiusa in se stessa.

Il Partito comunista si trovava in una posizione particolarmente delicata: rappresentava a un tempo la continuità della storia della sinistra in Italia e il mondo del lavoro, in evidente sofferenza per i morsi della crisi economica e per la già avviata precarizzazione. In questo frangente, si manifestò la crisi sotto forma di una serie di sconfitte. Dopo il successo delle elezioni politiche del 1976, che seguiva quello delle amministrative del 1975, il sostegno al "Governo di solidarietà nazionale" o "Governo della non sfiducia", fondato sul principio della responsabilità, sull'austerità e sull'attesa di una futura possibilità di assumere responsabilità dirette nell'esecutivo ne erose i consensi.

Il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro, il politico democristiano che già, anni prima, aveva aperto ai socialisti e che prospettava un coinvolgimento del Pci nella responsabilità di governo, segnò la fine di quella stagione. Nei giorni del ricatto terrorista il partito sostenne col proprio voto parlamentare il governo Andreotti IV fino a quando, dieci mesi dopo, chiese di farne parte direttamente e incontrò la fiera opposizione della Democrazia cristiana, che non era più quella di Moro. Le elezioni del 1979 confermarono l'arretramento dei comunisti, così come ne rinnovarono la *conventio ad excludendum*. Nel decennio successivo i governi furono retti dalla formula del Pentapartito, cavalcata dal Psi di Craxi, con la quale si sanciva la fine della politica così come era stata concepita nei primi quattro decenni del Dopoguerra, unendo in un'alleanza inedita centrosinistra e chi vi si era tradizionalmente sempre opposto, i liberali, inaugurando una politica "all'insegna di un 'pragmatismo' povero di contenuti e sempre più commisto a prassi degenerative" (Crainz 2003, 594-595).

Un'altra significativa sconfitta, densa di valori simbolici, fu quella dell'occupazione della Fiat nel settembre 1980. L'agitazione era stata motivata dalle decisioni, rese note nel giro di una settimana, di porre 22.000 operai in cassa integrazione per diciotto mesi e quindi di licenziar-



Marcia durante l'occupazione della sede Fiat Mirafiori, settembre 1980.

ne oltre 14.000. Gli scioperanti ebbero il pieno appoggio del Partito comunista il cui segretario Berlinguer portò personalmente loro la propria solidarietà fin sui cancelli di Mirafiori. Dopo oltre un mese di agitazione, si mobilitarono i quadri della Fiat, attraversando la città con quella che è divenuta nota come “marcia dei quarantamila”. Indipendentemente dal numero, certamente inferiore, si era di fronte a un fatto nuovo: era la prima volta che i quadri scendevano in strada, era stata possibile una manifestazione antisindacale, si era spezzato il rapporto tra colletti bianchi e operai, la cui capacità di lotta usciva fortemente ridimensionata.

Nello stesso campo, quattro anni dopo il Pci dovette subire la significativa riduzione della scala mobile, emblematico strumento di politica salariale volto a tutelare il potere d'acquisto dei lavoratori. Una storica bandiera della sinistra che fu difesa col ricorso al referendum, promosso dal Pci nel 1985, ma che fu perso. La scala mobile sarebbe stata poi definitivamente abrogata nel 1992. Nel 1984 morì Enrico Berlinguer, l'ultimo segretario comunista dotato di un carisma riconosciuto, un politico che aveva racchiuso in sé, non senza drammaticità, il doppio ruolo di pontefice della fede comunista e di colui il quale aveva tentato di mutarla in profondità.

L'inesorabile tramonto del partito-guida

Negli anni Ottanta si compiva l'ultimo atto della parabola del Partito comunista, da grande partito di classe di massa a partito postcomunista che ha preferito l'aggettivo democratico piuttosto che socialdemocratico, in nome di un'antica ostilità mai superata. Il termine *a quo* è necessariamente la morte di Aldo Moro, che segna tragicamente la chiusura di un'epoca, la fine di una competizione con il mondo moderato e cattolico aspra ma anche foriera di possibilità negoziali, così come era avvenuto con i socialisti all'inizio del decennio precedente nella costruzione del "centro-sinistra organico"; sgombrato il campo da una inammissibilità a priori, Dc e Pci avrebbero potuto misurarsi sul terreno gramsciano dell'egemonia.

Il periodo si conclude con lo smantellamento del Muro di Berlino, la fine dell'Unione sovietica, la conseguente fine della Guerra fredda, e la recessione del 1992, in Italia le inchieste della cosiddetta Tangentopoli (ove si scelga di mantenere la volgarità di un termine coniato dalla spettacolarizzazione dell'informazione per sottolinearne la drammatica inadeguatezza a rappresentare un passaggio di fase epocale), nel 1992, che hanno prodotto il collasso del sistema dei partiti così come si era strutturato a partire dal 1943, durante la Resistenza e nell'immediato Dopoguerra, attorno al Patto costituzionale. Poco prima, sull'onda della presa d'atto dell'estinguersi del "socialismo reale" il mutamento di nome del Pci avvenne come un trauma, ma non attraverso un adeguatamente elaborato bilancio dell'esperienza storica del comunismo.

E se la maggioranza del partito, in ispecie in Emilia-Romagna, accettò la trasformazione senza spostarsi su nuove formazioni che pretendevano di protrarre la tradizione comunista, ciò fu dovuto non tanto alla comprensione delle trasformazioni politiche in atto quanto, come qualcuno argutamente osservò, al "dogma dell'infallibilità del segretario generale del partito" (Convegno Identità collettive e costruzione della memoria repubblicana in Emilia-Romagna, Reggio Emilia il 2 e 3 giugno 1998, promosso dall'Associazione per la Storia e le Memorie della Repubblica, dall'Istituto Gramsci Emilia-Romagna, dall'Istituto storico Parri Emilia-Romagna e dagli Istituti storici provinciali della Resistenza della regione. Atti non pubblicati. L'espressione è stata usata da Antonio La Forgia nella tavola rotonda finale in presenza di chi scrive). La consolidata acquisizione leniniana della centralità necessaria del partito reggeva l'urto delle trasformazioni, i militanti, benché privati del nome comunista e del mito sovietico restavano fedeli al partito. Dogma che era stato colto nel 1985 dal comico Maurizio Ferrini che, nel programma televisivo di Renzo Arbore *Quelli della notte*, interpretava un comunista romagnolo "fedele alla linea", completamente scevro da ogni indulgenza al dubbio con il suo tormentone: "non capisco, ma mi adeguo".

In tale contesto, il filosovietismo si riscontrava tra gli anziani militanti di partito, spesso anche colti, ma che ritenevano ancora necessario quel modello contrapposto alla società occidentale fondata sull'economia di mercato e tutto ciò che ne consegue. Si ritrovava anche in ambienti giovanili, seppure limitati ad aree politiche definite. Era la seduzione inesauribile di un mito o la forza dell'alterità di un modello opposto a quello della società dei consumi occi-

dentale? Entrambe le risposte sono plausibili e si coniugano con la particolare declinazione che il Pci ha dato della propria capillare presenza nella società e con la arretratezza e chiusura dello Stato e delle classi dirigenti italiane che reagivano con la chiusura alle istanze di mutamento che emergevano dalla società, dando un'interpretazione restrittiva o non applicando le libertà costituzionali, per tacere delle trame eversive utilizzate per confermare gli assetti di potere.

Eppure, sebbene con cautela, il Partito comunista italiano si era progressivamente allontanato dal “partito guida”, il Pcus. Il V Congresso del Pci, tenutosi tra il 29 dicembre 1945 e il 5 gennaio 1946, aveva dato vita al “partito nuovo”, un partito di massa – non più di quadri rigorosamente selezionati – nel contesto della stagione costituente. Nel 1947, Togliatti, nell'ambito della III Conferenza di organizzazione, aveva esplicitato l'idea di una “via italiana” al socialismo, diversa e autonoma rispetto a quella sovietica.

Il 1956 fu un anno difficile per i comunisti: il 4 novembre l'Armata Rossa aveva invaso l'Ungheria dove si erano registrate tanto ampie proteste popolari da essere definite “rivolta” o “rivoluzione”, e il nuovo primo ministro Imre Nagy – che sarebbe poi stato condannato alla pena capitale e impiccato nel 1958 – si era dimostrato disposto a considerarne le ragioni. Centouno intellettuali comunisti avevano firmato un “manifesto” di solidarietà con gli insorti ungheresi il 29 ottobre, nel quale principalmente si invitava a rivedere il giudizio che si trattasse di una “controrivoluzione delle forze reazionarie” e si criticava lo stalinismo. In breve, diversi ritrattarono, altri uscirono dal Pci. Antonio Giolitti, allora deputato comunista, lasciò il partito, mentre vi rimase con grande sofferenza Giuseppe Di Vittorio, il quale non rinnegò il suo dissenso dalle scelte sovietiche, ma il suo ruolo di amatissimo e prestigioso segretario generale della Cgil ne impedì la cacciata.

In quello stesso anno 1956 vi era stata un'altra protesta dal basso in un altro paese di area sovietica, la Polonia, dove a giugno era stata repressa un'insurrezione operaia a Poznań. Nel febbraio si era tenuto il XX Congresso del Pcus, nel corso del quale, in una seduta riservata, il segretario Chruščëv aveva presentato la relazione *Sul culto della personalità e le sue conseguenze*, nota come *Rapporto segreto*, di denuncia di crimini ed “errori” di Stalin. Quindi, una sintesi del rapporto era stata diffusa tra i partiti comunisti del mondo. L'VIII Congresso del Pci si era tenuto nel dicembre di quell'anno: aveva enunciato il compito della lotta per la democrazia e il socialismo, e il “policentrismo”, ovvero, non esisteva solo Mosca e non poteva concepirsi la lotta per il socialismo senza la democrazia. Una nuova occasione di aspra presa d'atto della distanza dal Pcus si ebbe con l'invasione della Cecoslovacchia dell'agosto 1968 che pose fine alla Primavera di Praga.

Contrariamente a quanto avvenuto per l'Ungheria, il Partito italiano in questa occasione manifestò la propria protesta ricorrendo all'inedita espressione “grave dissenso”, allora assai pesante, che ebbe l'effetto di aggravare le due crisi nelle quali il Pci si dibatteva, seppure sempre evitando di farlo in modo palese: quella interna, tra i militanti fedeli al sovietismo e gli altri; e quella esterna, nei rapporti con il Pcus. Il dissenso del Pci non impedì che maturasse

nel 1969 la radiazione del gruppo de “il Manifesto”, rivista della sinistra interna al partito, che aveva denunciato con maggiore forza l’invasione col noto editoriale *Praga è sola*.

Al XII Congresso del Pci, nel 1969, la relazione presentata dalla Commissione di Organizzazione si esprimeva per un “partito non totalizzante” e per un “partito come realtà che ne riconosce altre”, e infine il Pci era concepito come “componente di un vasto schieramento di forze sociali e politiche”, ormai non v’era più nulla di sovietico in quel partito, almeno nella sua elaborazione teorica, ché i militanti avevano posizioni anche fortemente differenziate ancorché poco evidenziabili nella disciplina del centralismo democratico.

Nel marzo 1972, lo Statuto del Pci, approvato al XIII congresso, nel suo preambolo confermava l’autonomia da Mosca, mantenendo la prospettiva del socialismo, ma attraverso la democrazia. Definiva il partito:

L’organizzazione politica d’avanguardia della classe operaia e di tutti i lavoratori, i quali, nello spirito della Resistenza e dell’internazionalismo proletario e nella realtà della lotta di classe, lottano per l’indipendenza e la libertà del paese, per l’edificazione di un regime democratico e progressivo [...] per il socialismo, mentre avanza su una via autonoma e nazionale – la via italiana al socialismo – attinge alla ricca e multiforme esperienza del movimento operaio internazionale, dell’Unione sovietica, della Cina popolare e di tutti i paesi di nuova democrazia e partecipa allo scambio di esperienze con i partiti comunisti e operai di tutto il mondo.

Quanto all’organizzazione interna si ribadiva il principio del “centralismo democratico”, e all’articolo 5, *I doveri*:

Ogni iscritto al partito [...] deve approfondire la conoscenza del marxismo-leninismo e applicarne gli insegnamenti nella soluzione delle questioni concrete [...]; esercitare la critica e l’autocritica.

Enrico Berlinguer, eletto allora segretario dopo essere stato il vice di Longo, mostrava di mantenere un legame privilegiato con il Pcus, ma al contempo si scontrava con Leonid Breznev sui diritti civili in URSS e in difesa del dissenso, era di allora il caso di Andrej Dmitrievič Sacharov. Intanto, in forma riservata, il Pci intesseva relazioni con le dirigenze della socialdemocrazia europea. Questo nuovo attivismo del partito di Berlinguer non mancò di suscitare forti preoccupazioni tanto tra gli anticomunisti occidentali quanto nel Pcus di Brěžnev. Nel 1973, si sarebbe addirittura attentato alla vita di Berlinguer in Bulgaria, come svelò Emanuele Macaluso nel 1991 e come tentarono di verificare due giornalisti italiani lo stesso anno. Fino ad allora il fatto era stato coperto dal riserbo: un camion militare, inspiegabilmente, si era lanciato contro l’auto diplomatica su cui il segretario del Pci veniva condotto all’aeroporto per rientrare in Italia, si era salvato “miracolosamente” si disse, con qualche escoriazione, mentre il suo interprete era rimasto ucciso. La visita in Bulgaria era stata breve e burrascosa, Berlinguer aveva opposto un fermo rifiuto di fronte alla richiesta di ritrattare il dissenso del Pci circa l’invasione della Cecoslovacchia di cinque anni prima, propostagli dal segretario del partito bulgaro Todor Živkov e dal generale Ilja Kashev, capo dell’Ubo, i servizi segreti bulgari.

Nei lavori del XIV Congresso del Pci, nel 1975, Berlinguer non mancò di elogiare il “clima morale superiore” che si sarebbe avuto in Unione sovietica, anche se l’elaborazione politica si mosse in tutt’altra direzione, con la scelta strategica dell’incontro con le masse cattoliche, anche in forza delle riflessioni gramsciane.

Ma gli “strappi”, come furono definiti, inequivocabili furono tre. Nel giugno 1976, in una intervista resa a Giampaolo Pansa per il “Corriere della Sera” che gli chiedeva del Patto di Varsavia e della Nato rispose: “Mi sento più sicuro stando di qua”. Il 3 novembre del 1977, Berlinguer, in un discorso breve ma ufficiale a Mosca, nell’ambito delle celebrazioni del sessantesimo anniversario della Rivoluzione d’ottobre, sostenne che la democrazia era il valore storicamente universale sul quale fondare un’originale società socialista. In seguito, il 15 dicembre 1981, per televisione, nel corso di conferenza stampa in cui era stato chiamato a pronunciarsi sulla stretta autoritaria del generale Jaruzelski in Polonia, a fronte delle proteste popolari, Berlinguer aveva dichiarato che:

Ciò che è avvenuto in Polonia ci induce a considerare che effettivamente la capacità propulsiva di rinnovamento delle società, o almeno di alcune società, che si sono create nell’est europeo, è venuta esaurendosi. Parlo di una spinta propulsiva che si è manifestata per lunghi periodi, che ha la sua data d’inizio nella Rivoluzione socialista d’ottobre [...]. Oggi siamo giunti a un punto in cui quella fase si chiude [...] è necessario che avanzi un nuovo socialismo nell’ovest dell’Europa, nell’Europa occidentale, il quale sia inscindibilmente legato e fondato sui valori e sui principi di libertà e di democrazia. Si tratta, in sostanza, della politica, della strategia, dell’ispirazione fondamentale del nostro partito, che ricevono da quei fatti una nuova conferma.

Il Pci di allora dette un’altra conferma, di fatto, di una propria concezione plurale della democrazia anche nell’ambito della compagine della sinistra di classe, con il caso della Sinistra indipendente. Si trattava di un gruppo parlamentare composto di eletti nelle liste del Partito comunista, ma non comunisti (Scirè 2012). A partire dal 1968 – la data *a quo* non è priva di significati – il Pci mise a disposizione una quota di seggi per eletti liberi da ogni vincolo verso il partito che ne aveva reso possibile l’elezione, del tutto indipendenti ideologicamente e politicamente dal partito, quali espressioni particolarmente libere dell’intellettualità politica italiana. Non erano animati dell’intenzione “di un nuovo partito, ma di un’area di dibattito permanente volto a mettere in crisi il sistema dei partiti per rinnovare il legame tra società civile e istituzioni” (Archivio Centrale dello Stato, Archivi di partiti, sindacati, movimenti, associazioni e comitati). Vi si trovavano personalità di sinistra di diversa ispirazione, azionista, socialista e liberalsocialista, liberaldemocratica, laica e cattolica, capogruppo in Senato fu a lungo Ferruccio Parri.

Il bambino e l’acqua sporca

Se la subalternità del Partito comunista all’impianto ideologico e ai legami con l’URSS era andata lentamente attenuandosi, era mancata la costruzione di un progetto pienamente riformista, al netto delle esperienze – e non del tutto nemmeno queste – delle regioni e dei comuni guidati dal Pci. La “via italiana al socialismo”, se sulla carta dichiarava la volontà di emancipazione dal comunismo sovietico, era stata di blanda e incerta elaborazione. Infine,

il comunismo del Pci, con Achille Occhetto, senza darsi troppe spiegazioni, si autoestinse in connessione con la crisi del mondo di quel cosiddetto socialismo reale dal quale si proclamava autonomo e diverso.

Tutto era profondamente, radicalmente mutato all'inizio degli anni Novanta, con la fine dell'età contemporanea, erano finiti la società di massa, il "socialismo reale" e la Guerra fredda, e lo stesso Partito comunista italiano aveva mutato nome repentinamente ma non inaspettatamente, per chi avesse voluto capire. Era ormai svuotata anche la fascinazione esercitata per un certo periodo del modello cinese-maoista, dapprima per la sua rottura col Pcus, dal 1956, e poi col fallimento della politica del "Grande balzo in avanti", in seguito con la condanna della cosiddetta "Banda dei quattro" dei quali faceva parte Jiang Qing, la vedova di Mao, che segnava la fine della Rivoluzione culturale, la nuova Cina di Deng Xiaoping e infine la repressione della protesta di piazza Tienanmen della primavera 1989. Del Pci restava la certezza della centralità necessaria del partito per i più, per pochi altri la fedeltà al nome nella formazione Rifondazione comunista, fin dalle origini drammaticamente divisa tra filosovietici di antico conio, come Armando Cossutta, e i loro storici opposti, come Lucio Libertini e Sergio Garavini, e le più giovani sinistre radicali provenienti da Democrazia proletaria. All'inizio degli anni Novanta, uno dei personaggi della trasmissione televisiva comica *Avanzi* era Beppe Mancuso, interpretato da Stefano Masciarelli, un operaio della Fiat in tuta blu d'ordinanza, ma che parlava come il Presidente della stessa Fiat Gianni Agnelli, facendone propri vezzi comunicativi e presunti stili imprenditoriali, segnando la fine della contrapposizione sociale per adesione al modello della classe dominante. La centralità operaia, nucleo fondante del pensiero politico di impronta marxiana si era esaurita e con essa si era estinta, se non la classe operaia, la coscienza di classe, motore della trasformazione sociale.

Il comunismo storico era davvero finito e nessuno pareva disposto a raccogliergli il testimone, i "fedeli alla linea" non avevano più un saldo punto di riferimento, si trovarono progressivamente sempre più smarriti, mentre si eludeva sul piano politico un bilancio storico dell'esperienza del socialismo realizzato. Toccò a un non comunista, Norberto Bobbio, porre la questione di fronte allo smantellamento del Muro di Berlino:

Sono in grado le democrazie che governano i Paesi più ricchi del mondo di risolvere i problemi che il comunismo non è riuscito a risolvere? Questo è il problema. Il comunismo storico è fallito, non discute. Ma i problemi restano, proprio quegli stessi problemi che l'utopia comunista aveva additato e ritenuto fossero risolvibili. [...] La democrazia ha vinto la sfida del comunismo storico, ammettiamolo. Ma con quali mezzi e con quali ideali si dispone ad affrontare gli stessi problemi da cui era nata la sfida comunista? (Bobbio in Manni 2001; Bobbio 1995; Bobbio 1992).

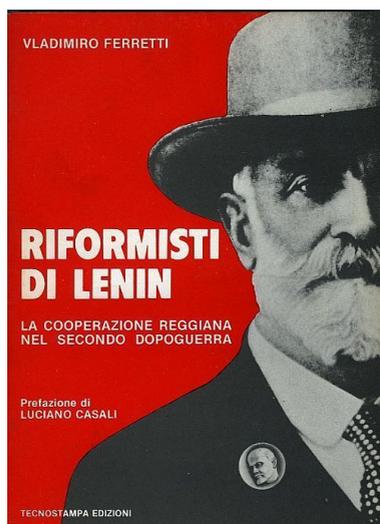
La Rivoluzione francese aveva proclamato la libertà e l'eguaglianza, aveva prevalso la libertà dei paesi occidentali, mentre l'eguaglianza imposta con la forza aveva portato al fallimento dei paesi del socialismo reale, ma il problema dell'eguaglianza rimaneva. Non era facile dirlo, nemmeno allora, ma Bobbio era un grande intellettuale, un laico, che non si era mai consegnato ad alcuna chiesa.

Riformisti di Lenin e rivoluzionari

In Emilia-Romagna, e a Reggio Emilia in particolare, i passaggi di fase del comunismo erano stati vissuti da un angolo visuale peculiare, quello caratterizzato dall'essere "regione rossa", governata dai comunisti, l'espressione praticata di una alterità ai governi e alle classi dirigenti nazionali, la prova tangibile della possibilità di esistere e di prosperare di un mondo altro rispetto a quello del moderatismo cattolico imperante in Italia. Altre due caratteristiche definiscono la regione e in particolare le provincie di Bologna, Modena e Reggio Emilia: l'alto tasso di conflittualità e la tradizione riformista e cooperativista. Le grandi e aspre lotte agrarie, dei braccianti e dei mezzadri, le durissime risposte dei proprietari terrieri, gli agrari, fino al ricorso alla violenza della squadre fasciste contro le organizzazioni dei lavoratori, gli "scherani dello schiavismo agrario" (De Felice 1966, 218), come li aveva definiti D'Annunzio, e ancora la notissima "Settimana rossa" del 1914; poi la larga partecipazione popolare alla Resistenza, tanto larga che nell'estate 1944 si pose il problema di rifiutare il reclutamento nelle fila partigiane, giacché la guerra di guerriglia non poteva per sua natura concepire grandi numeri. Contestualmente, quelle terre erano state quelle del socialismo riformista dei Prampolini, dei Massarenti e degli Zanardi, così come della cooperazione che rinacque nel Secondo dopoguerra per assumere un ruolo centrale nella ricostruzione prima e nella costruzione poi del tessuto economico e sociale della regione. Un libro, non a caso incentrato su Reggio Emilia, rappresenta una sorta di ossimoro fin dal suo titolo *Riformisti di Lenin* (Ferretti 1982). Può essere questo lo spunto per ritornare alla storia del comunismo reggiano come una sorta di conflitto pluridecennale tra gradualismo di ispirazione socialdemocratica – ancorché l'aggettivo fosse recisamente rifiutato – radicalismo ideologico e mito sovietico.

A Reggio Emilia Palmiro Togliatti giunse il 23 settembre 1946. Aveva scelto quella città per la sua storia e per la storia della regione, ma anche per la questione della violenza. Si trattava delle uccisioni da parte di gruppi di partigiani protrattesi oltre il limite definito dalla legge, l'insurrezione proclamata dal Comitato di liberazione nazionale Alta Italia di concerto col governo di Roma e con gli angloamericani. Questa avrebbe dovuto cessare con l'insediarsi di un Amg, governo militare alleato, al quale sarebbero stati trasferiti tutti i poteri militari e civili. In tutt'Italia era continuata una certa attività di azioni contro fascisti e ancor più in Emilia. Reggio era nota per essere stata sede di "regolamenti di conti" particolarmente sanguinosi.

In realtà, si erano avute molte più uccisioni nelle provincie di Bologna e di Modena, ma ciò che distinse Reggio fino a farne un caso nazionale furono i tempi e i modi. Se a Bologna il partito poteva contare dirigenti che assai probabilmente tollerarono e coprirono azioni armate



Vladimiro Ferretti, *Riformisti di Lenin*. La cooperazione reggiana nel Secondo dopoguerra, prefazione di Luciano Casali, Reggio Emilia 1982.

oltre il limite di legge, si allineò immediatamente alla linea togliattiana quando, verso la fine di maggio 1945 assunse la segreteria Arturo Colombi, che impose subito e autorevolmente la cessazione di ogni attività violenta.

A Reggio Emilia, invece, le uccisioni furono di gran lunga inferiori, ma ebbero tre caratteristiche che le resero indifendibili: si protrassero troppo avanti nel tempo, addirittura fino al 1946; colpirono anche non fascisti dichiarati, è noto il caso di un prete, don Pessina; la direzione del Pci locale non soltanto non fermò le uccisioni ma le coprì e financo sembrò dare segni di vederle di buon occhio. Togliatti ritenne di intervenire di persona e la sera stessa di quel 23 settembre riunì i sindaci comunisti di Bologna, Giuseppe Dozza, di Modena, Alfeo Corassori e di Reggio, Cesare Campioli, e tre dirigenti della federazione reggiana, tra i quali Arrigo Nizzoli, il segretario. I reggiani, nella migliore delle ipotesi non avevano saputo evitare la violenza omicida, col gergo di allora, omessa vigilanza rivoluzionaria, una colpa grave, come grave era l'errore politico di avere commesso atti che screditavano il partito. La condanna era immediata, ma dilazionata per non dare l'impressione di eventi traumatici nel partito, il segretario Nizzoli sarebbe stato sostituito sei mesi dopo, ma da quel momento doveva allinearsi completamente. Un attivo del partito, a porte chiuse, affrontò il tema della violenza, non ammissibile nel percorso democratico intrapreso dal Pci, tanto che non si sarebbero mai più viste armi proprie in mano ai comunisti, con l'unica nota eccezione dello sciopero proclamato in seguito all'attentato a Togliatti del 14 luglio 1948, anche se continuarono a esistere servizi armati con esclusive funzioni di difesa. Togliatti di fronte ai reggiani aveva decretato seccamente le necessità della complessità della politica democratica con una delle sue battute taglienti:

È più facile dirigere un'unità partigiana in combattimento che non una grande federazione di quaranta o cinquantamila iscritti (Pansa 2008).

Il giorno dopo, 24 settembre 1946, in un grande discorso aperto al pubblico, Togliatti illustrò teoria e strategia di quella che sarebbe stata la linea politica, sociale ed economica del "partito nuovo". Il discorso fu pubblicato con un titolo eloquente, tanto più se si considera che era espresso da un partito di area sovietica e in un luogo come Reggio Emilia: *Ceto medio ed Emilia rossa*. Togliatti spiegava l'errore del socialismo riformista, del quale non voleva e non poteva ignorare l'esperienza nell'Italia prefascista, il quale "nell'azione pratica si comportò verso i gruppi intermedi come se non ne comprendesse le caratteristiche e i bisogni" (Togliatti [1946] 1974).

Questa era la chiave: i comunisti, più della socialdemocrazia, erano in grado di comprendere la complessità del tessuto sociale, e innanzitutto la presenza delle classi medie. Togliatti considerava che "l'Italia è infatti un paese ricchissimo di gruppi intermedi, tanto nelle città quanto nelle campagne", la cui importanza era data dalla constatazione che "i migliori successi elettorali, del resto, sono stati raggiunti proprio in quelle zone dove abbiamo maggior numero di aderenti e di simpatizzanti tra i ceti medi delle campagne". La conclusione di Togliatti era una indicazione di linea politica strategica:

Tanto come gruppi sociali interessati a un miglioramento decisivo delle loro condizioni di esistenza, quanto come uomini aspiranti al progresso nella libertà e nella giustizia, i ceti medi sia di campagna che di città hanno il loro posto nel fronte delle forze del lavoro che avanzano per rinnovare tutta la società (Togliatti [1946] 1974) 49-50).

Nel 1951, nel corso del Congresso provinciale del Pci, il segretario Valdo Magnani, che nel 1947 aveva sostituito Nizzoli perché di solido equilibrio politico, compì un atto inconcepibile. Al termine della sua relazione di apertura, aveva aggiunto a parte una sua considerazione sulla necessità di una maggiore autonomia dall'URSS. Una riflessione che anni dopo sarebbe apparsa blanda ebbe un effetto esplosivo. A lui si unì subito Aldo Cucchi da Bologna, suo antico amico, che aveva maturato un pensiero fortemente critico nei confronti delle realizzazioni del "socialismo reale". Togliatti li attaccò duramente con la famosa espressione "anche nella criniera di un nobile cavallo possono esservi due pidocchi" (Dichiarazioni di Togliatti a "l'Unità", in Togliatti 1951), mentre la stampa comunista li additava quali traditori definendoli col nomignolo "Magnacucchi" (Cucchi, Magnani 1995; Andalò 2010; Bianchini 2013).

Erano due personalità di rilievo, entrambi parlamentari, Magnani aveva due lauree e aveva combattuto la guerra di Liberazione in Jugoslavia, Cucchi, medico e medaglia d'oro alla Resistenza. Entrambi respingevano la concezione del Pcus come partito-guida e non avevano approvato la rottura con la Jugoslavia; avrebbero dato vita a una formazione socialista, poi le loro strade si sarebbero separate: nel Partito socialdemocratico Cucchi, mente Magnani sarebbe stato riaccolto nel Pci, ma la proposta della direzione nazionale del partito di candidarlo al Parlamento fu bloccata dalla federazione reggiana, ancora memore di quella remota ma evidentemente ancora imperdonabile presa di distanza dall'URSS. I due "Magnacucchi" e i loro pochi sodali subirono un ostracismo totale, maldicenze e minacce. La stessa Nilde Iotti, colpevole di essere cugina di primo grado di Magnani fu sospettata di essere una spia, un'infiltrata del Vaticano.

Nel 1960, Reggio Emilia divenne la capitale dell'esplosione delle proteste contro il governo Tambroni, l'ultimo tentativo centrista da parte della Democrazia cristiana reso possibile, a fine aprile, dai voti determinanti del neofascista Movimento sociale italiano, partito che a fine giugno avrebbe voluto tenere il proprio congresso nazionale a Genova. La somma dei due eventi fece deflagrare una protesta politica fondata su un rinnovato antifascismo partecipato anche da numerosi ragazzi, troppo giovani per avere vissuto alcunché della Resistenza. Si ebbero manifestazioni e scontri di piazza molto duri in tutto il paese, morti a Licata, uno, a Roma, uno, a Palermo, due; ma a Reggio Emilia la polizia, negli scontri che ebbero luogo il 7 luglio, fece largo uso delle armi da fuoco e si contarono cinque manifestanti uccisi, tutti operai, tre ex partigiani e due più giovani. L'amministrazione comunale si fece carico del rito funebre, al quale partecipò Togliatti, la camera ardente nel Teatro Municipale, la cui piazza fu poi intitolata ai "Martiri del 7 luglio 1960". L'episodio costituì un nuovo importate capitolo della mitopoiesi antifascista, una canzone dedicata al fatto, *Per i morti di Reggio Emilia*, ebbe un'enorme diffusione. Scritta a caldo da Fausto Amodei, fu poi cantata da tanti tra i quali gli Stormy Six,



Scontri a Reggio Emilia, 10 luglio 1960.

Milva, Maria Carta e reinterpretata da Francesco Guccini nel 2022, divenne colonna sonora immancabile di ogni stagione dei movimenti di sinistra.

Un anno prima di quel luglio 1960, che sarebbe divenuto epitome di un nuovo antifascismo di piazza, si tenne la Conferenza regionale del Pci, che si svolse nell'ambito di un'iniziativa nazionale volta a promuovere in tutte le regioni l'applicazione della linea politica emersa due anni prima nell'VIII congresso Pci, ovvero la destalinizzazione e "la via italiana al socialismo". I toni furono aspri, tanto da portare alla rimozione del segretario di Reggio Emilia, Onder Boni, che era succeduto a Valdo Magnani.

In breve: a Reggio si era passati da Nizzoli, troppo incline alla lotta armata, a Magnani, troppo poco allineato all'URSS, a Boni di nuovo troppo stalinista. A Bologna emerse l'astro di Guido Fanti, che avrebbe assunto la segreteria del Pci di Bologna, poi ne sarebbe divenuto sindaco; quindi sarebbe stato il primo presidente del neonato ente Regione e infine parlamentare, non a caso esponente di spicco della corrente detta migliorista. Fanti indirizzò la discussione su due assi, l'uno più prettamente ideologico, l'altro strategico. Circa il primo, sostenne che:

Non vi era rinnovamento possibile se non nella definitiva rinuncia a ogni falsa, illusoria prospettiva rivoluzionaria nell'attesa di una faticosa ora X (Conferenza Regionale del Pci 1959).

Colpisce che tale tesi sia stata espressa tanto apertamente ventidue anni prima del noto – e non da tutti accettato – “strappo” del segretario nazionale del Pci Enrico Berlinguer, espresso in occasione della stretta autoritaria in Polonia di Jaruzelski. Sul piano strategico, parallelamente, emergeva, riconfermata, rafforzata e articolata rispetto al discorso di Togliatti del 1946 a Reggio Emilia, l’idea di uno “sviluppo industriale basato sulla piccola e media impresa e la trasformazione professionale di centinaia di migliaia di braccianti e casalinghe in addetti alle attività industriali e terziarie”, ponendo in primo piano il tema della scelta del rapporto con i ceti medi, che avrebbe dovuto essere considerato non già necessario e strumentale, ma strutturale e portante di nuovi rapporti economici e sociali.

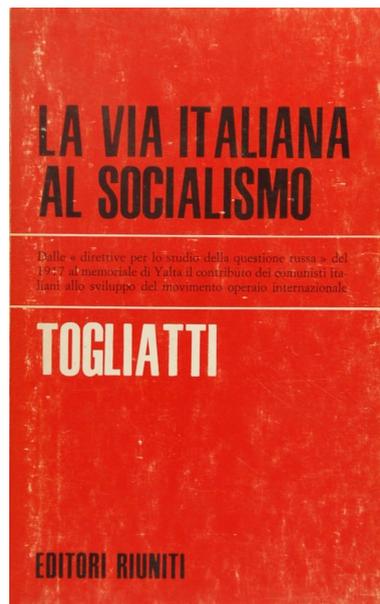
Persistenze

Ciò non significava, tuttavia, giubilare il mito del “socialismo reale”: Fanti, divenuto sindaco di Bologna, nel 1967 ricevette con tutti gli onori la cosmonauta sovietica Valentina Tereskova, prima donna nello spazio che, nel 1963, aveva completato una non facile missione di tre giorni sulla Vostok 6. Indicata come “uno dei simboli più alti della società socialista”, per due giorni fu accompagnata dal sindaco comunista in un intenso programma di visita: alla colonia marina bolognese di Cervia e in palazzo d’Accursio, sede del Comune, a incontrare le rappresentanti delle organizzazioni femminili. Tereskova, che era anche membro del Soviet supremo, quindi del Comitato centrale del Pcus, fu insignita dell’“Archiginnasium Bononienese”, infine, la sera “si incontrava con i cittadini di Bologna in piazza Maggiore, illuminata a festa e stipata di folla” le cui “dimostrazioni di affetto” non costituivano solo un:

Omaggio all’animosa donna che per prima ha sfidato le paurose incognite dello spazio interplanetario, ma anche un contributo di amicizia al grande popolo sovietico del quale essa è una nobile rappresentante (“Il Comune di Bologna. Notiziario settimanale” 1967, 2).

Si aggiunge che – e forse tale notazione non è fuori dal tema della presente riflessione – Valentina Tereskova, nella Russia post-sovietica, è stata eletta alla Duma e ha fatto parte del gruppo parlamentare per la protezione dei valori cristiani, ha appoggiato l’approvazione dell’inserimento nella Costituzione russa del principio secondo cui “l’ortodossia è la base dell’identità nazionale e culturale della Russia”, nonché, nel 2020, ha sostenuto l’eliminazione di ogni limite ai mandati presidenziali, per consentire a Vladimir Putin di restare alla guida del paese indefinitamente.

È nota la riconosciuta rilevanza delle “amministrazioni rosse” nella storia del Pci e della politica italiana. Eppure, benché il partito nazionale indicasse “la funzione nazionale dell’Emi-



Palmiro Togliatti, *La via italiana al socialismo*, a cura di Luciano Gruppi e Paola Zanini, Roma 1972.

lia-Romagna nella costruzione della via democratica al socialismo” – sono le parole di un dirigente nazionale del peso di Giorgio Amendola – il IX Congresso nazionale del Pci, tenutosi nel 1960, non elesse alcun dirigente emiliano in direzione nazionale, e lo stesso sindaco Dozza, che ne aveva fatto parte, passava dalla direzione alla Commissione centrale di controllo, incarico altrettanto prestigioso ma che lo escludeva dal momento decisionale. Sembrava che, nonostante le professioni di fede sovietica, il partito emiliano fosse troppo riformista o troppo estremista per vedersi affidare responsabilità nazionali.

Si citano qui soltanto due casi opposti. Renato Zangheri, storico, sindaco di Bologna dal 1970 al 1983, poi deputato e capogruppo del Pci alla Camera, nel 1999 scrisse che “il Partito comunista italiano svolge per più aspetti, com’è stato osservato, la funzione di una moderna socialdemocrazia”. Alberto Franceschini era originario di Reggio Emilia, iscritto alla federazione giovanile del Pci, padre e nonno comunisti e resistenti. Fu tra i fondatori delle Brigate Rosse con Renato Curcio, l’uno giunto alla lotta armata deluso dall’interno dalle politiche del Partito comunista italiano, l’altro proveniente dalle agitazioni studentesche del Sessantotto. Reggiani, di famiglia comunista, erano pure Prospero Gallinari, brigatista della prima ora, e Franco Bonisoli, membro della direzione strategica delle BR, entrambi parteciparono al rapimento di Moro. Naturalmente, non possono certo essere collocati sullo stesso piano di uno Zangheri, nemmeno per pura speculazione teorica, coloro i quali scelsero la politica dell’omicidio in tempo di pace in uno Stato democratico, seppure zoppicante e non privo di profonde ingiustizie, prima ancora che per ragioni morali, perché sarebbe antistorico. I “riformisti di Lenin” hanno fatto parte di un fenomeno storico di lungo periodo, avevano un profondo radicamento sociale, il terrorismo rosso, invece, di fronte alla propria impotenza ha rinunciato alla pazienza e alla tenacia della costruzione e ha scelto la scorciatoia dello scontro diretto, immediato con un presunto nemico. Ma non vi può essere dubbio alcuno, che si sia trattato di un seppure superficiale e sbrigativo attingere alla tradizione della Rivoluzione d’ottobre, tradizione che aveva continuato ad albergare nel partito comunista. Lo aveva ben spiegato Rossana Rossanda quando, in pieno rapimento Moro, aveva usato l’espressione “album di famiglia” (l’espressione è contenuta in Rossanda 1978a), suscitando un vespaio di polemiche, alle quali rispose pochi giorni dopo: “la requisitoria delle BR contro la Dc, nel loro secondo messaggio, ricalca stilemi veterocomunisti, mirando a trovare consensi nello spazio lasciato aperto dalla cessazione d’una analisi seria e d’una seria lotta del Partito comunista alla Democrazia cristiana” (Rossanda 1978b). Da par sua, Rossanda spiegava che si trattava solo di alcuni stilemi malamente scimmiettati, riportando la discussione ai più alti livelli teorici della storia del marxismo, ma la sua riflessione era chiara: il Pci da tempo non aveva elaborato una capacità di lettura della società e della politica, che aveva lasciato “spazi aperti” a ogni sorta di avventura.

Da quel momento iniziavano, almeno sul piano politico, gli anni Ottanta. Da parte dei comunisti si aveva la costruzione di una ipotesi di rinnovamento sociale separata, distinta e sempre più lontana dal sovietismo. E tuttavia permanevano sotto traccia, soprattutto perché in assenza di altro che non veniva elaborato, tratti ideologici profondi e che parevano irrinunciabili, che

vedevano ancora nel Pcus se non il partito guida, il mito tangibile, l'eroe omerico fattosi uomo. Un'inclinazione ideologica, questa, che non divise il partito e i militanti in due gruppi, ma che attraversava i gruppi e l'animo politico di molti militanti.

Certo non di chi aveva aderito al Pci negli anni Settanta perché era un partito progressista non più stalinista e "amministrava bene". La differenza era tra chi lasciava la III Internazionale alla dimensione di ascendenza remota e chi non era disposto ad accettarne un tramonto ormai sopravvenuto da tempo. Ciò che, in assenza di una riflessione articolata e capillare, partecipata e compresa, rischiava di lasciare, almeno in alcuni, soltanto la "fede". Una fede ormai fuori tempo che veniva richiamata in retoriche esibite e in stereotipi frustrati affastellati alla bell'e meglio. Una fede che aveva portato a importanti progressi sociali, ma che nel progressivo estinguersi della spinta rinnovatrice, finiva per restare solo "fede", la consolazione dei deboli.

I comunisti, nonostante tutte le loro colpe, non meritavano una fine tanto triste. O forse sì, come aveva profetizzato Marx il quale, leggendo uno scritto di Hegel secondo cui i fatti del passato si presentano due volte, chiosò:

Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, le seconda come farsa (Marx [1852] 1964).

Riferimenti bibliografici

Andalò 2010

L. Andalò, *I "magnacucchi" in Emilia Romagna. Un'eresia comunista e socialista (1951-1957)*, Cesena 2010.

Bianchini 2013

S. Bianchini (a cura di), *Valdo Magnani e l'antistalinismo comunista*, Milano 2013.

Bobbio 1992

N. Bobbio, *Né con loro, né senza di loro*, "Nuvole. Per la ragionevolezza dell'utopia" 2 (gennaio 1992).

Bobbio 1995

N. Bobbio, *Eguaglianza e Libertà*, Torino 1995.

"Il Bollettino del Coordinamento dei Comitati contro la Repressione" 1983

Sarà che avete nella testa un maledetto muro o Il Muro, manifesto della Conferenza interna d'Organizzazione di Prima Linea tenuta nel carcere di Torino, 9 giugno 1983, in "Il Bollettino del Coordinamento dei Comitati contro la Repressione" (settembre 1983).

Calvi 1973

G. Calvi, *Giustizia e potere*, Roma 1973.

"Il Comune di Bologna. Notiziario settimanale" 1967

Affettuose manifestazioni di Bologna città di pace a Valentina Tereskova prima donna nello spazio, "Il Comune di Bologna. Notiziario settimanale" VII, n. 33, 15 settembre 1967.

- Conferenza regionale Pci 1959
Per il rinnovamento democratico e socialista dell'Emilia-Romagna e dell'Italia, conferenza regionale del Pci (Bologna, Salone del Podestà, 27-28-29 giugno 1959), Bologna 1959.
- Crainz 2003
 G. Crainz, *Il paese mancato*, Roma 2003.
- Cucchi, Magnani 1995
 A. Cucchi, V. Magnani, *Crisi di una generazione*, introduzione di M. Flores, Roma 1995.
- De Felice 1966
 R. De Felice, *Mussolini il fascista. I. La conquista del potere 1921-1925*, Torino 1966.
- Ferretti 1982
 V. Ferretti, *Riformisti di Lenin. La cooperazione reggiana nel Secondo dopoguerra*, prefazione di L. Casali, Reggio Emilia 1982.
- Manni 2001
 F. Manni, *Il filosofo e i comunisti. Intervista a Norberto Bobbio*, "Diario" VI, 4 maggio 2001.
- Marx [1852] 1954
 K. Marx, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte [Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, New York 1852], Roma 1954.
- Pansa 2008
 G. Pansa, *Quando Togliatti disse basta*, "l'Espresso", 19 maggio 2008.
- Rossanda 1978a
 R. Rossanda, *Il discorso sulla Dc*, "il Manifesto" 28 marzo 1978.
- Rossanda 1978b
 R. Rossanda, *Il veterocomunismo della lotta armata*, "il Manifesto" 2 aprile 1978.
- Scirè 2012
 G. Scirè, *Gli indipendenti di sinistra. Una storia italiana dal Sessantotto a Tangentopoli*, Roma 2012.
- Thatcher 1987
 M. Thatcher, interview edited by D. Keay, "Woman's Own", 23rd September 1987.
- Togliatti [1946] 1974
 P. Togliatti, *Ceto medio e Emilia rossa*, discorso pronunciato a Reggio Emilia, a cura del Centro diffusione stampa del Pci, Roma 1946; ora in L. Arbizzani (a cura di), P. Togliatti, *Politica nazionale e Emilia rossa*, Roma 1974, 21-51.
- Togliatti 1951
 Intervista a Palmiro Togliatti, "L'Unità" 28 febbraio 1951, 1.

English abstract

A contribution to the reflection on the crisis of the Italian left in the 1980s, which took place while the world was radically changing. In particular, it deals with the "duplication" of the Italian Communist Party, between reformist/social-democratic political practices and revolutionary ideology of a third-internationalist stamp. The left was moving away from the Ussr but a mythical dimension of it remained. In the context

of the history of the left, attention is drawn to the case of Reggio Emilia, a city and province with strong reformist socialist traditions, but also of strong radicalism.

keywords | Italian Left; Pci; Communism; Communist Party; Reggio Emilia.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

L'incontro mancato

I CCCP e Aldo Togliatti

Ivan Carozzi

Una frase si staglia sulla copertina del primo album dei CCCP. È il titolo del disco *1964-1985 Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi - Del conseguimento della maggiore età*. Che cosa vollero fare e dire i CCCP, andando a ricostruire con tanta cura ed esattezza un frammento del lessico della tradizione comunista, plaggiandone lo stile marziale e burocratico tipico dei vecchi documenti del Cominform, con i quali si dettava la linea del movimento comunista mondiale?



Una copia del "Renmin Ribao", quotidiano del Partito comunista cinese.

Per trovare una risposta occorre tornare nella Cina di Mao Tse Tung e aprire la copia del 31 dicembre 1962 del quotidiano "Renmin ribao", organo del Partito comunista cinese. Quel giorno il quotidiano pubblicò un editoriale molto ostile a Togliatti, dal titolo "Le divergenze fra il compagno Togliatti e noi". L'editoriale era la replica risentita del Partito comunista cinese (forte dell'avallo di Mao, probabilmente) al dibattito che si era aperto agli inizi di dicembre a Roma, nel contesto del X congresso del Pci (l'ultimo a cui partecipò Togliatti). Nel corso del congresso il Pci aveva confermato la propria fedeltà al Pcus e a Mosca nella controversia che vedeva opposte la Cina e l'Unione Sovietica, laddove la prima accusava la seconda di revisionismo. L'articolo iniziava con una carezza: "Il Partito comunista italiano è un partito con una gloriosa storia di lotte nelle file del movimento comunista internazionale". Per poi mostrare i propri sentimenti feriti:

Con nostro dispiacere e contro le nostre speranze, il compagno Togliatti e certi altri dirigenti del Partito comunista italiano hanno attaccato brutalmente il Partito comunista cinese e altri partiti fratelli, su una serie di importanti questioni di principio (Gabriele, Gallerano, Savelli 1963).

La stampa cinese tornò ad attaccare Togliatti nel febbraio del 1963 con un secondo editoriale, *Ancora sulle divergenze tra il compagno Togliatti e noi*. Da parte dei CCCP non vi fu certo l'intenzione di posizionarsi all'interno di una disputa tra marxismi, per di più a distanza di vent'anni. Il proposito dei CCCP, in realtà, non poteva che essere di natura mitopoietica, avendo scelto di cominciare il proprio percorso nel segno di Togliatti, vedendo in Togliatti la forza particolare di un'icona e di un sigillo.

La storia dei CCCP inizia quindi sotto l'egida di Palmiro Togliatti. Della figura di Togliatti vengono evocate la centralità, il prestigio, l'autorità, il rilievo, nonché l'effigie. Il volto di Togliatti, infatti, è ritratto in copertina. Si trova all'interno di un tondo che domina il resto dell'immagine.

Nei testi delle canzoni non c'è traccia di Togliatti, in realtà, così come non si danno campionamenti della sua voce, dei comizi o delle tribune televisive, eppure titolo e copertina sono sufficienti a evocarne lo spettro e a rendere la sua presenza immanente all'oggetto discografico. L'ombra del Migliore avvolge l'album di debutto del gruppo. È al cospetto della ieratica e carismatica icona di Togliatti che i CCCP nascono e inaugurano il proprio discorso poetico.



La prima pagina del quotidiano "l'Unità" il giorno dei funerali di Palmiro Togliatti.

Quando Palmiro Togliatti muore a Yalta, nel 1964, durante un'ultima missione in Unione Sovietica, Annarella e Fatur dormono ancora nelle loro culle, mentre Massimo Zamboni e Giovanni Lindo Ferretti sono un po' più cresciutelli. Ferretti ha undici anni e Zamboni sette. Sembra di vederli con i pantaloni corti, nell'agosto 1964, mentre in una piazza di Reggio Emilia, o sull'Appennino tosco-emiliano, sfogliano una copia de "l'Unità", turbati e rapiti di fronte alla grande foto in prima pagina dei maestosi funerali romani di Togliatti e al titolo *Eravamo un milione a dargli l'estremo addio*.

Molti anni più tardi Ferretti lavorerà come operatore psichiatrico a Reggio Emilia. In seguito i CCCP racconteranno di essere stati influenzati dall'amicizia con uno psichiatra reggiano, Benedetto Valdesalici. Valdesalici fu complice dei CCCP in un progetto artistico parallelo, chiamato Sezione Lombroso. La Sezione Lombroso produsse comunicati, fogli volanti, fanzine, cartoline e gadget illustrati con immagini dello psicanalista Bruno Bettelheim e degli psichiatri David Cooper e Ronald

Laing. Lo racconta lo stesso Valdesalici in un'intervista. Lo sguardo verso la dimensione dell'angoscia ("mi annoio normalmente mortalmente") e verso il tema della salute mentale affiora anche nel disco d'esordio dei CCCP, *Affinità-divergenze*. Il nome di tre psicofarmaci ispira il titolo di una canzone: *Valium Tavor Serenase* ("il Valium mi rilassa, il Serenase mi stende, il Tavor mi riprende"). Un quarto psicofarmaco, il "Roipnol", è menzionato nel brano che chiude il disco, *Emilia paranoica* ("Il Roipnol fa un casino se mescolato all'alcol"). E poi c'è un brano sulla coppia malattia e guarigione: *Curami*. Tra i diversi e opposti elementi che vengono a frizione nell'originale miscela poetica di *Affinità-divergenze*, il totem Togliatti convive con la suggestione lancinante del disagio psichico e dello psicofarmaco. Solo un gruppo di punk alienati della disagiata provincia emiliana, vivi nella temperie postmoderna degli anni Ottanta italiani, poteva intuire, vedere, proporre la potenza dirompente e incongruente di questo singolare scontro-abbraccio fra immaginari, così diseguali e distanti, come il comunismo di Palmiro Togliatti e il disturbo psichico, rintracciabile in un pugno di versi scarnificati e lunatici. Considerato questo insieme di circostanze, può essere intrigante procedere come autori di fanfiction e arricchire, complicare, completare, proseguire il lavoro poetico di Ferretti, Zamboni, Annarella e Fatur, tornando su una particolare parabola umana, capace di risuonare nel loro teatro mentale. Di quale parabola umana parliamo? Parliamo qui della vicenda di Aldo,

detto Aldino, figlio di Palmiro Togliatti e Rita Montagnana, nato nel 1925 e scomparso a 85 anni nel 2011. Fino al giorno della sua morte, infatti, Aldo aveva vissuto nella Emilia dei CCCP, a Modena, ospite di una struttura per pazienti psichiatrici, Villa Igea, dove era entrato nel lontano 1979.

Chi era Aldo Togliatti? Di lui sono rimaste ben poche immagini. Una certa somiglianza fisica tra Aldo Togliatti e il padre è innegabile, per quanto in alcune foto Aldo somigli a qualcuno che invece non somiglia per niente al padre: un simbolo dell'inquietudine e della ribellione, l'interprete di *Gioventù bruciata*, cioè l'attore americano James Dean. Si può notare una curiosa somiglianza tra i due soprattutto negli scatti dove James Dean indossa un paio di occhiali da vista e posa da intellettuale, probabilmente influenzato dalla sottocultura hipster degli anni Quaranta e Cinquanta e dalla nascente eresia Beat. Come Dean, Togliatti junior indossa un paio di occhiali da vista – la montatura è simile – è sbarbato e porta un bel ciuffo di capelli alto sulla fronte scoperta. Come Dean, anche Aldo nella foto sembra alla ricerca di un contegno, di una maniera, di una propria forma di essere, forse nel malcelato tentativo di darsi un tono e apparire, chissà, come un aspirante intellettuale. Ma in entrambi la spinta ad apparire rivela, più che l'ambizione, un affanno, una mancanza, un tratto di vulnerabilità.



L'attore James Dean, scomparso nel 1955.

L'infanzia e la giovinezza di Aldo, nato mentre il padre era in carcere, sono state caratterizzate da un singolare cosmopolitismo di stampo comunista e dalla dolorosa lontananza dai genitori, entrambi impegnati nella lotta antifascista. Visse da bambino in Francia, dove imparò il francese, poi a lungo in Unione Sovietica, dove studiò presso l'Interdom, a Ivanovo, un convitto di Stato a 300 chilometri da Mosca, dove studiarono i figli di diversi leader e attivisti comunisti e antifascisti, provenienti da paesi come la Spagna, la Grecia, la Francia e l'Austria. A Ivanovo studiarono i figli di Mao Tse Tung, di Josip Tito, di Zhou Enlai, di Dolores Ibarruri e di altri antifascisti italiani come Domenico Ciufoli. Al momento del rientro in Italia, Palmiro Togliatti e Rita Montagnana non erano più una coppia. Era invece nata una nuova coppia, quella tra Togliatti e la comunista Nilde Iotti, di ventisette anni più giovane del Migliore, nata a Reggio Emilia nel 1920. Togliatti e Iotti nel 1950 adatteranno una bambina di 6 anni, modenese, Marisa Malagoli.

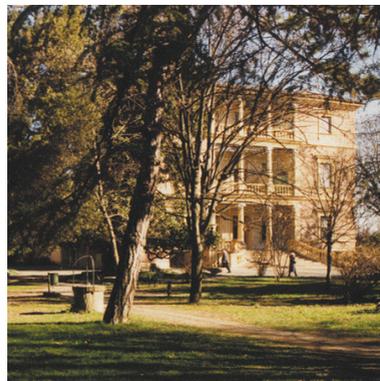
La storia di Aldo Togliatti è stata ricostruita nel libro *Un'altra parte del mondo*, scritto dallo psicologo e giornalista Massimo Cirri (Cirri 2016). Giorgio Bocca, nella monumentale biografia su Palmiro Togliatti, dedica al figlio Aldo solo qualche capoverso:

Fra Togliatti e la Montagnana al momento del rientro in Italia non esistono quasi più interessi comuni, salvo il dolore per la salute del figlio Aldo. Intelligente, sensibile, colto, ha trascorso una

Al porto di Civitavecchia, una notte del 1958, pare che Aldino stesse cercando una nave in partenza per gli Stati Uniti. Pare che nel buio facesse avanti e indietro, impaziente, lungo il molo. Il settimanale "Il candido" titola: *Il figlio di Togliatti sembra un personaggio di Dostoevski*. Gli ex colleghi della Società idroelettrica piemontese, infatti, raccontano al settimanale che Aldo "non scambia mai parola con nessuno, non saluta mai. Nei momenti di buonumore, quando gli altri scherzano o raccontano barzellette, si mette in posizione di difesa, pare che non sappia neanche sorridere. È un personaggio di Dostoevski". A Roma vive con la madre nella palazzina di via Pavia 4, nel quartiere Nomentano, dove abitano altri funzionari del Pci. Tutti guardano Aldo con curiosità, forse con malizia, lo soppesano, cercano d'indovinare chi è l'alieno, il curioso extraterrestre che incontrano ogni tanto per le scale, provando a capire che cosa avrà preso dal padre, o quale sarà la ragione della differenza dal padre, ma Aldo, ombroso, rade la parete, tira dritto e non parla mai con nessuno. La diagnosi è di "schizofrenia con spunti autistici".

Sulla figura di Aldo Togliatti regnerà un assoluto riserbo. È la cortina di silenzio che all'epoca, prima della riforma Basaglia, circonda il disagio psichico. La cortina è resa ancora più fitta dalla circostanza del legame tra il sofferente e un leader politico di caratura internazionale. Nei giorni della morte di Palmiro Togliatti, su "l'Unità" trovano ampio spazio le condoglianze spedite dalle segreterie dei partiti comunisti di tutto il pianeta, dalla Mongolia alla Nuova Zelanda, dal Cile all'Angola, oltre alle decine di telegrammi spediti da tutto il mondo della cultura italiana, mentre, nelle cronache dell'evento, al figlio Aldo "l'Unità" riserva giusto un rigo. Ai funerali Aldo si presenta insieme a Rita, la madre (che non lo abbandonerà mai). I due in seguito si trasferiranno a vivere a Torino, in un appartamento dove gli viene consegnata la "Pravda", il quotidiano sovietico di cui sono lettori abbonati.

Poco dopo la scomparsa della madre, nel 1979, Aldo verrà ritrovato – non si sa come ci è finito – al porto di Le Havre, nel nord della Francia, probabilmente di nuovo spinto da una fantasia, da un'improvvisa smania d'imbarcarsi. Dopo l'episodio verrà trasferito a Villa Igea, una clinica privata di Modena, dove resterà per oltre trent'anni, fino alla morte nel 2011, visitato due volte alla settimana da un compagno della federazione locale del Pci, un certo Onelio Pini. Il lontano giorno dei funerali del padre, nell'agosto del 1964, era stata per Aldo l'ultima apparizione pubblica. A Villa Igea passava il tempo giocando a scacchi e riempiendo i cruciverba della "Settimana enigmistica", due passioni che erano appartenute anche al padre. Dopo la morte di Onelio Pini, Aldo aveva stabilito un legame di amicizia con un'infermiera, una certa Marisa. Forse a causa dell'omonimia, Aldo la scambiava per la sorellastra, la bambina adottata da Togliatti e Nilde Jotti, Marisa Malagoli, la quale, curiosamente, diventerà un'importante neuropsichiatra.



Villa Igea, la clinica di Modena in cui è stato ospite Aldo Togliatti fino alla scomparsa nel 2012.

Viste le assonanze in gioco fra la vicenda di Aldo Togliatti e il mondo dei CCCP, viene spontaneo chiedersi se i CCCP, Ferretti, Zamboni, Annarella e Fatur, e magari anche il loro sodale, lo psichiatra Valdesalici, fossero a conoscenza dell'esistenza del figlio del Migliore, paziente affetto da "schizofrenia con spunti autistici", a lungo degente nel cuore della loro *Emilia paranoica*. È un peccato che non si siano mai incontrati, magari per una bella foto ricordo.

Riferimenti bibliografici

Bocca [1973] 2014

G. Bocca, *Togliatti*, Milano 2014.

Cirri 2016

M. Cirri, *Un'altra parte del mondo*, Milano 2016.

Gabriele, Gallerano, Savelli 1963

R. Gabriele, N. Gallerano, G. Savelli (a cura di), *Dossier dei comunisti cinesi*, Roma 1963.

English abstract

The figure of Palmiro Togliatti and psychological distress are recurring elements in the poetics of CC-CP. That's why it's a shame that Ferretti, Zamboni, Fatur and Annarella never met Aldino, the son of Palmiro Togliatti who was hospitalized in Modena for a long time.

keywords | Palmiro Togliatti; Aldino Togliatti; PCI; Villa Igea.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

Saluti da Pankow

A proposito del Muro di Berlino e dei suoi resti

Chiara Velicogna

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!
Bertolt Brecht, *Vom Armen B.B.*, in *Hauspostille*

Ognuno ha l'immaginario che si merita.
CCCP, in Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*

Nel 1999 la scuola elementare Pezzani, nel comune di Albinea (Reggio Emilia), si è da poco gemellata con una corrispettiva berlinese del distretto di Treptow: per suggellare l'accordo, il preside di allora si reca a Berlino per prelevare un segmento di muro donatogli dalla municipalità e portarlo in Italia (Comune di Albinea 2023). Il segmento è esposto dal 12 ottobre 2023 al 10 marzo 2024 a Reggio Emilia nei Chiostri di San Pietro in occasione della mostra *Felicitazioni!*, allestito all'interno di un anello di cavalli di frisia, accanto a una Trabant e a un palo con altoparlanti. Esso racconta, insieme a una riproduzione del ben noto cartello quadrilingue presso il Checkpoint Charlie – *you are leaving the American sector* –, l'immaginario berlinese dei CCCP, la loro deliberata scelta estetica del lato est della città, vissuta però solo dall'altro lato – quello ovest – del muro, ma è anche un'immagine – il cemento e l'acciaio sullo sfondo delle serliane seicentesche – di grande potenza che evoca anche una specifica stagione berlinese. Il contrasto generato da questo allestimento rimanda anche all'aspetto materiale e visivo della storia del Muro di Berlino, che qui si prende in considerazione come struttura e come immagine, oltre che, sotto forma di frammenti dispersi in tutto il mondo, come oggetto. Si tratta di un'indagine che, pur non potendo prescindere dal ruolo della divisione di Berlino e della caduta del Muro per le sorti politiche ed economiche dell'Europa, per queste ultime – che si trovano al di fuori dello scopo di questo saggio – si rimanda alla vasta e approfondita letteratura in merito. Questo saggio, inoltre, non si occupa dettagliatamente né della storia della costruzione del Muro di Berlino, né delle scelte tecnologiche e costruttive che ne hanno determinato la forma, temi già indagati altrove (ad esempio Baker 1993; Schmidt 2011; Flemmings, Koch 2008).

Tra i punti di partenza di questo contributo è un'intuizione poi rivelatasi inesatta: ossia che ricomponendo gli innumerevoli frammenti del Muro di Berlino (da quelli venduti nei negozi di souvenir agli interi moduli di cemento) si potessero generare svariati Muri di Berlino; tanto quanto è possibile che, dalla ricomposizione dei frammenti della Vera Croce sparsi per il mondo, possano risultare non una ma svariate croci. Come si vedrà, si tratta – almeno quantitativamente – di un'ipotesi suggestiva ma tutt'altro che esatta: l'estensione originaria di più di



1 | Allestimento del segmento del Muro di Berlino nei Chiostrì di San Pietro, Reggio Emilia, febbraio 2024 (foto dell'autore).

155 km del Muro, anzi dei due Muri (il *Vorlandmauer*, a contatto con il territorio della Germania Ovest, e l'*Hinterlandmauer*, che segnava il lato est della struttura del confine) ha potuto produrre materiale in abbondanza per il mercato fino ad ora, e forse anche in futuro – oltre che fornire una buona quantità di sottofondo stradale per Berlino e altre città della Germania. Questa suggestione, però, ha aperto altre porte verso i destini del Muro come struttura materiale all'indomani della sua caduta, in un intreccio di desiderio di immediato, rapido e completo oblio e più tardi di memoria, di verità, verosimiglianza e ricostruzione, ma anche di mistificazioni e mercificazione, ed è di questo che il presente saggio si occupa, oltre che di dare conto del fenomeno della dispersione in tutto il mondo di segmenti, frammenti e immagini del Muro, raccogliendo la suggestione di Michael Diers secondo il quale una "storia culturale" – necessariamente, solo parziale – del Muro di Berlino deve tenere conto anche di tutti i fenomeni più o meno *kitsch* a esso collegati (Muri di cioccolata o di porcellana, video musicali, etc).

Prima di considerare le vicende del Muro di Berlino, vale la pena compiere una breve deviazione attraverso la Parigi rivoluzionaria: l'assonanza tra due vicende accadute quasi esattamente a 200 anni di distanza può risultare affascinante e presentare, in effetti, qualche punto in comune, e in questo senso è stato avanzato un parallelismo tra le vicende della demolizione



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

2, 3 | *Démolition du Château de la Bastille: le vendredi, 17 juillet 1789*, Bibliothèque nationale de France.

della Bastiglia e quella del Muro di Berlino (Diers 1992, 64; Schmidt 2009, 228). In effetti, si tratta dello smantellamento di un edificio ritenuto simbolo di oppressione politica e della trasformazione di alcuni frammenti materiali della struttura in vari tipi di reliquie civili, memorabilia o souvenir che possiedono un certo potere simbolico: le due vicende non sono perfettamente sovrapponibili in ogni dettaglio, ma presentano alcuni interessanti tratti in comune.

Il 15 luglio 1789, all'indomani della presa della Bastiglia, i primi operai si affaccendano per iniziare la demolizione della fortezza su iniziativa individuale e pressoché immediata – poi ufficialmente ratificata – di un architetto-imprenditore, il “patriota” Pierre-François Palloy (Bocher 2011, § 7). Alcune rappresentazioni della demolizione della Bastiglia presentano qualche somiglianza con le foto della folla che a Berlino alza scalpello e martello verso il Muro: i tanti operai di Palloy sono rappresentati mentre demoliscono la fortezza rapidamente, ma nell’ambito di un cantiere apparentemente organizzato in modo piuttosto ordinato; in altre i muratori al lavoro sono pochi, minuscole figure alla sommità dei bastioni. La somiglianza con le immagini del Muro di Berlino è suggestiva anche considerando che i cartigli recano l’indicazione che alla popolazione di Parigi fu chiesto un coinvolgimento nei lavori delle maestranze incaricate della demolizione. La colossale fortezza della Bastiglia fu trattata così alla stregua di una cava a cielo aperto di pietra di ottima qualità: questo si può osservare negli archi di scarico della muratura, che vengono prima privati dei tamponamenti e poi smantellati pietra per pietra (figg. 2, 3).

Alcune delle pietre ricavate dalla demolizione saranno rilavorate in forma di modelli in miniatura della fortezza demolita, di cui almeno una si è conservata presso il musée Carnavalet (fig. 4): queste sono poi spedite ai vari dipartimenti francesi. Héloïse Bocher nel suo lavoro su



4, 5 | Miniatura della Bastiglia e illustrazione del suo trasporto in “processione civica”, musée Carnavalet de Paris.

Pierre-François Palloy e il cantiere della Bastiglia (2012) parla esplicitamente di reliquie dando conto del trasporto cerimoniale dei modelli (fig. 5):

Les [de la Bastille] maquettes souvenirs deviennent ainsi des objets de culte à part entière, portés lors des processions à la manière des reliques (Bocher 2012, 123).

La studiosa francese dà conto anche del contributo dato da questi oggetti nella costruzione di un'immagine politica della presa della Bastiglia da parte di Palloy, anche tramite i numerosi oggetti che sono stati prodotti nell'occasione, a partire o meno dai resti materiali della fortezza. Non solo i modelli in pietra, ma anche ventagli decorati con scene della demolizione o bottoni con l'effigie dell'edificio demolito, una serie di 25000 medaglie realizzate a partire dalla fusione degli elementi metallici recuperati durante i lavori; un set da domino intagliato con versi inneggianti alla rivoluzione, donato in seguito al Delfino di Francia (Bocher 2012, 125; 132; 140). Bocher rimarca come anche Victor Hugo fosse stato colpito dalla produzione di questi oggetti sull'iniziativa di un singolo individuo, giungendo al punto da inserire nel romanzo *Quatre-vingt-treize* la firma d'invenzione “Palloy fecit” mai riscontrata su nessun oggetto (Bocher 2012, 137). Pare che i modelli stessi, nonostante Palloy ne rivendichi la paternità in modo da “moltiplicare e disseminare” l'immagine della Bastiglia in tutta la Francia, siano stati un'idea di un suo collaboratore, un tagliapietra di nome Dax: la fortezza in “miniatura” (si tratta comunque di blocchi di circa 1 m² di volume) è riprodotta in grande dettaglio fino all'orologio fermo alle 05:30, ora della conquista (Bocher 2012, 138).

Una volta persa la sua funzione di barriera, anche il Muro diventerà materiale da costruzione, in modo però molto più prosaico rispetto al Teufelsberg, la collina nei pressi di Berlino costruita a partire dalle macerie dell'intera città. Essendo difficilmente riutilizzabili nella loro forma originaria i due Muri vengono sminuzzati per produrre sottofondo stradale. Infatti, il “cemento armato ad alta densità, con inclusioni di agata”, di cui erano costituiti i moduli del cosiddetto Grenzmauer 75, fu trasformato, nella primavera del 1990, in “ghiaio per sottofondo stradale a grana media di 32 mm” tramite un procedimento meccanico appositamente sviluppato da una delle imprese della DDR incaricate dello smaltimento: alla demolizione sembra si potesse assistere pubblicamente, alla stregua di uno spettacolo (Diers 1992, 62). Michael Diers, scri-

vendo quasi a caldo dopo la caduta del Muro, paragona questo trattamento all’“esecuzione di un delinquente condannato”, trattandolo come l’ultimo capitolo della storia materiale della struttura: un processo rapido che si è compiuto nello spazio di circa un anno – scemati i primi clamori mediatici – aiutato dalla volontà di far sparire, il più velocemente possibile, qualsiasi traccia della barriera che aveva diviso la città in due (Baker 1993; Diers 1992; Bach 2013; Flemmings, Koch 2008).

Il Muro è definito quasi sempre un *Bauwerk*, traducibile in italiano come ‘edificio’ (nel loro *Worterbuch* i Grimm danno come traduzione latina proprio *aedificium*), ma anche ‘struttura’; giungendo a essere ritenuto “una delle architetture più importanti degli scorsi decenni” (Diers 1992, 61). Il termine stesso Muro, singolare anche in tedesco (*die Mauer*), può essere percepito quasi come un eufemismo che ne riduce sia l’estensione fisica e geografica sia la funzione, gradualmente sempre più brutale (Saunders 2018).

Per tutta la durata dell’esistenza del Muro, dal 13 agosto 1961 fino al 9 novembre 1989, Berlino Ovest è considerata una *Halbstadt* o una *Halbweltstadt* (con il doppio senso di città mondiale divisa a metà, ma anche città del *démi-monde*); allo stesso tempo, Berlino Est è la *Hauptstadt der DDR*; Berlino nella sua interezza la *Mauerstadt*, la città del Muro, come nelle parole di *Kebab Träume* dei DAF. Questa molteplice natura, nonostante quasi trent’anni di controverse politiche urbane che hanno cercato – forse invano? – di dare un’immagine unitaria alla città (il volume di Scheer, Kleihues, Kahlfeldt 2000 si propone di darne conto dalle origini alla riunificazione), è ancora in parte riscontrabile nella città attuale. Resta però il fatto che, a partire dai primissimi momenti della sua costruzione nel 1961, il Muro di Berlino funzionò come un simbolo identificativo della città, e continua a esserlo tuttora, anche in sua assenza.

Il Muro di Berlino, considerato a tutti gli effetti un’opera architettonica, nonostante la sua mutevolezza negli anni, era già ritenuto *kulturvoll* (di interesse culturale) alla metà degli anni Sessanta: documenti ufficiali della DDR riportati da Leo Schmidt si riferiscono ai primi elementi su cui si installano le sezioni di tubo in cemento; si menziona negli stessi documenti come la soluzione sia particolarmente fortunata perché gli elementi cilindrici rendono l’immagine del Muro più riconoscibile (Schmidt 2011, 68). Si tratta di uno degli elementi visivi che diventeranno talmente caratteristici del Muro da renderlo inconfondibile, poi definitivamente adottato per la struttura più esterna del Muro di Berlino, quella la cui superficie esterna (per il contrasto in tedesco tra la parola *Wand*, traducibile con ‘parete’ o ‘muro’ e la parola *Mauer*, ‘muro’, vedi Baker 1993) di fatto appartiene alla Germania Ovest: il cosiddetto *Vorlandmauer*.

Il confine interno tra Germania Est e Germania Ovest nella città di Berlino è stato oggetto nel tempo di almeno tre campagne di ricostruzione (Baker 1993) e, nella sua ultima versione, quella che si è impressa poi con più forza nell’immaginario contemporaneo, esso era comunque costituito da due strutture verticali, separate dalla cosiddetta “zona della morte”, con caratteristiche piuttosto diverse; nonché una dotazione abbastanza estesa di strutture e



6 | Graffiti sul *Vorlandmauer* presso Niederkirchnerstraße, 1982 (Chris John DeWitt).

infrastrutture di supporto (torri di osservazione, depositi e rimesse per veicoli, impianti di illuminazione e protezione anti carro, i cosiddetti cavalli di frisia).

Ciò che la cultura popolare ha assimilato – rendendolo immediatamente riconoscibile – è il modulo della riedificazione del 1975 del Muro Ovest, con l'inconfondibile cilindro anti-scavalco in cemento-amianto e la scarpa basamentale, il Modulo UL 12.41 "Grenzmauer 75", che non era stato progettato espressamente per il Muro ma nasce da un tipo di struttura in origine sviluppata per usi agricoli (Baker 1993, Schmidt 2011). La sostituzione della precedente struttura con questo nuovo tipo di muro ha richiesto numerosi anni ed è comunque stata realizzata in prevalenza in area urbana. Schmidt sostiene che quest'ultima immagine del Muro, quella approvata nel 1975 e messa in opera negli anni seguenti, fosse stata auspicata dalle autorità della DDR per rispondere all'esigenza di ridurre l'evidente innaturalità della divisione di Berlino, di pari passo alla presenza sempre più consistente della Germania Est nel panorama europeo (Schmidt 2011). Questa posizione però non tiene conto della sempre più forte identificazione dell'immagine di Berlino con quella del Muro e di come quest'ultimo fosse divenuto quasi da subito meta turistica, manifestazione di quel fenomeno che attualmente è chiamato *dark tourism* (per una panoramica degli studi, si veda Light 2017). Attraverso l'osservazione delle numerose cartoline che raffigurano esclusivamente le installazioni di confine, in alcuni punti, come la *Brandenburger Tor* o *Bernauerstraße*, si nota



7, 8 | Cartoline dal Muro di Berlino a Potsdamer Platz e Brandenburger Tor.

come l'infrastruttura è ripresa da un punto di vista sopraelevato ed è la protagonista della cartolina: non si mandano cartoline da una città con il Muro, ma dal Muro in sé. Alla sua presenza la popolazione nel tempo si era in qualche modo rassegnata, e per gli anni Ottanta anche il fenomeno del turismo verso il confine interno aveva perso parte della valenza politicizzante degli anni Sessanta (Eckert 2011). Le dichiarazioni ufficiali che il confine fosse da considerarsi “un confine interno come qualunque altro” sono quindi da prendere con la necessaria cautela: l'estensione e lo sviluppo delle barriere interne erano dall'Ovest ben rappresentate e il loro contrasto con l'apparente libertà dei graffiti sulla superficie del Muro presentava un innegabile *appeal*.

La prima versione del Muro, quella del 1961, era una struttura dall'aspetto ben più labile e di fortuna, come le numerose fotografie d'epoca testimoniano. L'utilizzo di blocchi di cemento di dimensioni più ridotte e di due diverse tipologie, sormontati da filo spinato, ha una sicura valenza simbolica all'indomani della decisione di costruire un muro, ma apparentemente, almeno in una fase iniziale, poteva essere meno funzionale di una barriera esclusivamente costituita da filo spinato (Schmidt 2011; Baker 1993). I progressivi rinforzi del Muro coincidono anche con un inasprimento della politica anti-fuggitivi della Repubblica Democratica Tedesca, rendendo sempre più tangibile non solo la divisione della città di Berlino e della Germania, ma anche l'insormontabilità del confine, almeno in uscita, dalla DDR. La prima iniziativa che porta il nome di “Museo del Muro” è messa in atto abbastanza presto, già nel 1963, con l'apertura del Mauermuseum – Haus am Checkpoint Charlie da parte di Rainer Hildebrandt (per uno studio dettagliato delle vicende del Checkpoint Charlie si veda Frank [2009] 2016).

L'esistenza di varie riedificazioni successive del Muro, oltre alla sua struttura fisica – due barriere verticali separate da una “striscia della morte” – lo rende un oggetto particolarmente complesso anche dal punto di vista materiale, specialmente se lo si mette in relazione ai frammenti che tuttora si trovano in circolazione e in commercio. A ciò si intreccia anche la questione di una fondamentale ambiguità nel punto di vista a cui ci si appropiava al Muro: se gli abitanti di Berlino Ovest potevano interagire direttamente con la struttura – ne sono un esem-

pio i graffiti – lo stesso non avveniva per gli abitanti di Berlino Est, ai quali non era consentito avvicinarsi (Tölle 2010, 350). Questo fa sì che l'aspetto della struttura fosse radicalmente diverso sui due lati, anche tenendo conto che ciò che va sotto il nome di “Muro di Berlino” era un confine interno solo parzialmente demarcato dalle strutture verticali di cemento: in molti luoghi, a fare le veci di una delle due o entrambe le barriere, vi erano elementi preesistenti come corsi d'acqua o edifici.

Quando, constatando la scomparsa materiale del Muro di Berlino dal suo sito originario, la si considera come “una delle più grandi sparizioni del secolo” (Bach 2015, 48), si tratta ancora di una visione parziale della vicenda: la materialità del Muro di Berlino, al di là dei tratti più estesi preservati in maniera ufficiale all'interno della città come siti di memoria (Bernauerstraße; la East Side Gallery; il tratto lungo la Niederkirchnerstraße), si è frammentata e diffusa in tutto il mondo, perdendo in maniera quasi totale il legame con la sua funzione originaria di barriera di confine. I segmenti di Muro sono allo stesso tempo evidentemente riconoscibili come parti di un insieme più esteso ma anche frammenti privati di gran parte della loro valenza drammatica e che acquistano valori via via diversi, talvolta legati meno al contesto originario che a quello che li adotta e che li investe di altri significati. Vi sono poi pezzi diffusi nei numerosissimi negozi di souvenir, e prima di questi, nei mesi immediatamente successivi all'apertura del confine, nei banchetti spontanei nei pressi del Muro: smembrato a pezzi variamente ordinati, il Muro di Berlino non entra solo nei musei e nei centri di cultura, ma può campeggiare sotto forma di effettivo frammento di cemento, e non solo come rappresentazione, in cartoline e boccali, orologi e fermacarte. Questo tipo di sopravvivenza del Muro accompagna, in sordina ma con estrema costanza, le discussioni ufficiali in merito alla memorializzazione della struttura: si tenterà di considerare le due vicende in parallelo per cercare di comprendere meglio l'evoluzione e la diffusione dell'immagine del Muro.

Con il passare del tempo, il desiderio di cancellare ogni traccia materiale del Muro ha lasciato il posto alla volontà di preservarne la memoria anche dal punto di vista istituzionale. L'intenzione di dare una forma tangibile alla memoria del Muro è partita anche come risposta a iniziative private percepite come fuorvianti e irrispettose delle vicende storiche. Un caso rilevante è quello dell'attuale aspetto del Checkpoint Charlie, che può essere considerato come prodotto di una industria della memoria, nel quale il ricordo e la ricostruzione del passato sono strumentali ad altri scopi, spesso legati al profitto, e nel quale lo scarto tra rappresentazione (o perfino rievocazione) del passato e autenticità dei resti materiali non è né evidente né garantita. La collocazione da parte di Alexandra Hildebrandt nel 2004 di alcuni segmenti (UL 12.41) del Muro insieme a 1065 croci di legno nere, a rappresentare un numero, scelto da Hildebrandt, di vittime della DDR, indipendentemente dal fatto che le loro circostanze fossero legate o meno al Muro (Frank [2009] 2016), in un punto in cui non si è mai trovato il Muro, unita alla ricostruzione ex novo della garitta del Checkpoint e alla collocazione di una copia del famoso cartello quadrilingue, ha acceso il dibattito, a inizio anni 2000, su una adeguata commemorazione della divisione della città (Frank [2009] 2016, Bach 2015) che non risul-

tasse una “disneyficazione” ulteriore del luogo, già affollato di numerosi negozi di souvenir e altri spazi e servizi diretti principalmente ai turisti.

Il “concetto globale” (Saunders 2016) che doveva dirigere gli approcci ufficiali alla memoria del Muro, i cui frammenti rimasti in loco – non solo moduli di cemento, ma anche torri di osservazione, cabine per gli impianti e tutta l’infrastruttura necessaria a fortificare il confine – erano per natura molto eterogenei, non sembra coinvolgere tutti i segmenti berlinesi collocati all’esterno delle sedi di varie istituzioni, separandoli in un certo senso da quelli destinati espressamente a far parte di un memoriale. La decisione di diffondere il memoriale in vari luoghi in cui fossero rimasti tratti di Muro ha portato a una varietà di iniziative di diversa percezione e visibilità: ad esempio, nel caso del tratto di Bernauerstraße, dove è stato realizzato un memoriale nel 2014 su progetto dello studio Kollhoff, proprio la non immediata leggibilità del luogo come memoriale e il suo apparente fallimento ne decretano paradossalmente il successo nel trasmettere la memoria di un oggetto che nel corso della sua quasi trentennale esistenza non si presenta mai come univoco (Bertens 2021, 204).

La forma a rete del “concetto globale” è stata paragonata a quella di un sito web traslata nella realtà (Bach 2015, 53), con alcuni nodi preminenti dedicati a specifici temi. All’inizio degli anni 2000 il governo tedesco ha infatti promosso una campagna di studio per rintracciare e catalogare i frammenti del Muro ancora rimasti nella città di Berlino, insieme alle tracce di tutto l’apparato di sicurezza del confine, come torri di avvistamento o garitte, sottoponendole a un vincolo di protezione (Klausmeier, Schmidt 2004; Tölle 2010, 354).

Vi è anche un problema legato al tema particolarmente spinoso dell’autenticità. La scarsità di frammenti autentici della struttura rimasti *in situ* era quasi inevitabile: le infrastrutture del confine erano infatti quasi ovunque sparite già nell’autunno del 1991 (Baker 1993), e anche là dove il Muro (è bene ricordare che si tratta in questi casi sempre del *Vorlandmauer*) è stato lasciato nella condizione in cui si trovava, è difficile non ricavarne un’impressione in qualche modo falsata. È il caso del tratto di Muro che si trova a fare parte delle installazioni della *Topographie des Terror*, dove i moduli di cemento armato sono corrosi fino a mostrare i tondini dell’armatura: anche grazie al contesto in cui è collocata (una zona in cui si trovavano alcuni edifici delle SS), è difficile ricondurre il cemento consumato ai *Mauerspechte* che armati di martello e scalpello, talvolta presi a noleggio, si affollavano ad asportare, come *souvenir*, pezzi dei graffiti sulla superficie del Muro. Eppure, quei moduli di Muro sono indisputabilmente autentici, tanto quanto lo era il cemento rimosso e venduto da ambulanti nei pressi o nelle bancarelle di *souvenir*, insieme ad altri memorabilia della città.

Nel caso della East Side Gallery un tratto di Muro è stato intenzionalmente concesso a vari artisti e dipinto dopo l’apertura del confine: non è però evidente che si tratti di un raro caso in cui i moduli del Grenzmauer 75, solitamente utilizzati per il *Vorlandmauer*, siano stati utilizzati per l’*Hinterlandmauer* perché si trovavano sulla strada che portava all’aeroporto di Schönefeld. Grazie alla stessa struttura, questa porzione di Muro, rimasta intonsa per tutta la permanenza del confine interno tedesco, ha acquistato lo stesso aspetto della faccia ove-

st del Muro. All'apertura del confine questo tratto di Muro dipinto di bianco è stato percepito come una irresistibile tela bianca – non più, però, per scrivere messaggi più o meno politici su un confine attivo e presente (Bach 2015, 56) ma per utilizzare un materiale e un fondale simbolico; lo sforzo per mantenere alcuni dei murales in breve tempo divenuti iconici ha fatto sì che in alcuni casi si sia chiesto agli artisti di ridipingerli interamente dopo un trattamento sul materiale del fondo (Dölff-Bonenkamper 2002).

Moduli

Si possono identificare due scale diverse quando si tratta dei resti materiali del Muro di Berlino: quella degli interi moduli e invece quella dei frammenti prodotti dalla distruzione dei singoli moduli. I segmenti non sempre conservano la barriera cilindrica anti-scavalco, spesso rimossa per la pericolosità del degrado del cemento-amianto di cui era composta. Sono pressoché sempre i moduli del *Vorlandmauer* a essere stati donati, comprati, venduti e distribuiti per il mondo. Sfruttando due istanze concomitanti, quella tedesca di veder sparire il Muro quanto prima e quella internazionale – sia pubblica sia privata – di possedere un resto materiale del Muro, il governo della DDR nei primi mesi del 1990 come parte delle operazioni di smantellamento sembra aver venduto molti segmenti tramite l'azienda di import-export Limex-bau (Harrison 2019, 33-34), alcuni dei quali, per quanto riguarda il *Vorlandmauer*, attentamente selezionati in base ai graffiti che vi si trovavano. Alcuni dei murales più noti, su una cinquantina di moduli, pare siano stati rimossi nottetempo e sotto scorta per poi essere messi sul mercato: è possibile che alcuni di questi siano parte del lotto di moduli messo all'asta nel 1990.

Infatti, nel giugno del 1990 nel Principato di Monaco 81 segmenti del Muro vengono messi all'asta, per poi essere acquistati dai più vari soggetti in tutto il mondo. Tutti i segmenti sono ricoperti da graffiti: il reportage del fotografo tedesco Peter Thomann, pubblicato per la rivista "Stern", segue sia lo svolgersi dell'asta, con i segmenti esposti all'esterno dell'hotel di lusso come in un'installazione a cielo aperto, circondati dagli alti edifici del principato, sia le varie destinazioni finali dei segmenti nel mondo (a questo link le immagini di Thomann). Le sue immagini documentano lo scarto tra l'aspetto grezzo dei moduli del Muro di Berlino, il ricordo fresco di ciò che rappresentano e la platea di ricchi acquirenti radunata a Montecarlo, nonché la varietà di contesti in cui un frammento di Muro di Berlino era desiderato: dal disvelamento con gran cerimonia di un modulo con tende bianche in Messico, al suo riutilizzo come parete di un orinatoio a Las Vegas, pubblicizzato come unico luogo in cui poter espletare funzioni corporali sul Muro di Berlino – e non importa il fatto che, nella realtà, la superficie del *Vorlandmauer* fosse ampiamente utilizzata anche in questo senso. Sembra inoltre che, a insaputa degli acquirenti, alcuni dei segmenti siano stati dipinti a posteriori (Harrison 2019, 38).

Esistono inoltre numerose ricognizioni a stampa e online, queste ultime in costante aggiornamento anche grazie al contributo degli utenti, dei segmenti di Muro variamente distribuiti nel mondo; il volume curato da Anna Kaminsky (2009) raccoglie una selezione di luoghi, dando,

laddove possibile, informazioni sul contesto di acquisizione dei segmenti; altri siti mappano invece i frammenti in tutto il mondo fornendo immagini e, in alcuni casi, anche brevi notizie sullo specifico segmento; un sito ufficiale invece è dedicato alle tracce del confine ancora presenti a Berlino, geolocalizzate e suddivise per tipologia (monumento, frammento, traccia dell'installazione di confine).

Si possono trovare però anche alcuni segmenti dell'*Hinterlandmauer*, più rari: questi ultimi sono costituiti solitamente da tre pannelli orizzontali di cemento armato sostenuti da una struttura metallica. Negli Stati Uniti, a Eureka Springs, per esempio, come parte del cosiddetto "Great Passion Play" o anche a Saint Petersburg, Florida, dove furono spediti circa 350 pannelli di cemento dell'*Hinterlandmauer* per essere poi successivamente venduti a svariate altre municipalità come parte dell'"Outdoor Art Project"; tre pannelli, montati in verticale e ricoperti – probabilmente in loco – da graffiti si trovano nella città di Portland, come parte dell'allestimento di un ristorante galleggiante, acquistati al tempo per la cifra di 300 dollari (Kaminsky 2021, 93; 95; 121). In Italia, tre lastre dell'*Hinterlandmauer* sono state acquistate nel 1990 dalla gallerista milanese Paola Colombari. La pratica di donare in modo ufficiale segmenti del Muro Ovest in occasione di eventi culturali che coinvolgono la Germania è iniziata a partire dalla dismissione del Muro con l'esplicita destinazione di alcuni moduli del *Grenzmauer 75* per future donazioni ad ambasciate e istituti di cultura tedeschi in tutto il mondo (Harrison 2019, 34), e continua fino a tempi recentissimi. Fra i casi più recenti, nel 2017, l'Ambasciata tedesca dona tre segmenti al Qatar come parte dell'iniziativa "Qatar – Germany, Years of Culture": su due di questi moduli, i graffiti che si possono osservare sono realizzati nel contesto della donazione dall'artista Thierry Noir, mentre il terzo finisce esposto nell'atrio della Georgetown University in Doha.

Un recente documentario, *The American Sector* (giugno 2021), rintraccia i tantissimi segmenti di Muro – secondo alcune stime sarebbero più di 400 – che a oggi si trovano negli Stati Uniti, forse anche perché il Muro, più che altrove, lì era entrato nell'immaginario comune come riflesso del sentimento di aver in qualche modo influenzato il corso degli eventi grazie alla propria politica estera (Harrison 2019, 35): strappati al loro contesto originario, questi pezzi di cemento ricoperti da graffiti appaiono alternativamente bizzarri e stranamente normalizzati nel loro rappresentare simbolicamente il concetto di libertà, ormai privato di quasi tutta la complessità della vicenda storica a essi collegata. Presenti in musei e istituzioni pubbliche e governative (come accade nel resto del mondo), i frammenti ora negli Stati Uniti si trovano anche in edifici per uffici – quelli di Microsoft, ad esempio – e in ristoranti – e, come fa notare un recensore, "non c'è nulla di più statunitense della mercificazione della storia" (Le 2023).

Calcinacci

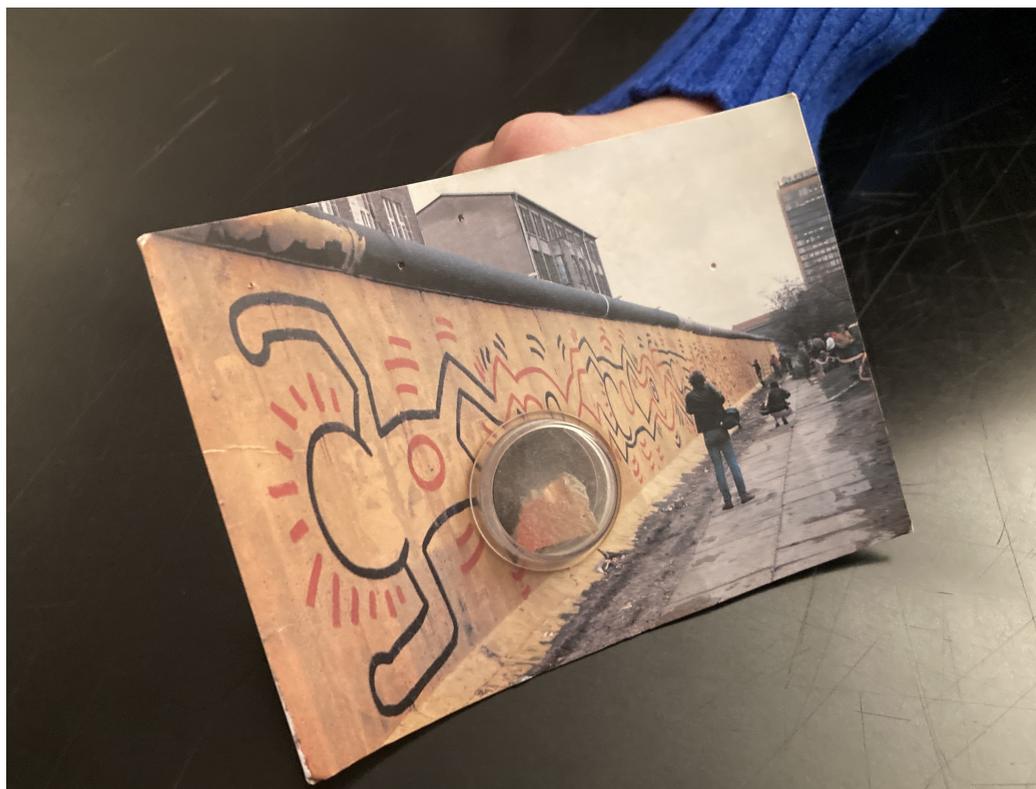
Sia che si tratti di interi segmenti o di calcinacci colorati, i frammenti sono comunque sempre riconoscibili come parte del Muro di Berlino: anche senza targhe o didascalie che ne spieghino la provenienza, è possibile ricondurre la parte all'intero oramai scomparso. Nel caso dei frammenti più grandi è possibile ricostruire o immaginare una parola o un disegno di un mu-



9, 10 | *Mauerspechte* in Niederkirchnerstraße; resti del Muro nella stessa zona.

rare, molto spesso quelli più piccoli diventano astratti pezzi di cemento ricoperti di colore. È a questo punto che la riconoscibilità può venire meno e la moltiplicazione può avvenire anche a prescindere dalla materia originale: diventa quindi necessario includere il frammento in un oggetto che ne espliciti la provenienza – nei casi più semplici, una cartolina con una piccola teca di plastica. Spesso, si tratta di una terra di confine tra verità e finzione: i frammenti del Muro ricavati dalle strutture dismesse sono sì costituiti dalla materia originale, ma vengono ricoperti di vernice a posteriori, per renderli più appetibili per il mercato (ad esempio Baker (1993, 720) riporta il caso di un emigrato italiano, De Carolis, che sostiene che senza lo strato di vernice il pubblico sarebbe stato scettico riguardo all'autenticità dei frammenti).

Almeno nei giorni e mesi immediatamente successivi al 9 Novembre 1989 gran parte dei frammenti è prodotta dai cosiddetti *Mauerspechte*, parola traducibile in inglese come 'wall-peckers' mantenendo il gioco di parole con *Pecht* (wood-pecker), cioè picchio: persone, di tutte le età e provenienze, che armate di scalpello e martello si mettono al lavoro come picchi per rimuovere frammenti colorati di Muro. Un documentario dell'inizio del 1990 mostra vari gruppi di persone: un berlinese dell'est, un gruppo di giovani dell'ovest, dei bambini, giovani e meno giovani. Ciò che li accomuna è portarsi via dei pezzi, che talvolta verranno rivenduti, talvolta no – c'è chi ne prende uno per ogni membro della famiglia, per chi è emigrato all'estero. Frederick Baker riporta che chi smantella pezzo per pezzo il Muro per trarne profitto appartiene spesso a gruppi che egli definisce marginali della società: studenti, pensionati, lavoratori stagionali e immigrati polacchi, turchi e italiani (Baker 1993, 720). Chi attacca il Muro con martello e scalpello non sembra agire tanto per aprire un nuovo varco nel muro di confine, che d'altronde è stato appena reso permeabile, ma quanto per portarsi a casa e spesso rivendere un pezzo di una struttura destinata a sparire – sostiene Baker, con anche un certo grado di *Schadenfreude*. Era probabilmente chiaro per tutti che nessun martello o scalpello avrebbe potuto davvero smantellare entrambi i Muri di Berlino, operazione che sarebbe stata svolta con efficienza dalle imprese di costruzione a cui era stato affidato il compito.



11 | Cartolina inviata nel 1989 che raffigura il tratto di Muro dipinto da Keith Haring, con frammento incluso.

Cartoline dal confine

Si può anche parlare, seguendo Baker (1993) di consumo del Muro, in un momento nel tempo in cui “il passato era negato, cancellato, messo da parte, ma il presente non era ancora arrivato” (Baker 1993, 719). Il Muro è però solo una parte dell’esteso (poco meno di 1400 km) confine interno che divideva la Germania: questo è stato trattato come attrazione turistica ancor prima della sua costruzione nel 1961; esso richiedeva la presenza di adeguate infrastrutture e il numero di visitatori lungo il confine era registrato da entrambe le autorità, per diverse ragioni (Eckert 2011, 10-11). Lo studio di Astrid M. Eckert mostra come già nel 1951 siano state prodotte cartoline che raffigurano il Check-point di Helmsted, compresi i veicoli in coda per l’attraversamento del confine e il punto di ristoro in coincidenza con questo.

La trasformazione del Muro in souvenir avviene quindi sia durante la sua esistenza – nelle cartoline che fino alla caduta raffiguravano il confine – sia con più forza dopo la caduta. Nonostante sia stata data attenzione alle vicende legate alla commemorazione ufficiale del Muro di Berlino, lo stesso non è stato compiuto per la grande mole di frammenti venduti come souvenir nei tantissimi negozi della città. Anche in un recentissimo studio sulla commercializzazione

del ricordo della DDR tramite una analisi dell'offerta del negozio del DDR Museum si parla di "immane frammenti [del Muro] in vendita" (Saryusz-Wolska, Hochmuth, Stach 2024, 8), dando ormai per assodata una pratica che comincia già dal 9 novembre 1989 (Darnton 1999, 12).

In questi decenni, il mercato dei souvenir legati al Muro è diventato più complesso: insieme ai frammenti di cemento veri e propri, esistono vari oggetti "a forma di Muro". Al DDR Museum è in vendita una miniatura del famoso murale Bruderkuß, pezzo forte della East Side Gallery; poco importa che non solo il murale sia stato dipinto immediatamente dopo la (metaforica) caduta del Muro e il suo reale smantellamento, che quei segmenti di Muro si trovassero – eccezionalmente – sul lato est, che il murale stesso sia stato ridipinto dal suo autore nel 2009 (Borzenko 2014) nel corso di una campagna di restauro dei dipinti murali sui frammenti di Muro: la combinazione di tre elementi in un certo senso estranei tra loro è diventata piuttosto rapidamente un simbolo – artefatto – della città di Berlino. Il murale ha avuto una fortuna tale da essere riprodotto tridimensionalmente per dimostrare la qualità costruttiva di un sistema di blocchi leggeri per scenografie. È stata prodotta inoltre anche una serie di miniature in scala 1:25 dei moduli del Grenzmauer 75 in porcellana, oltre che dei biscotti – e relativa scatola – a forma di Muro, oltre che miniature del Grenzmauer in cioccolata.



12 | Statuina commemorativa di porcellana con rappresentazione del Muro di Berlino.

Esiste poi una serie di statuine di porcellana che raffigurano – non realisticamente – il Muro, donate come segno di gratitudine a membri delle forze armate statunitensi dopo la caduta del Muro e la riunificazione della Germania: due bambini si trovano a un bivio tra est e ovest con tanto di cartello "Halt", fronteggiati da una porzione di Muro, alta la metà di loro e per metà rovinata. Il Muro non è rappresentato realisticamente, ma sono i graffiti e la scritta "Berlin Wall" a dare immediata riconoscibilità alla scena. La circolazione di queste miniature testimonia anche l'importanza data alla caduta del Muro di Berlino come simbolo di libertà da parte del mondo statunitense, che forse più di altri ne ha adottato l'immagine anche come testimonianza della vittoria sul blocco sovietico.

Si possono trovare anche casi in cui i souvenir del Muro non solo lo rappresentano, ma ne inglobano un frammento. Una gran parte di questi sono cartoline, tuttora reperibili, in cui un frammento del Muro è incluso in una piccola scatola in plastica, montata nel centro della cartolina: queste potevano anche non essere spedite. Apparentemente per finanziare i lavori di conservazione dei propri murales, la East Side Gallery ha prodotto un orologio da polso il cui quadrante ingloba un microscopico frammento di cemento del Muro. Ma vi sono anche pezzi di Muro a coronamento dei boccali da birra in ceramica con coperchio, tipicamente tedeschi: questi, sul cilindro principale, presentano anche raffigurazioni variamente stilizzate del Muro e della sua caduta, ma anche della città di Berlino e della Germania riunificata. I frammenti di

cemento venduti come tali si possono anche trovare montati su piccoli stand che riproducono l'aspetto di un modulo del Grenzmauer 75, oppure montati in una cornice con altri reperti, come pezzi di filo spinato e di acciaio, in una sorta di *ready-made*; o anche inglobati in resina. Questi sono generalmente accomunati dal certificato che li accompagna – seppur privo di qualsiasi indicazione di un eventuale ente certificatore – e che dichiara la genuinità del cemento del frammento, spesso a partire dalla struttura cristallina del materiale, riconosciuta come una sorta di impronta digitale.

Un pezzo dichiarato vero – e che lo può essere del tutto, parzialmente, o per nulla – della materia della struttura del Muro è una sorta di *Ersatz* di un momento storico che si è percepito in diretta come epocale. Il potere mediatico della televisione e delle riprese che giungevano in diretta da Berlino ha fatto sì che si generasse il desiderio di possedere un frammento di una struttura di quell'importanza simbolica destinata alla distruzione non solo in chi le stava ricevendo in diretta; questo desiderio esiste tuttora, anche da parte di chi non poteva anche per ragioni anagrafiche essere presente.

Conclusioni

I frammenti del Muro di Berlino diventano resti (o reliquie, utilizzando il termine con cautela) non tanto di una struttura che a un certo punto è stata intera (nel caso del Muro, è anzi proprio quella che deve sparire il più velocemente possibile) e che sarebbe teoricamente possibile conservare nella sua interezza, quanto di un processo, quello della riapertura del confine interno tedesco, assunto dall'immaginario globale come simbolo della fine della Guerra fredda. Tanto quanto la prima apertura della Cortina di Ferro non avviene a Berlino ma in Ungheria, così le immagini della folla che si accalca sul Muro con martello e scalpello non rappresentano, a uno sguardo attento, le due metà di una città divisa da quasi trent'anni che distruggono la barriera che le teneva separate, bensì una folla eterogenea, composta da berlinesi di entrambe le metà e stranieri, che cercano di portarsi a casa un pezzo di storia prima che il Muro venga ufficialmente smantellato. La natura stessa della struttura avrebbe reso impossibile la sua distruzione con questi mezzi: quello che si vuole davvero portare via è un frammento, per così dire, di pelle dipinta.

Ma mentre a quanto pare nella costruzione della presa e demolizione della Bastiglia come principale ricorrenza rivoluzionaria è servita anche l'opera dell'intraprendente e opportunistico imprenditore “patriota” Palloy, elogiato e disprezzato allo stesso tempo, e la diffusione dei suoi souvenir, nel caso del Muro di Berlino la sua struttura materiale è intesa fin dall'inizio come simbolo della Guerra fredda da parte soprattutto statunitense. Ronald Reagan chiede di “tear down this wall”, ossia di abbattere quel Muro, non di aprire i confini: all'atto pratico è quasi la medesima cosa, ma dal punto di vista simbolico l'effetto è molto diverso. In un certo senso, con questo tipo di retorica, si prepara la scena affinché, fin dall'inizio, la materia del Muro (e si è consci che prima o poi questo perderà la sua funzione di barriera e sarà eliminato) sia importante in sé, anche se – al contrario delle reliquie civili della Bastiglia prodotte da Palloy – non si ha per i resti della struttura un progetto ben definito né dal punto di vista simbolico,



13 | Fotogramma dal documentario *Schade, daß Beton nicht brennt*, NovemberFilm 1981.

né dal punto di vista commerciale.

Postilla. “Schade, daß Beton nicht brennt”*

L’allestimento della mostra “Felicitazioni!” nel chiostro Grande a Reggio Emilia è immediatamente riconoscibile come berlinese grazie a Muro e Trabant, ma non è l’unico elemento che rimanda a Berlino: tutto l’allestimento del secondo piano, con le stanze volutamente lasciate al grezzo che ricordano l’atmosfera delle case occupate o quella dell’ormai defunta Kunsthaus Tacheles. L’immaginario berlinese dei CCCP è legato alla Berlino ovest dei primissimi anni Ottanta, quella delle *Besetzte Häuser*, ed è raccontato da Massimo Zamboni in *Nessuna voce dentro*, dove egli la definisce una “palla” all’interno del territorio della DDR. In contrasto con il fermento sociale e politico catalizzato dai tanti immobili occupati nel quartiere di Kreuzberg, il Muro – quantomeno dal lato ovest – è una barriera tutto sommato deludente:

Certo si rimane perplessi. Incitato dalla propaganda occidentale mi aspettavo una diga olandese, i bastioni di Troia, di Micene, di Babilonia. Macché. Mi trovo di fronte a un prefabbricato di cemento alto un par di metri, del tutto identico alla cinta che delimita il perimetro di una qualsiasi

fabbrica di periferia; le Officine Reggiane, dovessi fare un esempio casalingo. Questo sarebbe il Muro. La sensazione non è la delusione, piuttosto quella di trovarsi davanti a una lingua intraducibile (Zamboni 2017).

Probabilmente, l'intraducibilità è legata allo scarto fra il valore simbolico della barriera che divide in due la città e la sua consistenza reale: quella di un Muro che dal lato ovest è in fondo poco minaccioso, una superficie utilizzabile in vari modi; si tratta di una barriera che, pur non essendo così invalicabile in direzione ovest-est, non vale in fondo più di tanto la pena attraversare, che funziona più per impedire l'uscita di chi è dentro che l'entrata di chi se ne trova al di fuori. Il documentario *Schade, daß Beton nicht Brennt* è una testimonianza viva dell'epoca delle *Besetzte Häuser* e delle relative contestazioni, nel quale vengono intervistati sia gli inquilini occupanti sia i vicini di casa, cercando di restituire un ritratto della Kreuzberg del 1981. In questo ritratto il Muro non compare, ma l'immagine della demolizione degli edifici ottocenteschi della vecchia Berlino, sgombrati dagli occupanti, è nel contrasto tra questi e le gru con pale da demolizione simile a quella del segmento di Muro nei Chiostrì. La scelta estetica di Berlino Est si pone all'incrocio di due approcci diversi che si sovrappongono e possono convivere insieme: se a ovest vi è un brulicare di immagini, ma il Muro non ha quasi funzione, a est si distoglie lo sguardo e si proibiscono le immagini (Diers 1992). Come per quasi tutti i fenomeni legati al Muro, la lente attraverso cui lo si guarda è principalmente quella di Berlino Ovest, che è sia il punto da cui le immagini sono permesse, sia la porzione di città in cui è possibile, fra le altre cose, filmare cortometraggi di vario genere lungo la linea di confine, usando il Muro come scenografia.

Galleria di immagini



Frammenti del Muro di Berlino e altri memorabilia, circa 1990.



Cartolina raffigurante le installazioni di confine a Berlino [s.d.]



Cartolina dal Muro in corrispondenza di Brandenburger Tor [s.d.]



Set di cartoline dal Muro, ripreso in vari punti della città.



Bocca da birra con frammento di Muro di Berlino.



Cartolina con frammento di Muro che riproduce il cartello al Checkpoint Charlie



Biscotti (e relativa scatola) a forma di Muro di Berlino.



Segmenti del Muro di Berlino all'asta a Monte Carlo (Peter Thomann, 1991).

Riferimenti bibliografici

Bach 2013

J. Bach, *Memory Landscapes and the Labor of the Negative in Berlin*, "International Journal of Politics, Culture, and Society" 26/1 (March 2013), 31-40.

Bach 2015

J. Bach, *The Berlin Wall after the Berlin Wall: Site into sight*, "Memory Studies" 9/1 (2015), 48-62.

Baker 1993

F. Baker, *The Berlin Wall. Production, Preservation and Consumption of a 20th Century Monument*, "Antiquity" 67 (1993), 709-733.

Bertens 2021

L.M.F. Bertens, *Succeeding by Failing: the Bernauer Strasse Wall Memorial as Performative Memorial*, "German Life and Letters" 74/2 (April 2021), 203-223.

Bocher 2011

H. Bocher, *Le patriote Palloy et la démolition de la Bastille: Un succès par les réseaux?*, "Hypothèses" 14 (2011), 247-257.

Borzenko 2014

A. Borzenko, *Brotherly love: 25 years on, the artist behind the iconic Berlin Wall mural tells his story*, "The Calvert Journal" 11 November 2014.

Comune di Albinea 2023

Comune di Albinea, *Il Muro di Berlino trasloca per quattro mesi ai Chiostri di San Pietro per la mostra "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla Linea"*, 4 Ottobre 2023.

Connolly 2019

K. Connolly, *'Witnesses of history': the man who kept slabs of the Berlin Wall*, "The Guardian" 8 November 2019.

Darnton 1991

R. Darnton, *Berlin Journal, 1989-1990*, New York 1991.

Diers 1992

M. Diers, *Die Mauer: Notizen zur Kunst- und Kulturgeschichte eines deutschen Symbol(l)Werks*, "kritische berichte", 20/3 (1992), 58-74.

Dolff-Bonenkämper 2002

G. Dolff-Bonenkämper, *The Berlin Wall: an archaeological site in progress*, in C.M. Beck, W. Gray Johnson, J. Schofield, *Matériel culture*, London 2002.

Eckert 2011

A.M. Eckert, *'Greetings from the Zonal Border'. Tourism to the Iron Curtain in West Germany*, "Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History" 8 (2011), 9-36

Feversham, Schmidt 1999

P.Feversham, L.Schmidt, *Die Berliner Mauer heute / The Berlin Wall today*, Berlin 1999.

Flemmings, Koch 2008

T. Flemmings, H. Koch, *Die Berliner Mauer. Geschichte eine politischen Bauwerks*, Berlin 2008.

Frank [2009] 2016

S. Frank, *Wall Memorials and Heritage. The Heritage Industry of Berlin's Checkpoint Charlie [Der Mauer um die Wette gedenken: Die Formation einer Heritage-Industrie am Berliner Checkpoint Charlie]*, Frankfurt am Main 2009], New York/London 2016.

Harrison 2019

H.M. Harrison, *After the Berlin Wall. Memory and the Making of the New Germany, 1989 to the Present*, Cambridge 2019.

Kaminsky 2009

A. Kaminsky (hrsg. von), *Die Berliner Mauer in der Welt*, Berlin 2009.

Klausmeier 2009

A. Klausmeier, *Interpretation as a means of preservation policy or: whose heritage is the Berlin Wall?*, in N. Forbes, R. Page, G. Pérez (eds.), *Europe's Deadly Century. Perspectives on 20th century conflict heritage*, Swindon 2009, 97-105.

Klausmeier, Schmidt 2004

A. Klausmeier, L. Schmidt, *Wall Remnants - Wall Traces: The Comprehensive Guide to the Berlin Wall*, Berlin 2004.

Kossel 2006

E. Kossel, *Berlino e la simulazione della storia*, in M. Haidar, *Città e memoria. Beirut, Berlino, Sarajevo*, Milano 2006, 169-218.

Le 2023

P. Le, *The American Sector review – US road trip to hunt down remnants of the Berlin Wall*, "The Guardian", 26 June 2023.

Light 2017,

D. Light, *Progress in dark tourism and thanatourism research: An uneasy relationship with heritage tourism*, "Tourism Management", 61 (2017), 275-301.

McWilliams 2013

A. McWilliams, *An Archaeology of the Iron Curtain. Material and Metaphor*, Stockholm 2013.

Saryusz-Wolska, Hochmuth, Stach 2024

M. Saryusz-Wolska, H. Hochmuth, S. Stach, *Entrepreneurs of memory: Selling history in the GDR Museum shop in Berlin*, "Memory Studies", 0(0) (2024), 1-18.

Saunders 2009

A. Saunders, *Remembering Cold War Division. Wall Remnants and Border Monuments in Berlin*, "Journal of Contemporary European Studies" 17/1 (2009), 9-19.

Saunders 2018

A. Saunders, *Memorializing the GDR. Monuments and Memory after 1989*, New York-Oxford 2018.

Scheer, Kleihues, Kahlfeldt 2000

T. Scheer, J.P. Kleihues, P. Kahlfeldt (eds.), *City of Architecture, Architecture of the City. Berlin 1900-2000*, Berlin 2000.

Schmidt 2011

L. Schmidt, *The Architecture and Message of the "Wall" 1961-1989*, "German Politics and Society" 29/2 (Summer 2011), 57-77.

Schmidt 2009

L. Schmidt, *Die Botschaft der Mauer-Segmente*, in A. Kaminsky (hrsg. von), *Die Berliner Mauer in der Welt*, Berlin 2009, 228-235.

Tölle 2010

A. Tölle, *Urban identity policies in Berlin: from critical reconstruction to reconstructing the Wall*, "Cities" 27 (2010), 340-357.

Zamboni 2017

M. Zamboni, *Nessuna voce dentro. Un'estate a Berlino ovest*, Torino 2017.

English abstract

The essay provides an overview of the multifaceted ways in which the physical remains of the Berlin Wall have been distributed not only within Berlin but in the whole world by contrasting the official process of memorialisation and the continuous production and commerce of fragments of concrete pertaining to the Berlin Wall. This highlights issues deeply enmeshed in the city urban policies, as well as the ever-problematic theme of memory through monuments and of the progressive loss of meaning of the single fragments. By way of the commodification of the Berlin Wall remains (not only through souvenirs, but also through the auction of whole segments) the still-circulating, actual concrete of the Wall becomes less and less meaningful than – paradoxically – its absence.

keywords | Berlin Wall; Berlin Wall Memorials; Berlin Wall souvenirs; Felicitazioni!.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

CCCP e CCCP

Il mito sovietico italiano, da Cavriago a Berlino

Gian Piero Piretto, intervista a cura di Christian Toson



Turisti fotografano i mosaici della stazione della metropolitana moscovita Majakovskaja. Anni Ottanta, Boris Kavkašin, Valerij Christoforov, TASS.

Christian Toson | Potrebbe raccontarci, attraverso la sua esperienza personale, professionale e accademica, com'era il mito dell'Unione Sovietica in Italia, in riferimento all'ambiente culturale dei CCCP?

Gian Piero Piretto | Ho scelto di studiare russo perché negli ultimi anni di liceo era uscito in traduzione il *Maestro e Margherita* di Bulgakov. Mi ero follemente innamorato di questo romanzo, e visto che avevo già deciso di studiare lingue straniere, ho deciso di aggiungere anche un esame di russo. Ma quando l'ho comunicato ai miei genitori c'è stata perplessità in famiglia, che è andata avanti per anni. In seguito, ho portato i miei genitori a Mosca e Lenigrado. Era il 7 novembre 1986 (Anniversario della Grande Rivoluzione Socialista d'Ottobre), e come stranieri abbiamo avuto un posto di privilegio per assistere alla sfilata che confluiva verso la piazza Rossa. Siamo stati quasi un'ora in piedi, al freddo, per mantenere la posizione

in attesa che iniziasse la sfilata. Mio padre, che non era mai stato né comunista né filosovietico, alla fine di quelle tre ore gelide, in piedi, aveva le lacrime agli occhi e mi ha detto: “Se non li avessi visti con i miei occhi, non l'avrei mai creduto. Tu me l'hai raccontato mille volte, ma loro ci credono! Loro ci credono! Non crediamo più in niente”. Questo detto da uno che non era mai stato comunista, ed era rimasto deluso dalla Democrazia cristiana. A Mosca però aveva le lacrime agli occhi di fronte a questa manifestazione popolare. Negli ultimi anni mi sono occupato con gli studenti di studiare strategie di ottenimento del consenso, di gestione delle emozioni etc. e cito sempre questo episodio.

Quella non era la seconda lacrima di Kundera, non la facile commozione compiaciuta perché ci commuoviamo con gli altri: quella di mio padre era una lacrima autentica di fronte a una manifestazione di fede. E che fosse religiosa o politica poco importava, ma era qualche cosa che lo ha colpito. Era l'anno 1986, tre anni dopo sarebbe crollato tutto. Però, una festa del 7 novembre poteva ancora suscitare una reazione così in una persona abbastanza preparata. Tramite me, ovviamente, mio padre sull'URSS qualche cosa aveva acquisito, ma ripeteva: “Me lo hai raccontato mille volte, ma non ci avrei creduto se non l'avessi visto con i miei occhi”. È stata anche questa l'Unione Sovietica.

CT | Rispetto a questa immagine, come è cambiato in quegli anni il mito dell'Unione Sovietica in Italia?

GPP | Ci ho pensato parecchio in questi giorni e, preparandomi all'incontro con voi, mi sono anche riletto l'articolo di Tondelli che era uscito su “L'Espresso” (*Punk, Falce e Martello*, novembre 1984) e ripubblicato di recente su “Linus” nel numero dedicato ai CCCP (n. 705 del febbraio 2024) e mi è sembrato che tutte le prove che lui cita a favore dell'interesse per il mito sovietico fossero in realtà manifestazioni di interesse nei confronti della nuova Unione Sovietica che andava delineandosi sempre più. In particolare, Tondelli cita due film americani: *Gorki Park* (*Gorky Park*, 1983, regia di Michael Apted) era stato famosissimo anche perché tratto dal romanzo di Martin Cruz Smith. L'altro in italiano si chiamava *Mosca a New York* (titolo originale *Moscow on the Hudson*, 1984, regia di Paul Mazursky).

Il primo è un film che per la prima volta parla di delitti anche a Mosca, di traffici tra i servizi segreti, quindi si interessa dell'Unione Sovietica, ma non è il solito mito sovietico (la conquista spaziale, l'eguaglianza, l'amicizia dei popoli, tutta la retorica dei decenni precedenti), ma è di interesse per una nuova realtà che avrebbe portato poi con il crollo dell'Unione Sovietica a quel momento di infatuazione da parte dell'Occidente per un nuovo paese che finalmente assomiglia a noi, dove succedono le stesse cose – dal consumismo alle competizioni di bellezza, i centri commerciali e tutto il resto. L'altro film in questione, *Moscow in the Hudson*, è la storia di un sassofonista sovietico che arriva a New York e decide di chiedere asilo politico, quindi di scappare dall'URSS: e anche questo non è un grosso contributo al mito sovietico così come era stato inteso.

Potrei aggiungere, se mi concedete un momento autoreferenziale, altre esperienze personali di quegli anni (metà anni Ottanta). Quando insegnavo all'Università di Bergamo tenevo un corso di lingua attraverso la cultura presso il laboratorio linguistico, e recuperavo in occasione dei miei viaggi sovietici ogni possibile materiale sonoro che potesse aggiungersi agli obsoleti manuali che ancora circolavano, compresi dischi, canzoni, musica, etc. Mi era venuta l'idea di proporre a Radio Popolare di Milano una trasmissione di musica sovietica che era stata prontamente accettata e mi hanno messo al fianco di Sergio Ferrentino, che era un maestro di radiofonia – io non avevo alcuna competenza né di mixer né di tempi radiofonici. Per tre anni saremmo andati avanti con questa trasmissione che proponeva non soltanto il mito russo e sovietico, quindi il coro dell'Armata Rossa e le canzoni politiche, oppure gli strazianti e meravigliosi canti popolari, ma dava riscontro anche delle nuove realtà: audiocassette di rock non ufficiale, rock proibito, l'aerobica sovietica. Proponevo anche le canzoni delle colonne sonore delle commedie musicali staliniane degli anni Trenta, ovviamente leggendo in chiave critica quelle forme di propaganda e di creazione di realtà virtuali e lontane. Questo aveva portato, all'interno della radio, a un certo scombussolamento, perché lo zoccolo duro di Radio Popolare non vedeva di gran buon occhio le nostre uscite e questa nostra leggerezza nell'approccio alla cultura sovietica. Viceversa, chi era un pochino più aperto mi permise di mettere lo zampino nelle trasmissioni, dal jazz sovietico al folk sovietico, i bambini sovietici, le trasmissioni gay del martedì (sì, ci sono i gay anche in Unione Sovietica). Dalla piccola nicchia di quella radio e col mio modestissimo apporto abbiamo quindi offerto un contributo ad allargare il discorso su quello che è stato. Fino ad arrivare poi alla satira, addirittura a un programma pseudo-cabarettistico.

In parallelo, diedi alle stampe per CLUP una *Guida di Mosca e Leningrado* (Milano, 1986) che proponeva, inedita per l'epoca, sicuramente inedita in Italia, la possibilità di andare in giro da soli per Mosca e per Leningrado; quindi, staccarsi dai gruppi e muoversi in quelle città che fino allora erano, in conseguenza del mito, intoccabili, nel bene e nel male. Volevo rompere quell'idea che sono guai se ti sposti perché ti portano in Siberia, e di non fidarsi ad andare in metropolitana da soli. Questa guida aveva avuto un notevole successo e a decenni di distanza ho saputo che era arrivata fino all'Unione Sovietica, dove aveva suscitato parecchia curiosità, e potrei raccontare molti aneddoti su come poi sarei stato anche avvicinato da persone, non dico agenti del KGB, ma comunque figure ufficiali che venivano a Milano e con delle scuse cercavano di avvicinarci per capire chi fosse colui che aveva scritto questa guida.

CT | Ci sembra che l'immagine dell'Unione Sovietica che proponeva lei in Italia si distaccasse molto da quella ufficiale. In che modo questo era legato con i cambiamenti culturali in atto in URSS?

GPP | Il momento io lo vedrei più in questa chiave: avviciniamoci a un paese con possibilità nuove, e caso mai decostruiamo i vecchi miti, anche quelli che sembravano intoccabili da parte di chi aveva una fede politica orientata in quella direzione; ma anche approfittiamo di queste possibilità e scopriamo che cosa ha da dire questa nuova realtà. Io con i miei studenti

avrei fatto dei viaggi organizzati appositamente, preparandoli su materiali diversi: in quegli anni comparivano riviste nuove assolutamente inaudite. C'era la possibilità di reperire materiali di ogni genere sottobanco. Era sempre stato possibile ma non c'era più quel terrore di matrice staliniana. All'interno del paese la decostruzione del mito sovietico era cominciata già dagli anni Settanta.

Soprattutto i giovani, già da quegli anni, non sopportavano più l'imbacuccata e arcaica presenza della retorica e della propaganda e avevano acquisito un atteggiamento che io ho sempre definito come a-sovietico più che anti-sovietico, sintetizzabile in un: noi dichiariamo di non crederci più, non abbiamo alcuna aspirazione politica di demolizione delle politiche sovietiche, anzi, la politica proprio non ci interessa. Patto di reciproca non aggressività con il regime, noi facciamo le cose nostre senza venire troppo alla luce o dare fastidio, e voi ci lasciate vivere in pace.

Forse l'elemento che può meglio caratterizzare questo stato di cose era stata l'apertura del famoso Rock Club a Leningrado che gli stessi servizi segreti avevano organizzato per concentrare tutti gli amanti del rock in un solo spazio. Concedendo loro questo territorio, li potevano tenere d'occhio. I musicisti erano ben lungi dall'essere così creduloni, quindi andavano al Rock Club, ma in parallelo continuavano le attività nelle cantine e in luoghi alternativi.

Quindi all'interno del paese la ricostruzione era cominciata già prima. In Occidente, secondo me, è arrivata nella prima metà degli anni Ottanta; poi c'è stato l'input gorbacheviano che ha ribaltato tutto quanto.

CT | Potrebbe raccontarci qualcosa in più rispetto alla percezione che si aveva nei confronti dei paesi del Patto di Varsavia in rapporto al mito sovietico?

GPP | Quando accompagnavo i turisti italiani nei viaggi in URSS, c'era un viaggio che si chiamava "l'Europa orientale in treno". Molto avventuroso. Si dormiva sempre solo in cuccetta. Si partiva da Vienna, e si andava a Praga, Budapest, Varsavia, poi in Unione Sovietica (Mosca, Leningrado) e si tornava a Berlino Est. Si poteva chiaramente vedere lo spettro delle differenze che c'erano tra i paesi dell'Est Europa. In quasi tutte le classifiche, l'Unione Sovietica era quella che stava più in basso, come avrei sentito dire poi negli anni successivi da molti amici e colleghi sovietici. "Dicono che noi siamo i colonizzatori, in realtà si vive molto meglio nelle colonie che non nella casa madre". L'Ungheria sembrava essere il paese di Bengodi, era l'Occidente del patto di Varsavia. Di Praga e Varsavia non ne parliamo. A Budapest e anche a Berlino c'erano caffè e ristoranti dove si poteva andare senza problemi. In Unione Sovietica si facevano le code e ci voleva la piccola corruzione – il pacchetto di Marlboro, il dollaro messo in mano al portiere dei ristoranti – per conquistare l'ingresso, e così via. A Berlino Est mi avevano anche fatto vedere che c'erano i locali gay, i caffè gay, mentre in Unione Sovietica l'omosessualità era ancora penalmente punibile. Da parte di tutti quelli che ho conosciuto degli altri paesi, c'era un sentimento di rivalsa nei confronti di Mosca. Pochissimi fra quelli che ho conosciuto erano filomoscoviti e filosovietici. Anche questa per me è stata un'occasione

per aprire gli occhi e mettere da parte tutta una fetta di retorica propagandistica. La mia Berlino, quindi, è stata più Berlino Est che non Berlino Ovest.

Tornando ai CCCP, io rientro a Berlino Ovest a mezzanotte. E avevo l'età in cui a mezzanotte si continuava a vivere, non si andava a letto. Però le mie giornate e i soggiorni più lunghi e più importanti hanno riguardato il settore orientale. A differenza dei CCCP che si cimentavano a Kreuzberg, il quartiere di Berlino Ovest dove c'era la vita, la movida dove si faceva cultura, Berlino Est era molto più sonnolenta e tranquilla, ma vivace. Avevo già da allora imparato a contestare l'immagine di immobilità e di grigiore del mondo socialista. La vita quotidiana esisteva e succedevano un sacco di cose, anche intriganti. Non potendo parlare in russo, io parlavo il mio misero tedesco; il collega con cui avevo fatto amicizia era fanatico di opera, quindi parlava italiano con i versi delle romanze operistiche, ed entrando in un ristorante molto quotato frequentato dagli attori, pronunciò la frase "serra l'uscio!", che abbiamo poi scoperto essere della *Cenerentola* di Rossini. Un italiano aulico assolutamente sgrammaticato, ma la lingua franca che parlavamo di solito era proibita, perché nei locali pubblici i russi non erano ben visti.

Quando stavo a Leningrado con una borsa di studio, una delle governanti del piano della casa dello studente, una sera in cui aveva bevuto un po' e alla quale avevamo offerto del vino, ci aveva raccontato in lacrime di essere stata in vacanza a Praga. Era il 1974, quindi il ricordo del 1968 era ancora vivo, soprattutto nei praguesi. Era andata a farsi la manicure, e le avevano tagliato le unghie male, facendole uscire il sangue dalle dita. "Perché? Perché ci fanno questo? Noi vogliamo essere fratelli. Noi volevamo aiutarli". Le risposi: "Sì, ma non avete capito, ve l'hanno detto in tutte le lingue che loro non volevano questo aiuto". Quasi ubriaca, piangeva, dicendo: "Ecco, mi ha... mi ha fatto sanguinare le mani, perché non possiamo essere fratelli?".

Questi piccoli particolari di anno in anno toglievano le fette di salame dagli occhi del giovane italiano. Su questo ho impostato molti dei miei dibattiti negli anni successivi. Quando trovavo dei sostenitori a tutto tondo dell'Unione Sovietica che contestavano certe mie posizioni dette revisionistiche, dicevo: io ci ho vissuto per mesi di fila e continuo ad andarci sistematicamente. Voi non ci avete mai messo piede e quindi vi basate solo su materiali di propaganda, sul sentito dire: andiamoci una volta insieme e poi vediamo se le mie critiche vi sembrano ancora faziose.

CT | In questa demitizzazione dell'Unione Sovietica, i CCCP possono considerarsi una forza antagonista, proprio perché giocano sul venire a mancare del punto fermo, della linea da seguire, volendola ribadire proprio laddove iniziava a mancare. A quali riferimenti culturali sovietici crede si siano richiamati i CCCP?

GPP | Sì, sicuramente. I CCCP sono stati sempre persone di grandissima intelligenza e di grande finezza intellettuale, chiamiamoli intellettuali tra virgolette: non erano intellettuali che se la tirano da intellettuale, però la loro preparazione era sicuramente molto attendibile. Per

moltissimi, non solo in Italia, il riferimento culturale erano gli anni dell'avanguardia, quindi i primi anni Venti, e ho visto moltissime citazioni di quel mito, soprattutto sul fronte iconografico. Era il Costruttivismo, era Majakovskij. Il Realismo Socialista degli anni Trenta staliniani ha avuto un seguito molto minore, molto inferiore rispetto a quelle mitologie. Anche perché da un punto di vista politico diventava impossibile negare la mistificazione staliniana della purezza ideologica dell'utopia, nella riduzione che era stata caratteristica dei primi anni Venti.

Molto più tardi è arrivata una rivisitazione del Realismo Socialista – penso ad alcune mostre che ci sono state a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, 10 o 15 anni fa. Però c'è voluto molto prima di poter dire: ci occupiamo di una forma d'arte come il Realismo Socialista, senza per questo poter essere accusati di essere filo-Stalin, di essere stalinisti e di sostenere la politica staliniana. Quindi l'imbarazzo causato dallo stalinismo sicuramente avrebbe fatto sì che anche quella fase, peraltro interessantissima, di iconografia, di arte, di cinema, un po' meno sul fronte letterario, venisse accantonata e ripescata in ritardo. Secondo me, i CCCP hanno continuato sull'onda di quella mitologia mai abbandonata, mai dimenticata. Volendo affermare o riaffermare la loro fedeltà alla linea, appunto, hanno scelto quelle forme e non hanno mai fatto ricorso a manifestazioni biecamente o bassamente retoriche o propagandistiche.

L'ironia e l'autoironia dei loro testi e delle loro rappresentazioni è sempre stata grandissima, e qui c'è la grossa differenza con quello che succedeva in Unione Sovietica. L'ufficialità sovietica, l'ironia non la conosceva. Ma c'era un interessantissimo sottosuolo sarcastico, ironico, satirico. Le battute e i cicli di barzellette erano una reazione che la popolazione si inventava per sopportare una certa tipologia di vessazione o di pesantezza della vita. Sappiamo che la protesta non era una categoria specifica del popolo russo, tantomeno sovietico. Quindi si sopportava, più che protestare, e inventarsi barzellette che mettessero in ridicolo la politica o i vari personaggi della politica era una delle vie d'uscita. Credo che i CCCP conoscessero molto bene tutte queste realtà, così come anche nella scelta degli appellativi. Fatur era l'"artista del popolo", perfetta traduzione di "narodny artist", non l'artista popolare, perché in italiano popolare può sembrare voler dire 'di successo, famoso', ma artista che appartiene al popolo. Più recentemente, quando a Annarella hanno attribuito il titolo di "benemerita soubrette", anche questo viene da "zaslužennyj artist", preso dalla realtà sovietica più pura, prova del fatto che la conoscevano davvero molto bene.

CT | E rispetto alla realtà emiliana?

GPP | L'altra percezione – sarebbe da discuterne con loro, ma mi permetto qui di azzardare: – è che abbiano vissuto il mito sovietico filtrato attraverso l'Emilia-Romagna, in Emilia in particolare, come la realtà di Cavriago. Ci sono stato per la prima volta qualche settimana fa e sono rimasto a bocca aperta sia davanti al busto di Lenin ancora in piazza, sia dalla manifestazione che commemorava i 100 anni dalla sua morte. C'erano cento e cinquanta persone nella sala della Casa della Cultura di Cavriago per ragionare sul mito di Lenin insieme a me. Hanno fatto anche loro, con un gesto molto autoironico, quello che hanno chiamato "il gadget". Una palla

di vetro con la neve e il busto di Lenin dentro. Hanno preparato 100 esemplari, come gli anni dalla morte di Lenin. Hanno tenuto da parte un'esemplare per me. Io ho detto loro:

Ma allora, se siete d'accordo, in questa mia presentazione potremmo finire con un gioco. Io cito Majakovskij che 100 anni fa inveiva contro la riproduzione tecnica dell'opera d'arte, cioè contro la promozione di busti di Lenin da tenere in ogni casa. Sulla rivista "LEF" c'è un articolo a tutta pagina dove Majakovskij tuonava: "Non fate commercio di Lenin!". Io impersonerò Majakovskij cento anni dopo e chiederò a voi organizzatori: "Avete fatto commercio di Lenin?".

Loro rispondono "Bellissimo, ci divertiremo!". Sono stati al gioco e abbiamo fatto questa performance finale in cui hanno motivato la scelta. Un anziano signore poi mi ha detto privatamente: "A me non piace mica questa cosa! Soprattutto è fatta male. Guarda, guarda, questo sarebbe Lenin? A me sembra La Russa". Molto spiritosi e molto ironici, senza peraltro perdere la loro convinzione politica.

Discutendo di Putin e del trattamento che io riservo a Putin nell'ultimo libro che ho dato alle stampe, quello sui funerali sovietici (*L'ultimo spettacolo. I funerali sovietici che hanno fatto la storia*, Milano 2023), sempre questo signore mi dice: "Ah, gliele hai cantate belle chiare a Putin! Eh, non gliele hai mica mandate a dire!". Rispetto alle scelte putiniane dice: "Sai, io volevo credere che lui lavorasse per il bene della Russia, che volesse riportarla alla grandiosità sovietica. Poi, nel momento in cui ha dichiarato che la causa della guerra era stata Lenin, per la sua responsabilità nei confronti della Crimea, allora gli ho detto, no, caro Putin, non mi fido più di te, giù le mani da Lenin!"

Dietro tutte queste affermazioni, che sembrano macchiettistiche come le sto raccontando, c'è forse tutta la storia dei CCCP, cioè la fede incrollabile, però sempre molto critica, non ottusa. Rodolfo Curti di Caviglio mi ha detto: "Io dividevo i comunisti in due categorie: gli intelligenti e i cretini. Gli intelligenti arrivavano nell'Unione Sovietica, si guardavano intorno e poi venivano a discutere con me. 'Ma qui c'è qualcosa che non funziona, lo dobbiamo dire, dobbiamo scrivere alle Botteghe Oscure per segnalare!'; i cretini, invece, 'È tutto bello, tutto bellissimo, tutto una meraviglia!'. Non è vero! Noi dobbiamo avere lo sguardo critico!". E così ho approfondito grazie a lui cosa vuole dire essere comunista oggi in quel territorio specifico dell'Italia. E ho capito forse un pochino meglio anche i CCCP. Questo loro gioco del sottotitolarsi come "fedeli alla linea", del non cedere ai facili smantellamenti di quel mito, ma nello stesso tempo di essere, rispetto a quel mito, prima documentati e consapevoli, e poi critici.

CT | Vorremmo farle una domanda che si muove sulla linea del campo di ricerca generale della nostra rivista, che parla di tradizione classica nella memoria occidentale. Mutuando il concetto di testo mediatore da Aby Warburg, vorremmo chiederle qual è il canone e quali sono i testi mediatori che hanno fatto emergere questo immaginario sovietico nell'Italia degli anni Ottanta.

GPP | Direi che il nome dominante è Majakovskij. Icona nel bene e nel male, nel senso che a conoscere davvero Majakovskij erano in pochi, però anche in quel caso penso alla fortuna

di quella foto di Lili Brik che grida nel megafono. Basta leggere come la pubblicità/propaganda sovietica sia stata utilizzata dalla pubblicità commerciale, e l'abbiamo trovata per decenni declinata in mille possibili varianti. Oppure il famoso quadro del Cuneo Rosso, di El Lisickij. Una serie di figure, di nomi diventati iconici, che hanno circolato mantenendo la propria aura di icona fino a quasi la metà degli anni Ottanta.

La critica che facevamo e cercavamo anche di far capire agli studenti era che non si dovevano accontentare di quelle forme ben note e così ampiamente sfruttate, ma dovevano andare a scoprirne di nuove. Quando si proponevano loro autori o nomi diversi, restavano a bocca aperta e si facevano appassionare. Poi sempre meno. Negli ultimi anni di insegnamento mi ero reso conto che insegnare diventava molto difficile, nella fattispecie stavo commentando uno dei fotomontaggi di Rodčenko, che usava l'immagine di Brik, e dicevo: "probabilmente non conoscete Lilja Brick: era stata una delle donne di Majakovskij". Vedo gli occhi smarriti e capisco che non sanno chi sia Majakovskij. Prima di commentare il fotomontaggio di Rodčenko, dobbiamo tornare alle origini e spiegare tutto. Nel corso dei miei quarant'anni di insegnamento ho assistito a un progressivo crollo generale di preparazione, in particolare rispetto all'Unione Sovietica, quindi anche del suo mito.

Il mito fragile e vuoto costruito su immagini universalmente note e senza ricerca di approfondimento, che aveva caratterizzato tutti gli anni Settanta in Italia, era precipitato. La stessa cosa succede in Russia. C'è addirittura ignoranza rispetto alla figura di Lenin, anche fra gli studenti universitari. A me è successo qui a Berlino, qualche mese fa, quando ho portato in giro un gruppo di amici e c'era un signore con la figlia neolaureata. Siamo andati a visitare un museo della DDR, non quello turistico ma quello più filologicamente pulito. E il padre uscendo mi dice: "Mi sembra di essere tornato a *Goodbye, Lenin*". Effettivamente racconta la storia di quegli anni. La figlia chiede: "Che cos'è?". "È un film di una ventina d'anni fa. Tu non l'hai visto, ma adesso che sei stata a Berlino dovresti vederlo". Lei tira fuori il telefono: "Come? Si chiama *Goodbye...* No, non lo trovo, com'è, *Lewis...*?". Dico: "No, *Lenin* con la n". "Ah! E cosa vuol dire?". La realtà è questa.

Quindi se Majakovskij e Lenin oggi sono sconosciuti ai più, dobbiamo interrogarci e ripensare. Chi insegna oggi ha una responsabilità ben più grossa di quella che avevo io. Soprattutto nei primi anni stavo tranquillo perché chi fossero Majakovskij, Esenin, Gor'kij, Trockij, Bucharin lo sapevano assolutamente tutti, sia perché, come ho già detto, chi si iscriveva a un corso di russo aveva una preparazione politica alle spalle, sia perché era cultura generale, che all'epoca era di dominio pubblico. Oggi la situazione è cambiata, è precipitata – precipitata o migliorata, dipende dai punti di vista. Persino Gagarin, oggi gli studenti non sanno più chi sia stato. Per fortuna sono in pensione, ma se dovessi ancora insegnare dovrei rimodellare tutto il mio sistema di insegnamento a partire dalle origini. Spiegare le cose di base, non lavorare sulla raffinatezza di un fotomontaggio di Rodčenko. Quello si potrebbe fare forse in un dottorato o un master.

Un altro momento topico: era il 2000, quindi ben oltre il crollo dell'URSS. Avevo organizzato a Milano una serie di proiezioni di commedie musicali staliniane degli anni Trenta presentate in lingua originale senza sottotitoli. Prima dell'inizio facevo una sinossi e cercavo di preparare il pubblico alla visione. Durante una di queste proiezioni si alza una persona dal pubblico pestando i piedi, ed esce sbattendo la porta. Abbiamo capito cosa fosse successo il giorno dopo. Mi arriva una telefonata. "Sono il professor XY, docente di filosofia all'Università di Bologna, redattore della rivista "Marxismo oggi", volevo chiederle conto del suo atteggiamento irrisorio nei confronti delle conquiste che il compagno Stalin...", e insomma mi ha fatto un'arringa. In seguito, mi mandò una lettera vergata a mano con tanto di penna stilografica – impeccabile sul fronte dell'educazione, della correttezza, dello stile – in cui mi diceva che sulla rivista avrebbero scritto una recensione per condannare la mia iniziativa. Era il 2000. Anche i difensori di Stalin a ogni costo non sono mancati. Questi che cito sono i casi più eclatanti, ma ce ne sono stati parecchi. Viceversa, da parte di molti io ero visto come filosovietico e bolscevico, pericoloso, da tenere d'occhio anche in università. Fra il serio e il faceto, non pochi colleghi mi dicevano: 'Ah, tu che sei l'agente dell'Armata Rossa... Va bene, facciamoci una risata'. Per quanto abbia fatto tutti gli sforzi del mondo per cercare di essere quanto meno fazioso possibile, mi sono visto trattare da alcuni come revisionista e da altri come agente del KGB. Ma alla fine fa parte del gioco, no?

CT | Riavvicinandoci al mondo dei CCCP. Dato che lei ha frequentato molto Berlino, potrebbe dirci qualcosa su come questa città divisa facesse da mediatore nell'immaginario sovietico? Lei ci vedeva la traccia di una fedeltà ideologica, oppure aiutava a sconfessarla?

GPP | Come dicevo, ho frequentato Berlino assiduamente tra il 1979 e il 1981. Ero arrivato nel 1979. Laureato da poco, ci andai per uno dei miei primissimi convegni, che si teneva a Berlino Est: era un convegno di docenti di lingua e letteratura russa che coinvolgeva tutti i paesi del Patto di Varsavia. C'eravamo anche noi italiani e si teneva ogni tre anni in una delle capitali del Patto di Varsavia. Ho fatto conoscenza con un giovane collega dell'Università Humboldt, che era fra gli organizzatori, e che mi aveva aiutato a trovare alloggio in una casa dello studente, perché non ero relatore ufficiale, ma intervenivo con una breve comunicazione, quindi non avevo diritto alla residenza nel Grand Hotel ad Alexanderplatz.

Avendo fatto amicizia con lui, sarei tornato negli anni successivi, in particolare per fare Capodanno a casa sua. Non potendo però risiedere a Berlino Est, dovevo dormire a Berlino Ovest e ogni giorno passare la frontiera se volevo andare a trovarlo. Un'esperienza diversa rispetto ai CCCP, che hanno vissuto Berlino Ovest, con tutto ciò che implicava la scena musicale e la vivacità estrema per le culture giovanili, in opposizione al grigiore di Berlino Est. Avendo frequentato abbastanza spesso Berlino Est, devo dire che non era così grigia e così tetra come la leggenda la voleva. La seccatura più grande era dover passare alla frontiera, dover pagare a ogni passaggio l'obolo per il visto e per il cambio obbligatorio, che per il mio budget dell'epoca era parecchio impegnativo. Arrivavo a Berlino Est carico di marchi dell'Est e li spendevo tutti per intrattenere gli amici con i quali andavamo a pranzo: pagavo sempre io, perché non avrei

saputo cosa comprare con quei marchi e non avrei potuto ricambiarli con marchi dell'Ovest all'uscita.

Questo mio amico aveva un'automobile di cui ero molto fiero e ci teneva moltissimo a dimostrarmi la sua superiorità rispetto all'Unione Sovietica. Mi ero accorto subito, in quella circostanza, che la tanto sbandierata amicizia tra i popoli del Patto di Varsavia era puramente formale, retorica e propagandistica. Appena arrivato a Berlino, ad Alexanderplatz, mentre guardavo la torre della televisione mi si era avvicinato un ragazzo mio coetaneo: aveva visto che ero straniero e mi ha chiesto in tedesco chi fossi e da quale paese venissi. Ingenuamente ho pensato di rispondere in russo, visto che ero lì per il convegno di russistica e lui mi ha guardato un po' bruscamente e mi dice: "No, io questa lingua non la parlo. Siamo in Germania e parliamo tedesco". E allora io gli dico, nel mio misero tedesco, che ho parlato russo perché ero molto fiero di essere lì per quel convegno. C'erano manifesti dappertutto, avevano addirittura realizzato un francobollo celebrativo e lui mi ha detto: "Sì, sì, lo sappiamo che Berlino è invasa dai delegati di questo convegno, a tutti avevano dato una valigetta nera con i documenti. Berlino è piena di agenti segreti. Non siamo così contenti di questa invasione". E mi raccontò una barzelletta che è diventata nella mia storia personale un punto di riferimento fondamentale. Dice: "Sai, se sali sulla torre della televisione, se guardi verso il cielo, vedi, un *Sternenmeer*, un 'mare di stelle', se guardi verso Berlino Ovest, un *Lichtenmeer*, un 'mare di luci', se guardi verso Berlino Est, un *Gar Nichts Mehr*, un 'più niente di niente'". Il gioco era su *Meer/mehr* che condividono il suono 'Mer', che vuol dire sia 'mare' sia 'più'.

Per me era stato il primo impatto. La prima persona che a Berlino mi dice che del russo non gliene frega niente: "Sì, lo studio a scuola, ma non lo voglio parlare. I delegati ci danno fastidio, hanno invaso la nostra città". Il mio collega e poi amico avrebbe rincarato la dose. Gli avevo chiesto se potevamo andare a visitare il memoriale sovietico a Treptower Park, al quale ho poi dedicato degli studi, e lui mi ha detto: "Ci sono tante altre cose più interessanti che vorrei farti vedere di Berlino Est, prima nel memoriale sovietico". Aveva anche specificato che quando saremmo stati nei caffè e nei ristoranti, non una parola in russo, altrimenti invece di portarci da bere ci avrebbero tirato le bottiglie. Quella prima settimana di soggiorno a Berlino Est era stata illuminante per tutto il mio mito dell'URSS.

Dal 1979 e negli anni successivi fino al 1982 abbiamo mantenuto buoni rapporti e sono tornato quando il mio budget mi permetteva di farlo. Con la sua automobile andavamo in giro, ma c'era il tragico momento del ritorno di Cenerentola. Entro mezzanotte dovevo arrivare a Friedrichstrasse per passare il confine. Lui guidando diventava sempre più nervoso, gli si scatenavano mille tic, perché questa cosa del dover portare l'amico straniero in questo Palazzo delle Lacrime (dove avvenivano i controlli per il transito tra le due parti della città divisa) non gli andava assolutamente giù, si sentiva prigioniero a dover restare lì e non poter venire con me. Anche questo per me era stato illuminante rispetto al mito del Patto di Varsavia e degli altri paesi.

CT | Coronerei questa risposta con un passo del bel libro di Michele Rossi, la biografia di Ferretti e Zamboni che appunto parla proprio di questo:

Non subiscono quindi nessuna fascinazione politica per l'URSS. "Filosovietici, non stupidi", scrivono come premessa a un volantino decalogo distribuito ai concerti per spiegare la loro identità. Tiene a precisare Ferretti: "non c'era nessuna posa, non era un gioco, c'era molto autosarcasmo, eravamo dalla parte del mondo dell'acciaio e del cemento dell'Unione Sovietica contro quello di plastica e di *paillettes* dell'America". Il filosovietismo lo avvertiamo unicamente come una necessità. Con ogni probabilità, se fossero vissuti in un paese del socialismo reale, avrebbero preso spunto da qualsiasi elemento del capitalismo per utilizzarlo come sovversione linguistica e simbolica contro la retorica anticapitalista invasiva. "L'idea - ha specificato Ferretti - era che il mondo fosse diviso in due: l'Impero del Bene, rappresentato in quegli anni da Reagan, e l'Impero del Male. Noi facevamo parte dell'Impero del Male per un semplice problema di equilibrio e il nostro scopo era fare propaganda a quel pezzo di mondo". L'equazione "filosovietismo = gruppo comunista" è un grave errore, "la differenza c'è ed è questa" - ha specificato Ferretti - "essere comunisti vuol dire sentirsi legati a un'ideologia che ognuno, nel tempo, ha stravolto a modo suo, e che perciò, secondo noi, non poteva più assolutamente rappresentare un vincolo comune. Per noi, invece, la parola chiave era 'sovietismo': cioè un'idea molto più limitata, ma che per un breve momento della storia è diventata realtà, per cui le persone comuni si organizzavano sui luoghi di lavoro, formavano dei consigli e alla fine arrivavano a dirigere lo Stato" (M. Rossi, *Quello che deve accadere, accade. Storia di Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni*, Firenze 2014, 41).

GPP | Sì, sono d'accordissimo con ogni singola parola. C'è una differenza fra sovietismo e comunismo. Io avevo un collega docente di letteratura americana, autenticamente comunista, lui si definiva tale, e ogni volta che ci trovavamo in commissione di laurea con qualche tesi mia e gli studenti pronunciavano la locuzione "comunismo sovietico", lui sobbalzava sulla sedia e diceva: "No Gian Piero, per favore! Fai capire ai tuoi studenti che 'comunismo sovietico' è un ossimoro, non c'è mai stato un comunismo sovietico".

E allora un po' ridevamo, un po' lo prendevamo sul serio e io gli dicevo: "Sì, però loro citano le fonti su cui hanno lavorato, ovviamente in Unione Sovietica si parla di 'sovetskij kommunizm'". Per cui questa dicotomia la conosco molto bene e per questo ho insistito sugli anni Venti e sul ritorno a quella purezza bolscevica di cui abbiamo parlato anche in questi ultimi tempi, proprio rispetto al funerale di Lenin, in parallelo al funerale di Stalin. Il funerale di Lenin aveva mantenuto ancora forme di sobrietà assoluta e di purezza ideologica: lo stesso Lenin si era pronunciato contro la propria trasformazione in icona e in mito e contro il culto della personalità e così via. Poi la ragione di Stato ha fatto sì che si dovesse immortalare la figura di Lenin e trasformarlo in una sorta di idolo. Stalin quando è morto era già un idolo. Quindi era già stata presa una distanza da quelle istanze di semplicità, di purezza e di utopia pura: tutto era precipitato.

Sarebbe molto opportuno in queste circostanze ribadire la differenza fra sovietismo e comunismo, prendere in esame la mistificazione che delle idee primigenie è stata fatta. L'intervento dello stalinismo e la, ancora più preoccupante, rinascita oggi dello stalinismo attraverso Putin - quindi il putinismo, che rilancia lo stalinismo - riporta la Russia a realtà e modalità medie-

vali. Questi sono, secondo Putin, i cosiddetti valori tradizionali, secondo i quali oggi chiunque può entrare nella categoria di nemico: il “nemico del popolo” di Stalin oggi è l’“agente straniero”. È tutto basato su questo: la mitizzazione e la mistificazione della vittoria della Seconda guerra mondiale per giustificare l’aggressione in Ucraina e per mettere da parte Lenin.

Sono già diversi anni, almeno un decennio, che durante le feste e le celebrazioni sulla piazza Rossa il Mausoleo di Lenin viene mimetizzato, coperto con del cartongesso, come se sotto non ci fosse niente. Come se il mondo intero non sapesse che lì per cento anni c’è stato il Mausoleo di Lenin e continua a esserci. Oggi, tutto ritorna in questo discorso.

Io mi auguro che il ritorno di popolarità dei CCCP sia pensato in questi termini: non facciano una loro propaganda, non rimettiamo in piedi l’Unione Sovietica, che oramai è morta e sepolta, la nostalgia nei confronti della quale è una cosa che si è trasformata in un pericolo gestito da Putin. Ma rivisitiamo quei concetti, senza accontentarci degli stereotipi, dei luoghi comuni e delle semplificazioni che sono state fatte.

E se oggi ci dichiariamo ancora “filosovietici” tra mille virgolette (del resto chiamandosi CSI avevano già dimostrato di avere un grosso senso dell’autoironia), capite perché lo facciamo? Sono molto curioso la settimana prossima di vedere come andrà il concerto berlinese e soprattutto da chi sarà costituito il pubblico.

English abstract

This is the interview to Gian Piero Piretto, Russian and Soviet Culture historian. The interview addresses how the myth of Soviet Union changes in Italy between the end of the Seventies and the Nineties. In this context, Piretto provides a description of the cultural environment of the punk band CCCP – Fedeli alla Linea, that touches not only Italy in the eighties, but also Berlin, Eastern Europe, and USSR.

keywords | URSS; CCCP; Pci; East Berlin; Lenin; Majakovskij.

Preghiere

Fedeli a Berlino

Influenze della Neue Deutsche Welle nel post-punk emiliano dei CCCP

Guglielmo Bottin

Punk e autenticità

Sebbene i CCCP abbiano spesso dichiarato di non appartenere al movimento punk italiano, né di voler imitare i gruppi inglesi e americani, è del tutto evidente che si siano avvalsi in buona parte di quella estetica musicale e performativa. Si tratta di una scena in cui, com'è noto, gli artisti si pongono tipicamente come outsider rispetto alla tradizione del rock e le cui pratiche sarebbero inconciliabili con i valori convenzionali della cosiddetta musica di consumo (Prinz 2014). Ai musicisti punk viene infatti tipicamente attribuita un'intrinseca genuinità il cui valore va oltre i parametri della competenza musicale. In particolare, l'estetica musicale del punk emerge in opposizione alle tendenze musicali dei primi anni Settanta, soprattutto al rock progressivo. Rifiutando il prog, considerato inutilmente complicato, con aspirazioni intellettuali e di riconoscimento culturale, i punk puntano a riaffermare una *first person authenticity* che consiste in un'espressività diretta e immediata anziché costruita e mediata dalla tecnica esecutiva (Moore 2002). Vi è inoltre un processo di *second person authenticity* (Moore 2002), rivolto a quella parte di pubblico giovanile, insofferente e disilluso, che si rispecchia nel disfattismo punk e nella denuncia dell'impossibilità di un avvenire migliore, riassunto nello slogan *no future*. La costruzione di questa autenticità cinica e negativa sconfinava talvolta in forme di ricercata inautenticità ironica e grottesca (Grossberg 1992).

In realtà, la musica punk mostra evidenti legami con gli stilemi del rock, impiegando la stessa strumentazione e altri aspetti tipici di quel genere musicale. Al pari del rock, l'impianto ritmico prevede generalmente un basso in ottavi, talvolta doppiato dalla chitarra elettrica. Tuttavia l'elevato livello di distorsione applicato alla chitarra punk tende a confondere il contenuto armonico degli accordi restituendo un'impressione più rumoristica che tonale. Gli assoli vengono evitati o ridotti ai minimi termini, tanto da sembrare una satira del virtuosismo del progressive. La complessità lascia spazio all'immediatezza e a un senso di musicalità viscerale che, oltre a essere un obiettivo estetico, è in molti casi anche conseguenza di una scarsa preparazione tecnica (Grossman 1997). Un'altra caratteristica dei CCCP che li accomuna al punk tedesco è l'impiego di un canto non melodico, urlato oppure salmodiante. Nell'approccio alla vocalità, alla creazione del sound e persino in questioni riguardanti l'intenzionalità e il controllo sulla propria performance, l'estetica punk rock si basa sull'idea che i limiti (tecnico-esecutivi) e l'istintività degli artisti siano elementi che pongono tale musica in

diretto contrasto con la popular music di massa che, al contrario, sarebbe spesso innaturale, industriale e artificiosa. Questa opposizione è in realtà un ritorno alla vecchia concezione romantica di un'arte libera che si oppone al commercio, come pure romantica (e rock) appare la missione dei punk di esprimere un'emotività viscerale, indice spettacolare di sovversione dei canoni del pop (Stone 2016, 53). La supposta genuinità è pertanto rintracciabile in una deliberata estetica sonora e in precise strategie comunicative. A livello musicale non vi è solo un ritorno alla semplicità e all'espressività del primo rock'n'roll, ma si incorporano anche alcuni tratti pseudo-avanguardistici di sperimentazione sonora, alla ricerca di un suono scioccante.

Nel nostro paese, il punk arriva inizialmente come fenomeno di consumo. L'industria culturale internazionale diffonde i dischi e promuove lo *star system* del punk angloamericano che alcuni gruppi italiani cercheranno presto di imitare (Masini 2018, 203). Nella seconda metà degli anni Settanta, l'Italia è investita da un'ondata ideologica che sfocia nel movimento del '77. In questo contesto, il punk italiano si inserirà spesso nelle esperienze dei collettivi autonomi e anarchici all'interno dei loro spazi autogestiti (Romania 2016), un'associazione del tutto sconosciuta al punk anglosassone che invece rifiuta ogni serietà politica e si diverte a giocare con simboli come la svastica.

Gli aspetti più appariscenti e autolesionistici del punk sono presto oggetto di satire demenziali da parte di cantanti e cabarettisti italiani. Due professionisti della canzone, Andrea Lo Vecchio (autore per Mina e Vecchioni) e Detto Mariano (arrangiatore per Celentano, Battisti e Bobby Solo), creano il progetto discografico *Gli Incesti* (la cui immagine è affidata ai fratelli Leo e Antonella Stoico), approfittando della moda punk con risultati quasi parodistici: "Il mondo dei benpensanti fa schifo non lo vogliamo [...] ecco spiegato in due parole perché punk" (Incesti 1978). Il bolognese Andrea Mingardi esegue alla televisione nazionale il brano *Pus*, presentato da Gianni Boncompagni:

Con una giacca di pelle umana e una cagna di razza ariana vado in giro tra smorfie e lazzi per me, siete voi i pazzi [...]. Sopra il punk la capra cant, sotto il punk la capra crep! (Mingardi 1978).

Il cantante premette che la sua non è solo una satira leggera del movimento punk:

Questo è un pezzo che potrebbe sembrare superficiale, però noi ironizziamo su un certo tipo di violenza e la condanniamo.

Il presentatore gli risponde:

Meno male che c'è chi ci ride sopra, perché ci sono alcuni che la fanno sul serio questa musica, che ci credono [...] tu invece hai sottolineato tutta la simbologia deleteria del punk (Mingardi 1978).

Tony Santagata trasmette dalle frequenze di Radio Uno il programma *Radio Punk*, di cui realizza anche la sigla *I Love The Punk (Ai, Lavete Punk)*:

I love the punk [...] Qualche volta mi rivolto in mezzo al fang'
Perché so' punk o yes, all right forever punk! (Santagata 1978).

Completa il quadro satirico David Riondino con il brano *Re dei Punk*:

Oh, re dei punk, portami via con te! Spaccami tutta la vita! (Riondino 1979).

Questi brani dimostrano come in Italia, già alla fine degli anni Settanta, il punk fosse ridicolizzato dai media di massa. Nel caso dei CCCP, l'opposizione all'estetica del vecchio rock si estende anche a quella del punk italiano, nella misura in cui viene percepito dal gruppo emiliano come un genere del tutto stereotipato che si limita a scimmiettare il punk angloamericano: "Io non conosco gruppi punk italiani, non ho mai sentito qualche gruppo che non rifaccia pari pari le cose americane o inglesi" (Zamboni in Tacchini 1983, 00:35:19). Oltre che negli aspetti relativi alla struttura della canzone (generalmente breve e di forma *chorus-verse*, come nel rock'n'roll), il punk adotta una semplificazione degli arrangiamenti, riducendoli al minimo: un impianto in ottavi, con basso e chitarra spesso all'unisono. Tastiere e sintetizzatori vengono inizialmente evitati poiché considerati "accessori elitari di un culto professionale della tecnica" (Marcus 2014, 54). Rispetto alle durate brevi dei pezzi punk, alcune canzoni dei CCCP si estendono per cinque o sei minuti. La forma viene ulteriormente asciugata, con il ritornello identico alla strofa o ridotto a un riff sopra cui si declamano il titolo del brano. I pezzi sono spesso privi di un vero finale e terminano bruscamente, in particolare nelle esibizioni dal vivo. A ogni buon conto, la storia dei CCCP dimostra, al pari e forse anche di più di quella di altri gruppi punk del periodo, come sia possibile giocare sui propri limiti musicali, vocali, tecnici e su un'apparente perifericità geografico-culturale (la provincia emiliana anziché la metropoli americana o britannica) per trarne un valore comunicativo estremamente efficace.

Interni berlinesi

Quando Massimo Zamboni e Giovanni Ferretti si incontrano a Berlino nell'estate del 1981, per poi tornare a Reggio Emilia e dare vita al gruppo MitropaNK, il punk non era certamente qualcosa di nuovo e dirompente: si era già nel pieno delle tendenze post-punk, della new wave angloamericana e del suo equivalente germanofono, la *Neue Deutsche Welle* (Hilsberg 1979), un movimento che fornisce al gruppo emiliano diversi riferimenti musicali e testuali. Nel discorso interno alla comunità artistica berlinese, l'anti-perfezionismo si contrappone ai criteri tradizionali dell'estetica pop. In mano a dilettanti, la pratica musicale mette ognuno in condizione di provare a dire la sua. Al tempo stesso, questi gruppi improvvisati si ritrovano a esibirsi professionalmente e a un livello percepito come pienamente legittimo. In quel contesto, il valore di una band si misura in base alla sua capacità di comunicare e di esprimere una certa visione del mondo, rappresentandola attraverso gesti culturali e performance musicali (Baumgartner, Binas e Zoher 1989). Il 4 e 5 settembre del 1981 va in scena al Tempodrom il Grosse Untergangsshow (grande spettacolo della decadenza) sottotitolato "Festival der Genialer Dilletanten". Tra i gruppi che si esibiscono vi sono anche i DAF, gli Einstürzenden Neubauten e i Die Tödliche Doris (Müller 1982):

Un pomeriggio siamo andati al Geniale Dilletanten a Tempodrom [...] Il punk tedesco l'abbiamo conosciuto lì. Allora si conosceva il punk inglese, non è che ci piacesse molto. La musica sembrò una strada plausibile. Non era necessario saper suonare, ma volerlo fare. Ho detto: "io da bimbo

4. SEPT. '81

Freitag

BILD + TON
Im TEMPODROM

Beginn: 19.30 h
Eintritt: 6 Mark

Live!

GROSSE UNTERGANGS-SHOW

FESTIVAL GENIALER DILLETANTEN

A. Bleckmann / Alexander von Borsig / Alex Kögler /
 Alister Grey / BORSIG - WERKE / Blixa Bargeld /
 Christiane X. / Dagmar Dimitroff / DIN A TESTBILD /
 EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN / F. M. Einheit / Endruh Unruh /
 Frank Zerox / Gudrun Gut / GUT + BARGELD / D Kiddy /
 KRIEGSSCHAUPLATZ TEMPODROM / LEBEN + ARBEITEN / Marc
 Eins / Mark Reeder / Max Müller / Mutfak / NEKROPOLIS /
 Nicky Vermoenlen / Padeluun / Peter Moser / PSPK /
 TÖDLICHE DORIS / SPRUNG AUS DEN WOLKEN / Wieland Speck /
 Wolfgang Müller.



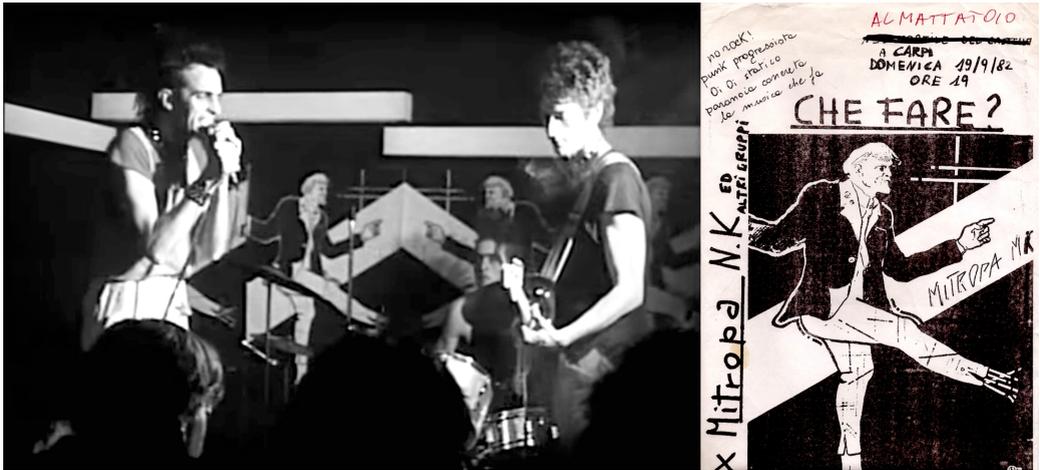
Programma del Grosse Untergangs-Show (1981).

cantavo, eh, Zamboni" [...]. Così abbiamo deciso di tornare a casa e fare un gruppo (Ferretti in Saturnino 2023).

Riportate al contesto reggiano ("La città più sovietica dell'impero americano", CCCP 1984), le esperienze della scena punk tedesca si riverberano in un processo di costruzione di un immaginario emiliano-berlinese in cui Ferretti e Zamboni fondono simboli sovietici e divise della DDR, l'islam della comunità turca di Kreuzberg, le performance musicali e situazioniste viste al Tempodrom. L'idea di fondare una band non era nuova a Zamboni: suonava già insieme a Umberto Negri nei Frigo, accompagnati da una batteria elettronica (Negri [2010] 2023, 60). Il nome frigo era ispirato alla rivista "Frigidaire". Un reportage su Berlino lì pubblicato aveva incuriosito Zamboni al punto di decidere di partire:

Frigidaire è la rivista di questo momento. Come noi, detesta tutto e tutti. Impolitamente spietata. Ma se ama, adora. [...] L'articolo su Berlino è di giugno. In luglio, sono al Brennero in cerca di un TIR che mi collochi al Nord (Zamboni 2005, 25).

Tornato a Reggio Emilia, Zamboni lascia i Frigo per fare un gruppo insieme a Ferretti e al batterista Agostino 'Zeo' Giudici (fratello di Annarella). Qualche mese più tardi, Umberto Negri invitato a unirsi come bassista nella nuova band: i MitropaNK. Il nome è preso da Mitropa, abbreviazione di Mitteleuropa, la società che svolgeva il servizio di ristorazione delle ferrovie e gestiva una catena di autogrill lungo il Berlin Transit, luoghi che Zamboni menziona nel racconto dei suoi viaggi in Germania (Zamboni 2005, 59 e 155). Mitropa è anche il nome del noto locale al 33 di Goltzstrasse, nel quartiere di Schöneberg. Aperto giorno e notte, il Café Mitropa era un punto di ritrovo per la scena punk e new wave berlinese. Blixa Bargeld degli Einstürzende Neubauten vi si faceva recapitare la posta (Weedman 1987).



Fotogramma da *Ahimé: il congresso del mondo* (Valdesalici, Oleari 1983) e volantino che annuncia il concerto dei MitropaNK a Carpi il 19 settembre 1982.

I MitropaNK si vedono nel mediometraggio *Ahimé: il congresso del mondo* (Valdesalici, Oleari 1983). Benedetto Valdesalici, medico titolare dei servizi di salute mentale dell'appennino reggiano e amico della band (è lo psichiatra che compare all'inizio del videoclip di De Maria 1985), volle realizzare un laboratorio di cinema con la partecipazione dei pazienti della zona. Nella scena del concerto, girata al cinema-teatro Tiffany di Castelnuovo Monti, la musica è fuori sincrono rispetto al labiale di Ferretti: i brani furono infatti registrati successivamente in una sorta di concerto domestico e aggiunti al film in fase di montaggio (Negri [2010] 2023, 67).

Sembra che l'unica registrazione di un vero concerto sia quella della serata al Mattatoio di Carpi, il 19 settembre 1982. Dall'ascolto si evince che la maggior parte di quelli che sarebbero stati i brani più noti dei CCCP erano già nel repertorio dei MitropaNK. La scaletta comprende *Stati di agitazione*, *Sexy Soviet*, *Punk Islam*, *Militanz*, *Valium Tavor Serenase*, *Emilia Paranoica* oltre a *Tube Disasters*, una cover dei Flux of Pink Indians (1981) la cui parte strumentale verrà riciclata per *Spara Jurij* (CCCP 1984). Nel finale di *Tube Disasters*, si sente Ferretti cantare in italiano:

Un altro giorno, un'altra sera, un'altra notte, un'altra idea, un altro sogno, un altro me, un'altra vita, un altro me.

Felicitazioni! Felicitazioni! (MitropaNK 1982).



Trascrizione del riff di chitarra elettrica in *Spara Jurij*, *Sonic Reducer* e *Tube Disasters*. Gli ultimi due brani sono stati trasportati rispettivamente di +3 e +1 semitoni per evidenziare l'equivalenza dei gradi dell'armonia. I tre brani condividono evidentemente lo stesso giro di accordi (I-V-bVI-IV).



Le batterie elettroniche usate dai CCCP. A sinistra Korg KPR-77; a destra Yamaha RX11, modello impiegato a partire dal 1984 (Negri 2024).

Il dattiloscritto di questo testo è riprodotto, insieme ad altri ritagli, nel libro dedicato alla casa di Fellegara in cui la band ha scritto e provato i brani del primo disco (Contiero 2014, 62). Lo stesso medley tra la cover di *Tube Disasters* e quella che poi diventerà *Spara Jurij* si sente nella registrazione del concerto del 1983 a Castelvetro e nel cd *Live in Punkow*, registrato negli anni Ottanta e pubblicato da Virgin nel 1996. Il riff di chitarra di *Tube Disasters* è del tutto simile a quello di *Sonic Reducer* (Dead Boys 1977). Questo caso, unito a quello di *Militürk* analizzato in seguito, sembra confermare una prassi diffusa di rielaborazione del materiale musicale di altri gruppi punk. Emergono inoltre brani che costituiscono una sorta di repertorio di comunità e di cui diverse band si appropriano, talvolta mantenendo le parole e cambiando l'arrangiamento (*Militürk/Kebabträume*), altre volte mettendo un nuovo testo su musica preesistente (il riff di *Sonic Reducer* usato in *Tube Disasters* e in *Spara Jurij*).

Dopo l'uscita dal gruppo di Agostino Giudici, chiamato a svolgere il servizio di leva, nell'impossibilità di trovare un batterista sostituto, la scelta di ricorrere alla drum machine è tanto obbligata quando facilitata dalla competenza tecnica di Umberto Negri, che già aveva avuto a che fare con la batteria elettronica al tempo dei Frigo (Negri [2010] 2023, 225). Viene acquistata

una Korg KPR-77, modello economico con timbri di sintesi analogica del tutto lontani da quelli della batteria acustica. In seguito sarà sostituita da una più professionale Yamaha RX-11 (Negri 2024) con suoni campionati e, per l'epoca, più realistici.

I pattern ritmici, densi e serrati, trasmettono un'estetica macchinica atipica per il punk anglosassone ma che tuttavia caratterizzerà a lungo il sound dei CCCP. L'uso della drum machine è infatti poco comune nel rock, perché vi era la tendenza a collegare i ritmi elettronici alla musica da discoteca, considerata nell'Italia degli anni Settanta come qualcosa di finto, opposto alla vera musica suonata e impegnata (Tosoni 2020, 65).

Tuttavia, la batteria elettronica è perfettamente accettata nel contesto tedesco, dove timbri sintetici e ritmi programmati fanno da tempo parte dell'identità della popular music di avanguardia (Albiez 2003). È anche per questo motivo che, ai primi concerti dei CCCP, il pubblico berlinese si scatena nelle danze mentre quello italiano resta paralizzato (Negri [2010] 2023, 274), forse perché stranito dalle declamazioni di Ferretti che i tedeschi non erano in grado di comprendere:

Le mie parole, la chitarra di Zamboni, la batteria elettronica ammazzavano tutto. Noi eravamo convinti di suonare musica da ballo, ma il pubblico era immobile (Ferretti in Guglielmi 2002).

Il rapporto con il pubblico migliorerà con l'ingresso nell'organico dei performer Danilo Fatur e Annarella Giudici (che renderanno gli spettacoli visivamente più accattivanti) ma anche con il passaparola sui concerti fatti all'estero. Come spesso accade nel mondo delle sottoculture musicali locali, tanto alternativo quanto provinciale e dipendente da validazioni esterne, la notizia di un consenso internazionale (per quanto di nicchia), avvalora rapidamente la band tra gli addetti ai lavori della scena italiana:

Devi andare all'estero a un certo punto, perché se no in Italia non ti ascolta nessuno, per i soliti motivi. Poi appena torni dall'estero, ti si buttano addosso (Zamboni, in Pustianaz 1985, 6).

In Italia i CCCP non li voleva ascoltare nessuno, allora siamo andati a suonare a Berlino [...] quando siamo tornati abbiamo scoperto che invece, visto che ci ascoltavano a Berlino, visto che ci ascoltavano ad Amsterdam, visto che i giornali riportavano questa cosa, è cominciato ad arrivare un pubblico (Ferretti 1988, 6:02).

Il gruppo non solo non ha mai nascosto le proprie ascendenze simultaneamente emiliane e berlinesi ma, nel dichiarare la lontananza dalla musica angloamericana e rimarcando una matrice sonora europea, inserisce nel proprio repertorio brani e citazioni che confermano una forte affinità con il punk e il post-punk tedesco. Anche il nome CCCP potrebbe venire da Berlino: in città c'era già almeno una band chiamata così (dalle iniziali dei suoi componenti Carsten Schulz, Christian Martini, Crash Rainer, Peter Zerbe) e attiva sin dal 1981 (Rock In Berlin s.d.). Questi primi CCCP suonano in una rassegna musicale a Brunnersplatz il 12 settembre 1981, pochi giorni dopo il festival al Tempodrom, quindi nel periodo in cui Ferretti e Zamboni si trovano a Berlino. L'evento viene così descritto dalla stampa alternativa:

Sabato scorso si è svolto a Wedding il concerto rock dell'anno [...] la cosa principale era naturalmente la musica Punk e New Wave [...] CCCP, Slime e, infine, I Soldiers of Fortune. [...] "Germania, Germania" con questa musica "è tutto finito" per davvero [si tratta di una citazione del testo di *Militürk/Kebabträume*, "Deutschland, Deutschland, alles ist vorbei", *NdA*] (Besetzer Post 1981).

Vi è inoltre evidenza discografica di un secondo gruppo tedesco chiamato CCCP (Nicolaidis e Meyer 1984). Per differenziarsi, Ferretti e Zamboni decidono di aggiungere alla sigla lo slogan "Fedeli alla linea" (Negri [2010] 2023, 134), probabilmente ispirati dalla nota discoteca berlinese Linientreu, sebbene Ferretti abbia affidato alla stampa un aneddoto più fantasioso:

Sapevamo di poterci permettere CCCP: sarebbe stata una forzatura per tutti ma non per noi di Reggio Emilia, la più filosovietica delle province dell'Impero. Il giorno dopo aver scoperto questo nome, che poteva davvero costituire una svolta, alla frontiera tra Germania e Austria un doganiere ci chiese spiegazioni sul nostro abbigliamento. Gli dicemmo del gruppo e dell'idea di CCCP, e la sua battuta di commento fu "Linien treu", cioè Fedeli alla linea. Una folgorazione (Ferretti in Guglielmi 2002).

In un'altra intervista, si aggiunge un dettaglio pittoresco alquanto improbabile: "[il doganiere] si mise sull'attenti e disse 'Linien treu!'" (Ferretti in Giustini 2002). Qualche anno più tardi, Zamboni conferma l'origine legata al club berlinese: "Fedeli alla linea, il nostro soprannome, era il nome del locale Linientreu" (Zamboni 2019). Si tratta in effetti di una delle discoteche

più importanti della città e, negli anni del punk e della new wave, è frequentata anche da musicisti internazionali tra cui David Bowie, Iggy Pop e Depeche Mode (Lang 2006).

Militürk

Nel 1980 i DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft) duo di Düsseldorf composto dal cantante di origine spagnola Gabi Delgado-Lopez e dal bavarese Robert Görl, incide *Kebab-Träume* per l'etichetta britannica Mute (DAF 1980). Il testo di Delgado-Lopez tematizza l'isolamento di Berlino e descrive la forza della cultura turca nel quartiere di Kreuzberg, in prossimità del muro che divide la città:

Kebab-Träume in der Mauerstadt, Türk-Kültür hinter Stacheldraht
[Sogni di kebab nella città del muro, cultura turca dietro il filo spinato].

In Germania, alla fine degli anni Settanta, l'immigrazione turca non era ben vista. A Francoforte, i Böhse Onkelz cantavano *Türken Raus*, riscuotendo il plauso di skinhead e hooligan (Brown 2004). A un ascolto distratto, anche il testo di Delgado-Lopez potrebbe sembrare un monito contro la turchizzazione anziché una satira delle paure della società tedesca:

Neu-Izmir ist in der DDR / Atatürk, der neue Herr
[La nuova Smirne è nella DDR / Ataturk il nuovo sovrano].

Oltre che essere preoccupati per l'espansione della comunità di *Gastarbeiter* turchi, i berlinesi dell'ovest temevano la presenza di spie socialiste a ogni angolo della città e negli organi di governo:

Milliyet für die Sowjet-Union / In jeder Imbißstube, ein Spion / Im ZK, Agent aus Türkei
[il Milliyet [maggior quotidiano turco] è per l'Unione Sovietica / c'è una spia in ogni bancarella / un agente turco nel Zentral Klausur] (DAF 1980).

Così Delgado-Lopez:

Scrivevamo testi astrusi. Ero affascinato dall'uso della lingua tedesca. Sono arrivato in Germania quando avevo otto anni e vedevo le cose in modo diverso [rispetto a chi ci era nato]. Volevo fare musica aggressiva con testi in tedesco [...] Uno dei primi è stato *Kebabträume*, era quasi in stile Dada. In effetti, da lì a poco ci interessammo più al dadaismo che al punk (Delgado-Lopez in Teipel 2001, 78-79, trad. dell'autore).

Tuttavia, quello dei DAF non è l'unico disco in cui si sentono le parole di *Kebabträume*. Nel 1980 esce *Monarchie und Alltag* del gruppo Fehlfarben che comprende un brano il cui titolo è *Militürk*, fusione tra le parole *Militär* e *Türk*. La musica è diversa, ma il testo è quello di *Kebabträume*. In realtà *Militürk* era già stata incisa l'anno prima dai Mittagspause, band in cui suona Delgado-Lopez prima di approdare ai DAF. Rispetto alla cover completamente reinterpretata e riarrangiata dai Fehlfarben che, come spiegherò più avanti, sembra risentire dell'influsso della new wave newyorkese, l'originale dei Mittagspause del 1979 è più tipicamente rock. Inizia come *ballad* a tempo moderato (80 bpm), in tonalità maggiore e con armonia che si snoda sugli accordi di I-IV-V-bVII-IV grado. Nella strofa, un unico accordo di

primo grado arpeggiato dalla chitarra, le parole sono scandite in stile declamatorio, con la prosodia frammentata della vocalità punk. All'improvviso, sale di un tono e la velocità raddoppia. Arriva così un ritornello piuttosto classico, con riff di chitarra sugli accordi di I-VI-V grado. Qui sentiamo il verso "Wir sind die Türken von morgen" (noi siamo i turchi di domani) ripetersi per sedici volte, poi di nuovo per altre otto, fino alla conclusione del brano con una cadenza perfetta.

Dunque, nel 1980, Peter Hein, già cantante nei Mittagspause, registra un nuovo arrangiamento di *Militürk* con la nuova band Fehlfarben, mentre Delgado-Lopez fa la stessa cosa con i DAF. Tra il 1979 e il 1980, *Militürk* appartiene così al repertorio di (almeno) tre gruppi: Mittagspause, Fehlfarben e DAF, che però cambiano il titolo in *Kebabträume*. Negli anni successivi, *Militürk* torna più volte nella discografia tedesca. Nel 1981 ne vengono pubblicate tre versioni. La prima è degli ORAVs-Liedermachos (altro gruppo di Hein) che la registrano in stile busker con chitarra acustica e armonica a bocca. Il brano è utilizzato in una scena di *O.R.A.V. – der Film* (Thiel 1981). La seconda è di Xao Seffcheque, in un arrangiamento divertente che passa dal surf rock al reggae. Il testo viene cambiato e il titolo diventa *Fortschrittsträume* (sogni di progresso). Infine, il gruppo OHL ne incide una terza versione hard rock, cambiando il titolo in *Türkenlied*. Nel 1982 i berlinesi Die Deutsche Trinkerjugend pubblicano il brano con il titolo *Kindl-Träume* (Trinkerjugend 1982), mentre Delgado-Lopez e Görl, nel frattempo passati dall'indipendente Mute Records a una grossa label come la Virgin (la cui filiale italiana metterà sotto contratto i CCCP), fanno una nuova versione di *Kebab-Träume* per l'album *Für Immer* prodotto da Connie Plank, tecnico del suono di spicco nella scena *krautrock* (DAF 1982).

Tornando al testo, all'epoca gli immigrati turchi erano rari nella Germania dell'Est, quindi la giustapposizione tra DDR, Unione Sovietica e turchi "dietro il filo spinato" evoca uno scenario del tutto irrealistico (Hornberger 2020). Questo conferma che la canzone per così dire dadaista di Delgado-Lopez volesse dare voce ai timori irrazionali diffusi nella società tedesca. La chiave umoristica risiede nella sovrapposizione tra la diffidenza verso i turchi e la preoccupazione per le infiltrazioni di agenti segreti da Est (Gutmair 2011). Allo stesso tempo, il brano parla dell'emarginazione degli immigrati turchi nella Germania occidentale. Il punto cruciale è l'ambiguità del verso/slogan "Wir sind die Türken von morgen": da un lato, si abbina a quello immediatamente precedente nell'evocare la paura di perdere la propria identità nazionale ("Deutschland, Deutschland, alles ist vorbei", "Germania, Germania, è tutto finito"). Oppure, al contrario, la frase potrebbe essere rivolta ai giovani tedeschi come avvertimento: un giorno potrebbero essere loro quelli poveri e costretti a emigrare (Hayton 2022, 108). La diffusione di *Militürk/Kebabträume* suggerisce che la canzone fosse quasi uno standard della scena punk tedesca. Zamboni ricorda di aver sentito il brano nella versione dei Fehlfarben durante i suoi soggiorni berlinesi:

Ispirata da questa Turchia che si è riformata, c'è una canzone che rimbomba nei vari Kiez, una cadenza esclusa dalle discoteche più alla moda, ma sentita dappertutto come urgente e nostra [...] Il testo declama sogni di kebab nella città del Muro, e proclama Atatürk, il padre della Turchia moderna, signore della DDR. Spie, agenti, comitati centrali: ma chi ha mai ascoltato frasi come

| artist | year | format | release title | song title | vocals | label |
|------------------------|-------|----------|---------------------------------------|--------------------------------|------------------|-------------------|
| Mittagspause | 1979 | LP | <i>Mittagspause</i> | <i>Militürk</i> | P. Hein | Pure Freude |
| Fehlfarben | 1980 | LP | <i>Monarchie und Alltag</i> | <i>Militürk</i> | P. Hein | Welt Rekord |
| DAF | 1980 | 7" | <i>Kebabträume/Gewalt</i> | <i>Kebabträume</i> | G. Delgado-Lopez | Mute UK |
| ORAVs | 1981 | LP | <i>O.R.A.V.s (Liedermachos)</i> | <i>Militürk (Kebabträume)</i> | P. Glaser | Zickzack |
| ORAVs | 1981 | film, LP | <i>O.R.A.V. der Film (Thiel 1981)</i> | <i>Militürk (Kebabträume)</i> | P. Glaser | HFF München |
| Xao Seffcheque | 1981 | LP | <i>Sehr Gut Kommt Sehr Gut</i> | <i>Fortschrittsträume</i> | A. Sevschek | Schallmauer |
| OHL | 1981 | LP | <i>Heimatfront</i> | <i>Türkenlied</i> | D. Windgassen | Rock-o-Rama |
| Knusperkeks | 1982 | tape | <i>Stahl & Fun</i> | <i>Kebabträume</i> | C. Schönheit | Bad Brain |
| Deutsche Trinkerjugend | 1982 | tape | <i>Live Im Flöz</i> | <i>Kindl-Träume</i> | J. P. Terlemann | 007 Tapes |
| DAF | 1982 | LP | <i>Für Immer</i> | <i>Kebab-Träume</i> | G. Delgado-Lopez | Virgin UK |
| Rudolf's Rache | 1983 | tape | <i>Rudolf's Rache</i> | <i>Kebabträume 37. version</i> | -- | Trümmer Kassetten |
| CCCP fedeli alla linea | 2024 | cd | <i>Altro che nuovo nuovo [3.6.83]</i> | <i>Kebabträume</i> | G. L. Ferretti | Virgin/Universal |
| CCCP fedeli alla linea | 1983a | video | <i>Live a Reggio Calabria</i> | <i>Kebabträume</i> | G. L. Ferretti | -- |
| CCCP fedeli alla linea | 1983b | tape | <i>Live in Soliera 18.11.83</i> | <i>Kebabträume</i> | G. L. Ferretti | -- |
| CCCP fedeli alla linea | 1985a | tape | <i>Live Milano Leonkavallo 1.6.85</i> | <i>Kebabträume</i> | G. L. Ferretti | -- |
| CCCP fedeli alla linea | 1985b | tape | <i>Live Firenze 4.7.1985</i> | <i>Kebabträume</i> | G. L. Ferretti | Fruscii Misti |
| CCCP fedeli alla linea | 1985c | tape | <i>Live in Viadana 20.7.1985</i> | <i>Kebabträume</i> | G. L. Ferretti | -- |
| CCCP fedeli alla linea | 1985d | tape | <i>Live Bra</i> | <i>Kebabträume</i> | G. L. Ferretti | -- |
| CCCP fedeli alla linea | 1987a | tape | <i>Live Dicomano 25.7.87</i> | <i>Kebabträume (Svegliami)</i> | G. L. Ferretti | -- |
| CCCP fedeli alla linea | 1987b | tape | <i>Live In Torino, 24.9.87</i> | <i>Kebabträume (Svegliami)</i> | G. L. Ferretti | Nastrinostrì |

Versioni ed esecuzioni di *Militürk/Kebabträume* nel periodo tra il 1979 e il 1987. A eccezione dei dischi dei DAF su Mute e Virgin stampate nel Regno Unito e delle registrazioni di concerti in Italia, si tratta di pubblicazioni tedesche. Il brano rimane nel repertorio dei CCCP almeno fino al 1987.

queste, in una canzone rock? Sono parole che mi colpiscono come un pugno: di questo, oggi, si deve cantare (Zamboni 2017, 70-71).

Oltre a inserire il verso “Wir sind die Türken von morgen” in *Punk Islam*, i CCCP eseguono *Militürk/Kebabträume* ai loro concerti almeno fino al 1987. La scelta di cantare un intero brano in tedesco conferma al pubblico l'ascendenza berlinese del progetto di Ferretti e Zamboni. Oltre che come conseguenza della forte affinità con la scena tedesca, *Militürk* entra in scaletta anche per ragioni tecniche: “Zamboni durante il pezzo [*Emilia paranoica*] rompeva sempre le corde della chitarra [...] avevamo una sola chitarra e bisognava ripararla. Così mentre Massimo provvedeva, avevamo messo in scaletta un pezzo che suonavamo solo io e Ferretti: *Militürk*” (Negri 2023, 246). Tuttavia, il brano non viene sempre suonato dopo *Emilia paranoica*. Nel concerto registrato alla Palestra Galileo di Reggio Emilia il 3 giugno 1983, *Kebabträume* segue *Trafitto* (CCCP 2024), mentre a Dicomano (CCCP 1987a) e al Palasport di Torino (CCCP 1987b) viene eseguito come bis sulla musica di *Svegliami*, pezzo pubblicato successivamente in *Canzoni Preghiere Danze del II Millennio – Sezione Europa* (CCCP 1989). Inspiegabilmente, in un'intervista pubblicata nell'estate del 1987 a proposito del nuovo album *Socialismo e barbarie*, Ferretti negherà di aver mai eseguito brani di altri:

Non avevamo mai fatto cover in passato, poiché pensavamo di saper interpretare solo ciò che scriviamo noi, ma con l'inno sovietico era un'altra storia (Ferretti in Campo 1987).

Nelle diverse versioni del brano, elencate in fig. 4, la musica e l'arrangiamento cambiano quasi sempre a seconda del gruppo che lo esegue. Con ogni probabilità, i DAF (1980 e 1982) hanno scelto di registrare il pezzo con un altro titolo (*Kebabträume*) per poterlo depositare

alle società che gestiscono i diritti d'autore e incassare anche le quote relative alla parte musicale. Da una ricerca nell'archivio GEMA sono emersi due depositi distinti. Il primo è quello di *Militürk*, con numero di repertorio 1149635 e l'indicazione di *Kebabträume in der Mauerstadt* come titolo alternativo. A Gabi Delgado-Lopez è attribuito il testo mentre la parte musicale è ripartita tra sei compositori: Peter Hein, Thomas Schwebel, Uwe Bauer, Frank Fenstermacher, Michael Kemner e George Nicolaidis. Hein e Schwebel erano sia nei *Mittagspause* sia nei *Fehlfarben*. Bauer, Fenstermacher e Kemner solo nei *Fehlfarben*. Nicolaidis è nei *Fehlfarben* ma anche in un gruppo chiamato CCCP che, ovviamente, non è quello di Reggio Emilia, e non è neppure il quartetto rock berlinese CCCP Carsten-Christian-Crash-Peter (Rock in Berlin s.d.).

Si tratta invece quell'altro progetto discografico new wave tedesco menzionato prima (Nicolaidis e Meyer 1984). Il secondo deposito, successivo a *Militürk* e con numero di repertorio 1517989, è firmato solo da Delgado-Lopez (testo) e da Görl (musica). Secondo le convenzioni sul diritto autore, questa sarebbe una pratica impropria poiché mettere il testo di *Militürk* sopra una nuova musica costituisce l'adattamento di un brano preesistente, non una creazione *ex novo*. Evidentemente vi è stata una certa flessibilità di tutte le parti in causa, a partire da Delgado-Lopez che ha tacitamente consentito agli altri gruppi di appropriarsi del suo testo e di pubblicare nuove versioni del brano, talvolta variandone anche il titolo e quindi escludendolo anche come autore. Non dobbiamo dimenticare che le diverse versioni (a parte quella dei DAF, pubblicate nel Regno Unito da Mute nel 1980 e da Virgin nel 1982) si situano nel circuito delle pubblicazioni indipendenti, un mondo di etichette *do-it-yourself* in cui il conteggio dei corrispettivi non rientra spesso tra le priorità.

Punk Islam

Come prima accennato, il verso "Wir sind die Türken von morgen", preso da *Militürk/Kebabträume*, è citato letteralmente in *Punk Islam*, uno tra i brani più noti del gruppo emiliano (CCCP 1984). Per quanto l'accostamento tra punk e islam fosse del tutto inaudito in Italia e potesse quindi risultare fortemente provocatorio, si tratta in realtà di una descrizione suggestiva della quotidianità vissuta in alcune zone di Berlino Ovest:

Nell'entrata della metropolitana a Kreuzberg c'era questa scritta "islam punk"; era la prima volta che io vivevo in una città in un quartiere in cui la maggior parte delle persone non erano europee ma turche, islamiche (Ferretti in *Ottoemezzo* 2010, 00:12:10).

La città di Istanbul, in cui Ferretti dichiara di sentirsi al tempo stesso a casa propria e smarrito, è dunque il quartiere turco di Berlino, un luogo per diverse ragioni allora poco attrattivo per le

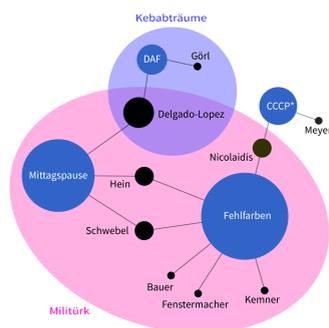


Grafico delle relazioni tra musicisti e band rispetto ai due brani depositati, *Militürk* e *Kebabträume*. CCCP* è un omonimo progetto formato da Nicolaidis e Meyer. Oltre a quelli rappresentati, vi sono legami ulteriori: Delgado-Lopez e Hein suonano insieme nei Charley's Girls; Hein e Nicolaidis nei Camp Sophisto; Nicolaidis e Schwebel nei Vorsprung; Hein e Schwebel nei Not Mean Themselves e negli O.R.A.V.s (Liedermachos).

famiglie tedesche. Innanzitutto è posizionato a ridosso del muro che divideva la città, potenziale prima linea in caso di conflitto con la DDR. La presenza degli immigrati turchi era così forte che la metropolitana che attraversa Kreuzberg era soprannominata Orient Express. Alla fine degli anni Settanta, il quartiere diventa ancora più isolato dalla società tedesca anche a causa delle numerose occupazioni abusive di edifici (Berger 1987). Vi sono inoltre bande di giovani turchi che contribuiscono a consolidare l'immagine di un ghetto che la stampa paragona con superficialità a quello newyorkese di Harlem (Stehle 2006). Da punto di vista del testo, *Punk Islam* potrebbe essere letto come un ribaltamento dell'orientalismo che, secondo la nota teoria di Said (1978) si manifesta nelle immagini stereotipate che l'Occidente produce dell'Oriente, rappresentato come un luogo del mondo e dello spirito arretrato, dispotico, pericoloso. In quel periodo, le notizie da est non sono certo rassicuranti: l'invasione russa dell'Afghanistan, quella israeliana del Libano, la rivoluzione teocratica in Iran. In brani come *Up patriots to arms* ("L'ayatollah Khomeini per molti è santità, abocchi sempre all'amo", Battiato 1980) e *Rock the Casbah* ("By order of the prophet / we ban that boogie sound / degenerate the faithful / with that crazy Casbah sound", The Clash 1982) si critica direttamente il leader islamista, colpevole financo di aver messo fuorilegge la musica occidentale. La scritta "punk islam" vista sul muro di Kreuzberg ispira invece Ferretti a immaginare un'ideale fusione tra punk berlinesi e immigrati turchi, entrambi marginalizzati dalla società e colpevoli di vivere secondo i propri costumi, poco borghesi e poco tedeschi.

Alcuni sostengono che *Punk Islam* sia direttamente derivato dalla versione di *Militürk dei Felhfarben* (Negri [2010] 2023, 246), tuttavia, da un ascolto attento, emergono pochi elementi comuni. L'inizio è certamente simile a quello di *Militürk* (Fehlfarben 1982) con un sintetizzatore che, nella versione discografica di *Punk Islam* (CCCP 1984), imita il timbro ronzante della zurna, aerofono ad ancia doppia tipico del Medio Oriente. Anche Berlin dei *Mekanik Destruktiv Komandöh* (MDK 1982) è costruito in modo simile, con una melodia pseudo-araba affidata al sassofono di Stephan Schwietzke. Tornando al confronto tra *Militürk* e *Punk Islam*, dopo l'introduzione il brano dei CCCP mantiene l'impianto orienteggiante del modo frigio maggiore (con armonia I-VII-bII-I) e le chitarre distorte del punk. Quello dei *Felhfarben* (in do minore eolio) si svolge invece quasi tutto sull'accordo di tonica e a una velocità più sostenuta (147 bpm), collocandosi stilisticamente nell'alveo della new wave newyorkese alla Talking Heads e, nello specifico, di brani come *Life During Wartime* (1979), con accordi di chitarra detti stoppati, di derivazione funk. Un'altra differenza è nella costruzione ritmica. In *Islam Punk* la batteria elettronica, nell'introduzione e nel ritornello, evoca un tamburo da parata militare mentre, nelle strofe, viaggia a un ritmo simile al *motorik* del *krautrock* tedesco (Albiez 2003), arricchito da un battimano sui quattro tempi della misura. Sopra questo impianto elettronico, la chitarra ritmica e il basso procedono in ottavi, quasi all'unisono: uno schema tipicamente rock. A livello vocale, il brano dei CCCP instaura una corrispondenza tra la prosodia spezzata del punk e la salmodia religiosa. L'aspetto pseudo-liturgico si conferma anche con la ripetizione dei versi in coda alle strofe:

Sfondo bianco e pulito
sfondo bianco e pulito
Non ne girano molte
solo nei posti giusti
non ne girano molte
solo nei posti giusti
Tanz Istanbul
Istanbul Tanz.

Come già i *Mittagspause* in *Militürk*, anche i CCCP descrivono Kreuzberg ma il testo di Ferretti annulla le (ironiche) preoccupazioni di Delgado-Lopez, citando il verso-slogan “Wir sind die Türken von morgen” ma rovesciandone il senso. Mentre in *Militürk* le infiltrazioni turche sarebbero le colpevoli cause del declino dell’identità tedesca (“Deutschland, Deutschland, alles ist vorbei!”), in *Punk Islam* si abbraccia la turchizzazione con aperto entusiasmo. Anche in *Wir Stehn Auf Berlin* (Ideal 1980), altro brano simbolo della *Deutsche Neue Welle*, si evince una certa affinità tra i punk tedeschi e la comunità turca locale:

Richtung Kreuzberg, die Fahrt ist frei
Zwei Türken halten die Beamten auf
Oranienstraße, hier lebt der Koran
Fenster auf, ich hör Türkenmelodien
Ich fühl mich gut, ich steh auf Berlin

[Direzione Kreuzberg, il viaggio è gratuito
due turchi bloccano i controllori
Oranienstraße, qui vive il Corano
apro la finestra, sento melodie turche
mi sento bene, mi piace Berlino].

Sembra quasi possibile tracciare una corrispondenza con alcune letture culturologiche del punk inglese. Secondo Hebdige (1979, 64-65), il movimento punk sarebbe emerso anche in conseguenza alla seconda ondata migratoria dall’Africa e delle Indie occidentali: i giovani inglesi, prevalentemente appartenenti alla *working class*, si identificavano con alcuni aspetti della vita dei nuovi migranti, disperati e disillusi come loro.

Nel caso specifico dei CCCP, *Punk Islam* può essere inoltre interpretato come una sorta di reazione italo-berlinese, mediata dalla cultura filocomunista emiliana, all’americanizzazione dell’Europa. In un concerto del 1983, il cantante esclama: “Berlino è la capitale d’Europa! L’Europa resiste nonostante tutto! Kreuzberg! Kreuzberg!” (CCCP 1983a, 2’40”). In un’apparizione dei CCCP alla Rai, il brano viene presentato come “Un messaggio da un gruppo di giovani punk italiani al mondo islamico, tutto” e introdotto dalla lettura della sura 109 del Corano, *Al-Kâfirûn*, detta dei miscredenti o dei negatori. Gli stessi versi sono inseriti alla fine di un brano altrimenti strumentale, *Sura*, tratto dall’album *Socialismo e Barbarie* del 1987:

Io non adoro quello che voi adorate, né voi adorate quello che io adoro, io non venero quello che voi venerate, né voi venerate quello che io venero (CCCP 1988).

Punk Islam è stato addirittura considerato un'anticipazione del fenomeno *taqwacore*, la corrente hardcore punk di musicisti musulmani anglofoni che si diffonde in Nordamerica a metà degli anni Duemila (Fischella 2012). Il termine si riferisce a una controcultura immaginaria descritta nel romanzo *The Taqwacores* (Knight 2005), in cui si combinano l'estetica hardcore e il concetto islamico di *taqwa*, coscienza del divino. Tuttavia, il brano dei CCCP veicola una visione leggera e berlinese dell'Islam e della cultura turca – come già facevano i gruppi tedeschi con *Militürk/Kebabträume* (Mittagspause 1979) o *Türkenblues* (Abwärts 1980) – mentre gli artisti *taqwacore* usano il punk per avanzare critiche ben più dirette all'islamofobia della società occidentale. Band come i texani Fearless Iranians From Hell e i bostoniani The Kominas furono probabilmente i primi a fare davvero del punk dichiaratamente musulmano, i secondi peraltro in un periodo da poco successivo all'11 settembre 2001, in cui l'opinione pubblica americana era comprensibilmente molto preoccupata per il radicalismo islamico. I Kominas si ribellano anche alla stampa che cerca di raffigurarli come simboli di un'efficace assimilazione culturale (non-bianchi che suonano musica bianca) e criticano inoltre la scena punk nordamericana, che avrebbe rifiutato la loro musica considerandoli poco autentici proprio a causa dell'eccessiva esposizione mediatica (Abber 2015), un po' come i punk italiani che accusano i CCCP di aver usato il loro movimento per fare successo (Tosoni 2020, 64). In modo speculare, l'entusiasmo per l'islam come cultura resistente all'americanizzazione aveva spinto i CCCP a inserire l'abbigliamento tradizionale musulmano nelle performance e a citare frasi tratte dal Corano:

Era un periodo in cui io e Annarella stavamo correndo il rischio di diventare fondamentalisti: un rischio tipico degli estremisti, che passano dalla politica estrema alla religione estrema. Eravamo arrivati a pensare cose delle quali uno dovrebbe pentirsi per il resto della vita [...] quando è uscita la *fatwah* degli iraniani contro Rushdie, noi eravamo convinti che avessero ragione, perché era ora di smetterla di scherzare con la sacralità della vita (Ferretti in Campo 1997, 73).

Creatività e confusione

Nell'ottobre del 1984, Marco Belpoliti, amico di Ferretti dai tempi delle scuole superiori, pubblica su "il manifesto" un'intervista ai CCCP:

Cercavo di spiegare parte dell'immaginario che nasceva dalla loro musica, dai testi e dai loro travestimenti. Volevo capire, e far capire a chi leggeva il giornale, il senso del richiamo ai punk, la fedeltà alla linea, la lode di Gheddafi e del mondo islamico (Belpoliti 2021, 219).

Insieme alle dichiarazioni filosovietiche, i riferimenti all'islam contribuiscono infatti a catalizzare l'attenzione dei media italiani. Tra il 21 e il 24 novembre del 1984 si tiene a Reggio Emilia *Creatività e confusione*, convegno europeo sulla comunicazione, ampiamente coperto dalla stampa nazionale. I CCCP non sono tra gli invitati ma organizzano ugualmente una sorta di happening, facendo entrare nella sede della manifestazione Annarella Giudici e Silvia Bonvicini, in burka nero, per distribuire volantini (Negri [2010] 2023, 413). Una performance simile verrà messa in scena anche per il videoclip girato da Renato De Maria e mandato in onda alla Rai, nel programma *Obladì Obladà* condotto da Serena Dandini (De Maria 1985).



Fotogrammi dal videoclip trasmesso dalla RAI (De Maria 1985) con gli elementi principali dell'immaginario CCCP: la bandiera rossa pseudo-sovietica, i burka neri dell'islam, le divise militari della DDR. Sulla destra, il bassista Umberto Negri con accanto la drum machine Korg KPR-77.

Il telegiornale nazionale trasmette un servizio sul convegno emiliano:

L'uso impensabile di politica, partiti, sindacati tocca il suo apice con un gruppo musicale di Reggio che ha scelto di chiamarsi CCCP.

Intercettato dalla troupe della Rai, l'allora bassista del gruppo, Umberto Negri, dichiara:

È una scelta più estetica che politica, noi non siamo comunisti" (Rai 1984).

"Panorama" chiede un'intervista alla band, "l'Unità" contatta direttamente Ferretti. "L'Espresso" manda un redattore in casa di Negri a cercare immagini per corredare un articolo di Pier Vittorio Tondelli su un misterioso movimento filosovietico. Il pezzo era pronto da tempo, ma prima del convegno non si era riusciti a farlo pubblicare:

Grazie a lui, all'intervista di quel ragazzo curioso, nel novembre di quell'anno uscirà su "L'Espresso" la prima grande prova pubblica della nostra esistenza. Tutto cambierà (Zamboni 2017, 243).

Da osservatore delle tendenze internazionali, Tondelli aveva notato l'impiego dell'iconografia sovietica nei videoclip dei Frankie Goes to Hollywood, le monografie dedicate alla Russia dalla rivista francese "Metal Hurlant", il nuovo sound di gruppi britannici come Cabaret Voltaire e Depeche Mode che dichiaravano di ispirarsi alla new wave tedesca dei Fehlfarben, come del resto anche Ferretti e Zamboni, che certo non tacevano sulle proprie esperienze berlinesi ("A Berlino sei un turco a tutti gli effetti, le culture arabe e asiatiche sono a noi vicine", Ferretti in Tondelli 1984). Le foto pubblicate da "L'Espresso" sono quelle del concerto dei CCCP, ancora in formazione trio Ferretti-Zamboni-Negri, che suonano dal balcone di una casa durante il Festival del Teatro di Santarcangelo, incorniciati da un drappo rosso simil-sovietico ("Veri pubblicitari di se stessi", Belpoliti 2021, 219). Nell'articolo di Tondelli, la copertina rossa di *Ortodossia*, con i soldati della DDR, viene accostata a un'altra immagine in cui si vede Lenin: è la copertina del disco *Two Tribes* dei Frankie Goes to Hollywood, già star internazionali grazie al successo di Relax. Nel maggio del 1985 i CCCP si esibiscono al Tuxedo di Torino registrando il tutto esaurito (Pustianaz 1985). L'evento è organizzato da Alberto Campo, conduttore Rai e giornalista per "Repubblica" e per testate specializzate come "Rockerilla", più tardi divenuto anche primo biografo della band (Campo 1997).

Dopo un buon numero di concerti in Italia, nell'estate del 1985 i CCCP tornano a Berlino per suonare all'Uta-Fabrik, tuttavia c'è molta tensione all'interno della band. Ferretti non è soddisfatto perché vorrebbe che il progetto CCCP non fosse più confinato al circuito underground ma diventasse qualcosa di più professionale (Negri [2010] 2023, 435). Al rientro in Italia, comunica di voler abbandonare il gruppo, rifiutandosi di registrare i nuovi brani e rendendosi di fatto irreperibile. Zamboni e Negri, temendo forse un salto in avanti da parte del cantante, decidono di formalizzare l'attività della band con il deposito dei brani alla Siae e con l'apertura di una società in accomandita semplice denominata "CCCP - Fedeli alla linea" (Negri [2010] 2023, 436):

Decidiamo di andare avanti senza Ferretti, ma non ci credeva nessuno [...] non l'abbiamo più visto, era scomparso [...] era andato a Milano, aveva conosciuto Caterina Caselli, Nanni Ricordi [...] è tornato con in mano un contratto con una grossa casa discografica, poi è venuto anche a casa mia offrendomi dei soldi (Negri [2010] 2023, 436).

A quel punto, il bassista preferisce tirarsi indietro, poco rassicurato dai frequenti cambi di umore di Ferretti (*ivi*, 437). I brani dei primi dischi dei CCCP, la cui parte musicale è anche opera di Negri, furono depositati solo a nome di Zamboni che, più tardi, non volle riconoscere a Negri alcuna quota dei diritti:

Mi ha fatto capire chiaramente che non mi avrebbe concesso nessun riconoscimento, come se i miei pezzi e i miei riff li avesse scritti lui, dicendo che li avevano portati al successo loro e quindi il fatto che ne fossi autore non era rilevante (Negri 2023, 32).

Il chitarrista gli avrebbe risposto per iscritto, minimizzando l'importanza delle musiche: "Come tu ben sai, non sono le canzoni che fanno la storia, ma è la storia che fa le canzoni" (Zamboni in Zoja 2024). Teorizzando una singolare separazione tra cause ed effetti, Zamboni sostiene che non è il repertorio ad aver portato al successo il gruppo; al contrario, sarebbe stato l'impatto del progetto artistico CCCP ad aver reso quei brani rilevanti e "storici", come se i due aspetti potessero essere in qualche modo distinguibili.

Tecnicamente, il deposito dei brani a nome del solo Zamboni impedisce anche a Ferretti di ricevere direttamente dalla Siae i proventi derivanti dal diritto d'autore per i primi testi da lui scritti, anche se è probabile vi sia stato un accordo privato.

Mistificazione e affermazione

Nel contesto della *Neue Deutsche Welle*, Hornberger (2020) ha identificato tre diverse strategie di sovversione comunicativa con cui gli artisti, da una parte, esprimono un atteggiamento cinico e distaccato e, dall'altra, articolano un'estetica musicale e performativa multilivello, con l'accostamento di elementi e simboli eterogenei. Questo modello interpretativo si attaglia piuttosto bene ai brani come *Punk Islam* e alle performance dei primi CCCP, che constano in buona parte di una sorta di adattamento locale (italiano/emiliano) di quanto stava accadendo nella scena berlinese (Hayton 2022). La prima strategia praticata della *Neue Deutsche Welle* è quella della provocazione, finalizzata all'attacco della società piccolo-borghese. Si tratta in

sostanza di una versione punk e storicamente aggiornata dell'*épater les bourgeois* decadentista. Il fattore di novità nei CCCP è che gli obiettivi della provocazione non sono più solo i benpensanti e i conservatori ma anche la generazione rivoluzionaria e movimentista. In *Punk Islam* si accenna a una nuova pseudoreligiosità giovane e urbana ("battezza le strade", "fa sacrifici al traffico"), edonista e disinteressata all'impegno politico ("dovrebbero seguire le mie voglie, la sera appena alzato o tardi la mattina dopo la colazione prima di addormentarmi"). L'insolito connubio tra punk e islam avrebbe l'effetto di restituire ai giovani, che lo spaesamento metropolitano e la povertà avevano simultaneamente privato di radici e di speranze, la dimensione diacronica della propria esistenza ("ho un passato e un futuro", anziché lo slogan *no future*). Anziché attendere la rivoluzione socialista o dover tornare col capo chino alla casa del padre misericordioso per ottenere qualcosa ("se fossi un figliol prodigo, avrei un vitello grasso"), lo stile di vita punk-islam berlinese consente di godere subito della quotidianità ("ho un presente che è Dio e fa la cameriera").

La seconda strategia è quella della mistificazione. Volta a mettere in crisi il senso comune, la mistificazione si realizza con affermazioni non solo provocatorie ma anche volutamente contraddittorie o ambigue. Un esempio è il verso "Wir sind die Türken von morgen" prima esaminato. In *Punk Islam* l'irrazionalità è rappresentata anche dallo spatriamento/spaesamento in un territorio genericamente mediorientale, esemplificato da una lista di toponimi (Istanbul, Smirne, Ankara, Beirut), in cui ci si dichiara a proprio agio ("Istanbul sono a casa") in quanto lontani dal proprio luogo di origine ("Mi sono perso a Istanbul e non mi trovano più"). Questo mondo pseudoislamico coincide in realtà con Kreuzberg, il quartiere turco di Berlino, lo stesso a cui si riferisce il testo di *Militürk/Kebabträume*, brano che i CCCP eseguono ai loro concerti, a conferma del loro essere simultaneamente emiliani e berlinesi, provinciali ed europei. I riferimenti al testo di *Militürk* sono molteplici: dalla menzione della città di Smirne all'evocazione di Berlino attraverso la metonimia del muro. Però, a differenza che in *Militürk*, l'islam non è visto come una cultura estranea che minaccia l'identità nazionale, ma più come uno stato mentale che sospende la razionalità ("invece di pensare, continua a salmodiare").

L'ultima strategia individuata da Hornberger è l'affermazione tattica. I testi declamati da Ferretti non sono davvero impegnati o rivoluzionari (come invece accadeva nella musica dei cantautori e nelle canzoni di lotta), ma si oppongono contemporaneamente allo status quo e alla seriosità dell'*engagement*. Il punk, celebrando il diletterantismo musicale, dileggia il virtuosismo del rock e sostituisce i valori *hippie* di una vita autentica, magari a contatto con la natura, con un disimpegno urbano e nichilista. Allo stesso modo, i CCCP si fanno beffe della postura ideologica della generazione movimentista e dell'ortodossia dei puristi del punk. Ovviamente questo funziona fintantoché il gruppo ha un pubblico che condivide il fatto di prendere in giro qualcosa o qualcuno. Sebbene la pubblicazione dei primi dischi con l'etichetta Attack Punk Records avesse in qualche modo accreditato i CCCP nel movimento punk locale, l'anarchia semantica della *Neue Deutsche Welle* e il situazionismo dei *Geniale Dilettanten* berlinesi (Müller 1982), adottati e adattati al contesto italiano da Ferretti e Zamboni, sono efficaci anche nella misura in cui vengono fraintesi. Vista dal pubblico italiano, la

critica alla società benpensante rientra perfettamente nel progressismo. Al contrario, giocare con i simboli dell'Unione Sovietica e della DDR in modo ambiguo, rinunciando apertamente all'utopia socialista, era visto come qualcosa di inaccettabile nei confronti dei movimenti politicizzati degli anni precedenti, fortemente legati a uno spirito rivoluzionario. Inoltre, l'idea di satireggiare sull'ideologia era sconosciuta nell'ambiente della sinistra italiana. I sindacati, i partiti e le associazioni prendevano molto sul serio le canzoni (Romania 2016) e anche il movimento punk aveva le idee chiare su ciò che fosse eticamente accettabile. È nota la protesta in occasione del concerto dei CCCP al centro sociale Leoncavallo: mentre i gruppi del punk italiano erano soliti esibirsi gratuitamente, la band aveva chiesto di essere pagata. Gli ortodossi – una minoranza tra le molte persone accorse all'evento – accusano il gruppo di sfruttare il punk per fare i soldi (Tosoni 2020, 67):

I fratelli punk, ultima sottocultura *engagé* nell'era del disimpegno post-politico anni Ottanta, li guardavano con sospetto; i cugini new waver erano incuriositi, ma anche guardinghi verso certa retorica extraparlamentare percepita come teatrale e roboante. Alla fine quelli che abbotcheranno con più gusto saranno i giornali patinati, cui non pareva vero trovarsi un'etichetta già bella e pronta ("filosovietismo!") per circoscrivere e trasformare in trend un sentimento di maggiore rilassatezza e superamento della Guerra fredda che già da diverse parti s'iniziava a respirare: il KGB dal volto più o meno umano di *Gorky Park* (De Luca 2023).

Il loro pubblico in ogni caso non è quello generalista, ma un settore allargato di quello alternativo, meno militante e meno ortodosso, certamente attratto dai temi e dalla simbologia del gruppo, di cui apprezza però anche il lato ironico e situazionista. Da un lato, i CCCP si presentano come anti-commerciali, in opposizione al pop; dall'altro, le strategie che impiegano li portano rapidamente al successo e a grossi contratti discografici.

Se vai fuori ti vendi, e ti devi vendere, e che storie sono? Non puoi far finta di non volerti vendere e venderti solo un po'. Noi ci vogliamo vendere, vogliamo che la gente venga ai nostri concerti, compri un sacco di dischi, pensi bene o male di noi, ci conosca, magari a fondo, perché se no me ne sto a casa. Se non vendiamo un casino di dischi questa storia non vale un cazzo, capito. Rimani nel regno delle belle idee, va beh, è stato bello e divertente, però io voglio contare molto di più per me e per gli altri e vorrei che gli altri gruppi avessero queste idee e queste cose ben chiare in testa. Allora ci fa ridere la contestazione [...] Io andrei a suonare anche per la Dc o l'Msi [...] perché non so cosa ci salta fuori. Invece vado a suonare davanti ai miei bravi punkettini, tutti ballano, vado a casa contento però tanto sapevo già come andava a finire: come leggere un romanzo d'amore e sai già che alla fine i due si sposano (Zamboni in Pustianaz 1985, 13).

Le affermazioni e simbologie ambigue e contraddittorie, da tecniche di provocazione e mistificazione, diventano le ragioni del successo, attirando l'attenzione della stampa e di un pubblico ben più vasto di quello del punk: "Il messaggio sembrava essere: vogliamo l'autoritarismo, cosa che non era assolutamente vera, era pura provocazione" (Negri [2010] 2023, 371). La grande esposizione mediatica si riverbera negativamente sulla credibilità del gruppo nella scena più militante del cui sostegno, da lì a poco, i CCCP non avranno più bisogno. Se i punk erano visti come sporchi, autolesionisti e distruttivi, il post-punk di Ferretti e Zamboni, condito di esotismi sovietico-islamici, performance situazioniste e sfilate di moda socialista, è

un “circo” molto più attrattivo (Negri [2010] 2023, 391). Presentandosi in modo deliberatamente mistificante, Ferretti e compagni possono attirare le critiche dei militanti più ortodossi, ma non saranno messi in ridicolo come era invece avvenuto con altri gruppi punk, derubricati a rappresentanti di una sottocultura musicalmente incapace, demente o demenziale. Roberto ‘Freak’ Antoni degli Skiantos commenta così il rapporto tra la band e i media italiani:

Il solo punk cui è stato dato credito in Italia è quello ideologizzato dei CCCP [...] slogan, stupidaggini vuote, ma dette con l’aria di chi ha capito [...]. Dicevano: “Ah, che meraviglia i punk, l’urgenza, non sanno suonare ma non è importante, il rock è comunicazione”. Tutto questo per noi non valeva: “Che orrore, non sanno suonare” (Antoni in Madeddu 2014).

L’adozione da parte dei CCCP di una sigla e di una simbologia proprie del socialismo sovietico ha inoltre il vantaggio di fare leva sull’immaginario e sui residui ideologici degli ex movimentisti. Dopo la fine degli anni Settanta, alcune delle migliori menti dei gruppi extraparlamentari si erano infatti ripositonate nei partiti, nei media, nel mondo della cultura:

Rimanendo in quegli stessi ambiti in cui erano stati militanti, in quelle istituzioni che avevano imparato a conoscere dall’interno, altri scegliendo di lavorare proprio in quei mezzi di comunicazione di massa che avevano costituito il terreno delle iniziative più incisive del movimento, quello in cui la fantasia, la novità, l’efficacia dei nuovi linguaggi sperimentati nella lotta politica avevano spalancato opportunità di lavoro prima impensabili (De Luna 2009, 143).

L’estetica pseudosovietica dei CCCP seduce alcuni di questi ex movimentisti, incuriositi dal progetto poiché vi ritrovano, mescolati e risemantizzati, gli stessi elementi che qualche anno prima erano associati alla loro stessa militanza politica. L’appoggio di questi nuovi *opinion leader*, “i direttori artistici, gli addetti alla cultura” (Battiato 1980), consente ai CCCP di essere presi sul serio: non tanto a livello ideologico e di messaggio, ma in termini di legittimità artistica della loro musica e della loro performance. In ultima istanza, come suggerisce Romania (2016), il successo dei CCCP va compreso dalla prospettiva della loro deliberata inautenticità (Grossberg 1992, 233-234), espressa con le tecniche di sovversione comunicativa mutate dalla *Neue Deutsche Welle*: simulazioni ironiche, mistificazioni, dichiarazioni contraddittorie o ambivalenti, all’interno di un’estetica musicale punk o post-punk. Nel documentario *Tempi moderni* (Gasparini 1989) realizzato prima dello scioglimento del gruppo nel 1989, Ferretti ricorda così le tappe principali della propria formazione:

Sono stato allevato cattolico e felice, poi con l’adolescenza ho scoperto il mondo moderno. [...] Da studente sono stato militante di Lotta Continua per tantissimo tempo, fino a che è esistita. Poi volevo fare qualcosa di più sensato, di utile e ho fatto l’operatore psichiatrico [...] Poi non ne potevo più, allora sono andato un po’ in giro per l’Europa e mi sono ritrovato a Berlino [...] In una discoteca impossibile ho conosciuto Massimo Zamponi. [...] abbiamo deciso che saremmo tornati in Italia e avremmo fatto più o meno quello che vedevamo fare, con così nostro grande piacere, in quei mesi a Berlino (Ferretti in Gasparini 1989, 00:04:08).

Semplicemente ci siamo accorti che non è il caso di produrre altre idee, di produrre niente di nuovo. Già quello che c’è in giro basta per fare centomila dischi, centomila spettacoli [...] Non è

il caso di inventare niente, semplicemente di capire cosa c'è da prendere e usarlo. Così nascono le canzoni (Zamboni in Gasparini 1989, 00:24:20).

L'autore desidera ringraziare Alessandro Bratus per aver procurato la prima edizione del libro di Negri, Jacopo Tomatis per la segnalazione del testo di De Luna, Mark J. Butler e l'Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft della Humboldt-Universität per avere messo a disposizione l'archivio del Forschungszentrum Populäre Musik durante il periodo di ricerca a Berlino.

Bibliografia

Riferimenti bibliografici

Abber 2015

C. Abber, *This Band Explains Why Identifying Muslim Punks is a Reminder of Where They Stand in America*, "MTV News" 29 gennaio 2015.

Albiez 2003

S. Albiez, *Sounds of Future Past: from Neu! To Numan*, in T. Phleps e R. von Appen (ed. by), *Pop Sounds: Klangtexturen in der Pop- und Rockmusik*, Bielefeld 2003, 129-152.

Baumgartner, Binas e Zoicher 1989

U. Baumgartner, S. Binas e P. Zoicher, *"Alternativrock" in der DDR?*, Leipzig 1989.

Belpoliti 2021

M. Belpoliti, *Pianura*, Torino 2021.

Berger 1987

J. Berger, *Kreuzberger Wanderbuch: Wege ins Widerborstige Berlin*, Berlin 1987.

Besetzer Post 1981

Rock Wat: Am Brunnerplatz im Wedding, in "Berlin Instand Besetzer Post" 23, 18 settembre 1981, 12.

Brown 2004

T.S. Brown, *Subcultures, Pop Music and Politics: Skinheads and "Nazi Rock" in England and Germany*, "Journal of Social History" 38/1 (2004), 157-178.

Campo 1987

A. Campo, *'Socialismo e Barbarie' secondo i CCCP Fedeli alla linea*, "Rockerilla" 83-84 (1987), 83-84.

Campo 1997

A. Campo, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, Firenze 1997.

Contiero 2015

T. Contiero (a cura di), *Fellegara. Dove sono nati i CCCP Fedeli alla linea*, Rimini 2015.

De Luca 2023

F. De Luca, *40 anni di CCCP Fedeli alla Linea*, "Quants Magazine" 12 (2023).

De Luca 2009

G. De Luna, *Le ragioni di un decennio: 1969-1979*, Milano 2009.

Fischella 2012

A. Fischella, *From Muslim punks to taqwacore: an incomplete history of punk Islam*, "Contemporary Islam" 6/3 (2012), 255-281.

Grossberg 1992

L. Grossberg, *Rock, postmodernity and authenticity*, in Id., *We Gotta Get Out of This Place, popular conservatism and postmodern culture*, London 1992, 201-242.

Grossman 1997

P. Grossman, *Identity Crisis: The Dialectics of Rock, Punk, and Grunge*, "Berkeley Journal of Sociology" 41 (1997), 19-40.

Guglielmi 2002

F. Guglielmi, *Giovanni Lindo Ferretti, anima fiammeggiante*, "Mucchio Extra" 7 (2002).

Gutmair 2011

U. Gutmair, *Protestsongs von Punk bis HipHop*, "Fluter", 18 febbraio 2011.

Hayton 2022

J. Hayton, *Culture from the Slums: Punk Rock in East and West Germany*, Oxford 2022.

Hebdige 1979

D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London 1979.

Hilsberg 1979

A. Hilsberg, *Neue Deutsche Welle - Aus grauer Städte Mauern*, "Sounds" 11 (1979), 22-27.

Hornberger 2020

B. Hornberger, *Neue Deutsche Welle: Tactical Affirmation as a Strategy of Subversion*, in O. Seibt. (ed. by), *Made in Germany*, London 2020, 135-144.

Knight 2005

M. Knight, *The Taqwacores*, New York 2005.

Lang 2006

C. Lang, *Berlin: Auf Bowies Spuren*, "Tagesspiegel", 3 maggio 2006.

Madeddu [2009] 2014

P. Madeddu, *Skiantos: noi, la musica italiana, il "pubblico di merda"*, "Amargine" 12 febbraio 2014.

Marcus 2014

G. Marcus, *Lipstick traces: a secret history of the twentieth century*, London 2014.

Masini 2018

A. Masini, *L'Italia del riflusso e del punk (1977-84)*, "Meridiana" 92 (2018), 187-210.

Moore 2002

A.F. Moore, *Authenticity as Authentication*, "Popular Music" 21/2 (2002), 209-223.

Müller 1982

W. Müller, *Geniale Dilletanten*, Berlin 1982.

Negri [2010] 2023

U. Negri, *Io e i CCCP*, Milano 2010; nuova edizione Milano 2023.

Negri 2024

U. Negri, comunicazione online, 13 gennaio 2024.

Prinz 2014

J. Prinz, *The Aesthetics of Punk Rock*, "Philosophy Compass" 9/9 (2014), 583-593.

Pustianaz 1985

Intervista di M. Pustianaz a Massimo Zamboni, "Snowdonia" 1 (1985).

Razzano 2017

E. Razzano, *Intervista a Umberto Negri*, "Il Bene Comune", 2017.

Romania 2016

V. Romania, *Fedeli alla linea: CCCP and the Italian Way to Punk*, "Revista Crítica de Ciências Sociais" 109 (2016), 63-82.

Said 1978

E.W. Said, *Orientalism*, New York 1978.

Saturnino 2023

F. Saturnino, *Il teatro barbarico dei CCCP. Intervista a Lindo Ferretti*, "Doppio Zero", 17 novembre 2023.

Stehle 2006

M. Stehle, *Narrating the Ghetto, Narrating Europe: From Berlin, Kreuzberg to the Banlieues of Paris*, "Westminster Papers in Communication and Culture" 3/3 (2006), 48-70.

Stone 2016

A. Stone, *Punk Aesthetics, and '1 2 X U'*, in Id., *The value of popular music*, London 2016, 46-54.

Teipel 2001

J. Teipel, *Verschwenne Deine Jugend*, Berlin 2001.

Tondelli 1984

P. Tondelli, *Punk, falce e martello*, "L'Espresso" 18 novembre 1984.

Tosoni 2020

S. Tosoni, *Another No Future: From Anarcho-Punk to the Activist Enactment of Dark*, in S. Tosoni e E. Zuccalà, *Italian Goth Subculture: Kindred Creatures and Other Dark Enactments in Milan 1982-1991*, London 2020, 53-85.

Zamboni 2005

M. Zamboni, *Il mio primo dopoguerra*, Torino 2005.

Zamboni 2017

M. Zamboni, *Nessuna voce dentro. Un'estate a Berlino ovest*, Torino 2017.

Zoja 2024

M. Zoja, *Parla Umberto Negri, il primo bassista dei CCCP*, "Rolling Stone", 29 febbraio 2024.

Weedman 1987

K. Weedman, *Berlin by Night*, "The New York Times" 10 maggio 1987.

Film e video

CCCP 1983

CCCP - Fedeli alla linea, *Kebabträume* in Id. *dal vivo a Reggio Calabria*, 4^ parte, video, 1983.

CCCP 1988

CCCP - Fedeli alla linea, esibizione su DOC, Rai Due, 1988.

De Maria 1985

R. De Maria, videoclip realizzato per il programma *Obladi Obladà*, Rai Uno, 1985.

Gasparini 1989

L. Gasparini, *Tempi Moderni*, documentario, 1989.

Giustini 2002

J. Giustini, *Ritratto di Giovanni Lindo Ferretti, un uomo perso nel suo tempo*, Cult Network, 2002.

Ottoemezzo 2010

Giovanni Lindo Ferretti intervistato da Giuliano Ferrara e Ritanna Armeni, Ottoemezzo, La7, 8 novembre 2011.

Rai 1984

Telegiornale Rai, 23 novembre 1984.

Thiel 1981

A. Thiel, *O.R.A.V. der Film*, cortometraggio, Hochschule für Fernsehen und Film München, 1981.

Valdesalici, Oleari 1983

B. Valdesalici, C. Oleari, *Ahimè - il congresso del mondo*, film, 1983.

Zamboni 2019

M. Zamboni, *Berlino, Zamboni e la storia dei Cccp: "Siamo nati (e morti) davanti al muro"*, LaRepubblica TV, 2019.

CCCP 1983

CCCP - Fedeli alla linea, *Kebabträume* in Id. *dal vivo a Reggio Calabria*, 4^ parte, video, 1983.

Dischi e registrazioni

Abwärts 1980

Abwärts, *Türkenblues*, in Id., *Amok Koma*, disco LP, Zickzack, 1980.

Battiato

F. Battiato, *Up patriots to arms*, in Id., *Patriots*, disco LP, EMI, 1980.

CCCP 1983b

CCCP - Fedeli alla linea, *Kebabträume* in Id., Live Soliera (MO), 18/11/83, audiocassetta, 1983.

CCCP 1984

CCCP - Fedeli alla linea, *Ortodossia*, disco 7", Attack Punk Records, 1984.

CCCP 1985a

CCCP - Fedeli alla linea, *Kebabträume* in Id., Live Milano Leonkavallo, 1/6/85, audiocassetta, 1985.

CCCP 1985b

CCCP - Fedeli alla linea, *Kebabträume* in Id., Firenze, 4.7.1985, audiocassetta, Fruscii Misti Autoproduzioni, 1985.

CCCP 1985c

CCCP - Fedeli alla linea, *Kebabträume* in Id., Live in Viadana (MN), 20.7.85, audiocassetta, 1985.

CCCP 1985d

CCCP - Fedeli alla linea, *Kebabträume* in Id., Live Bra (CN), audiocassetta, 1985.

CCCP 1987a

CCCP - Fedeli alla linea, Live Dicomano, 25.7.87, audiocassetta, 1987.

CCCP 1987b

CCCP - Fedeli alla linea, Live in Torino, 24.9.87, audiocassetta, Nastrinostrì, 1987.

CCCP 1989

CCCP - Fedeli alla linea, *Canzoni Preghiere Danze Del II Millennio - Sezione Europa*, disco LP, Virgin, 1989.

CCCP [1983] 2024

CCCP - Fedeli alla linea, *Altro che nuovo nuovo*, concerto a Reggio Emilia, 3/6/1983, cd, Universal, 2024.

The Clash 1982

The Clash, *Rock The Casbah*, disco 12", Epic, 1982.

DAF 1980a

Deutsch-Amerikanische-Freundschaft, *Kebabträume/Gewalt*, disco 7", Mute, 1980.

DAF 1980b

Deutsch-Amerikanische-Freundschaft, *Kebab-Träume* in Id., *Für Immer*, disco LP, Virgin, 1982.

Dead Boys 1977

Dead Boys, *Sonic Reducer*, disco 7", Sire, 1977.

Fehlfarben 1980

Fehlfarben, *Militürk* in Id., *Monarchie Und Alltag*, disco LP, Welt-Rekord/EMI, 1980.

Ferretti 1988

G.L. Ferretti, intervista dopo il concerto al Palasport di Torino, 13 settembre 1988.

Flux of Pink Indians 1981

Flux of Pink Indians, *Tube Disasters*, in Id., *Neu Smell*, disco 7", Crass Records, 1981.

Ideal 1980

Ideal, *Wir Stehn Auf Berlin*, disco 7", Eitel Imperial, 1980.

Incesti 1978

Gli Incesti, *Ecco...*, disco LP, CLS, 1978.

MDK 1982

Mekanik Destruktiv Komandöh, *Berlin* in Id., *Der Tag Schlägt Zu*, disco 12", Zensor, 1982.

Mingardi 1978

A. Mingardi, *Pus*, esibizione televisiva, Rai 1978.

MitropaNK 1982

Ex MitropaNK, *A Carpi al Mattatoio*, registrazione audio amatoriale, 19 settembre 1982.

Mittagspause 1979

Mittagspause, *Mittagspause*, doppio disco 7", Pure Freude, 1979.

Nicolaidis, Meyer 1984

G. Nicolaidis, P.W. Meyer [CCCP], *Jacked Up*, disco 12", Last Gasp Records, 1984.

Riondino 1979

D. Riondino, *Re dei Punk* in Id., *David Riondino*, disco LP, Ultima Spiaggia, 1979.

Santagata 1978

T. Santagata, *I love the punk (Ai, Lavete Punk)*, disco 7", Carosello, 1978.

Tacchini 1983

A. Tacchini, *Intervista ai CCCP Fedeli alla linea*, Radio Antenna Uno, Modena 1983.

Trinkerjugend 1983

Die Deutsche Trinkerjugend, Live Im Flöz, audiocassetta, 007 Tapes, 1982.

English abstract

The essay focuses on the influence of Berlin's cultural scene in CCCP's music, tracing cover versions, quotations, and direct references to German punk and post-punk in the Italian group's early repertoire (1982-1985). CCCP's songs are in fact rooted in Massimo Zamboni and Giovanni Ferretti's experiences in Berlin and conditioned by the cultural, social, and artistic processes acting around the band in its starting years. Neue Deutsche Welle's 'subversive' communicative strategies, cleverly adapted to the Italian context, sometimes clashed with the ideology of the country's own punk movement. However, for the same reason, CCCP soon attracted the attention of the press and media, allowing the band to reach a much wider audience that sometimes misunderstood them, and other times appreciated their inherently ambivalent musical and performative endeavors.

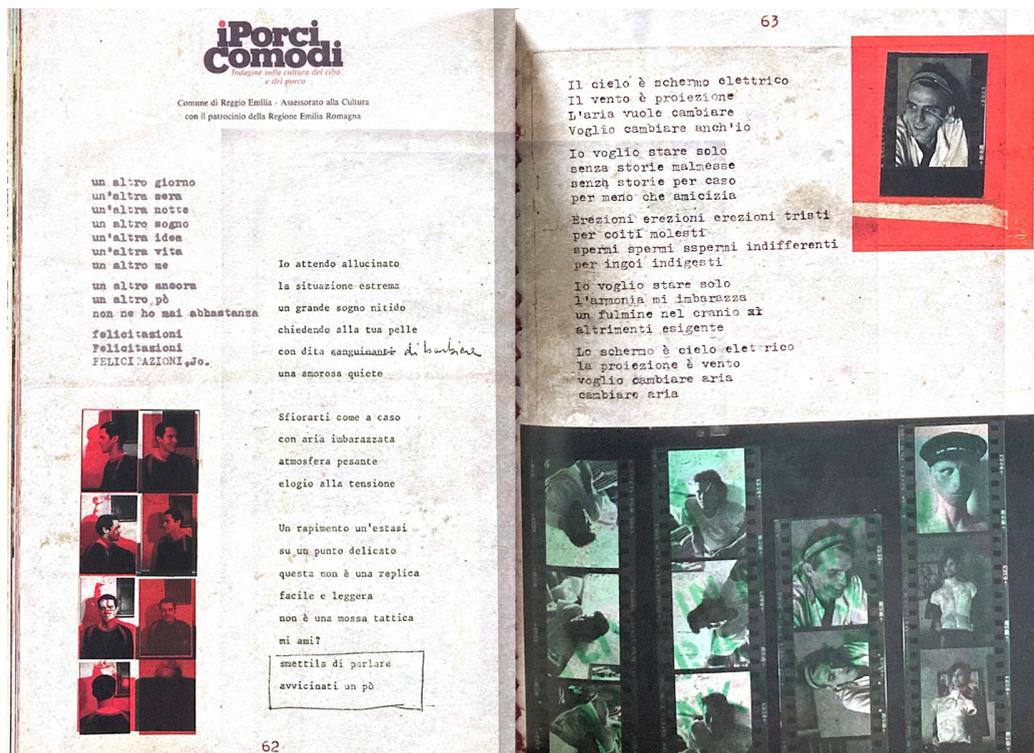
keywords | CCCP; Neue Deutsche Welle; Geniale Dilettanten; MitropaNK; Italian popular music.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

"Smettila di parlare, avvicinati un po'"

Mi ami? dei CCCP – Fedeli alla Linea

Michele Rossi



La stesura di *Mi ami?*, Contiero 2015, 62-63.

Perché non c'è sicurezza nella vita,
non si può aprirsi alla vita in sicurezza,
o ci si apre o ci si chiude, non c'è altra possibilità

Giovanni Lindo Ferretti in *Ciao, Libertini! Gli anni '80 secondo Pier Vittorio Tondelli*

Un libro può diventare una canzone? Certo che sì. Tra la letteratura e la musica c'è un rapporto ancestrale e anche nella storia della musica rock e pop ci sono esempi eccellenti di legami stretti tra la canzone e la grande letteratura. Kurt Cobain rimase talmente colpito dal romanzo *Il profumo* di Patrick Süskind che scrisse il pezzo *Scentsless Apprentice*, mentre Lou Reed

costruì il concept album *The Raven* sulle ossessioni notturne di Edgar Allan Poe. Bruce Springsteen ha invece modellato *The Ghost of Tom Joad* su *Furore* di John Steinbeck, i Rolling Stone hanno composto *Sympathy for the Devil* richiamandosi a *Il maestro e Margherita* di Michail Bulgakov, i The Cure *Killing an Arab* echeggiando *Lo straniero* di Albert Camus. Che dire poi dell'album *Diamond Dogs* di David Bowie, legato al romanzo distopico *1984* di George Orwell? E i Led Zeppelin non hanno forse tratto ispirazione dalle opere di Tolkien e i Metallica dalla letteratura gotica, in particolare dai racconti horror-fantasy di Lovecraft? Venendo alla canzone d'autore, Fabrizio De André se non avesse letto Álvaro Mutis non avrebbe mai scritto *Smisurata preghiera*, né Franco Battiato avrebbe cantato *Invito al viaggio* se Manlio Sgalambro – il filosofo autore di molti suoi testi –, non avesse reso omaggio, già dal titolo, a Baudelaire. Ed è l'amore coltivato per i classici ad avere portato Francesco Guccini a incidere pezzi come *Don Chisciotte*, *Cirano* e *Signora Bovary*, mentre gli adorati Conrad e Melville hanno condotto Vinicio Capossela a cantare *Lord Jim* e *Billy Budd*. Così come il trasporto letterario verso Carlo Emilio Gadda e Osip Mandel'stam hanno portato Cristiano Godano a comporre *La cognizione del dolore* e *Osja, amore mio*.

Negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso le star della cultura europea provenivano ancora dalla Francia. Il “paese della letteratura” produceva opere narrative e saggistiche di grande spessore. Scrittori, filosofi e linguisti, come la Yourcenar, Perec, Queneau, Deridda, Genette, Foucault, Deleuze, Sollers e Althusser, i messia dello strutturalismo e della semiologia, erano letti ovunque.

Uno dei libri che andava per la maggiore tra i giovani in Italia era una sorta di manuale di sopravvivenza per innamorati scritto da Roland Barthes. Morto a Parigi nel marzo 1980 – poche settimane prima di Jean-Paul Sartre – è stato una figura centrale di questa temperie culturale. *Fragments d'un discours amoureux*, uscito nel 1977, cominciò a circolare da noi due anni dopo grazie alla traduzione di Renzo Guidieri per Einaudi. Il libro, composto da ottanta capitoli, si presenta come una sorta di ritratto letterario del sentimento d'amore tratteggiato da Barthes partendo dalle innumerevoli letture fatte sull'argomento (dal *Simposio* di Platone a Proust, da Lacan a Dostoevskij, da Nietzsche ai *Lieder* tedeschi, fino ai mistici e allo Zen, per citarne alcune), ma anche dalla sua personale esperienza e dalle confidenze fattegli da amici. “*Frammenti di un discorso amoroso* è realmente paragonabile a una Bibbia. Lì c'è tutto”, sosteneva Pier Vittorio Tondelli (Tondelli 2001, 1011), altro autore molto frequentato da una gioventù con tanta voglia di cambiamento e di soddisfare le proprie curiosità. Quattro suoi romanzi (*Altri libertini* del 1980, *Pao Pao* del 1982, *Rimini* del 1983 e *Camere separate* del 1989) ebbero un incredibile seguito di lettori e ricevettero il plauso della critica. Cantore-cronista degli anni Ottanta, Tondelli li definì anni dissipati e generosi, non maledetti, non eroici, e forse nemmeno sbagliati. Solo sfortunati. Lo scrittore di Correggio, fine saggista e acuto critico, nella rubrica *Culture Club* che egli teneva come una sorta di diario in pubblico sul mensile “Rockstar”, suggerì la lettura di quest'opera letteraria di Barthes, in quanto lo aveva aiutato, in un momento difficile della vita, a riaffiorare alla superficie. Così scriveva Tondelli:

Non si tratta di un manuale: non vi dirà come comportarvi né che cosa fare per togliervi dall'affanno e dall'ingombro di un abbandono. Non ha trama, se non quella dell'indagine dei movimenti amorosi. Ogni capitolo è indipendente: potete leggerne uno oggi e il seguente fra cinque anni, Roland Barthes vi darà comunque uno specchio bellissimo per riflettere, pensare, decidere, paragonare la vostra storia a quella di Werther o a un haiku giapponese; vi darà un respiro più ampio in cui emettere il vostro rantolo e, improvvisamente, la coscienza del vostro amore si rafforzerà (Tondelli [1986, 1993] 2019, 30).

Tondelli nutriva un grande interesse non solo per gli ambiti letterari in senso stretto, ma per i più vari ambiti artistici e culturali, prestando attenzione alla contaminazione dei linguaggi: dal cinema al teatro d'avanguardia, dalle espressioni figurative più innovative alla televisione, dalla moda al fumetto, fino alla musica rock e pop. Esploratore della fauna giovanile e speleologo delle espressioni musicali emergenti, fu uno dei primi recensori del gruppo post-punk di Reggio Emilia, noto nei centri sociali e club semiclandestini della Bassa come MitropaNK, che da più di un anno aveva cambiato nome in CCCP – Fedeli alla linea. Al canto salmodiato e urlato c'è il frontman Giovanni Lindo Ferretti, alla chitarra grattugiata e ruvida Massimo Zamboni, al basso melodico e alla drum machine (la batteria invisibile che prese il posto di Agostino Zeo Giudici, che aveva abbandonato la band per fare il servizio militare) Umberto Negri. Così scriveva su "Panorama" Carlo Valentini, nella sua recensione uscita in contemporanea a quella di Tondelli:

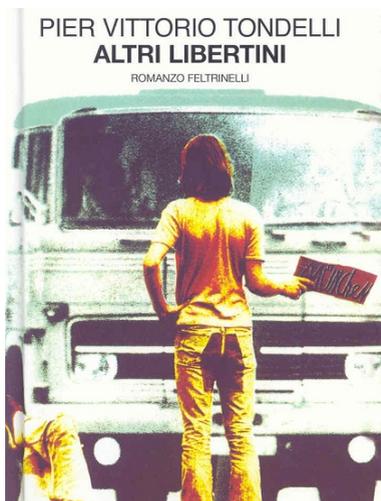
Un cocktail di ossessive melodie islamiche, arrangiamenti melodici più qualche suono disarmico. Al bando elettronica e tastiere. I versi parlano di "live in Pankow, live in Mosca", "voglio rifugiarmi sotto il patto di Varsavia, voglio un piano quinquennale, voglio la stabilità" [...] (Valentini 1984).

Si sono uniti da poco alla originaria formazione due performer: la splendida *mannequin* Annarella Giudici (la Benemerita Soubrette) e lo spogliarellista blasfemo Danilo Fatur (l'Artista del Popolo), che diventano parte essenziale della dimensione musicale. I CCCP, con questa rinnovata lineup, si trasformano in teatro barbarico, musica urticante e situazionismo, cabaret dell'assurdo espressione visionaria del loro vitalismo avanguardistico.

"Siamo arrivati tardi o forse troppo presto, comunque il nostro tempo non assomiglia al vostro", cantano in *Oi Oi Oi*, canzone mai incisa e recuperata nel disco *Altro che nuovo nuovo* (Virgin Music-Universal Music Italia, 2024), contenente la registrazione di uno dei loro primi concerti, tenuto nella palestra del circolo Arci Galileo di Reggio nel giugno 1983.

"Genialoidi più che geniali, mattoiti più che matti, isomeri di risonanza, tautomeri di rotazione, stereo-chimiche alchimie, ermafrodite androgene, volatili fissi... anche questo furono i CCCP tra il 1983 e il 1989" – ha commentato Benedetto Valdesalici, allora giovane medico dedito alla psichiatria umanistica, che fu ispiratore del gruppo, collaboratore e che si dimostrò decisivo per dirimere gli scontri caratteriali interni (Valdesalici 2014, 246). Valdesalici è stato poi un importante testimone del tempo che fu, come hanno dimostrato i video proiettati e i documenti esposti alla mostra "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea. 1984-2024" (Reggio

Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023-10 marzo 2024; si veda a proposito della mostra l'intervista a Stefania Vasques e il contributo di Francesco Bergamo in questo numero). Perché, come ha dichiarato Valdesalici: "I CCCP necessitavano, sullo sfondo, di una funzione di contatto-controllo e io sentivo allora una forte necessità di testimonianza, di fare memoria, di filmare" (Palmieri 2015).



Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano 1980.

Il primo disco dei CCCP, il 45 giri *Ortodossia*, uscì agli inizi dell'estate del 1984 per Attack Punk Records e Tondelli, grazie all'intermediazione dello storico libraio di Reggio Nino Nasi, li raggiunse, curioso di fare la loro conoscenza, nella mansarda di Zamboni. Dopo aver fatto loro l'intervista, lo scrittore confezionò una lunga recensione al disco, che propose al settimanale "L'Espresso". C'era tra loro perfetta sintonia, la medesima ricerca di una vita meno semplificata, più complicata, azzardata secondo le proprie voglie. Se Tondelli, riproducendo anche il suono e l'emozione del linguaggio parlato, stava rompendo gli schemi del romanzo, i CCCP avevano fatto altrettanto con gli stilemi musicali. C'era in loro la stessa

attitudine a vivere l'espressione letteraria e artistica non solo come mestiere ma come intima e insopprimibile necessità. Anche se si erano incontrati pochissime volte, stavano guardando con gli stessi occhi attoniti alla realtà di provincia e pieni di entusiasmo a quella europea. "Lo ricordo una sera attorno al tavolo di cucina a chiacchierare a lungo, di tutto - ricorda Ferretti -, come chi ha capito, come se le cose, le possibilità, fossero davvero lì a portata delle nostre mani" (Ferretti 2022, 33). In un numero monografico di "Panta" dedicato a Tondelli, pubblicato a un anno dalla sua scomparsa, Ferretti racconta che non erano mai stati amici:

Piuttosto concittadini incamminati in uguale pellegrinaggio, seguendo tracce simili, a volte sovrapponendo i passi, nelle stesse stagioni, ma con tempi di percorrenza diversi che non sempre e non a tutti è dato di camminare speditamente. Divergendo spesso e volentieri in tratti intermedi" (Ferretti 1992, 337).

I tempi di "Vicky" - così si firmava Tondelli nella corrispondenza e veniva chiamato dagli amici e dai parenti -, erano quelli lenti e profondi della prosa letteraria, ma, allo stesso modo dei CCCP, si raccontava nutrendosi del tempo presente con le antenne riceventi ben dritte a quello che stava accadendo attorno a lui. Lo scrittore tendeva le orecchie verso la strada e riusciva a carpire le pulsioni della periferia più profonda, raccontando la storia della sua gioventù e dei suoi coetanei. Nell'articolo *Punk, falce e martello*, apparso su "L'Espresso" di novembre, Tondelli dichiarava di avvertire un'"aria di Russia" diffusa per l'Italia e "un interesse più vasto verso l'URSS e l'Est europeo che alcuni chiamano 'filosovietismo', altri 'vento dell'est'. Soprattutto la cultura, o la 'sottocultura' giovanile sembra essersene accorta. E da segnali, alcune proposte stanno diventando avvenimenti" (Tondelli 1984).

Segue l'intervista. Alla domanda: "Dove volete arrivare?", Giovanni e Massimo rispondono senza pensarci troppo: "In Cina. Attraverso la Siberia" (Tondelli 1984). Per adesso Ferretti però rimane seduto intere giornate a leggere quattro o cinque libri alla volta, divorando un volume dopo l'altro. Scorre le pagine velocemente poi rilegge con più calma. Pur avendo litigato all'esame di maturità scientifica con il commissario di lingua francese, come tutta la sua generazione adora gli autori transalpini. Si era riletto cinque volte *Tristi tropici* di Claude Lévi-Strauss. Ed era – ed è tuttora – fortemente attratto, oltre che dall'Est Europa, dalle culture orientali, tanto che nel 1972 aveva deciso di iscriversi a un istituto di studi orientali. C'erano allora due possibilità: Napoli o Venezia. Raggiunse tutte e due le città in autostop, ma fece subito marcia indietro: la prima gli apparve ostile, la seconda mancante di vitalità. Si iscrisse così all'ultimo momento al DAMS di Bologna, facoltà fondata da appena un anno, scegliendo una città dove vivere più che un percorso di studi.

Ferretti leggeva meno gli autori italiani, a volte seguendo i consigli di Nasi. Il libraio reggiano usava affiggere sul vetro del negozio le novità ineludibili, attaccando le fotocopie con il nastro adesivo. Fu così che Ferretti acquistò un giorno un libro di racconti edito da Feltrinelli, con in copertina la fotografia scattata da Sven Simon a due autostoppisti intenzionati a raggiungere Monaco. Sei storie di giovani, di viaggi, di musica, di droga e di omosessualità che raccontano un mondo pieno di libertà e autodistruzione, un "immediato che non sembra avere né passato né futuro", ha scritto l'editore postumo Fulvio Panzeri. Giovanni lo acquistò appena uscito, perché il libro venne sequestrato dopo venti giorni (già alla terza ristampa) per oscenità e oltraggio della morale pubblica ("luridamente blasfemo" fu la sentenza). Ma lasciamo la parola a Ferretti:

Avevo comprato, alla Libreria del Teatro, antro angusto, stipato, fascinante, immobile tra il mutare delle mode, *Altri libertini* caldo di stampa e fresco di polemiche. Cominciai a leggerlo subito per strada, in un pomeriggio assolato, accomodandomi poi su una panchina dei giardini cento metri più in là. Lettura nervosa, veloce, sorprendente, da farmi alzare spesso gli occhi per sorridere compiaciuto. 'Ma guarda questo, e dove cazzo mai l'ha tirato fuori?' Raccontava, il libro, della terra che calpestavamo, delle storie che vi si incrociavano, tragiche, ridicole, commoventi, stupide. Assurde come la vita di quegli anni, o è assurdo la vita, di suo? (Ferretti 1992, 338).

Quel libro, come egli ha affermato in un'altra occasione:

È stato l'improvviso manifestarsi letterario di uno scenario in cui vivevamo ma che ancora ci sfuggiva. Di quello che sarebbe venuto dopo lì c'era un anticipo, un assaggio – un invito probabile o cosa non si sa (Ferretti 2022, 33-34).

Come affermava Tondelli:

Molto spesso non siamo affatto noi a scegliere le nostre letture, i nostri dischi, i nostri amori, ma sono gli accadimenti stessi che vengono a noi in un particolare momento, e quello sarà l'attimo perfetto, facilissimo e inevitabile: sentiremo un richiamo e non potremo far altro che obbedire (Tondelli [1986] [1993] 2019, 28).

Così perlomeno accadde a Giovanni. Lesse *Frammenti di un discorso amoroso* e ne rimase così colpito che decise di giocare con i paragrafi del volume operando un imponderabile collage per comporre una canzone:

Questo libro mi era piaciuto così tanto – ha ammesso –, che alla fine ero lì che me lo rigiravo tra le mani, mi sono aperto l'indice e i titoli dei capitoli erano meravigliosi. Stavamo lavorando attorno a una canzone e volevo utilizzare queste parole perché era dal mio punto di vista il massimo della manifestazione di affetto, di riconoscenza che potevo fare nei confronti di un libro che mi aveva dato moltissimo (Giustini 1995, 77).

Erano gli anni di esordio dei CCCP – Fedeli alla linea. Conosciutisi nell'agosto 1981 a Berlino e diventati inseparabili amici, Giovanni e Massimo avevano deciso di dar vita a un gruppo musicale, perché – come scriverà Zamboni in un altro contesto ma adattabile a questo – la vita pareva loro “troppo lunga ancora per accontentarsi” (Zamboni 2017, 155). Giovanni aveva preso in affitto assieme a Grazia – la sua migliore amica dai tempi della prima media – una cascina in una frazione rurale di Scandiano, chiamata Fellegara, ai piedi delle colline del Reggiano che da lì cominciano a salire per trasformarsi nelle guglie dell'Alpe. Una costruzione contadina, squadrata e isolata in mezzo al nulla, tappezzata di manifesti di Breznev, Gagarin e Andropov, e arredata utilizzando materiali di recupero (vecchi mobili, tubi in pvc, drappi colorati etc.) che Giovanni spostava di continuo per creare ambientazioni nuove con l'idea fissa di trasformarla in una Bauhaus, un luogo cioè dove poter produrre arte contemporanea. Si era licenziato da un lavoro fisso all'Azienda Sanitaria di Castelnovo ne' Monti, in quanto mosso, come Massimo, da una indistinta necessità di cambiare l'impatto con la propria vita. Quest'ultimo aveva invece deciso di prendersi una pausa di riflessione dagli studi universitari in Lingue straniere a Bologna. Trascorrevano intere giornate a parlare e a suonare al secondo piano di questa casa rurale, dove accanto alla grande camera da letto di Ferretti, che era la stanza padronale, avevano creato la sala prove isolandola con cartoni portauova. Per comporre le canzoni, Giovanni traeva spesso ispirazione dai libri che chiedeva in prestito alla biblioteca comunale, fornitissima di romanzi e saggi. Era diventato amico della bibliotecaria che gli concedeva in prestito molti più libri di quelli che sarebbero stati consentiti. Ogni volta tornava a casa soddisfatto con una borsa piena di cultura.

In apertura di *Frammenti di un discorso amoroso*, Barthes scrive: “La necessità di questo libro sta nella seguente considerazione: il discorso amoroso è oggi d'una estrema solitudine”. Lo studioso vuole marcare il fatto che tendiamo a controllare troppo i nostri sentimenti ed è difficile dire se due persone sono innamorate.

Ferretti condivide appieno questa riflessione e inizia a prendere qualche appunto su un piccolo quaderno. Anche lui sa che le emozioni forti suscitano sgomento e che se lasciamo che la ragione prevalga perdiamo la nostra capacità di sentire davvero. Intende, alla sua maniera, squarciare il velo del solipsismo e invitare ad aprirsi ai sentimenti, a osare, perché temere l'amore è temere la vita. Una storia d'amore è sempre un enigma, un viaggio senza una meta. E se non cerchiamo ciò che amiamo, ci accontentiamo solo di ciò che troviamo per strada. Inizia quindi a buttare giù, compulsando *Frammenti di un discorso amoroso*, un testo. Legge, verga pensieri e comincia a intonare parole in cui fa cozzare alcuni frammenti lirici ("un'amorosa quiete", "un rapimento un'estasi", "l'affinità elettiva") contro il freddo e asettico linguaggio scientifico ("erezione", "coito", "spermi"). Costruisce cioè un testo cucendo assieme con grande abilità alcune immagini letterarie di Barthes. In fondo era questa la poetica del gruppo, come ci spiega Zamboni:

Le canzoni dei CCCP non sono affini alla musica, ma a delle visioni. Noi non facevamo estetica per estetica, ma immagini prese dal cuore dell'ascoltatore che è uguale al nostro e rigettate in una canzone, o su un palco (Tinti 1992).

Prende forma così questa serenata metropolitana, con all'interno un *jingle* da avanspettacolo erotico, costruita musicalmente da Zamboni su un semplice giro di do. Un pomeriggio aveva confessato a Ferretti che gli capitava spesso, camminando sotto i portici della città, di incrociare gli sguardi corrucciati dei reggiani. Un giorno si era imbattuto accidentalmente nel cartellone pubblicitario di un film, non hollywoodiano, né avventuroso o romantico, ma a luci rosse. Nel manifesto c'erano le foto di alcune donne succinte con uno sguardo accattivante, con addosso provocanti lingerie e alcune stelline nere a coprire ciò che doveva rimanere nascosto. Sopra campeggiava il titolo del film porno, alquanto eloquente: *Blue Erection*. Gli era allora montato dentro un pensiero, che aveva esternato all'amico: "Sono tutti quanti così seriosi, cupi... secondo me, Giovanni, hanno erezioni tristi!". Erano scoppiati a ridere. I giorni successivi Massimo aveva preso carta e penna e composto questi versi, che diventeranno l'introduzione di *Mi ami?*:

Un'erezione un'erezione un'erezione
 un'erezione triste
 per un coito molesto
 per un coito modesto
 per un coito molesto
 Spermi spermi spermi
 spermi indifferenti



Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino 1979.

per ingoi indigesti
per ingoi indigesti
per ingoi indigesti

Era da tempo che stavano cercando di comporre una canzone d'amore. I CCCP volevano o no produrre musica melodica emiliana "per far muovere idee e corpi"? Non potevano allora non intonare una canzone d'amore sul palco. Alla lettura di questi versi, Giovanni va alla ricerca delle parole giuste per controbilanciare quelle forti di Massimo, crude e potenti: delle espressioni letterarie che siano in grado di esprimere al meglio l'essenza del sentimento d'amore. La canzone nasce, quindi, come "uno sforzo d'amore. Io non sapevo assolutamente scrivere d'amore", mi ha confessato un pomeriggio Giovanni. Gli viene allora in mente il libro di Roland Barthes e il resto viene da sé.

Com'è noto, protagonista di *Frammenti di un discorso amoroso*, eletto dal semiologo a incarnare il ruolo dell'innamorato, è il Werther di Goethe: "l'archetipo stesso dell'amore passione". Il personaggio letterario, con il suo frac turchino e il suo gilet giallo, è l'eroe romantico per eccellenza: l'io "innamorato che parla e che dice", una voce personale che serve a Barthes per drammatizzare l'enunciazione e renderla più coinvolgente. Giovanni apre il libro e inizia ad annotare delle parole:

| | |
|--|--|
| io attendo allucinato | ATTESA. L'attesa – 1. Erwartung – 2. Scenario – 3. La telefonata – 4. <u>Allucinazione</u> – 5. Colui/colei che <u>attende</u> (Barthes 1979, Indice VI). |
| la situazione estrema | La catastrofe amorosa s'avvicina forse a ciò che, nel campo psicotico, è stata definita una <u>situazione estrema</u> , la quale è "una situazione che il soggetto vive conscio del fatto che essa finirà col distruggerlo irrimediabilmente, l'immagine è ricavata da ciò che avvenne a Dachau (Barthes 1979, 46). |
| un grande sogno nitido | CAPIRE. "Voglio capire" – 5. Visione: il <u>grande sogno nitido</u> (Barthes 1979, Indice VI). |
| chiedendo alla tua pelle con dita di barbiere | CONTATTI. "Quando inavvertitamente il mio dito". – 1. Ciò che viene <u>chiesto alla pelle</u> . – 2. <u>Come le dita d'un barbiere</u> (Barthes 1979, Indice VI). Il linguaggio è una <u>pelle</u> : io sfregio il mio linguaggio contro l'altro. È come se avessi delle parole a mo' di dita, o delle dita sulla punta delle mie parole. Il mio linguaggio fremito di desiderio. Il turbamento nasce da un duplice contatto: da una parte, tutta un'attività del discorso assume con discrezione, indirettamente, un significato unico, che è "io ti desidero", e lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo fa esplodere (il linguaggio prende gusto a toccarsi da solo); dall'altra, avvolgo l'altro nelle parole, lo blandisco, lo sfioro, alimento questo sfioramento, mi prodigo per far durare il commento al quale sottometto la relazione (<i>Il colloquio</i> , in Barthes 1979, 77). |

un'amorosa quiete un'amorosa quiete ABBRACCIO. "Nell'amorosa quiete delle tue braccia" (Barthes 1979, Indice V).

Quest'ultimo fraseggio era stato estrapolato a sua volta da Barthes da una poesia musicata dal compositore Henri Duparc. Giovanni Lindo Ferretti si ferma un attimo, poi continua a scrivere altre frasi:

| | |
|-----------------------|---|
| Sfiorarti come a caso | "Quando inavvertitamente il mio dito" [...]. Il dito di Werther <u>sfi</u> ora inavvertitamente il dito di Carlotta; i loro piedi, sotto il tavolo, si incontrano (Barthes 1979, 57). |
| con aria imbarazzata | " <u>Con aria imbarazzata</u> " [...]. Werther sta facendo una scenata a Carlotta (è poco prima del suo suicidio), ma la scenata viene interrotta dall'arrivo di Alberto. Nessuno parla più; Werther e Alberto incominciano a camminare <u>con aria imbarazzata</u> su e giù per la stanza; incominciano discorsi di nessun interesse che subito cadono nel nulla. Perché? Perché ognuno di loro è visto dagli altri due nel suo ruolo specifico (di marito, di amante, di posta in gioco), senza che nella conversazione si possa tener conto di questo ruolo. Ciò che pesa, è il sapere silenzioso: io so che tu sai che io so: questa è la formula generale dell'imbarazzo [...] (Barthes 1979, 81). |
| atmosfera pesante | DISAGIO. "Con aria imbarazzata" – 1. <u>L'atmosfera pesante</u> [...] (Barthes 1979, Indice VII). |
| elogio alla tensione | DISPENDIO. L'esuberanza. – 1. <u>Elogio della tensione</u> [...] (Barthes 1979, Indice VII). |

L'amore sembra aver perso il connotato sentimentale ed essersi ridotto a una dimensione brutalmente meccanicistica? Di contro, Ferretti e Zamboni cercano di rivendicare una dimensione sentimentale e passionale di intimità non mercificata, libera dalle ripetizioni e dall'ipocrisia. Perché solo lontano dalle falsificazioni e dalle omissioni si può celebrare una visione travolgente del sesso e romantica dell'amore. Alla domanda "Cos'è l'amore secondo te?", ognuno trova la risposta dentro di sé. I CCCP hanno la loro e non esitano a cantarla ad alta voce:

tranquillità assoluta
tranquillità assoluta
tranquillità assoluta

D'altronde tutti lo sappiamo, per averlo provato almeno una volta: l'amore si manifesta soprattutto attraverso il linguaggio (sono le "enunciazioni" dell'io di Barthes), difatti caratteristica dell'innamorato è quella di parlare incessantemente del sentimento che prova, non alla persona amata però – perché non interloquisce – ma a sé stesso. L'innamorato è ossessionato dal tentativo di spiegare attraverso le sue parole perché, tra le tante persone che potrebbe desiderare, ama proprio quella. Sta proprio in questo il più grande paradosso del discorso amoroso: il linguaggio non potrà mai afferrare un sentimento per sua stessa natura ineffabile e illogico, sarà sempre approssimativo e insufficiente. La frustrazione maggiore provata da un

amante è dettata da questa discrepanza tra ciò che prova e ciò che dice. Ferretti riprende in mano il libro e annota:

| | |
|---|---|
| Un rapimento un'estasi | <p><u>"Rapito in estasi"</u> RAPIMENTO Episodio ritenuto iniziale (ma che può essere ricostruito anche in un secondo momento) nel corso del quale il soggetto amato è "rapito" (catturato e ammalato) dall'immagine dell'oggetto amato (volgarmente: <i>colpo di fulmine</i>; voce dotta: <i>innamoramento</i> (Barthes 1979, 162).</p> |
| su un punto delicato | <p>ALTERAZIONE. Un piccolo <u>punto</u> del naso. 1. Il <u>punto</u> di corruzione (Barthes 1979, Indice V).</p> <p>Confidenza di X: "La prima volta, accese un cero in una piccola chiesa italiana. Restò colpito dalla bellezza della fiamma e il gesto gli parve meno idiota. E allora, pensò, perché privarsi del piacere di creare una luce? Perciò ricominciò, associando a quel gesto <u>delicato</u> (piegare il cero nuovo verso quello già acceso, sfregare leggermente i loro stoppini, prendere piacere vedendo che il fuoco s'accendeva, riempirsi gli occhi di quella luce intima e forte) voti sempre più vaghi che - per paura di scegliere - coinvolgevano "tutto ciò che non va bene nel mondo (Barthes 1979, 133).</p> <p>Il <u>punto più sensibile</u> di questo lutto è che mi tocca "perdere un linguaggio" - il linguaggio amoroso. D'ora innanzi, non ci saranno più i "Ti amo" (Barthes 1979, 88).</p> |
| questa non è una replica facile e leggera | <p>SCENATA - 5. L'ultima <u>replica</u> (Barthes 1979, Indice IX).</p> <p>SUICIDIO. Idee di suicidio - 1. Frequente, <u>facile, leggera</u> (Barthes 1979, Indice IX).</p> |
| non è una mossa tattica | <p>VOLER PRENDERE. Sobria ebrietas 1. Non-voler-prendere - 2. Ritirarsi senza cedere - 3. <u>Una mossa tattica?</u> (Barthes 1979, Indice IX).</p> |

Quando si ama una persona, scrive Barthes, non ci domandiamo mai perché la amiamo. Ci facciamo ossessivamente solo questa domanda: "Ma perché tu non mi ami?". In realtà, la domanda che l'innamorato si fa non è tanto perché non è corrisposto, ma perché l'altro non gli dice che lo ama. Il soggetto amoroso crede che, in fondo, la persona lo ami, solo che non glielo dica. La sofferenza cresce in lui non perché non è corrisposto ma perché crede di essere amato, vivendo di continuo nell'imbroglio di credersi al contempo amato e abbandonato. L'innamorato pone più volte la stessa domanda:

Mi ami?
 Mi ami?
 Mi ami?

Una domanda che, purtroppo, anche se viene reiterata all'infinito, non ha risposta. L'interrogativo, seguito dal sottotitolo *Nuove situazioni intrapsichiche e interpersonali*, è anche il titolo

della traduzione italiana del 1978 di *Do You Love Me?* (la seconda e terza edizione uscirono, sempre per i tipi di Einaudi, nel 1979; la quarta fu pubblicata nel 1983, nello stesso periodo in cui Ferretti portò a compimento la canzone) scritto da uno dei più importanti nomi della psichiatria del Novecento, lo scozzese Ronald David Laing, nonché dell'omonimo testo *OTTO*. 64 posto a conclusione del libro ("LEI mi ami? LUI sì ti amo LEI più di tutto? LUI sì più di tutto", Laing 1978).

Psicoterapeuta, antropofenomenologo e poeta, per trent'anni, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, Laing è stato "rispettato e riconosciuto come un personaggio di controversa celebrità", ha commentato Stefano Mistura nell'introduzione all'ultima edizione del libro, aggiungendo che quello dello psichiatra "è diventato un nome conosciuto da ogni persona intelligente e di media cultura e chiunque sia abbastanza istruito ha letto qualcuno dei suoi libri" (Mistura 2017, XV).

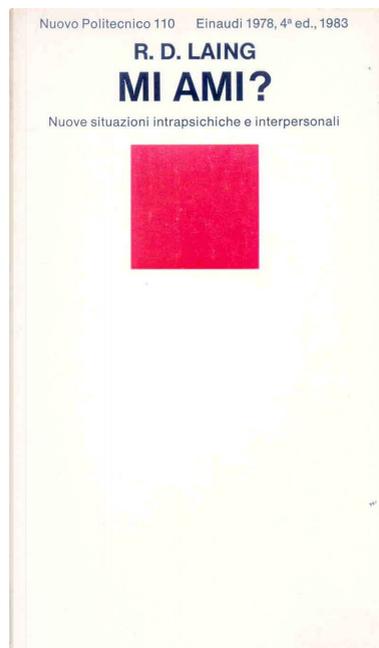
I CCCP lo conoscevano bene. Avevano letto non solo questo testo, ma anche gli altri. Così scrivono alla morte dell'antipsichiatra, avvenuta nell'agosto 1989:

Padre di una generazione di senza padri né maestri, ci ha insegnato che: 'Ci evolviamo attraverso complessità e perplessità spesso per raggiungere la semplicità' (Comunicato CCCP, fine agosto 1989).

I CCCP avevano addirittura dato vita a una Sezione Lombroso, un ramo sconosciuto e poco studiato della fase iniziale del gruppo, che produsse comunicati, pezzi di fanzine, cartoline e gadget con immagini, oltre che di Laing, anche di Bruno Bettelheim e David Cooper che:

Ci aveva insegnato una strada, da *La morte della famiglia* alla *Politica dell'orgasmo*, da *Chi sono i dissidenti* alla *Grammatica del Vivere* a *Il linguaggio della follia*, che dobbiamo ancora finire di percorrere sotto il vessillo della coltivazione delle diversità nell'uguaglianza (comunicato del luglio 1986).

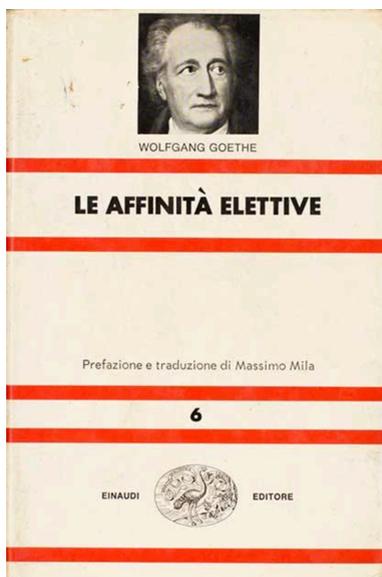
Il libro *Mi ami?* di Laing non è un saggio di psicopatologia o di psicologia delle relazioni, ma un'opera poetica, più propriamente una pièce teatrale al modo di Jean Genet, che venne rappresentata in varie parti d'Europa, riscuotendo però poco successo. È stato, dunque, il titolo di questo libello, composto da dialoghi, poesie, grumi di discorso e appunti ("percorsi mentali tanto lucidi e perspicui quanto di continuo affacciati sul baratro dell'Altro o dell'angoscia", è scritto nella quarta di copertina), la prima fonte di ispirazione per Ferretti, quantomeno a livello inconscio? La poesia *CINQUE*. 28 così recita:



Ronald David Laing, *Mi ami? Nuove situazioni interpsichiche e interpersonali* [*Do You Love Me?*, New York 1976], Torino [1978] 1983.

Prendi questa pillola
e urlerai un po' meno
ti porta via la vita
senza, stai più sereno.

Tutto il libro è frutto dell'impegno profuso da Laing nell'ascoltare le vite degli altri e del modo col quale egli aveva affrontato le situazioni della sua vita. In modo particolare, il medico fa rifluire nei suoi testi quello che ha ascoltato dai pazienti durante la pratica professionale. E così fa Giovanni. Non solo perché, avendo fatto per cinque anni l'operatore psichiatrico a Castelnuovo ne' Monti o meglio il referente di un gruppo di adolescenti con disturbi psichici, ha studiato i metodi dell'antipsichiatria ("La psichiatria può cominciare solo là dove progetta la sua fine") e accolto le idee del medico scozzese. Anche perché, essendosi accollato il dolore dei giovani affidati alle sue cure, ne è rimasto segnato, e le canzoni del primo periodo dei CCCP nascono "per sedare il suo disagio" (così mi ha confessato). Erano stati per lui cinque anni pesantissimi. "Quell'esperienza mi ha toccato profondamente, senza non avrei mai avuto il coraggio e, forse, il cattivo gusto di inventarmi cantante", ha confessato a Andrea Possieri durante un'intervista concessa all'"Osservatore Romano" (Ferretti 2010).



J.W. von Goethe, *Le affinità elettive*, Torino 1962.

Ma torniamo a scorrere la canzone dei CCCP. Il testo *Mi ami?* continua con un riferimento al *Die Wahlverwandtschaften*, la celebre novella del 1809 di Johann Wolfgang Goethe, scritta, per stessa ammissione dell'autore, come risposta a una profonda ferita sentimentale. Studioso della natura, Goethe recupera questo preciso termine tecnico che esprime l'operazione chimica di attrazione e repulsione tra materie diverse. Argomento di questo testo drammatico sono, difatti, i misteriosi impulsi arcaici che si accordano su una sinistra armonia, soggiogando uomini e donne. A dire di Goethe, sono le affinità elettive a dominare la materia pulsionale: è la natura a realizzare le coppie di amanti, non la volontà umana.

La pensa così anche Ferretti? Vediamo:

L'affinità è elettiva
orfana di futuro
disturba i progetti rapisce la quiete
svela i conti in sospeso
accarezzati in sogno
in un tempo spezzato
che gira rigira ritorna all'inizio
non vuole finire, mi ami?
Mi ami?
Mi ami?

Egli sembra qui far propria l'osservazione del semiologo francese che ogni discorso amoroso non è altro che una girandola di figure che, come svolazzamenti di mosche chiuse all'interno di una stanza, si muovono secondo un ordine imprevedibile. Difatti, la struttura di *Frammenti di un discorso amoroso* segue un arbitrario ordine alfabetico (alcune lettere vengono saltate, ad altre vengono accoppiati più termini) composto da insiemi di immagini memorabili e da racconti, delineati nei loro contorni, a ciascuno dei quali viene associato un argomento (il lemma posto in alto nella pagina) che corrisponde a ciò che dice il soggetto amoroso. Ogni figura è fondata, se chi la legge esclama: "Com'è vero questo! Mi riconosco perfettamente nella situazione descritta!". Il libro di Barthes vuole offrire a ogni lettore un supplemento al linguaggio durante la fase dell'innamoramento, affinché se ne possa impossessare e vi possa aggiungere del suo o togliere quello che non serve. Alla fine, però, lo sforzo compiuto da ogni innamorato non porta nessun appagamento: rimane sempre in lui la sensazione di non essere stato in grado di spiegare la natura dell'amore che sta provando. Ma perché poi dovremmo darne una spiegazione? "Smettila di parlare, avvicinati un po'", ripete per ben quattro volte il cantato di Ferretti. Se ci comportassimo tutti così, sarebbe forse molto meno complicato.

È nata in questo modo *Mi ami?*. Così mi ha raccontato Giovanni Lindo Ferretti:

Se in quel momento doveva cambiare qualcosa, era la musica a dover cambiare. "Se non ci stanno queste parole – ho detto a Massimo – allora si cambia la musica, perché le parole non si toccano!".

Una volta terminata, la canzone viene incisa nel disco *Ortodossia II*, il primo Ep 12 pollici dei CCCP, pubblicato nel 1985 da Attack Punk Records, assieme ai tre brani (*Live in Pankow*, *Spara Jurij* e *Punk Islam*) già pubblicati in *Ortodossia*. Come ricorda il bassista Umberto Negri, il disco venne registrato in una fredda sala d'incisione che:

Si chiamava *Superfluo* ed era molto piccola, una classica cantina bolognese posta nel sottosuolo dei portici. C'era una specie di atrio, con una rete da materasso attrezzata con sensori e microfoni a ricreare un riverbero artigianale. Vi era poi la saletta con il mixer e i registratori a nastro. Su un lato una specie di cabina del telefono insonorizzata, un metro per due, serviva per registrare le voci (Negri 2010, 361).

Cercarono di riprodurre artificialmente la spontaneità dei loro live, e lo studio di registrazione li aiutò anche troppo in questo: se Giovanni registrava la voce mentre stava passando un autobus, doveva rifare tutto da capo.

In un primo tempo l'Ep *Ortodossia II* uscì a Londra in vinile rosso. Solo successivamente venne pubblicato in Italia dalla label di Jumpy Velena, anche in vinile nero. La canzone venne poi "remiscelata" nel loro primo LP: *1964-1985 Affinità-divergenze tra il compagno Togliatti e noi – Del conseguimento della maggiore età*, sempre di Attack Punk Records, pubblicato nel 1986. La Virgin, come ben sanno i collezionisti, ristampò *Ortodossia II* nel 1987 in vinile nero con il cerchio interno di color verde e un rigo obliquo rosso. Esiste poi una seconda edizione dello stesso anno con un cerchio verde e un rigo rosso, e una versione grigia del 1988.

Ma la storia della discografia dei CCCP non è importante come la loro avventura artistica. Quello che riveste interesse è l'analisi dei loro testi, anche dei comunicati e dei proclami; il racconto dei loro concerti, che di fatto erano psicoterapie aperte di gruppo; il racconto dei tanti momenti memorabili, espressione di un tempo e di un mondo distante anni luce da quello di oggi. Se dopo quarant'anni le loro canzoni continuano ad avere un grande seguito, anche tra i giovanissimi, è perché ci sono ragioni profonde: i CCCP, con il loro sguardo obliquo sul mondo, hanno cercato di scardinare il pensiero massificato degli anni Ottanta, dove l'omologazione (dal modo di alimentarsi a quello di vestire, dal modo di abitare a quello di comunicare) era per molti l'unica possibilità di vita, e hanno dato artisticamente voce al malessere, al disagio e all'inquietudine diffusi, che oggi, sebbene abbiano forme e nomi diversi, sono presenti come allora. C'è dell'altro. Se i CCCP sono arrivati fino a noi è perché hanno "saputo conservare in sé lo sguardo lungo, il sintomo dell'infanzia, il lampo della meraviglia, un'innocenza selvaggia, connaturata e, assieme a loro, l'odore della terra, il coraggio del passato" (Zamboni 2022, 138).

Il colpo d'occhio dei CCCP è un prezioso insegnamento di vita, di cui è bene far tesoro in questi tempi difficili.

Riferimenti bibliografici

Barthes [1977] 1979

R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso* [*Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977], tr. di R. Guidieri, Torino 1979.

Casini [1994, 1998] 2022

B. Casini (a cura di), *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*, 3a edizione rivista e aggiornata, Firenze 2022.

Contiero 2015

T. Contiero (a cura di), *Fellegara. Dove sono nati i CCCP Fedeli alla linea*, Rimini 2015.

Ferretti 1992

G.L. Ferretti, *Tondelli torna a casa?*, "Panta" 9 (1992), 337-340.

Ferretti [1994, 1998] 2022

G.L. Ferretti, *Coincidenze, affinità e divergenze*, in Casini [1994, 1998] 2022, 37-38.

Giustini 1995

J. Giustini, *Giovanni Lindo Ferretti (C.S.I.): nato sotto il vento di un valico*, in *Id.*, *Carta da musica: i cantautori e la letteratura*, Roma 1995, 65-82.

Laing [1978] [1979] [1983] 2017

R.D. Laing, *Mi ami?* [*Do You Love Me?*, New York 1976], tr. di F. Bossi, Torino 2017.

Mistura 2017

S. Mistura, *Introduzione* in Laing [1978] [1979] [1983] 2017, IX-XVI.

Negri 2010

U. Negri, *Io e i CCCP. Una storia fotografica e orale*, a cura di E. "Gomma" Guarneri, Milano 2010.

Palmieri 2015

G. Palmieri, *Uno psichiatra punk-rock: intervista a Benedetto Valdesalici*, www.stateofmind.it, 16 aprile 2015.

Panzeri, Picone [1996] 2001

F. Panzeri e G. Picone (a cura di), *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista*, ora in P.V. Tondelli, *Opere: Cronache, saggi, conversazioni*, Milano 2001, 969-1011.

Possieri 2010

A. Possieri, *La comunione dei santi resiste anche all'invasione dei media: l'ex cantante punk filosovietico Giovanni Lindo Ferretti racconta in un'intervista la storia della sua vita cambiata*, "Osservatore Romano" 6 gennaio 2010.

Tinti [1992] 1998

A. Tinti, *Intervista a Massimo Zamboni, CCCP, una storia*, "Urlo" 2 (marzo/aprile 1992); ora in G. Marinoni, D. Cuoghi, *CCCP Fedeli alla Linea*, 2a ediz. aggiornata, Roma [1990] 1998.

Tondelli [1984] [1990] 2001

P.V. Tondelli, *Punk, falce e martello*, "L'Espresso" 18 novembre 1984, poi in *Id.*, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano 1990, ora in *Id.*, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Milano 2001, 320-324.

Tondelli [1986] [1993] 2019

P.V. Tondelli, *I frammenti di Barthes*, rubrica *Culture Club*, "Rockstar" 65 (febbraio 1986); ora in *Id.*, *Fenomenologia dell'abbandono*, in *Id.*, *L'Abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di F. Panzeri, Milano [1993] 2019, 28-32.

Valdesalici 2014

B. Valdesalici, *CCCP Fedeli alla linea: verso le fonti*, Postilla al volume-catalogo di A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati, *Annarella Benemerita Soubrette. CCCP Fedeli alla linea*, Macerata 2014, 243-248.

Valentini 1984

C. Valentini, *In nome di Marx basta col rock. Il gruppo emiliano dei "Cccp" lancia il "punk filosovietico" e snobba elettronica e tastiere*, "Panorama" 19 novembre 1984, 193.

Zamboni 2017

M. Zamboni, *Nessuna voce dentro. Un'estate a Berlino Ovest*, Torino 2017.

Zamboni [1994] [1998] 2022

M. Zamboni, *Carpi come periferia di Berlino*, in Casini [1994, 1998] 2022, 137-138.

English abstract

The critical contribution analyzes *Mi ami?*, one of the first songs composed in the early eighties by Giovanni Lindo Ferretti and Massimo Zamboni, the vocalist and guitarist of CCCP – Fedeli alla Linea, and subsequently included in the EP *Ortodossia II* (1985). Michele Rossi – official biographer of the two artists – retraces the genesis of the text, commenting on it verse by verse, and explaining its construction: a collage made by Ferretti starting from the 1979 Italian translation of *Fragments d'un discours amoureux* by Roland Barthes, released in France two years earlier. The author also reconstructs the existing link, not

only on a literary level, between the CCCP and the writer Pier Vittorio Tondelli, and between the 'Lombroso Section' of this post-punk group and the Scottish psychiatrist Ronald David Laing, author of a pamphlet released during those years and entitled *Do you love me?*.

keywords | CCCP – Fedeli alla Linea; songs; Roland Barthes; Pier Vittorio Tondelli; Roland D. Laing.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

“Lasciami così”

Luigi Ghirri e i CCCP – Fedeli alla linea

Michele Nastasi



Luigi Ghirri, Villa Pirondini, Rio Saliceto, Correggio, 1990. © Eredi di Luigi Ghirri.

Nel 1990 Luigi Ghirri viene invitato dalla Virgin Records a realizzare delle fotografie per il nuovo disco dei CCCP – Fedeli alla linea che è in preparazione, quello che diventerà *Epica Etica Etnica Pathos*: il doppio LP spazierà tutti segnando una sterzata musicale e visiva per il gruppo reggiano, il quale, dopo l'uscita del disco, annuncerà il proprio scioglimento. La fotografia in copertina ritrae l'interno di una cappella affrescata in cui i musicisti avevano installato lo studio di registrazione, ed è un'immagine singolarmente intensa, colma di significati e allu-

sioni che, come altre immagini pubblicate sul disco, è un condensato della vicenda dei CCCP e della poetica ghirriana, il cui fascino aumenta con il passare degli anni. Poiché intorno a questa vicenda si è sviluppato non solo un culto, ma anche una piccola mitologia, in queste righe proverò innanzitutto a fare chiarezza, integrando la letteratura esistente e le conversazioni avute con alcuni dei suoi protagonisti. Tenterò inoltre una lettura dell'opera di Ghirri alla luce del lavoro dei CCCP e viceversa, facendo emergere dal confronto certi aspetti peculiari di entrambi, mostrando che il loro incontro non avvenne per caso, ma in ragione di una serie di elementi comuni.

Nel 1989, anno della caduta del Muro di Berlino, i CCCP avevano suonato in Unione Sovietica insieme ai fiorentini Litfiba, tenendo due concerti a Mosca e a San Pietroburgo – una tournée che concettualmente aveva esaurito le motivazioni dell'*ensemble* reggiano. Quando a Mosca i soldati dell'esercito russo si erano messi sull'attenti durante l'esecuzione di *A Ja Ljublju SSSR*, splendida parodia dell'inno sovietico, il ciclo cominciato a Berlino nel 1981 con l'incontro tra Ferretti e Zamboni si era concettualmente chiuso (Campo 1997, 79).

Dopo la tournée, dunque, la band reggiana viveva una fase di disorientamento, si era separata dal bassista Ignazio Orlando, che aveva curato i suoni e gli arrangiamenti dei dischi precedenti, e aveva da onorare un contratto con la Virgin Records. Fu in quel momento che Gianni Maroccolo, ex bassista dai Litfiba, si unì al gruppo per produrre un nuovo album, insieme a Giorgio Canali come fonico, Francesco Magnelli come arrangiatore e Ringo De Palma alla batteria, tutti provenienti dai Litfiba e che poi suonarono in vari brani ampliando e arricchendo la qualità compositiva e timbrica dell'intero progetto. Questa collaborazione portò idee e energie nuove, segnando una discontinuità nelle sensibilità musicali e nei metodi di lavoro, perché Maroccolo propose subito di incidere il disco in una villa, spiazzando i reggiani che erano abituati più ordinariamente a lavorare chiusi in studio. Con un'inserzione sul giornale fu trovata e affittata Villa Pirondini a Rio Saliceto, nella campagna vicino a Correggio, un'antica casa colonica disabitata da decenni che fu riaperta e sistemata spartanamente per abitarci e per poterci suonare senza orari. Qui i musicisti sperimentarono un modo più libero di comporre e di concepire la propria musica, ma anche di condividere un periodo di vita comune, così che la permanenza, inizialmente prevista per un mese, si protrasse dall'aprile al giugno del 1990. In quelle settimane prese forma un doppio LP densamente articolato in momenti di pieno e vuoto, carico di episodi e di suoni registrati nei diversi ambienti della Villa, e di arrangiamenti stratificati in cui si riverberano le vicende personali e di gruppo. Le tensioni e gli umori di Villa Pirondini si sovrapponevano a un periodo storico di crolli, cadute e sgretolamenti: il disco uscì nel settembre del 1990, e nell'ottobre, in concomitanza con la riunificazione della Germania, i CCCP si sciolsero ufficialmente. Quella di Rio Saliceto era dunque una situazione, un luogo e un tempo irripetibili in cui, se da un lato si concretizzò una frattura con il passato e la fine dei CCCP, fu anche la prima occasione in cui i membri dei futuri CSI si trovarono a vivere e lavorare insieme.

Ghirri era un attento e appassionato ascoltatore di musica, che era un aspetto importante della sua vita a cui ha fatto spesso riferimento anche nei suoi scritti, e aveva un'esperienza diretta in campo musicale e discografico. Da anni collaborava con i teatri di Reggio Emilia per cui aveva fotografato musicisti d'opera e di classica, le recite e le scene, ed è importante ricordare che le sue ricerche sulle architetture e sui luoghi comprendevano anche le sale da concerto e i teatri storici, le piazze allestite per gli spettacoli, o per le feste e le rappresentazioni popolari, a cui Ghirri guardava come parte integrante e per certi versi fondativa del paesaggio italiano, e dell'Emilia Romagna in particolare. Nel 1986 aveva conosciuto Lucio Dalla, che lo aveva invitato a seguire una tournée negli Stati Uniti, e poi coinvolto nella realizzazione delle copertine dei suoi dischi. Ghirri lavorerà anche con altri cantautori italiani, e molte sue fotografie d'archivio saranno utilizzate per realizzare dischi di musica jazz e di classica. Forse non per caso nello stesso periodo del servizio a Villa Pironcini, il fotografo emiliano dedicò una delle sue *Lezioni di fotografia* proprio alle immagini per la musica, nella quale, grazie alla sua grande conoscenza del mondo discografico, fece un *excursus* storico sul disco come prodotto culturalmente complesso – un progetto che comprende, oltre alla musica, l'oggetto e la sua confezione, la grafica, la fotografia, la scrittura – mettendone in luce l'evoluzione avvenuta nel corso dei decenni in relazione a certi cambiamenti culturali (Ghirri in Bizzarri, Barbaro 2010, 200, 217-218, 222, 225-226). Uno dei temi ricorrenti nelle *Lezioni* è l'onnipresenza, in fotografia, delle facce, come nel caso della discografia, in cui la maggior parte delle copertine era realizzata con un ritratto dei musicisti – una condizione imposta dalle case discografiche perché fondamentale per aumentare le vendite. Ghirri metteva in relazione questa dittatura del volto al consumo di immagini televisive e al diffondersi dei videoclip, valutandola come un appiattimento della ricerca in questo campo. Nella stessa lezione il fotografo raccontava anche di essere stato chiamato dalla Virgin Records per realizzare le fotografie per il disco dei CCCP, con la richiesta iniziale di fare dei ritratti, ma che, pur avendone scattati alcuni, si erano poi orientati su una cosa completamente diversa. Ed effettivamente Ghirri a Villa Pironcini scattò anche dei ritratti, soprattutto ad Annarella e Fatur, in posa con alcuni loro oggetti di riferimento: la statuarina Annarella in vari costumi e personaggi, immersa nella vegetazione come una indù con un pitone in braccio e il bindi, o come una figura classica, una cariatide, con un tamburo portato sulla testa; Fatur con i suoi totem e le sue sculture che, riprendendo certi aspetti del Nouveau Realisme, o del *Merzbau* come vedremo più avanti, tendono a sovrapporsi all'immagine di altri oggetti abbandonati nel giardino della Villa.

Durante i mesi di composizione e registrazione dell'album Ghirri visitò ripetutamente la Villa scattando, come sua abitudine, molte fotografie. Il servizio conta più di 400 negativi a colori in formato 6x7 cm e 4,5x6 cm, la maggior parte dei quali sono ancora inediti, anche se diverse fotografie sono state pubblicate in momenti successivi all'uscita dell'album (Borgonzoni Ghirri 1993; Giudici, Ferretti, Tagliati 2014, 202-219; CCCP – Fedeli alla linea 2023, 174-191). Ghirri fotografò una varietà di cose, e sono molte le immagini dedicate a temi tipicamente suoi, con la sua dolcissima luce: gli interni della Villa con gli elementi dell'architettura utilizzati per giocare con le inquadrature, gli specchi, i vetri, i quadri e altre figure appese alle pareti. Ma

anche fotografie, biglietti e cartoline infilati nelle cornici dei quadri e la televisione accesa con le immagini che scorrono. Ci sono elementi che raccontano la domesticità della Villa, come il tavolo della colazione ancora apparecchiato, oppure uno stanzino con i piatti e le pentole messi ad asciugare, o certi oggetti ordinari e particolari disposti come in piccoli altari: un libro aperto con due ritratti di Michelangelo e il verso di una sua rima – “la faccia mia ha forma di spavento” –, un disco di canti gregoriani e altre musiche liturgiche, alcune musicassette, una parrucca, il dettaglio ingrandito dei volti della *Madonna Sistina* di Raffaello, erbe e rami, diapositive e altri oggetti. Il guardaroba di Annarella.

Sono numerosi anche gli scorci in cui lo sguardo del fotografo, come di consueto, si muove attraverso le aperture della Villa verso l'esterno. Ed è l'esterno, in effetti, il soggetto su cui Ghirri insiste maggiormente: allarga la visione comprendendo i campi circostanti punteggiati di papaveri, i filari delle coltivazioni, alcuni alberi, la strada che ritaglia un passaggio tra le piante, e si sofferma soprattutto sull'aspetto di abbandono della Villa e sulla natura che vi cresce spontanea. I negativi mostrano il cancello spalancato su piante, cespugli e fiori, la vegetazione che cresce intorno e sulla Villa, il giardino e i rampicanti che ricoprono i muri, le finestre, gli alberi. Il suo sguardo indugia su certi spazi e oggetti abbandonati, spesso mostrati in contrasto con la presenza dei nuovi, temporanei, abitanti. In effetti, i temi dell'incolto e dell'abbandono erano familiari a Ghirri, e fanno parte di quello sguardo romantico ed emotivamente partecipe che caratterizza la sua opera più matura (Costantini 1989, 68-72). Il tema della natura come metro per comprendere una realtà, una civiltà, è presente in Ghirri sin dall'asciuttissima serie di *Colazione sull'erba* (1972-1974), e nella seconda metà degli anni Ottanta si struttura in alcune ricerche dedicate ai giardini, come per esempio *La ragione della natura* del 1986, una ricerca sui giardini nel ravennate, o *Giardini in Europa* del 1988, in cui Ghirri raccoglie fotografie sue e di molti altri autori. Ugualmente importante è l'interesse per le vecchie case solitarie abbandonate nelle campagne emiliane, che già nei suoi primi anni di attività Ghirri ricercava insieme all'artista Franco Guerzoni (Guerzoni in Bizzarri 2014, 68-78, 107, 149), e che successivamente fotograferà rifacendosi alle pitture di paesaggio osservate sui muri nelle ville e dei palazzi nobiliari – si pensi per esempio alla copertina che Ghirri realizzò per gli indici della rivista di architettura “Lotus international” (Lotus 1989) mettendo in scena la collezione di riviste davanti agli affreschi della sala delle vedute del castello di Spezzano. Uno degli ultimi progetti del fotografo avrebbe dovuto intitolarsi *Case sparse*, ed era dedicato all'architettura rurale che stava scomparendo, ma anche alla campagna stessa come luogo di ritrovato stupore e di immaginazione, un tema che dopo la morte del fotografo verrà ripreso da Gianni Celati nel cortometraggio *Case sparse. Visioni di case che crollano* (Celati 2010, 262-263). È chiaro quindi che Villa Pironcini, immersa nella campagna e con la sua forma un po' padronale e un po' rurale, fosse per Ghirri un soggetto conosciuto e congeniale, e i CCCP, andando ad abitarla, ebbero l'intuizione di coinvolgerlo e ne fecero richiesta alla Virgin. In fondo appartenevano tutti allo stesso paesaggio, anche in senso geografico perché Ghirri era nato a Fellegara di Scandiano, lo stesso paese in cui i CCCP si erano formati come gruppo quando cominciarono a suonare nel 1981, e una certa idea di crolli e abbandoni, come già accennato, non è estra-

nea nemmeno a *Epica Etica Etnica Pathos*, in cui i riferimenti al mondo sovietico e della DDR sono ormai indiretti ed evocati in forma di rovine e sgretolamenti.

Sia Ghirri che i CCCP, con percorsi diversi, erano in realtà accomunati da una critica inventiva della società moderna, del capitalismo e del comunismo, partendo dai propri epicentri emiliani per riallacciarsi a esperienze artistiche molto più ampie. Ghirri aveva sviluppato le sue prime ricerche in seno all'arte concettuale di area modenese, che lo mise in un confronto dialettico con le avanguardie – tra cui il Surrealismo, il Dada parigino e la grande fotografia americana, mentre i CCCP emersero in area emiliana grazie a una provocatoria e paradossale sovraidentificazione con il comunismo sovietico e l'Islam mediorientale, che rimanda a certi atteggiamenti del dadaismo tedesco di Berlino e Hannover.

I primi lavori di Ghirri sono riflessioni a tutto campo sulla fotografia in un sistema allargato di cultura visiva e di linguaggi, i cui titoli sono spesso dei giochi linguistici che presuppongono la consapevolezza di un certo dibattito strutturalista di quegli anni (Ghirri 1979, 61-87). Il titolo della prima importante serie *Kodachrome* (1970-1978), per esempio, riprende il marchio di una delle pellicole negative più diffuse, sottintendendo una riflessione sulla fotografia come mezzo espressivo di massa e di consumo. Nella serie *f/11, 1/125, Luce Naturale* (1970-1979) Ghirri rivolge l'attenzione ai luoghi del tempo libero in cui si scattano la maggior parte delle fotografie, citando alla lettera le impostazioni di diaframma, tempo e temperatura colore indicate nelle istruzioni date per fare "correttamente" fotografie all'aperto. Anche in *ITALIA AILATI* (1971-1979) il rovesciamento del titolo è metafora di una rappresentazione della nazione che è speculare a quella museale, così come in *Identikit* (1976-79) il fotografo si presenta in modo indiziario, attraverso una serie di scatti realizzati nel proprio spazio domestico in cui si vedono i dorsi dei suoi libri e dischi, e i suoi oggetti e immagini d'affezione (come fece negli interni della Villa a Rio Saliceto) rifiutando cioè di rappresentare direttamente il proprio volto e mettendo in discussione il genere del ritratto fotografico e dell'autoritratto. Forse per questo, nei suoi sopralluoghi a Villa Pirondini, Ghirri fotografò anche i musicisti, ma senza ritrarli in posa o mentre lavoravano, piuttosto riprendendoli singolarmente o a coppie durante i momenti di riposo, come immagini d'affezione. Gli stessi CCCP e il loro pubblico, d'altra parte, erano estranei all'idea del ritratto da copertina, per cui queste immagini non vennero utilizzate. Al contrario, Ghirri realizzò alcuni ritratti di gruppo davanti alla Villa e al fienile, sia dei quattro CCCP che di tutte le persone coinvolte nelle registrazioni (compaiono anche Daniela Algeri, moglie di Massimo Zamboni, Patti Vasirani, cantante e corista in alcuni brani, e Rossana Tagliati, costumista), due dei quali furono pubblicati in piccolo formato sulle buste dei vinili, insieme ai testi delle canzoni e a sette fotografie del giardino, della campagna e degli interni. Il ritratto con tutti i musicisti contro la facciata della Villa – un'immagine alla *Luzzara* di Paul Strand, in cui Zamboni e Ferretti sono incorniciati dalle aperture della finestra e della porta – è animato da un movimento interno che ricorda una scena del Veronese in cui tutti sono occupati con qualcosa, per cui i musicisti imbracciano i rispettivi strumenti: Ferretti è vicino a un microfono mentre accarezza il cane, Fatur sostiene un totem, Annarella indossa un abito seicentesco con un'enorme gorgiera, rigidamente seduta. Più che un ritratto, dunque,

l'invenzione di una scena che, come sempre in Ghirri, nel rappresentare la situazione di Villa Pirondini in modo apparentemente spontaneo, la ricollega ad altre immagini e narrazioni di una grande tradizione pittorica e fotografica.

La capacità di giocare con le strutture comunicative e del linguaggio è un aspetto importante anche per il gruppo reggiano. Tutto il mondo dei CCCP, in un certo senso, può essere compreso come una spiazzante appropriazione di certe parole, di figure, di un'estetica – compreso il loro stesso genere musicale, il punk – prelevate dal proprio sistema culturale (e geografico) di riferimento per metterne ambigualmente in crisi il senso, in continuità con certe pratiche stranianti del dadaismo. Lo stesso nome del gruppo gli si è rivelato guardando una grande cartina geografica dell'Unione Sovietica appesa a casa di Ferretti (Campo 1997, 37), equivocando ambigualmente le lettere dell'alfabeto cirillico con i caratteri latini.

Semplicemente ci siamo accorti che non è il caso di produrre altre idee o di produrre niente di nuovo perché già quello che c'è in giro basta e avanza per fare centomila dischi, centomila spettacoli, centomila cose, per cui non è il caso di inventare niente, semplicemente [...] fermarsi un attimo, capire quello che c'è, prenderlo e usarlo (Zamboni in Gasparini 1989).

La prima estetica del gruppo, come del resto una parte di tutto il punk, è direttamente debitrice alla carica sovversiva del Dada berlinese, soprattutto a Raoul Housmann e a John Heartfield. Ma l'opera dei CCCP travalicherà presto l'idea della provocazione realizzata attraverso la sola musica e l'estetica punk per diventare altro, esprimendo la propria angoscia culturale anche grazie all'energia delle figure contrapposte e complementari di Fatur e di Annarella (Belpoliti 2014, 13-14). Alcuni suoni, frasi e lamenti declamati sul palco richiamano le performance vocali in cui Kurt Schwitters interpretava il poema *An Anna Blume*, o la *Ursonate* (si pensi anche alla *pièce* teatrale *Allerghía*) e i concerti del gruppo diventarono, se non un'opera d'arte totale, un progetto ferocemente vitale, che comprendeva le parole, la musica e un tipo diverso di visibilità attraverso la danza, la performance, introducendo dunque il corpo, il movimento e un forte coinvolgimento emotivo come elementi centrali del proprio farsi arte.

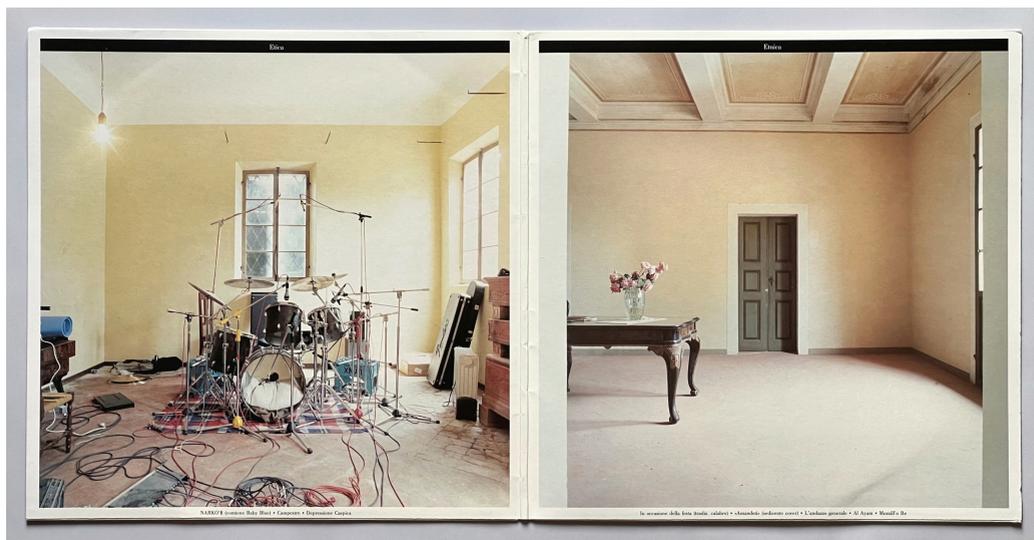
Epica Etica Etnica Pathos è un doppio album che si apre a libro, e che presenta sulle due falde quattro grandi fotografie a piena pagina, ognuna delle quali corrisponde a una delle parole del titolo. I negativi erano tutti in formato 6x7 cm, per cui le fotografie furono riquadrate. Come si è detto, l'immagine scelta per la copertina è una fotografia densissima, in cui è ritratta la piccola cappella di Villa Pirondini con le pareti scrostate e macchiate di umidità, attrezzata per essere usata come studio d'incisione, con il mixer, i rack, gli innumerevoli cavi necessari per registrare e i monitor audio collocati in corrispondenza dell'altare. Di quest'ultimo rimane traccia negli affreschi superstiti sulla parete di fondo, e tutto, in questa fotografia, da l'idea di un luogo utilizzato intensamente. Ghirri realizzò diverse versioni dell'immagine, alcune guardando da fuori attraverso le porte della cappella, altre sulla soglia con l'imbotte utilizzata come quinta prospettica, altre ancora dall'interno riprendendo più o meno campo, in un movimento di allontanamento e avvicinamento che contraddistingueva il suo modo di conoscere le co-



CCCP – Fedeli alla linea, *Epica Etica Etnica Pathos*, Virgin, 1990. Copertina aperta: fronte e retro esterni.

se. Nelle versioni dell'immagine in cui l'inquadratura è più ampia, in primo piano si vedono il seggiolino del batterista, a terra un groviglio di cavi e prese elettriche, una cassa di acqua minerale rovesciata utilizzata come base per un'asta microfonica, e ai lati della stanza ci sono una tastiera, un basso, pezzi di batteria, una maglietta appesa, altri microfoni e attrezzature. La piccola cappella, pur essendo sovraccarica di oggetti, appare come svuotata al centro: sul pavimento c'è un grande tappeto rosso quadrato, su cui batte la luce che entra dalla finestra dando un tono acceso all'immagine. Dal soffitto, al centro della stanza e della fotografia, in corrispondenza della mediana della cornice che un tempo doveva contenere l'immagine sacra dell'altare, pende una nuda lampadina accesa. Ghirri si riferisce qui alla pittura, alludendo all'uovo di struzzo della Pala Montefeltro di Piero della Francesca, simbolo di purezza (anche nella tavola braidense c'è un tappeto tipicamente quattrocentesco, rosso e di disegno medio-orientale, su cui è appoggiato il trono della Madonna), un dettaglio significativo per il fotografo, che amava il pittore di Borgo Sansepolcro e lo riteneva importante per comprendere il suo stesso lavoro (Costantini, Chiaramonte 1997, 106, 292). Si tratta di un episodio che anche i musicisti hanno ricordato più volte: Massimo Zamboni ne parla nel documentario *Infinito. L'universo di Luigi Ghirri* (2022); Giorgio Canali ha raccontato di essersi nascosto dietro la porta per manovrare l'interruttore durante gli scatti, accendendo e spegnendo la lampadina seguendo le indicazioni di Ghirri (*Fin dove può arrivare l'infinito?* 2012).

Per Ghirri non si parla mai di immagini singole, ma di fotografie che acquisiscono un significato all'interno di una serie, di una sequenza. Quella delle copertine è costruita per dittici di immagini contrapposte per densità e rarefazione: il retro dell'album sembra il negativo della prima copertina, perché è la fotografia di uno spazio completamente vuoto al cui centro c'è



CCCP – Fedeli alla linea, *Epica Etica Etnica Pathos*, Virgin, 1990. Copertina aperta: fronte e retro interni.

un'immagine sacra. Su un muro spoglio, rischiarato dalla luce morbidissima di una finestra che si intravede sulla destra, è incorniciata un'immagine devozionale di Santa Rita da Cascia e, tra la cornice e il muro, è infilato il familiare rametto di ulivo che viene benedetto nelle chiese durante la domenica delle palme (l'unico altro segno presente è un cavo elettrico attorcigliato che va dalla cornice al soffitto). Questa alternanza tra pieni e vuoti, tra una condizione attiva, dentro alle cose del mondo, e un'altra sospesa, contemplativa, è in tutta l'opera matura di Ghirri, e manifesta un dualismo che descrive bene due aspetti inscindibili di quella che è quasi una liturgia per i CCCP: quello musicale che si svolgeva nella cappella durante le registrazioni, e quello kenotico legato a una dimensione più intima e spirituale dei musicisti-performer.

Anche le immagini all'interno dell'LP sono strutturate secondo questa alternanza di pieni e vuoti, così come lo sono i testi e le musiche del disco. La prima immagine ritrae la stanza della Villa in cui era stata collocata la batteria di Ringo De Palma: davanti a una finestra chiusa c'è la batteria montata su una coperta, microfonata e cablata che, poiché la scena è ripresa da una posizione leggermente ribassata, acquisisce ancora più monumentalità, restituendo tutto il rigore necessario per registrare questo grande strumento acustico, per cui ogni cosa è collocata ordinatamente. Nell'immagine si vedono anche una stufa in terracotta, un calorifero elettrico, le custodie di bassi e chitarre, e altri oggetti che mostrano lo spazio trasformato in sala di registrazione. Ci sono, anche qui, una finestra che illumina la stanza e una lampadina nuda che pende, accesa, dal soffitto. Anche per questo scatto Ghirri si fece aiutare per ottenere le giuste condizioni di illuminazione, chiedendo alla moglie Paola, che lo accompagnava e che ideò e seguì l'impostazione grafica del disco, di aprire e chiudere gli scuri sullo sfondo



CCCP – Fedeli alla linea, *Epica Etica Etnica Pathos, Virgin*, 1990. Buste: Epica, Etica.

(si veda la testimonianza di Massimo Zamboni nel documentario *Infinito. L'universo di Luigi Ghirri* di Matteo Parisini e in *Fin dove può arrivare l'infinito?*).

La quarta immagine è nuovamente rarefatta: lo scorcio, ripreso attraverso una porta, di un interno più ampio e vuoto, con il soffitto scandito dalla simmetria delle travi, una porta chiusa al centro del muro di fondo, e su un lato il filo di una grande porta finestra che rischiarava l'intera stanza. Sull'altro si vede un tavolo barocco dalle gambe ritorte, su cui è appoggiato un vaso di fiori e alcuni libri e quaderni (da altri scatti si vede che il vaso è a sua volta appoggiato su un tessuto decorato con un motivo calligrafico arabo, dunque un testo o una parola sacra, accanto a un candelabro e due candele). Di nuovo, dunque, un interno domestico svuotato, caratterizzato da pochi oggetti rituali scelti con cura.

Con il servizio di *Epica Etica Etnica Pathos* i CCCP offrirono a Ghirri un'occasione di lavorare liberamente, e Ghirri portò ai CCCP il proprio modo di guardare al mondo, che nel suo periodo più maturo era riconducibile, in alcuni suoi aspetti, al movimento fenomenologico. In effetti il vero salto fatto con la fotografia di copertina è di avere compreso che l'immagine fosse già pronta, senza bisogno di inventare o aggiungere niente, perché la cappella con lo studio di registrazione era il luogo in cui si condensavano e si rendevano visibili le tensioni attive a Villa Pironcini durante la realizzazione dell'album. Negli anni Ottanta i lavori più radicali del primo Ghirri erano sfociati in una ricerca estesamente dedicata al paesaggio, anche rispondendo alle sollecitazioni di numerosi lavori e servizi commissionati, innescando una riflessione sui luoghi e sul paesaggio italiano (Nastasi 2018, 17). Nel 1989 aveva esposto "Paesaggio Italiano" al Foro Boario di Reggio Emilia, poi pubblicato nella collana monografica dei "Quaderni di Lotus". In questo volume, in cui esterni e interni, storia e presente si fondono in una con-

cezione totale del paesaggio, Ghirri svolge una riflessione sulla propria pratica fotografica che lo avvicina all'eredità del movimento fenomenologico portata avanti da Merleau-Ponty, al punto che alcuni passi dei suoi testi sembrano rifarsi direttamente alla *Fenomenologia della percezione*. Ghirri pratica l'idea di una fotografia che, come la vera filosofia "consiste nel reimparare a vedere il mondo" (Merleau-Ponty [1945] 2018, 30), e che permette di ritrovare un contatto ingenuo con le cose rivelandone la natura misteriosa, strana e paradossale (Merleau-Ponty [1945] 2018, 15, 22), perché le immagini non sono "il rispecchiamento di una verità preliminare", ma la realizzazione di una verità (Merleau-Ponty [1945] 2018, 30), in un continuo movimento di organizzazione e riorganizzazione del senso. Una concezione che da un lato ricollega il lavoro e il pensiero di Ghirri alle ultime ricerche di Ugo Mulas, mostrandoli come un'interrogazione e una verifica della fotografia stessa che ne comprende tutti gli aspetti, e dall'altro configura la fotografia come possibile modello per una discussione fenomenologica (Quintavalle 1973, 129, 152-156; Quintavalle 2012; Quintavalle 2022, 267-268), attraverso cui la soggettività del vedere si costituisce come relazione tra il soggetto-corpo, che è lo snodo di ogni esperienza in cui si intrecciano esterno e interno, e tutti gli altri soggetti, inclusi noi stessi che osserviamo. Per questo le immagini di Ghirri, nonostante la loro densità e compiutezza, appaiono spesso svuotate, e possono accogliere una molteplicità di significati e suscitare emozioni straordinariamente diverse. L'immagine in cui si vede lo scarno allestimento della batteria di Ringo De Palma è un esempio fortissimo di questo approccio, perché anche qui la fotografia era, per così dire, già pronta. Il modo caratteristico di Ghirri di riprendere la stanza e la batteria, nella sua simmetria e frontalità, evoca la presenza del corpo del musicista, che sembra aver appena abbandonato lo strumento. Si percepisce un effetto surreale di sospensione, che si caricherà presto di un senso di mancanza quando De Palma, tornato a Firenze per qualche giorno durante le registrazioni, morirà improvvisamente lasciando la batteria a Rio Saliceto, e questa fotografia si tramuterà in un doloroso monumento alla sua assenza.

La cappella della Villa doveva essere stata, in passato, il luogo deputato alla musica durante le celebrazioni, e lì avveniva l'incisione di un disco che è ampiamente pervaso da un senso di trascendenza, e disseminato di riferimenti a rituali, invocazioni e testi sacri cristiani, ebraici e islamici, pronunciati, cantati e gridati in una forma liturgica rimescolata, talvolta citando direttamente i salmi e altre sacre scritture (per esempio Salmi 90:5; Esodo 21:23-25 nel brano *Maciste contro tutti*), alternati a parole e frasi estratte dal linguaggio dei media e della società di fine anni Ottanta. Il mixer collocato sull'altare assume nella fotografia un significato simbolico, di sovrapposizione – o per meglio dire di collasso in questa fase dei CCCP – di piani e di tempi storici, e l'interno scrostato della cappella (Ghirri fotografò da vicino anche le muffle) risuona con il testo di *Narko'\$* e di *Depressione caspica*, alludendo forse alla caduta del Muro di Berlino e alla dissoluzione dell'Unione Sovietica e del suo sistema estetico e ideologico, o direttamente a quella del gruppo stesso.

L'idea di ritrarre elementi del presente in un'architettura storica emiliana carica di fascino e di nostalgia, con gli stucchi e le quadrature, crea un parallelo con i tratti locali e popolari presen-



CCCP – Fedeli alla linea, *Epica Etica Etnica Pathos*, Virgin, 1990. Buste: Etnica, Pathos.

ti nella musica dei CCCP, un elemento che in questo disco, rispetto ai precedenti, si manifesta più liberamente e con strumenti e suoni registrati in una varietà di episodi, ambienti e situazioni. A questo tema Zamboni e Ferretti daranno seguito negli anni successivi soprattutto con le produzioni di musica etnica e popolare dei Dischi del Mulo, pubblicando gli album di Giovanna Daffini e delle Mondine di Correggio, definite “il vero gruppo punkettone dell’Emilia” (Ferretti in Campo 1997, 98-99). Tra l’altro Ghirri conosceva – li cita nelle *Lezioni* (Bizzarri, Barbaro 2010, 207-208) – la collana dei “Dischi del Sole” dedicati alla musica popolare, ai canti del lavoro e della resistenza, curata dall’etnomusicologo Roberto Leydi, di cui Ferretti aveva frequentato da studente i corsi al Dams di Bologna. È questa libera mescolanza di elementi contemporanei e del passato che fa sì che le immagini di Ghirri, così come tutta l’opera dei CCCP, mantengano diversi tempi e durate in tensione nel presente, evitando di ricadere in una scivolosissima evocazione nostalgica di cose perdute. A conferma di questa presenza di elementi che mescolano il tempo, altro dualismo riscontrabile sia in Ghirri che nei CCCP, è interessante osservare una striscia di negativi del servizio in cui ci sono due fotografie scattate di seguito, la prima che ritrae una stufa tradizionale in terracotta, la seconda che mostra lo schermo dell’Atari st Notator 1040, un computer che in quegli anni fu innovativo in ambito musicale professionale, e che i musicisti utilizzarono per registrare *Epica Etica Etica Pathos*.

Dunque il confronto tra Ghirri e i CCCP, nonostante l’apparente lontananza delle rispettive esperienze, mette in luce che il loro incontro non avvenne per caso ma, al contrario, fu legato a elementi comuni che erano profondi e non così immediati da percepire. In primo luogo la condivisione del paesaggio emiliano in cui erano immersi che, con il suo importante e persistente portato visivo e culturale, è una forma del vivere. In secondo luogo un simile approccio all’opera che, nella diversità di modi e attitudini, implicava una continua ricerca di senso e

un ripensamento dei linguaggi delle proprie discipline, riconnettendoli a importanti esperienze artistiche del passato e alle relative pratiche e significati. Ma soprattutto la compresenza di due atteggiamenti la cui complementarità rende speciali le rispettive poetiche, e che si fondono in quel bellissimo oggetto culturalmente complesso che è *Epica Etica Etnica Pathos*. Da un lato sia Ghirri che i CCCP erano percettori del mondo abili a penetrarlo e a rappresentarlo, dall'altro vivevano uno stato di partecipazione emotiva, di abbandono e di meditazione, una duplice sensibilità che li rendeva capaci di accogliere nella propria opera anche quegli aspetti inattuali e contraddittori che oggi la mantengono viva.

L'autore ringrazia la fototeca della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Adele Ghirri, Giorgio Canali, Stefano Cardini, Laura Gasparini, Maurizio Petronio, Eleonora Tarantino, Massimo Zamboni.

Bibliografia

Riferimenti bibliografici

Attraverso l'Italia 1985

Attraverso l'Italia. Emilia Romagna. Piacenza, Parma, Reggio Emilia, Modena, Milano 1985.

Attraverso l'Italia 1986

Attraverso l'Italia. Emilia Romagna. Bologna, Ferrara, Ravenna, Forlì, Milano 1986.

Belpoliti 2014

M. Belpoliti, *Sono come tu mi vuoi*, in Giudici, Ferretti, Tagliati 2014, 11-16.

Bizzarri 2014

G. Bizzarri (a cura di), *Franco Guerzoni. Nessun luogo da nessuna parte. Viaggi randagi con Luigi Ghirri*, Milano 2014.

Bizzarri, Barbaro 2010

G. Bizzarri, P. Barbaro (a cura di), *Luigi Ghirri. Lezioni di fotografia*, Macerata 2010.

Bizzarri, Ghirri 1988

G. Bizzarri, L. Ghirri (a cura di), *Giardini in Europa*, Ravenna 1988.

Borgonzoni Ghirri 1993

P. Borgonzoni Ghirri (a cura di), *I luoghi della musica*, Gualtieri 1993.

Campo 1997

A. Campo, *Fedeli alla Linea. Dai CCP ai CSI. Una storia raccontata da Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni ad Alberto Campo*, Firenze e Milano 1997.

CCCP – Fedeli alla linea 2023

G.L. Ferretti, M. Zamboni, A. Giudici, D. Fatur (a cura di), *Felicitazioni! CCCP Fedeli alla linea 1984-2024*, Rimini 2023.

Celati 2010

G. Celati, *Ricordo di Luigi, fotografia e amicizia*, in G. Bizzarri, P. Barbaro (a cura di), *Luigi Ghirri. Lezioni di fotografia*, Macerata 2010.

Costantini 1989

P. Costantini, *Dall'interno sull'esterno: la fotografia di Luigi Ghirri*, in Ghirri 1989, 68-72.

Costantini, Chiaramonte 1997

C. Costantini, G. Chiaramonte, *Niente di antico sotto il sole*, Torino 1997.

Dickerkman 2005

L. Dickerman (a cura di), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris, Washington* 2005.

Fin dove può arrivare l'infinito? 2012

Fin dove può arrivare l'infinito? A Luigi e Paola Ghirri, Milano 2012.

Ghirri 1979

Luigi Ghirri, Parma 1979.

Ghirri 1986

L. Ghirri, *La ragione della natura*, Ravenna 1986.

Ghirri 1989

L. Ghirri, *Paesaggio italiano*, Milano 1989.

Ghirri, Quintavalle 1991

L. Ghirri, A.C. Quintavalle, *Viaggio dentro un antico labirinto*, 1991.

Giudici, Ferretti, Tagliati 2014

A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati (a cura di), *Annarella Benemerita Soubrette. CCCP Fedeli alla Linea*, Macerata 2014.

Merleau-Ponty [1945] 2018

M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione [Phénoménologie de la perception, Paris 1945]*, trad. di A. Bonomi, Milano 2018.

Müller-Alsbach, Stahlhut 2004

A. Müller-Alsbach, H. Stahlhut (eds.), *Kurt Schwitters. MERZ - a Total Vision of the World*, Bern/Basel 2004.

Nastasi 2018

M. Nastasi (a cura di), *Luigi Ghirri. Il paesaggio dell'architettura*, Milano 2018.

Quintavalle 1973

A.C. Quintavalle, *Mulas dall'oggetto al fenomeno*, in Ugo Mulas. *Immagini e testi*, Parma 1973, 103-157.

Quintavalle 2012

A.C. Quintavalle, *Luigi Ghirri dal concettuale al Nouveau Roman*, in *Fin dove può arrivare l'infinito?*.

Quintavalle 2022

A.C. Quintavalle, *Ghirri: Fotografia, Struttura, Romanzo*, in L. Ghirri, *Tra albe e tramonti*, London 2022, 241-272.

Numeri monografici

Lotus 1989

1974-88. *Indici*, "Lotus international" numero speciale (1989).

Film e video

Celati 2003

Case sparse. Visioni di case che crollano, scritto e diretto da G. Celati, 2003.

Gasparini 1989

Tempi moderni. CCCP - Fedeli alla linea, regia di L. Gasparini, 1989.

Parisini 2022

Infinito. L'universo di Luigi Ghirri, scritto e diretto da M. Parisini, 2022.

English abstract

In 1990 the photographer Luigi Ghirri was invited to take photographs for the new CCCP - Fedeli alla linea album, which is in preparation at Villa Pirondini, an old villa in the countryside where the band has settled and has set up a mobile recording studio. The album is *Epica Etica Etnica Pathos*, a double LP which will surprise everyone, marking a musical and visual turning point for the group from Reggio Emilia, as well as its end. The photograph on the cover portrays the interior of a frescoed chapel where the musicians had set up their recording studio, and it is a singularly intense image, full of meanings and allusions which, like other images published on the album, is a condensation of the story of CCCP and Ghirri's poetics, whose charm increases with time. Since a cult and a small mythology have developed around this story, in this article I intend firstly to clarify it, integrating the existing literature and the conversations I had with some of its protagonists. Furthermore, I will try a reading of Ghirri's work in the light of the work of the CCCP and vice versa, bringing out from the comparison certain peculiar aspects of both, showing that their meeting did not happen by chance, but thanks to a series of significant common elements.

keywords | CCCP; Luigi Ghirri; Villa Pirondini; Epica Etica Etnica Pathos.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

Ferretti o il ritmo dell'apostasia

Giorgiomaria Cornelio



Sarenco, 1971.

Quando Sabbetai Sevy, il Messia Mistico raccontato, tra gli altri, da Gershom Scholem e Olga Tokarczuk, viene arrestato a Costantinopoli nel 1666 e portato davanti al Sultano Mehmed IV, egli accetta di convertirsi all'Islam, prendendo il nome di Aziz Mehmed Effendi. Colui che aveva ovunque infiammato le folle, inaugurando uno dei più grandi movimenti messianici della storia, si era infine rivelato un apostata. Ma, come ebbe a scrivere proprio Scholem:

L'apostasia del Messia è il compimento della parte più difficile della sua missione [...]. Il Messia per adempiere la sua missione secondo il concetto ebraico deve essere costretto ad agire in modo che le sue stesse azioni sembrino condannarlo (Scholem [1973] 2001).

Ora, tutto l'enorme sdegno che ha accompagnato la conversione (religiosa e politica) di Giovanni Lindo Ferretti non rientra forse in una specie di condivisa delusione messianica, di fede rinnegata nel sogno comunista incarnato dai CCCP? Sogno più che generazionale. Sogno portato all'estremo, tradito e, proprio per questo, compiuto, in perfetto spirito punk. Che Ferretti abbia abbracciato il Cristianesimo non deve infatti sorprendere: si trattava di un'eresia necessaria, già annunciata, per quella legge taciuta che riconosce il punk non come un genere, ma come un modo continuo di disaggiustare se stesso, di progettare il proprio attentato.

Chi gli rimprovera la colpa di credere (per usare un'espressione di Ivan Carozzi), farebbe bene a comprendere come Giovanni Lindo Ferretti, anche nel suo periodo con i CCCP, non abbia fatto altro che salmodiare. Una grazia nello sconquasso, un pregare che è talvolta anche un bestemmiare, simile a certi frammenti mistici di Angela da Foligno (ma il discorso sarebbe assai più ampio: si recuperi, sempre con spirito punk, la magnifica antologia sulle *Scrittrici mistiche italiane* curata da Padre Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi nel 1988).

Spiega lo stesso Ferretti in una recente intervista, esplicitando una volta per tutte la questione:

Puoi chiamarlo concerto, per me non è un abuso chiamarla preghiera in pubblica funzione. Si può pregare anche senza averne coscienza, e io ho sempre pregato. Anche quando cantavo. A volte consciamente, come in *Madre, Amandoti e Annarella*. E più spesso inconsciamente.

Pregare inconsciamente, pregare mondano e profano, comunque pregare. In aperta battaglia, in musicale dissenso col proprio tempo – con ogni tempo. Ancora *Spettri di Marx*: “Il tempo è fuor di sesto” (citato in Derrida [1993] 1994).

Nato a Cerreto Alpi, Ferretti non ha mai davvero lasciato quel luogo natale, quel Medioevo fuori-sincrono che sembrava eterno e che invece, mondanamente, continua a tramontare. Ferretti, a riascoltarlo ora, ha sempre messo in voce (in preghiera) il ritmo di tale mondano che eternamente transisce. In questo, non in altro, stava in fondo il suo messianismo eretico. E del resto, per chiudere con Benjamin: “La natura è messianica in ragione del suo eterno e totale transire” (Benjamin [1920] 2011).

Riferimenti bibliografici

Benjamin [1920] 2011

W. Benjamin, *Frammento teologico-politico* [*Theologisch-politisches Fragment*, 1920], trad. di L.M. Battisti, “Marxist Internet Archive”.

Scholem [1973] 2001

G. Scholem, *Sabbetai Sevi. Il messia mistico* [*Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah*, New Jersey 1973], trad. di C. Ranchetti, Torino 2001.

Derrida [1993] 1994

J. Derrida, *Spettri di Marx* [*Spectres de Marx*, Paris 1993]; trad. di G. Chiurazzi, Milano 1994.

Pozzi, Leonardi 1988

G. Pozzi, C. Leonardi (a cura di), *Scrittrici mistiche italiane*, Torino 1988.

English abstract

This article explores the thought of Giovanni Lindo Ferretti, including its contradictions within the punk movement and its 'messianic' aspects.

keywords | CCCP; Giovanni Lindo Ferretti; Poetry; Messianism.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

Danze

Ideologia come stile, stile come ortodossia

La costruzione di un immaginario spettacolare nel progetto artistico dei CCCP

Alessandro Bratus

Ideologia come stile. In questa formula si potrebbe sintetizzare il progetto comunicativo alla base della storia artistica dei CCCP, specialmente nel suo periodo iniziale quando questa si caratterizza per una particolare coesione, rivendicata peraltro dall'espressione 'Fedeli alla linea' con la quale il gruppo accompagna il suo nome. Una coerenza che va di pari passo con la constatazione della sclerotizzazione della comunicazione nel contesto a loro contemporaneo per tradursi in una prassi spettacolare fondata, debordantemente, sull'analisi critica delle "condizioni reali, delle condizioni pratiche dell'oppressione attuale" e, in parallelo, dalla presa di coscienza che "il costituirsi stesso e la comunicazione di una teoria del genere non possono ormai concepirsi senza una pratica rigorosa" (Debord 1995, 126-127).

Una simile impostazione viene presentata a partire dal primo comunicato stampa che accompagnava l'invio di *Ortodossia* alla stampa e ai media. Più che raccontare il disco in sé, il documento si concentrava infatti sulla situazione del settore musicale, definito in:

[...] crisi profondissima, che in Italia incide ancora di più visto il già bassissimo livello di diffusione musicale di base. L'effetto è che le già esigue vendite dei dischi calano paurosamente e ciò comporta che le labels ufficiali e pseudoalternative non rischino più su nomi nuovi e nuove forme d'espressione (casamai l'avessero mai fatto), determinando perciò un calo qualitativo generale delle loro produzioni, mentre le etichette alternative, le uniche a poter/voler gestire un discorso di innovazione e perciò di qualità (forma/contenuto) non riescono più, causa le scarse vendite, a recuperare i fondi per continuare. Ne risulta una situazione di stagnamento, e una conseguente involuzione culturale (Ferretti et al. 2023, 40).

Se si considera il richiamo a un lavoro sui meccanismi della comunicazione e una profonda riflessione sull'industria culturale, si può sostenere, sulla scorta di Alberto Campo, che quella dei CCCP fu "l'unica esperienza italiana capace di appropriarsi dell'essenza intima del punk per ricollocarla nel contesto nazionale, inevitabilmente diverso da quello angloamericano" (Prefazione, in Ferretti, Zamboni 1997, 5). È vero che il gruppo seppe riconfigurare in termini estetici la preminente interpretazione in senso politico del punk nazionale, ovvero il proporsi come "laboratorio di reinvenzione dell'attivismo radicale negli anni Ottanta" (Masini 2018, 203) ispirato a modelli quali "Crass e Dead Kennedys, fautori di un punk anarchico, antago-

nista e autogestito” (Campo 1995, 25). La loro strada, una via non opposta ma alternativa, prende come elemento cardine l’immaginario connesso all’Unione Sovietica e ne rielabora i contenuti con modalità analoghe a quelle che il primo punk britannico e americano aveva attuato con i simboli del consumismo e della società di massa occidentale. Nel proporsi in questo modo l’operato del gruppo:

Signalled a constitutive ambivalence. At the same time, Sovietism represented a voluntary ‘conviction’ – “Faithful to the line, even when there is no line” (a line from the song CCCP – which was both a source of salvation from capitalism and a source of voluntary oppression. This inauthentic authenticity led CCCP to use irony in citing and reframing communist symbols (Romania 2016, 67-68).

È lo stesso Giovanni Lindo Ferretti, nel 1985, a puntualizzare in che modo il rapporto con il punk sia stato determinante per indirizzare verso la musica le attività di una piccola comunità animata da istanze e sensibilità comuni:

Al principio c’era un piccolo nucleo di persone piuttosto ben assortito per differenze e affinità. Riuscivamo a produrre e avevamo la possibilità di impegnarci anche in altre cose: cinema sperimentale, cooperative teatrali, tentativi di nuova letteratura. Sceglieammo la musica perché è l’espressione artistica che più ti coinvolge sul piano emotivo: questo dopo l’esplosione del punk in Europa. Prima di quel momento, non ci sarebbe mai venuto in mente di suonare (Campo 1995, 32).

Così come il filosovietismo, il punk per il gruppo pare funzionare come referente – concretissimo nelle esperienze londinesi e soprattutto berlinesi dei suoi protagonisti, astratto per il grado di appropriazione che richiese l’adattamento al contesto emiliano –, mezzo per la costruzione di un immaginario di cui si riprendono i meccanismi comunicativi senza doverne necessariamente condividere le premesse ideologiche. Lo evidenziano bene i rapporti – di stima e sostegno quanto di distanza dalle tendenze più marcatamente politiche – tanto con la bolognese Attack Punk, a cui il gruppo si lega per ragioni di opportunità e stima personale, quanto con la Crass Records che distribuirà il loro primo disco nel Regno Unito (Ferretti Zamboni 1997, 52) e, più in generale, con l’ambiente delle occupazioni e degli spazi gestiti dalle realtà più militanti.

Costruire immaginari tra il blocco orientale, l’Oriente e la Via Emilia

Non che questo porti a un allineamento o a un’acquiescenza con le istanze della cultura di massa a loro contemporanea: nel progetto dei CCCP l’affinità con l’estetica e l’immaginario sovietico è parte di un’esplorazione del potenziale sovversivo del punk in quanto richiamo a istanze antagoniste rispetto allo status quo del contesto in cui nasce, di cui fanno parte anche la volontà (o la necessità data dall’assenza di circuiti culturali e assetti produttivi già esistenti) dell’autoproduzione come metodo di lavoro, così come la critica alle diverse forme di alienazione sociale (Dunn 2011, 27). Sono piuttosto le conclusioni e la prassi del gruppo a distinguere in modo particolarmente marcato le sue prese di posizione rispetto al contesto contemporaneo, in quanto frutto di una ricerca volta, in primo luogo, alla costruzione di imma-

ginari alternativi tanto alla realtà socio-culturale dell'Italia dell'epoca, quanto alle alternative che riprendevano stilemi ed esperienze dai contesti angloamericani.

In questo senso va inteso l'aggettivo 'spettacolare' nel titolo di questo contributo, non solamente in quanto riferito alla dimensione visiva e performativa, bensì in relazione alla definizione di punk in quanto 'sottocultura spettacolare' che esprime "an imaginary set of relations" le cui componenti possono essere tanto reali quanto ideologiche (Hebdige 2002, 81). Tale dimensione punta tanto ad attrarre l'attenzione attraverso la giustapposizione di elementi disparati, quanto a far riflettere sul valore semantico implicito nella trasformazione degli elementi tratti dal contesto culturale di origine. Un lavoro sull'immaginario che, come ricorda Dave Laing, nel punk più che in altri generi è difficilmente separabile da una riflessione specifica sul dato sonoro e musicale, a partire dalla considerazione che:

In ogni altro caso le sottoculture giovanili adottarono uno tipo di musica già esistente. Quest'origine musicale del punk ebbe conseguenze a lungo termine, la più importante delle quali fu l'inevitabile legame del punk con l'industria della musica pop. Il punk nacque come una specie di ombra illegale di quell'industria, e il suo destino dipese ugualmente dalla reazione dell'industria nei suoi confronti (Laing 1991, 4-5).

Queste linee di ragionamento, per quanto costruite con in mente il contesto britannico, possono essere riapplicate in maniera abbastanza lineare alla situazione italiana nella ricostruzione critica della posizione dei CCCP nel novero dell'ambiente culturale in cui il progetto nacque e si affermò. A partire da una centralità del dato stilistico in senso musicale e lirico (uno 'spettacolo' inteso, quindi, nei termini di costruzione di un immaginario), si può risalire alle circostanze che determinarono, se non praticamente richiesero, un progressivo arricchimento della dimensione performativa e visiva del loro progetto artistico. Tale sviluppo, per quanto non totalmente implicito o programmato fin dalle premesse, è favorito sia dalla circostanza legata alle diverse individualità man mano aggregatesi all'interno del gruppo sia dalla presenza di una rete sociale che aveva tutte le potenzialità per far crescere un progetto artistico declinato su diverse forme artistiche.

La stessa interpretazione del filosovietismo in senso 'estetico' o 'paesaggistico' è organica a un progetto in cui l'apparenza diventa sostanza, in un movimento in cui i simboli dell'Oriente si contrappongono a quelli dell'Occidente per rivendicare una propria alterità:

L'idea era che il mondo fosse diviso in due: l'Impero del Bene, rappresentato in quegli anni da Reagan, e l'Impero del Male. Noi facevamo parte dell'Impero del Male per un semplice problema di equilibrio e il nostro scopo era fare propaganda a quel pezzo di mondo. Allora la frase chiave era 'dalla provincia più filosovietica dell'Impero Americano'. Non che fossimo soddisfatti dell'Emilia di quegli anni, tutt'altro; vivevamo male e non ci piaceva per niente, ma nello stesso tempo volevamo stare lì, e l'unico modo per farlo era riequilibrare la situazione (Ferretti, Zamboni 1997, 46).

Si tratta, in sostanza – continua Ferretti –, di una fascinazione estetica che si trasforma in una visione del mondo in cui “l’unico slogan politico era il no future del punk, ossia la conclusione che questo stile di vita porta alla morte, non ha futuro” (Ferretti, Zamboni 1997, 46).

Riportando un’osservazione di Stefano Bonaga, Pier Vittorio Tondelli individuava in questo spostamento dall’asse politico a quello estetico la cifra fondamentale per interpretare il filosovietismo del gruppo, e allo stesso tempo contestualizzava tale fenomeno all’interno di una pluralità di altri esempi nella cultura *popular* (musicale, cinematografica, letteraria) degli anni Ottanta: “una forma che non funziona più a livello etico-politico (in questo caso la figura ‘socialista’ del rigore, del consumo e della povertà comunicativa) viene recuperata e stilizzata in senso estetico come se fosse dell’ordine di una bellezza archeologica” (Tondelli 1984, 191). In questo senso la composizione ‘immaginaria’ di riferimenti geografici comprende un orizzonte centrato un’Europa che ha come punti estremi Berlino così come l’Oriente e l’Asia, da cui discende la definizione stessa di ‘punk filosovietico’: “All’effimero occidentale preferiamo il duraturo, alla plastica l’acciaio. Che futuro per un’Europa che non può ammettere che Pankow, Varsavia, Praga sono città europee a tutti gli effetti?” (Tondelli 1984, 189). E, poco più avanti: “Le culture arabe e asiatiche sono a noi vicine e la cultura europea si scontra e incontra con queste due civiltà da sempre. Questo è il nostro retroterra culturale e fisico. Noi facciamo quindi punk filosovietico” (Tondelli 1984, 189).

In altre parole, la parabola artistica dei CCCP può essere inquadrata retrospettivamente all’interno del fenomeno del punk per le modalità operative con le quali opera, più che per l’aderenza a una comunità socio-culturale che in Italia assume precise connotazioni in senso politico e contro-culturale. L’interpretazione “spettacolare”, che vede la band come rappresentazione concreta di una coerente progettualità estetica, permette altresì di inscrivere la storia del gruppo all’interno del più generale movimento di rinnovamento della *popular music* in ambito italiano tra gli anni Ottanta e Novanta, così come riconosciuto dalla critica e dalla ricezione retrospettiva del fenomeno definito ‘nuovo rock italiano’ (Campo 1995). Nel volume fondativo di tale definizione, inoltre, la posizione di leadership morale e operativa degli ormai ex-membri dei CCCP – all’epoca impegnati anche nell’ambito produttivo con l’etichetta indipendente I Dischi del Mulo – viene testimoniata dalla scelta di assegnare a Giovanni Lindo Ferretti la prefazione del libro. Per altri versi, la posizione di preminenza del gruppo all’interno di un più generico scenario del ‘rock’ italiano viene confermata retrospettivamente dalla vicinanza, nei network semantici di YouTube relativi alla musica italiana degli anni Ottanta, tra i cluster ‘CCCP-CSI’ e ‘Litfiba-Diaframma’ (Airoldi, Beraldo, Gandini 2018).

Nel ricordare l’aderenza e i motivi di continuità rispetto alla situazione socio-culturale dell’epoca, va altresì considerato il ruolo dei CCCP nel rendere visibile, grazie al successo della propria proposta, una pluralità di altre esperienze che fino a quel momento non avevano mai raggiunto un pubblico di caratura nazionale. Rileggendo le classifiche di vendita di quegli anni la presenza dei CCCP è certamente ancora episodica ma allo stesso tempo significativa, perché prelude a una nuova valorizzazione della produzione nazionale, a un nuovo flusso di investi-

menti su prodotti discografici nazionali di cui il fenomeno del 'nuovo rock italiano' rappresenta il primo segnale. La presenza della band nello scenario dell'industria musicale italiana rendeva palese se non l'esigenza, almeno il potenziale economico di una produzione musicale nazionale che si poneva programmaticamente tanto al di fuori dei circuiti più tradizionali della canzone 'sanremese' (in tutte le sue accezioni), quanto delle estreme propaggini del prog e del cantautorato. Peraltro, l'ingresso del gruppo sullo scenario del *mainstream* musicale nazionale, così come testimoniato dalle fonti, coincide con l'ultima parte della carriera dei CCCP: *Musica e dischi* (al momento attuale la fonte documentaria più affidabile per una ricognizione del mercato discografico in prospettiva storica) dedica per la prima volta la copertina annunciando l'imminente uscita di *Canzoni preghiere danze del II millennio*: sezione Europa nel numero dell'aprile 1989. L'album entrerà all'85° posto della classifica redatta dalla rivista nel giugno dello stesso anno, per uscire di scena con la classifica del numero successivo (luglio-agosto, in 94° posizione); seguirà l'anno successivo *Epica Etica Etnica Pathos*, con una sola occorrenza all'83° posto nella *Borsadisco* del novembre 1990.

In tale prospettiva la vicenda del gruppo è eccezionale per risultati raggiunti ma replica alcune dinamiche comuni a diverse aree della Penisola negli stessi anni, in cui si trovavano diverse scene che – sfruttando una serie di sincroniche condizioni favorevoli in ambito locale e nazionale – allargano progressivamente il proprio raggio d'azione ben al di là delle zone di origine. La particolarità a livello storico è che la culla di tali fenomeni non si radica nelle principali città industriali ma in diversi centri della provincia dell'Italia settentrionale e centrale, in particolare in quelle situazioni in cui il benessere economico si accompagnava a una certa povertà di stimoli per le fasce d'età adolescenziale e giovanile:

Per quanto si tenda a leggere il fenomeno del nuovo rock italiano e del successivo indie rock come ben distinti dal rock *mainstream* degli anni Ottanta e Novanta, è in realtà facile riconoscere una radice comune a entrambe le ideologie del genere. Per quanto, cioè, agli antipodi possano essere percepiti i CCCP e Vasco Rossi, è evidente che entrambi costruiscono la propria peculiarità su un certo tipo di immaginario provinciale (in entrambi i casi – non incidentalmente – emiliano), che affiorerà a più riprese nella canzone italiana degli ultimi vent'anni del Novecento, anche in alcuni dei suoi fenomeni di maggiore successo – da Luciano Ligabue agli 883 (Tomatis 2019, 684).

Se tale consapevolezza poteva, all'epoca, risultare in modo meno palese, emerge certamente a livello retrospettivo, consentendo di uscire dalla retorica dell'unicità propugnata da un legittimo afflato comunicativo del gruppo per rileggerne l'operato in quanto parte di uno scenario più ampio e non ancora – a differenza di oggi – capillarmente interconnesso.

Indubbia è la tensione verso la costruzione dei CCCP come progetto dai connotati operativi e pragmatici precisamente delineati. Una strategia, peraltro, rivendicata non solo dal gruppo con il riferimento ai propri 'piani quinquennali' ma che procede da una precisa analisi della situazione di stagnazione del mercato musicale nazionale, al quale si cerca fornire un'alternativa proponendosi come fenomeno concepito per sollecitare un particolare coinvolgimento

pubblico. Nel comunicato stampa diffuso dall'Attack Punk Records per presentare *Ortodossia*, si legge ancora:

Ciò che manca è un punto di riferimento preciso, qualcosa a cui mirare, che non sia da seguire caprescamente, ma sia stimolo di riflessione, proiezione di desideri e stimolo all'azione, ciò che in gergo si chiama 'cult band', CCCP – FEDELI ALLA LINEA può esserlo; ne ha il carisma, una linea precisa, qualcosa di sincero da comunicare. Ferma volontà di non essere parte né causa della disgregazione (riportato in Ferretti *et al.* 2023, 41).

Lo status di 'band di culto' è ciò che da subito alza la posta nel discorso culturale costruito intorno al gruppo, per il quale la musica è un centro di aggregazione e di coinvolgimento ma non necessariamente il fine ultimo, identificato con chiarezza con il tentativo di contribuire attivamente alla trasformazione positiva dello scenario culturale contemporaneo. In tale prospettiva si può leggere anche la persistente presenza dei principali componenti del gruppo in ruoli legati all'ambito della produzione discografica indipendente. Inoltre, l'inserimento delle musiche di CCCP e CSI in alcuni film "di culto" della generazione X degli anni Novanta, tra cui *Tutti giù per terra* (Davide Ferrario, 1997) o *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (Enza Negroni, 1996), segnala il successo di tale piano in termini di memoria culturale della generazione perlomeno successiva a quella che vide il debutto del complesso sulla scena musicale italiana. Si vedano a questo proposito Boschi (2010, 205-216) e Soldani (2020).

La dimensione multidisciplinare e la rete sociale del progetto CCCP

Concorre a questo risultato anche la dimensione propriamente performativa che il gruppo elabora e rivendica in quanto parte della sua identità artistica, che si esplicita nell'attenta pianificazione degli interventi coreutici e teatrali di Annarella Giudici e Danilo Fatur durante i *live* del gruppo. Se ne ritrova la traccia, ad esempio, nelle scalette corredate da indicazioni sceniche raccolte come appendice al *memoir* di Annarella Giudici, che riportano in serie cronologica una serie di scalette con indicazioni sulla connessione tra canzoni e momenti performativi (Giudici, Ferretti, Tagliati 2014, 265-8). Tale elemento contribuisce ad approfondire e rendere sempre più manifesta quella dimensione 'spettacolare', sovversiva in questo caso nei confronti della ricerca di immediatezza e dell'assenza di artificio propria della retorica del rock e del punk di matrice angloamericana. Risulta determinante in questa prospettiva l'integrazione con una componente scenica ermetica ed espressionistica, dedita alla ripresa e alla commistione di simboli, costumi, capi di abbigliamento dal Vicino o lontano Oriente, giocando sulla linea della parodia e la celebrazione dell'estetica delle culture della parte orientale dell'Europa, del Vicino Oriente e dell'Asia.

In questo senso *Allerghía, atto unico di confusione umana* rappresenta il tentativo del progetto CCCP di non limitarsi a esplorare, anche nel momento di maggiore successo della *band*, una dimensione esclusivamente musicale, così da mantenere i legami con una spettacolarità diversa nella quale la musica aveva un ruolo decisamente più periferico. Il centro del palco viene lasciato ai numeri di 'rivista est-europea' di Annarella e Fatur, in cui – secondo il programma di sala – si esplora: "la miseria di una rivista est-europea, costretta da problemi

materiali a stupire con ciò che ha: la parola (in libertà? all'Est?). Ricco solo di proponimenti, interessi e richiami ostenta non il lusso, ma le proprie ferite" (Ferretti et al. 2023, 233). Unica concessione alla discografia, il singolo cantato da Annarella *Una ragazza emancipata*, che circolerà solo limitatamente alla prima pubblicazione monografica sui CCCP, uscita per i tipi di Stampa Alternativa nel 1990 (Marinoni-Cuoghi 1990). Il progetto CCCP si rimodula qui per la scena, rinunciando al protagonismo della componente performativa in senso musicale per rigiocare su altro terreno – nel quale, però, risultano in maniera ben più rilevata le istanze della provocazione, tanto da trovare accoglienza solo episodica nelle sale – le medesime componenti sul piano dei contenuti e della comunicazione.

Le radici di una prassi artistica multidisciplinare, d'altronde, erano parte del patrimonio genetico di quel collettivo di attivisti e artisti reggiani le cui attività portano alla nascita della band. Il 4 maggio 1984, durante un evento nella discoteca Tarantola di Reggio Emilia intitolato 'Cernienko Party' in onore del neo-eletto segretario del Partito Comunista sovietico, i nascenti CCCP organizzano prima del loro concerto una 'parata di moda filosovietica' con corredo di proiezioni di video, diapositive e colonna sonora del gruppo anarco-punk britannico Rudimentary Peni: è qui che per la prima volta interagiscono sul palco con Annarella Giudici, Silvia Bonvicini, Francesca Costa, la scultrice Eleonora Calestani, Federico Mattioli (Valdesalici 2014, 246; Negri 2023, 387). Già dall'estate successiva la componente visiva e performativa di Annarella e Fatur, intuivene le potenzialità, diventerà parte integrante della proposta live del gruppo (Negri 2023, 231). Diverse recensioni dei concerti degli anni successivi si concentrano sulla scelta di fornire una "elevante dimensione teatrale ai loro show. Con l'intento di fare cultura moderna, come disse una volta il loro cantante Giovanni Ferretti, i CCCP hanno mischiato elementi di cabaret e citazioni marxiste, ritmi punk e liscio da balera con la determinazione e la convinzione di un marinaio della Potemkin". Oppure ancora "I CCCP hanno offerto una sorta di 'mix' tra musica, mimo, danza, con l'uso della suggestiva simbologia ispirata al realismo sovietico, 'contaminato' da venature araboislamiche" (articoli riportati in CCCP – *Fedeli alla linea* 2023, 430-431). Compilando a posteriori il profilo del gruppo nella post-fazione italiana al volume di Laing sul punk, Vincenzo Perna individua nella programmatica rinuncia a quella spontaneità fondamentale nel suggellare l'autenticità del punk angloamericano nei confronti degli stili precedenti della *popular music*. Al contrario: "gli spettacoli sono una sorta di negativo di quelli dei gruppi demenziali dei tardi anni Settanta, una sorta di demenziale congelato. Sono esibizioni estremamente calcolate, dove i musicisti evitano i gesti plateali rock e operano in una cornice altamente teatralizzata, in cui gli interventi di un danzatore-attore e di una cantante-soubrette-indossatrice gettano una luce inquietante sulle musiche" (Perna 1991, 195).

Nell'ambiente della Reggio Emilia di quel tempo, a quanto risulta dai frammenti di cronache che è ancora possibile collazionare, si muovevano peraltro una serie di personalità preziose per la sperimentazione del gruppo con incroci tra diverse forme artistiche. Furono ad esempio in contatto, grazie alla mediazione di Francesca Costa, con il fotografo Toni Contiero, che chiese al gruppo una versione "dilatata" di *Trafitto* per accompagnare la sua mostra *Equilibrismi*, organizzata nell'ottobre del 1984 presso il Centro Giovani Rosta Nuova di Reggio. Insieme pro-

gettarono anche un fumetto per “Frigidaire”, intitolato *Eroici veleni* (Contiero 2015, 81-87). Nonostante questa intenzione non si sia mai concretizzata, è un altro segnale della densità di collegamenti tra generazioni e arti diverse che la dimensione limitata di un centro provinciale permetteva ai membri del gruppo e alla piuttosto ristretta comunità di individui che si riconoscevano in valori alternativi, meno allineati, sperimentali in senso artistico quanto nelle pratiche della vita quotidiana. Va ricordato, d’altro canto, che la vocazione artistica e militante delle avanguardie artistiche della città si era nutrita, nei decenni precedenti, di esperienze di ricerca e sperimentazione alimentate localmente ma anche tramite le frequentazioni di collettivi di rilevanza non solamente locale, come quello del Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, che si trova in città a più riprese tra gli anni Sessanta e Settanta (Carosso 2016). Francesca Costa, nominata in precedenza, era la figlia di Corrado Costa del Gruppo 63. Anche senza voler ipotizzare un’influenza diretta di questi ultimi nell’esperienza dei CCCP, il dato restituisce l’immagine di un terreno, magari sotterraneo e non certo di maggioranza, ma non certo sterile per quanto riguarda la possibilità di nutrire percorsi innovativi da parte delle generazioni più giovani.

Se progressivamente i CCCP assumono l’identità di in una entità unica, è pur vero che la natura multidisciplinare del loro progetto artistico si esprime nella collaborazione con una pluralità di individui ben più ampia di quella rappresentata dal loro nucleo più conosciuto e oggi riconoscibile, rappresentato in primo luogo dall’interazione tra una componente musicale (i cui principali artefici sono riconosciuti in Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni) e una scenica (di cui sono protagonisti Annarella Giudici e Danilo Fatur). Questi ultimi entrano nel gruppo prima con una funzione accessoria sotto il profilo musicale quanto fondamentale sotto quello comunicativo e spettacolare, quello più appariscente e d’impatto nel progetto artistico del gruppo:

Penso che Ferretti patisse di una carenza del nostro set dal punto di vista spettacolare, con questi tre musicisti fermi immobili sul palco senza il supporto di una batteria e questa musica scarna e disarmonica, il suono che usciva sempre male nei concerti, con problemi tecnici infiniti... Così sono iniziate le sfilate all’interno dei concerti, in un modo assolutamente estemporaneo. Gli abiti venivano costruiti da Annarella, da Silvia e da Giovanni a Fellegara; avevano una stanza piena di vestiti usati comprati dai frati di Carpi, cose di ogni genere, forma e tipo, che con l’aiuto di un’amica, Rossana Tagliati, venivano mischiati, tagliati, coordinati, cuciti, creando veri e propri splendori (Negri 2023, 391).

Annarella viene attratta all’interno dei CCCP grazie ai rapporti di amicizia già in essere con i componenti della band, l’entrata di Danilo Fatur è conseguente a una proposta diretta da parte del gruppo, alla ricerca di nuovi stimoli per arricchire il proprio spettacolo (Fatur 2023, 69). Tramite lui arriveranno a gravitare intorno al progetto Sandrina e Mirka, colleghe di Fatur alla Bon Bon Confezioni di Carpi, mentre Daniela Algeri e Daniela Giaroni appartenevano al corpo delle conoscenze di Massimo Zamboni (Fatur 2023, 70-71).

D’altro canto, come puntualizza Marco Belpoliti, il ruolo della componente spettacolare permetteva al gruppo di rivendicare la sua posizione di ‘kitsch dell’avanguardia’, la “scena

estetica meditata e rifatta” “della televisione berlusconiana nell’epoca del suo trionfo inarrestabile” (Belpoliti 2014, 15). E, poco prima:

Mi era evidente che quella di Annarella, come di Danilo, era una performance che riguardava il ‘genere’. Erano istantanee, scatti fotografici, non solo film che scorrevano sotto i nostri occhi. Lei era in passerella per mostrare ‘qualcosa’ che nelle canzoni di Ferretti e Zamboni non era direttamente visibile. La femminilità nei CCCP? Anche questo, e allo stesso tempo qualcosa d’altro che non è facile dire, perché la gran parte della forza dei CCCP non era nel detto, bensì nel non-detto (Belpoliti 2014, 15).

Ad esempio, Belpoliti richiama il travestimento da suora-sposa-infermiera della Giudici durante *Emilia paranoica* come esplicitazione del senso struggente, affettivo di quello che – lungi dall’essere un ritratto nichilista di quella terra – si rivela nel suo valore più profondo e contraddittorio di sofferta dichiarazione di appartenenza. Entrambe le categorie, quelle della componente femminile del progetto CCCP e quello del kitsch sono richiamate, nello stesso volume in cui scrive Belpoliti, nella postilla ‘filologica’ di Benedetto Valdesalici, che riconduce queste categorie all’influenza degli scritti di Gillo Dorfles, *KITSCH antologia del cattivo gusto* (1976) e *Mode e modi* (1979): “dalle sue pagine abbiamo assorbito il concetto di kitsch, di camp e di pop indispensabili, come l’amica ironia, per un gruppo di punk filosovietivo e musicale melodica emiliana” (Valdesalici 2014, 248).

Nel complesso delle individualità circostanti alla formazione del gruppo un posto di primo piano è certamente occupato proprio da Benedetto Valdesalici. Personalità poliedrica e di ampi interessi, amico di vecchia data di Ferretti poi ritrovato nell’ultimo periodo del suo lavoro come operatore psichiatrico; è lui a sperimentare nel contesto della città e della provincia emiliana forme di terapia psichiatrica che prevedono la partecipazione diretta alle pratiche creative. Valdesalici è anche regista di quel film *Ahimè! Il congresso del mondo* in cui fanno la loro prima comparsa su un supporto registrato i Mitropa NK – pur se in una versione sonorizzata a posteriori per la scarsa qualità dell’audio originale –, oltre a coinvolgere negli anni successivi i CCCP in diverse iniziative di ambito teatrale e performativo. Fu, infine, il principale animatore della “Sezione Lombroso, un ramo sostanzialmente sconosciuto dei CCCP delle origini che pur produsse comunicati, volantini, pezzi di fanzine, gadget [...] e firmò la perizia [psichiatrica] per RAIDUE di *Ortodossia* [...]” (Valdesalici 2014, 244; si veda anche *CCCP – Fedeli alla linea* 2023, 386-399). Scrive Negri descrivendo il rapporto del gruppo con Valdesalici:

Benedetto era un po’ il nostro psicanalista, quello che ci metteva di fronte alle contraddizioni, che ci faceva parlare quando avevamo dei problemi. [...] Abbiamo sempre collaborato anche in seguito e lo sentivamo come un quarto membro del set, sul palco con lo spirito se non fisicamente. Per noi è stato un ispiratore, in qualche modo lo abbiamo sempre considerato come un elemento del gruppo, anche se non suonava e non componeva canzoni. Ci ha ispirato sulla *Weltanschauung*, sulla visione del mondo (Negri 2013, 207).

Emerge ancora una volta la qualità collettiva, plurale in quanto declinata su più fronti sociali e artistici – fortemente connessi al contesto geografico di origine e alla sua rete sociale –, del progetto artistico all’origine dei CCCP, che nel momento della sua formazione sembra assu-

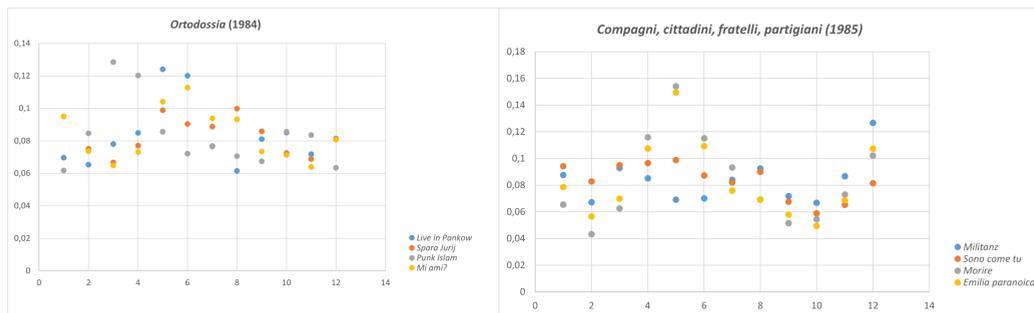
mere la forma di un collettivo esteso e ramificato, per quanto saldamente aggregato intorno alle conoscenze, interessi e progetti di Ferretti e Zamboni.

Il racconto per immagini e testi di Umberto Negri, primo bassista della band, allarga ulteriormente la prospettiva dei collaboratori artistici a una rete più ampia in cui erano comprese anche Silvia Bonvicini – autrice della risata all’inizio di *Emilia paranoica*, prima ‘soubrette’ insieme ad Annarella e musicista alle tastiere in *Radio Kabul* (Negri 2023, 400) e Mirca ‘Il Capo’ – presidente del circolo culturale Tuwat di Carpi, batterista per un solo concerto, ma soprattutto curatrice delle luci e del palco di un gruppo in cui la dimensione spettacolare diventava sempre più caratterizzante e determinante (Negri 2023, 218-226; Ferretti, Zamboni 1997, 39). Dal punto di vista squisitamente musicale entreranno poi successivamente nell’orbita del gruppo individui che arrivano al gruppo dall’area bolognese: Ignazio Orlando, figura tecnica e artistica essenziale per la realizzazione dei primi lavori discografici e bassista titolare dopo l’uscita di Negri dalla band, e Carlo Chiapparini, in precedenza chitarrista con i RAF Punk e co-fondatore dell’Attack Punk Records che dei CCCP produrrà i primi due EP. Rispetto all’insieme di azioni coordinate e multidisciplinari, collettive in quanto prodotte da una rete di persone aggregate dal nucleo propulsore di Ferretti e Zamboni a partire dalla rete delle proprie conoscenze reggiane, l’allargamento della rete in senso geografico corrisponde a una sempre maggiore concentrazione sulla musica non tanto come forma espressiva ma in quanto filiera produttiva privilegiata all’interno del campo culturale in cui le attività del gruppo si vanno progressivamente a sviluppare.

Aspetti stilistici della prima produzione dei CCCP, tra ricerca estetica e limite tecnico

Dopo aver considerato la dimensione relazionale che determina i connotati fondamentali del progetto CCCP nel suo insieme, in questa sezione verranno delineati una serie di elementi determinanti nella configurazione stilistica della produzione musicale del gruppo. Coerentemente con le premesse pluridisciplinari che animano l’aggregazione di un insieme di individualità intorno al nucleo costituito da Massimo Zamboni e Giovanni Lindo Ferretti, la musica costituisce per il complesso un mezzo espressivo privilegiato e un vettore imprescindibile per la costruzione di una dimensione performativa; in un primo momento l’attenzione riservata a questo aspetto appare più come una necessità condivisa di allineare e perfezionare le proprie capacità strumentali e vocali in un’ottica di sinergia con altre arti, non necessariamente l’ambito di espressione e interesse principale per tutte le individualità che ruotano intorno al progetto collettivo. D’altro canto, le limitazioni imposte dalla pertinenza a un preciso progetto estetico che funziona come vera e propria cornice pragmatica (ideologica e ortodossa, in riferimento alla ‘fedeltà’ a una linea) al proprio agire permetteva ai diversi ambiti espressivi che si muovevano nell’alveo del gruppo (musica, parola, scena, audiovisivo) di muoversi con relativa indipendenza. A livello musicale l’elaborazione dei brani avveniva sperimentando una prassi collaborativa che permetteva di far crescere insieme le canzoni, a partire da un’esperienza cristallizzata sul campo:

io e Zamboni stavamo in sala prova a suonare, spesso a ruota libera, a volte ognuno proponendo dei riff che aveva in mente. [...] Dopo un po’ che suonavamo, entrava Ferretti con i suoi foglietti in



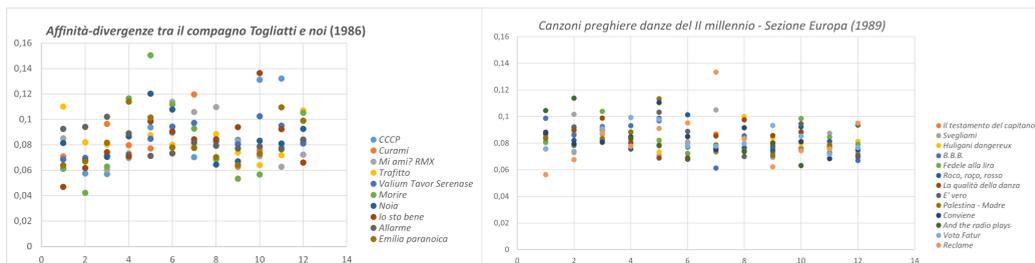
1 | Grafico a dispersione della distribuzione delle altezze nelle tracce audio di *Ortodossia / Ortodossia II* (estrazione dati effettuata con Sonic Visualiser, plugin Chroma Means; elaborazione Microsoft Excel).

2 | Grafico a dispersione della distribuzione delle altezze nelle tracce audio di *Compagni, cittadini, fratelli, partigiani* (estrazione dati effettuata con Sonic Visualiser, plugin Chroma Means; elaborazione Microsoft Excel).

mano e iniziava a canticchiare, provando a inserire i suoi testi sulle cose che io e Massimo stavamo suonando. Naturalmente nessuno ha mai detto a Ferretti cosa cantare, o declamare: ognuno dei tre andava avanti “seguendo le proprie voglie” e creando interferenze con gli altri. Di fatto, le musiche dei CCCP sono una creazione collettiva, i testi quasi tutto un’elaborazione di Ferretti (Negri 2023, 152).

Inoltre, lo stesso primo repertorio del gruppo si stratifica ulteriormente grazie alle esperienze dei diversi soggetti che lo precedono: i Frigo nei quali Umberto Negri suonava insieme a Massimo Zamboni, i MitropaNK dei soli Ferretti e Zamboni, l’apporto di amici e conoscenti che approdano alle prove del gruppo in maniera più o meno estemporanea, alcuni anche lasciando tracce importanti, ad esempio, il testo di *Traffitto* è originariamente opera di Ludovico Zamboni, cugino di Massimo (Negri 2023, 153).

La coerenza e originalità espressiva del gruppo si esprime anche nella presenza di ben riconoscibili ‘filoni’ di canzoni tra loro assimilabili, nelle quali trovano spazio una serie di temi caratterizzanti l’identità della loro produzione, e lungo le quali si costruisce il loro immaginario, tra filosovietismo e carattere emiliano (Ferretti, Zamboni 1997 e Negri 2023). Riferiscono di questa suddivisione in “filoni”, a testimoniare la condivisione di una simile tassonomia, tanto Ferretti-Zamboni (1997), quanto Negri (2023). Tra questi – che poi diventano anche le coordinate di una geografia che si declina in primo luogo in senso spaziale – ci sono le canzoni più direttamente dedicate ai temi ‘locali’ (da *Emilia paranoica* alle varie declinazioni della musica da balera in *Valium Tavor Serenase*, *Amandoti*, *Allarme*, o *Oh! Battagliero*), quelle in cui si manifesta la presenza di un Oriente più o meno vicino (ad esempio *Islam Punk*, *Radio Kabul*, *Hong Kong*, *Sura*), oltre a quelle concepite in uno scenario sovietico, ortodosso nell’orientamento materialista al punto di manifestare una tensione verso la trascendenza (*Live in Pankow*, *CCCP*, *Militanz*, *Manifesto*, *Spara Jurij*). A una simile riconfigurazione dell’esperienza del mondo fa da contraltare il tema “psichiatrico” – in testi come quelli di *Io sto bene*, *Valium Tavor Serenase*, *Curami* –, in cui si elaborano tanto le esperienze di Ferretti in qualità di ope-



3 | Grafico a dispersione della distribuzione delle altezze nelle tracce audio di 1964-1985 *Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi – Del conseguimento della maggiore età* (estrazione dati effettuata con Sonic Visualiser, plugin Chroma Means; elaborazione Microsoft Excel).

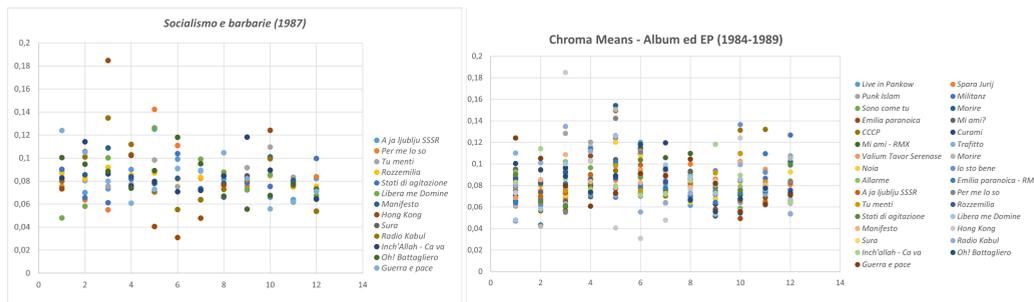
4 | Grafico a dispersione della distribuzione delle altezze nelle tracce audio di *Socialismo e barbarie* (estrazione dati effettuata con Sonic Visualiser, plugin Chroma Means; elaborazione Microsoft Excel).

ratore psichiatrico, quanto la possibilità lirica di costruire prospettive alternative sul reale che rientrano appieno nell'orizzonte discorsivo messo in campo dalla band.

Il secondo elemento distintivo dello stile musicale del gruppo è l'uso della batteria elettronica: una scelta ricondotta dagli stessi protagonisti alla sfera della necessità, il gruppo non riusciva a trovare un batterista stabile ma anche elemento cardine nella caratterizzazione delle sonorità distintive dello stile originario dei CCCP. Negri scrive, a questo proposito: “nessuno sembrava voler suonare insieme a noi, o comunque non eravamo in grado di trovare un batterista che avesse delle idee comuni alle nostre. [...] Ho sognato spesso un batterista come un ragazzino povero sogna la bicicletta” (Negri 2023, 241, 245). Ricorda Zamboni:

Per un po' abbiamo usato la batteria elettronica che avevo ereditato dai Frigo [il gruppo in cui militava prima di conoscere Ferretti, insieme a Umberto Negri], un aggeggio rudimentalissimo, di quelli con i tasti 'valzer', 'cha cha cha', 'rumba' eccetera, e infatti con quella, mischiando 'shuffle' e 'mambo' abbiamo fatto *Sexy Soviet*, che poi è diventata *Brucia baby burn*. *Stati di agitazione* era un altro di quei ritmi da balera messo a tutta velocità e *Militanz* era un altro 'shuffle' accelerato in qualche maniera strana (Ferretti, Zamboni 1997, 33).

Quest'uso non solo caratterizzava in senso puramente timbrico l'identità musicale del gruppo ma risponde perfettamente a quell'idea di *bricolage* estetico di elementi preesistenti, sovvertiti a uso e consumo di un progetto comunicativo che li trasforma istituendo collegamenti tra punti disparati del campo culturale che è propria di un'interpretazione originale dell'attitudine punk. Inoltre la batteria elettronica, con la sua regolarità meccanica, riproponeva all'orecchio la connotazione industriale, isocrona, inesorabile della catena produttiva di stampo sovietico, mentre la relazione con i ritmi da ballo della batteria elettronica riportava - perlomeno a livello ideale se non pratico - a quell'idea di 'musica melodica emiliana' di cui la produzione del gruppo voleva essere uno specchio, a volte più fedele, spesse volte distorto (le scalette delle esibizioni *live* testimoniano l'inclusione di *Allarme* e *Valium Tavor Serenase* - che comprendeva un inserto con la parodia di *Romagna mia* - fin dal 1985 e di *Oh! Battagliero* dal 1986).



5 | Grafico a dispersione della distribuzione delle altezze nelle tracce audio di *Canzoni preghiere danze del II millennio – Sezione Europa* (estrazione dati effettuata con Sonic Visualiser, plugin Chroma Means; elaborazione Microsoft Excel).

6 | Grafico a dispersione della distribuzione delle altezze nelle tracce audio di album ed EP dei CCCP, 1984-1989 (estrazione dati effettuata con Sonic Visualiser, plugin Chroma Means; elaborazione Microsoft Excel).

Un terzo ambito di indagine sulla dimensione propriamente musicale della produzione dei CCCP, che ne dimostra il riferimento a un nucleo ristretto e ben individuabile di elementi linguistici – punto di partenza per quella coerenza estetica che del progetto è caratteristica determinante – è relativo a un dato specificamente sonoro. I risultati di una sistematica analisi algoritmica della produzione fonografica del gruppo, infatti, restituiscono un ritratto piuttosto preciso del percorso che si articola da *Ortodossia* a *Canzoni preghiere danze del II millennio – sezione Europa* in termini di risorse espressive. Nei grafici che qui riportiamo [Figg. 1-6] sono rappresentati i risultati di un’analisi delle canzoni di questi album tramite il plugin Chroma Means del software Sonic Visualiser, che restituisce per ogni brano la serie di valori percentuali relativi alla presenza delle formanti contenute in una traccia registrata, raggruppate all’interno dello spazio di un’ottava (si veda la documentazione degli autori del plugin, a questo link).

In altre parole, ciò che emerge da questi dati statistici è la fotografia del tipo di intelaiatura scalare di un singolo brano, poi aggregato in prima istanza per album e in seconda istanza in una visualizzazione complessiva dei dati. Nei grafici, il valore sull’asse delle ordinate è il risultato dell’analisi applicata dall’algoritmo (più alto è, maggiore la presenza di quella serie di altezze nel brano), mentre su quello delle ascisse è possibile leggere l’altezza di riferimento rispetto alla scala cromatica, espressa da un valore da 1 a 12 (dove 1=do, 2=do#, 3=re, e così via).

Pur senza voler procedere in questa sede a un’analisi dettagliata dei dati, si possono individuare nella progressione cronologica che emerge da questi grafici alcune tendenze ben specifiche. Nelle prime uscite (i due EP e il primo album, *1964-1985 Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi – Del conseguimento della maggiore età*), si evidenzia il ricorso a un vocabolario melodico e armonico basato su un ristretto numero di altezze prevalenti, aggregate in primo luogo intorno alla nota *mi* (che ritorna, infatti, nel grafico



7 | Profilo delle altezze di riferimento nelle tracce audio di album ed EP dei CCCP, 1984-1989, per disco e totali (testa della nota tra parentesi: >11%; testa della nota cerchiata: >10%; nota senza gambo: >9%; testa della nota vuota, crociata: >8% testa della nota grigio scuro: >7%; testa della nota in grigio: >6%; testa della nota in grigio chiaro: >5%).

finale come principale punto di riferimento). Inoltre, emergono come particolarmente ricorrenti alcuni *cluster* cromatici che ruotano intorno ai set di altezze *re-re#-mi-fa* e *la-la#-si-do*. La presenza di tali aggregati, in relazione reciproca di quinta, ben si attaglia tanto alla ricerca di movimenti melodici che possano distaccarsi dal linguaggio più consueto del rock, quanto andare a imitare – grazie all’insistenza su matrici cromatiche – la libertà melodica di frammenti ispirati alle atmosfere orientali e balcaniche ai quali il complesso aspirava. Infine, la centralità dell’altezza *mi* riporta immediatamente alla prassi dell’improvvisazione in sala prove da parte di Zamboni (chitarrista) e Negri (bassista), i cui rispettivi strumenti rendevano particolarmente semplice, dal punto di vista dell’accordatura, un’esplorazione delle risorse melodiche e armoniche a partire da quella particolare nota. La situazione inizia a mutare a partire da *Socialismo e barbarie* per poi trasformarsi ancor più profondamente con *Canzoni preghiere danze*, in cui una maggiore pluralità di soluzioni musicali si riflette in una serie di cromagrammi in cui è più difficile scorgere la presenza di una ristretta quantità di risorse a livello musicale. È certamente questo il segno di una qualità sempre più professionale della scrittura in senso tecnico e dei risultati artistici del gruppo ma anche l’immagine di una sempre maggiore concentrazione dei CCCP sulla produzione musicale, indicativa degli sviluppi che – di lì a poco – porteranno alla consumazione definitiva di questo progetto artistico nella sua configurazione originaria.

Un ultimo aspetto, tra quelli che meriterebbero un ulteriore approfondimento sistematico, è quello relativo alla coerenza di un materiale melodico, verbale e musicale che viene concepito in maniera modulare, almeno in due accezioni possibili del termine. In primo luogo, internamente ai singoli brani si manifesta – particolarmente nel primo periodo – la tendenza a una progressiva intensificazione (in primo luogo in senso di accelerazione agogica, quando non anche di letterale compressione in termini di valori ritmici delle stesse idee melodiche) nell'uso dei materiali musicali. Allo stesso risultato concorre anche il ricorso alla ripetizione sintagmatica di versi e frasi, che si propongono in questo modo come veri e propri slogan in grado di fermarsi nella memoria del pubblico con una staticità e una pregnanza particolarmente spiccate. Per lo sviluppo di tale aspetto risultano anche determinanti – con tutta probabilità – i limiti, pragmatici e performativi, sottolineati nei paragrafi precedenti in merito all'uso della batteria elettronica e della ricorrenza di un limitato numero di elementi costitutivi dal punto di vista musicale.

Tra i diversi esempi che si potrebbero richiamare, un approfondimento su *Militanz* può rendere conto di questo approccio e delle sue modalità di applicazione alle strutture della canzone. Il brano si apre con un riff (x) che alterna accordi 'vuoti' sul si e sul sol della sola chitarra, alternati secondo una logica asimmetrica (Esempio 1a); ciascun accordo dura quanto il precedente ed entrambi occupano lo spazio di poco più di una battuta da 4/4 (esattamente 17 semicrome sul Si5 e 18 sul Sol5, con un passaggio diatonico sul La5). La batteria elettronica si attesta su una figura cassa-cassa-rullante che alterna due semicrome a una croma. Nella ripresa della stessa idea musicale sul finale della canzone (x') la medesima struttura musicale viene presentata con un ritmo armonico doppio, in cui ogni accordo viene mantenuto per una durata di 8 semicrome. L'effetto di maggiore densità viene enfatizzato dall'ingresso del basso elettrico a raddoppiare le fondamentali della chitarra a un'ottava di distanza, e dalla maggiore presenza della cassa della batteria elettronica, ora presente su tutti e quattro i sedicesimi del beat, oltre che dal doppio colpo di rullante sul levare dell'ultimo beat di ogni battuta [Figg. a, b, c].

La stessa idea di compressione del ritmo armonico era stata presentata in precedenza con il riff qui chiamato y, ovvero l'unico elemento variante e a contrasto dell'intero brano. In questa breve presentazione di materiale alternativo si anticipa l'accelerazione di x, seppure su un diverso decorso melodico, e l'ingresso del basso in semicrome. La batteria scandisce gli ottavi alternando cassa e rullante mentre viene affidato al charleston il ruolo di suddividere la pulsazione in sedicesimi. Con le ultime due battute dell'Esempio 1c si assiste a un ulteriore esempio di diminuzione ritmica: i cambiamenti armonici si attestano sulla durata di una sin-

a | CCCP, *Militanz*, riff x (00:04).

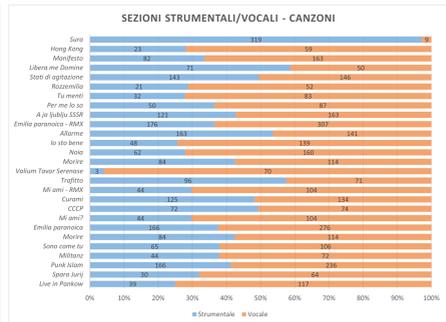
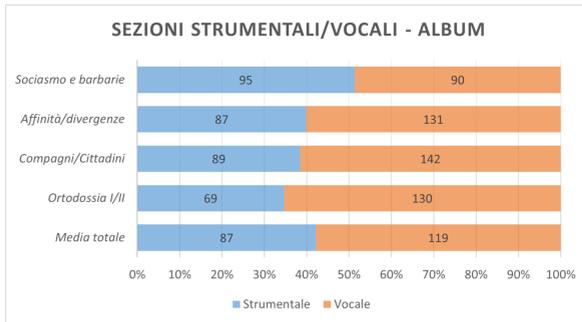
Trascrizione del modello.

b | CCCP, *Militanz*, riff x' (01:16).

Trascrizione del modello.

c | CCCP, *Militanz*, riff y (00:41).

Trascrizione della sezione (chitarra, basso, batteria).



8 | Proporzionamento tra sezioni strumentali e vocali nelle canzoni dei CCCP, in ordine cronologico 1984-1989.

9 | Proporzionamento tra sezioni strumentali e vocali nelle canzoni dei CCCP, dati aggregati per album.

gola semiminima mentre, almeno inizialmente, basso e batteria si alternano nella scansione dei sedicesimi all'interno del beat, ma gradualmente intensificando il loro apporto fino ad arrivare sull'ultima battuta, rispettivamente, al ribattuto in sedicesimi sulle fondamentali degli accordi e a una rullata di otto sedicesimi che accompagna gli ultimi tre cambi di armonia della sezione. Questo genere di dinamica trova altre applicazioni nel primo repertorio dei CCCP, tanto da proporsi quale elemento distintivo del loro stile. Simili sviluppi di materiale in ottica di un'intensificazione di elementi già presentati altrove si ritrovano in maniera palese in brani come *Sono come tu mi vuoi*, *Emilia paranoica*, *CCCP*, *Valium Tavor Serenase*, *Per me lo so*, *Manifesto*, evidenziando come questa rappresenti una delle tecniche più usate per il gruppo di sviluppare il decorso musicale dei propri brani.

In secondo luogo, la concezione modulare della scrittura trova riflesso in una particolare enfasi strutturale sulle sezioni strumentali dei propri brani, precludendo alla funzione coreutica a cui la musica sembra aspirare fin dalle primissime fasi della vicenda del gruppo. Questo dato viene particolarmente in luce quando si vadano a osservare nel complesso le canzoni, nella loro cristallizzazione fonografica, fino almeno a *Socialismo e barbarie*: in questo limitato corpus si può già apprezzare la grande rilevanza quantitativa delle sezioni strumentali se comparate a quelle dotate di un testo verbale (o anche solo di una linea vocalizzata).

Tra gli estremi di *Valium Tavor Serenase* (il brano con la parte strumentale più breve) e *Sura* (quello con la parte vocale più contenuta), si può osservare una certa coerenza nei dati complessivi relativi a ogni singolo album, a sua volta riferito alla media complessiva per uscita discografica. In generale la proporzione tra sezioni strumentali e vocali si attesta su un rapporto di 2:3, andando ad avvicinarsi progressivamente all'equivalenza tra le due dimensioni, forse anche in ragione di un maggiore coinvolgimento di una progettualità performativa nella concezione dei brani stessi, che pure già riservano alla prima opzione più di un terzo della durata totale delle tracce fin dal primo EP [Figg. 8, 9].

Più che una identificazione con il canto e con la voce, quindi, le canzoni dei CCCP sembrano tendere verso l'attivazione di processi di identificazione collettiva, favorita in primo luogo dalla

musica ed enfatizzata dalla presenza spettacolare nei loro concerti. In questo dimostrano di muoversi lungo linee simili a quelle riconosciute, in altri contesti, come caratteristiche delle culture musicali dei generi legati alla EDM (Electronic Dance Music):

Modes of dancing mirror an array of shared values which always articulate a social function. To submit to the beat is to become part of an egalitarian community entrenched in a type of religious mysticism. Stylized trends of address in club culture relate directly to the ways in which body movements interpret music in specific social spaces without any recourse to clarification through words. So, while dancers are able to focus on their own individuality, their physical motions function to establish a 'communal ethos' which, in turn, define the event, genre and context (Hawkins 2003, 100).

In questa prospettiva, la qualità modulare della musica dei CCCP permetterebbe la creazione di uno spazio condiviso (sociale nel caso dei concerti, socializzato a posteriori nel caso dell'ascolto fonografico) in grado di immergere gli ascoltatori in quella matrice discorsiva ed estetica che il gruppo disegna come separata e distintiva rispetto al contesto culturale circostante, oltre che determinante per la propria identità artistica.

Ortodossia come stile, componendo frammenti e macerie

La coerenza del progetto artistico portato avanti dai CCCP evidenziata in questo contributo non deve far pensare a una dettagliata pianificazione di tutti i dettagli. Come hanno più volte affermato i suoi protagonisti, si è trattato dello sviluppo di una precisa ipotesi artistica, i cui prodromi forse affondano in quella tesi in musicologia che Giovanni Lindo Ferretti racconta di non aver mai realizzato in ambito accademico durante i suoi anni di frequentazione al DAMS di Bologna (sulla genesi ed effettiva realizzazione della ricerca si accavallano e contraddicono diversi dettagli, riferiti in momenti diversi dallo stesso Ferretti ma la vicenda è richiamata più volte nelle interviste recenti, a testimonianza della sua rilevanza, perlomeno discorsiva, nella ricostruzione retrospettiva della storia del complesso). Il titolo avrebbe dovuto essere *Ideazione di un ipotetico gruppo punk nell'Emilia degli anni Ottanta*; il lavoro non vide mai la luce perché lo stesso studente riteneva "più interessante la realizzazione nella realtà che l'ideazione ipotetica" (Fiumi 2024). I motivi per cui l'operazione ha avuto un impatto così profondo sono, ovviamente, non riducibili a una spiegazione unica ma si possono aggregare intorno a una parola-chiave:

La grandezza della storia dei CCCP stava più nei suoi aspetti inesplicabili che in quelli esplicabili, nel senso che a volte abbiamo toccato nervi scoperti senza averne consapevolezza. Vivevamo in un mondo frantumato, senza che vi fosse la possibilità di mantenersi integri: nulla era più integro, né la nostra terra né l'ideologia. Non eravamo altro che lo specchio di quella frantumazione e non potevamo che essere frantumati a nostra volta (Ferretti, Zamboni 1997, 54).

La possibilità di pacificarsi, di venire a patti con il cambiamento epocale che viene presagito e attraversa gli anni Ottanta a livello sociale, culturale, globale era, perlomeno apparentemente, ciò che il gruppo proponeva con una forza e una coerenza espressiva che, se presa alla lettera, prometteva una via alternativa alla condizione presente.

I fraintendimenti di fondo, legati a un'interpretazione ideologica e non estetica del progetto CCCP, sono indicativi di questo scollamento tra la realtà (e le possibilità) di un progetto artistico e tali aspettative da parte del pubblico, rendendo il percorso umano e artistico della band particolarmente incisivo sui suoi protagonisti e costellato di conflitti di varia natura. Questi determineranno il progressivo sfaldarsi del nucleo iniziale del gruppo e la decisione di terminare la vicenda originaria con le registrazioni dell'album *Epica Etica Etnica Pathos*. L'intima contraddizione insita in quella che si proponeva come una celebrazione e, al contempo, una sottomissione a un'ideologia totalizzante permetteva al gruppo di concepire i propri spettacoli come psicoterapia collettiva, in cui l'altro presupposto fondante del punk – il comune sentire tra artisti e pubblico – si manifestava in anelito, condiviso ma anche destinato a rimanere inappagato, verso punti di riferimento ideologici che, dopo aver esercitato una funzione di controllo sociale per decenni, si stavano velocemente sgretolando.

Del resto, non poteva essere altrimenti, per la qualità e la profondità totalizzante delle scelte comunicative ed esistenziali messe in campo dal gruppo:

La cosa che colpiva nei CCCP, allargati ai due danzatori e performer [...], era la fitta rete di segni che li ricopriva. Non solo loro, le esibizioni e i dischi, ma anche la casa di Fellegara: le pareti, le scale, gli oggetti tutto era 'segno' e come tale vissuto. [...] La stessa poetica del frammento, cui Ferretti faceva riferimento dopo la fine dell'esperienza del suo gruppo, era già operante allora. Frammento e meta-discorso erano la stessa cosa. I CCCP citavano, ma non in senso post-moderno (non erano Keith Haring), bensì in una forma che è poi diventata evidente nel decennio seguente: macerie. Frammento come maceria (Belpoliti 2014, 13).

La maceria è materiale inerte, e come tale non poteva dare avvio a sviluppi ulteriori, se non ripartendo da una ricostruzione complessiva degli obiettivi e dell'identità del gruppo.

La fine del progetto CCCP darà avvio a nuove iniziative, in uno scenario culturale e musicale inevitabilmente mutato rispetto agli anni Ottanta, differenti in primo luogo perché concentrate sempre più strettamente sulla dimensione musicale. All'allargamento delle risorse in termini compositivi e stilistici determinato dall'innesto di nuovi componenti del gruppo a partire da *Epica Etica Etnica Pathos*, così come ai diversi cambiamenti di nome del gruppo, corrisponde la definitiva ed esclusiva incorporazione del progetto nella filiera della produzione musicale, con poche incursioni al di là di tale dimensione. La diagnosi sullo stato di salute dello scenario musicale italiano proposta da Ferretti a metà degli anni Novanta da un lato si iscrive nel tentativo di fondare una realtà di produzione indipendente, con I Dischi del Mulo prima e successivamente con il Consorzio Produttori Indipendenti, dall'altro procede dal riconoscimento di una novità nello scenario dell'industria culturale nazionale:

Che esista un nuovo rock italiano lo cantano e lo suonano i gruppi e molto bene, lo conferma l'indotto industriale e artigianale che li sorregge e permette la loro esistenza. C'è un pezzo non indifferente di questo paese [sic!] che di questo vive, non metaforicamente, ma economicamente. Tecnici, agenzie, fotografi, club, manager, organizzatori, giornalisti, service, camionisti, etichette, studi. Ci sono per la prima volta produttori, competenze, mestieri di buon livello. Molti sono bravi, qualcuno eccellente (in Campo 1995, 7).

Il motivo di somiglianza tra l'inizio di questa vicenda e quella dei CCCP si situa al livello del discorso che informa l'analisi dell'esistente, nella convinzione di sviluppare un operato che possa risultare incisivo sul contesto nel quale si inserisce. La prospettiva, ancora una volta, rimane allo stesso tempo materialista – in quanto concentrata sulle condizioni di produzione dei beni nella società di massa – e provinciale – nella rivendicazione di una condizione inedita che procede dalla limitazione del proprio sguardo a ciò che sa e conosce. Da questo punto di vista è indicativa (ma coerente con l'impostazione retorica della comunicazione del gruppo) la constatazione che “per la prima volta” sono presenti una serie di professionalità che vanno ad aggregare una filiera all'interno del settore della produzione, organizzazione e distribuzione musicale, intendendo la novità come limitata all'alveo dei generi rappresentati dalla definizione-ombrello di “nuovo rock italiano”. La costruzione spettacolare del presente, esattamente come nella progettazione del percorso dei CCCP una decina di anni prima, risponde alla logica di una linearità del discorso e della narrazione che è, allo stesso tempo, programma artistico e lente per la lettura dello scenario corrente, tentativo di ordinamento attraverso la parola di una prospettiva sul mondo, tentativo di un controllo su un reale che inevitabilmente sfugge alle maglie di ogni definizione univoca e richiede un atto di fede (che sia professato per fasciazione estetica o per convinzione ideologica poco importa, in fondo) per essere condiviso.

Ortodossia come stile, dunque, nel collocarsi all'interno del proprio contesto difendendo la parzialità di un punto di vista come l'unico possibile, data l'ora, l'aspetto, la cattiva reputazione, le voglie sconfinite, la necessità d'infinito.

Riferimenti bibliografici

Airoidi, Beraldo, Gandini 2018

M. Airoidi, D. Beraldo, A. Gandini, *Il network semantico di YouTube: il caso della musica italiana anni Ottanta*, “Vox Popular” 2/1-2 (2018), 145-167.

Belpoliti 2014

M. Belpoliti, *Sono come tu mi vuoi*, in A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati, *Annarella benemerita soubrette. CCCP Fedeli alla linea*, Macerata 2014, 11-16.

Boschi 2010

E. Boschi, *'Playing' Cultural Identities In and Out of the Cinematic Nation Popular Songs in British, Spanish, and Italian Cinema of the Late 1990s*, tesi di dottorato, relatore A. Kassabian, University of Liverpool 2010.

Campo 1995

A. Campo, *Nuovo? Rock?! Italiano! Una storia, 1980-1996*, Firenze 1995.

Carosso 2016

E. Carosso, *Cronache del Living Theatre in Italia*, tesi di laurea, relatore S. Geraci, Università degli Studi Roma Tre, a.a. 2016/2017.

CCCP – Fedeli alla linea 2023

G.L. Ferretti, M. Zamboni, A. Giudici, D. Fatur, *Felicitazioni! CCCP Fedeli alla linea 1984-2024*, Firenze 2023.

Contiero 2015

T. Contiero, *Fellegara. Dove sono nati I CCCP Fedeli alla linea*, Rimini 2015.

Debord [1967] 1995

G. Debord, *La società dello spettacolo*, Elmo (GR) 1995.

Dunn 2011

K. C. Dunn, *Know Your Rights!: Punk Rock, Globalization, and Human Rights*, in I. Peddie (ed.), *Popular Music and Human Rights. Volume 1: British and American Music*, Farnham 2011, 27-39.

Fatur 2023

D. Fatur, *Io, Fatur. La vodka buona più non c'è*, Monterotondo (RM) 2023.

Ferretti, Zamboni 1997

G.L. Ferretti, M. Zamboni, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, con la collaborazione di A. Campo, Firenze 1997.

Fiumi 2024

M. Fiumi, *Ci sarà un tour dei CCCP e sarà semplicemente incredibile*, "Rockit" 16 febbraio 2024.

Giudici, Ferretti, Tagliati 2014

A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati, *Annarella benemerita soubrette. CCCP Fedeli alla linea*, Macerata 2014.

Hawkins 2003

S. Hawkins, *Feel the Beat Come Down: House Music As Rhetoric*, in A.F. Moore (ed), *Analyzing Popular Music*, Cambridge 2003, 80-102.

Hebdige [1979] 2002

D. Hebdige, *Subculture. The Meaning of a Style*, London/New York 2002.

Laing [1985] 1991

D. Laing, *Il punk. Storia di una sottocultura rock*, Torino 1991.

Marinoni, Cuoghi 1990

L. Marinoni, D. Cuoghi, *CCCP fedeli alla linea*, Roma 1990.

Masini 2018

A. Masini, *L'Italia del "riflusso" e del punk (1977-84)*, "Meridiana" 92 (2018), 187-210.

Negri 2023

U. Negri, *Io e i CCCP. Una storia fotografica e orale*, Milano 2023.

Perna 1991

V. Perna, *Postfazione. Alla periferia dell'impero: il punk italiano*, in D. Laing, *Il punk. Storia di una sottocultura rock*, Torino 1991, 185-96.

Romania 2016

V. Romania, *Fedeli alla linea: CCCP and the Italian Way to Punk*, "Revista Crítica de Ciências Sociais" 109 (2016), 63-82.

Soldani 2020

M.T. Soldani, "Io sto bene, io sto male, io non so cosa fare". *Generazione X, alternative rock e film di formazione anni Novanta*, "Schermi" 4/7 (2020), 95-112.

Tomatis 2019

J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano 2019.

Tondelli 1984

P.V. Tondelli, *Punk, falce e martello*, "L'Espresso" 18 novembre 1984, 188-92.

Valdesalici 2014

B. Valdesalici, *CCCP Fedeli alla linea. Verso le fonti*, in A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati, *Annarella benemerita soubrette. CCCP Fedeli alla linea*, Macerata 2014, 243-248.

English abstract

The musical group CCCP, also known as "Faithful to the Line", has been characterised by a particularly strong consistency in its artistic project and image, drawing inspiration from many elements (Filo-Sovietism, Eastern cultures of the Middle and Far East, and the popular culture of Aemilia, their place of origin). In its early years, the band was part of a diverse group of activists, artists and bohemians influenced by the continental European punk subculture, all engaged in a multidisciplinary effort to realise the same idea of an alternative subcultural expression, deeply rooted in the intention to construct a distinction based on a reconfiguration of punk's communicative *détournement* in a different cultural context. CCCP's interpretation of punk can be described, in Dick Hebdige's terms, as a spectacular construction of disparate elements of contemporary popular culture, arranging a series of imaginary relationships in new and original ways. Such a reconfiguration finds in their music both an opportunity for aggregation and a privileged means of communication. In this article I will show how their artistic project and its coherence echoes in their songs, and how an expansion of their stylistic language corresponds historically to an increasing concentration on music as their primary interest within the overall industrial asset of contemporary popular culture, which - in the end - will also bring the project to its conclusion and end.

keywords | CCCP; Filo-Sovietism; Dick Hebdige; *détournement*; Reggio Emilia; Massimo Zamboni; Giovanni Lindo Ferretti; Annarella Giudici; Danilo Fatur; Toni Contiero; Benedetto Valdesalici.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

“La storia siamo noi”

Moda e cultura popolare in Annarella ‘benemerita soubrette’

Alessandra Vaccari



Annarella, benemerita soubrette. Foto di Rossana Tagliati, 1989.

Soffocherai tra gli stilisti
imprecherai tra i progressisti
CCCP – Fedeli alla linea, *Maciste contro tutti*

“Senz’altro l’abito”

“Era il 4 maggio 1984 quando al Tarantola di Reggio Emilia andò in scena la sfilata di moda filosovietica e nello stesso mese usciva *Ortodossia*, il 45 giri d’esordio dei CCCP – Fedeli alla linea” (Giudici 2014). Con queste parole Annarella (Antonella) Giudici ricorda il momento in cui gli abiti, la moda e la sfilata diventano parte integrante del progetto musicale del gruppo punk emiliano, segnando un nuovo corso della loro estetica. Umberto Negri, bassista e co-fondatore del gruppo, ha a sua volta ricordato come gli inizi fossero stati visivamente caratterizzati da una “presenza scenica molto fredda, dura, in cui c’era [Giovanni Lindo] Ferretti che cantava, noi [Massimo Zamboni e Umberto Negri] che suonavamo. Non c’era niente di spettacolare” (Negri 2007). C’è quindi accordo nel sostenere che la componente spettacolare

– grazie all’inclusione nel gruppo dei performer Danilo Fatur ‘artista del popolo’ e di Annarella Giudici ‘benemerita soubrette’ – caratterizzi il periodo di attività dei CCCP tra il 1984 e il loro scioglimento, nel 1990.

Le parole di Giudici, citate in apertura, sono state pronunciate nel trentesimo anniversario della sfilata filosovietica, il 4 maggio 2014, in occasione della presentazione del libro *Annarella benemerita soubrette. CCCP – Fedeli alla linea* e della mostra omonima, curata da Giudici e dalla sarta teatrale Rossana Tagliati allo Spazio Gerra di Reggio Emilia (2 maggio/15 giugno 2014). Il titolo della mostra fa riferimento al personaggio o, meglio, alla fantasmagoria di personaggi incarnati da Giudici nei panni di ‘benemerita soubrette’. “Senz’altro l’abito”, sottotitolo della mostra e argomento di questo contributo, è invece una citazione tratta da un testo di Giudici, così come l’espressione “La storia siamo noi” (Giudici 1999, 23), scelta qui come titolo.

Analizzando fonti visive e materiali d’archivio presentati nella mostra del 2014 e nella più recente “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024), il contributo considera l’approccio all’abito di Giudici nelle sue reti di relazione con la depolitizzazione delle sottoculture e il neoliberalismo della moda italiana degli anni Ottanta. Nel riflettere storicamente su tale esperienza, il desiderio è di fornire spunti di riflessione utili a comprendere il riemergere nel XXI secolo di impulsi critici all’elitismo culturale e il ritorno di ideologie in tempi di populismi culturali (McGuigan 1992; Dei 2020).

Con il termine moda si intende il cambiamento degli abiti nel loro contesto storico, ma anche le modalità in cui le forme e i processi della moda sono alla base della sua indagine. In altre parole, la moda come metodologia. A questo proposito, la teorica della moda Ilya Parkins ha esortato a superare le “antinomie tra approcci teorici ed empirici” (Parkins 2010, 105), suggerendo di considerare l’abito e il fenomeno moda come alleati. “La mediazione materiale delle identità propone implicitamente che le conoscenze non siano fatte da individui, ma da comunità della conoscenza, in modo intersoggettivo” (Parkins 2010, 105). Un guardaroba, quindi, non è mai solo il prodotto di un’estetica individuale: esso incarna ideologie e orientamenti condivisi su genere, etnicità, consumi e concezioni del tempo. Questo anche nel caso di Annarella, il cui lavoro per i CCCP consisteva esattamente nel portare in scena queste ideologie e orientamenti attraverso gli abiti da lei ideati e indossati.

La prima parte del contributo introduce il rapporto tra moda e sottoculture nell’Italia degli anni Ottanta del XX secolo e si concentra sulla sfilata di moda come forma di spettacolo scelta dai CCCP e Giudici in particolare. Le parti successive considerano gli abiti indossati da Giudici rispetto alle temporalità del postmodernismo e alla critica interna della moda al suo sistema. Infine, l’ultima parte inquadra storicamente il suo ruolo di soubrette e modella e riflette sulle questioni di genere implicate attraverso una disamina del concetto di emancipazione femminile. L’obiettivo del lavoro è duplice, da un lato considerare i rapporti finora poco studiati tra

i CCCP e la moda; dall'altro – attraverso l'esperienza di Giudici – esaminare le relazioni che coltiviamo con gli abiti, in quanto seducenti e paradossali materiali del contemporaneo.

CCCP e la moda italiana

Con il loro lavoro, i CCCP – Fedeli alla linea hanno esplorato e narrato le profonde trasformazioni dell'Italia tra la fine degli anni di piombo e l'ascesa della moda Made in Italy degli anni Ottanta. Il loro nome era stato scelto dal gruppo per bilanciare il fatto di vivere in un paese come l'Italia che consideravano “troppo filoamericano” (Tacchini 1983), mentre l'idea di essere “fedeli alla linea” nasceva dalla consapevolezza, come hanno affermato, che “una linea non c'è più” (Tacchini 1983). Il linguaggio estetico dei CCCP si è affidato a quell’“inversione o deviazione dei significati ordinari appartenenti a un oggetto” (Hebdige [1979] 2002, 117) tipica del punk. Il gruppo emiliano ha praticato tale tecnica in varie forme, combinando l'immaginario sovietico con i loghi delle multinazionali e delle cooperative della grande distribuzione emiliana, in uno sguardo globale e locale che è un altro elemento caratteristico del gruppo.

“Ci siamo stancati di avere gli occhi abbagliati dalle luci, dalle paillettes, da tutte le storie del mondo occidentale” (Tacchini 1983), dichiarava il cantante e co-fondatore dei CCCP Giovanni Lindo Ferretti in una intervista radiofonica all'inizio della loro carriera. Ma come coesistono socialismo e moda nel loro progetto? Una prima risposta può venire dal *Capitale* di Karl Marx, secondo il quale la moda è il principio d'azione e la metafora stessa del sistema capitalista occidentale (Marx [1867] 1996). La moda è, di conseguenza, anche un potente simbolo dell'occidente e, in particolare, dell'Europa che ne è stata la culla, secondo alcune posizioni storiografiche. Più in generale, i CCCP hanno rappresentato culture preoccupate per la mutevolezza, come le culture della moda, ovvero – secondo il filosofo Jonathan Dollimore – “culture di transizione in cui tutti i punti fermi sembrano essere stati rimossi” (Dollimore 1998, citato in Evans 2003).

Negli anni di attività dei CCCP i riflettori internazionali sono puntati sulla moda italiana, sul suo nuovo epicentro che è Milano e sul fenomeno degli stilisti. Dalla fine degli anni Settanta, Milano era diventata la città delle sfilate, della fashion week e aveva fatto il suo ingresso tra le capitali globali della moda. Stilisti come Giorgio Armani, Giorgio Correggiari, Gianfranco Ferrè, Krizia (Mariuccia Mandelli), Franco Moschino, Gianni Versace avevano raggiunto una fama mondiale. Si utilizza qui il termine ‘stilista’, invece dell'espressione corrente ‘designer di moda’, per restituire un'esperienza a cui sono stati riconosciuti caratteri specifici nel contesto della cultura italiana del tempo (Stanfill 2014) e anche perché il termine è utilizzato nei testi dei CCCP, come nella citazione posta in esergo a questo contributo, tratta dalla canzone *Maciste contro tutti* (*Epica Etica Etnica Pathos*, Virgin, 1989).

L'interesse per la moda va anche inquadrato in quanto evoluzione del discorso sulle sottoculture. Nel 1983 usciva in Italia, con il titolo evocativo di *Sottocultura: il fascino di uno stile innaturale*, traduzione del testo sul punk londinese di Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (1979). Con questo studio, il teorico dei media e sociologo inglese metteva a punto una definizione di stile sottoculturale come un insieme di tratti distintivi capace di esprime-

re dissenso rispetto alla cosiddetta classe dominante. In termini gramsciani, Hebdige vedeva il punk come espressione culturale subalterna rispetto all'egemonia della classe dominante. Così facendo, lo separava dalla moda, storicamente intesa in quanto espressione materiale e visiva di potere economico e culturale. Si delineava in questo modo una dicotomia tra sottoculture e moda, seppur riconoscendo a quest'ultima, in quanto espressione dell'industria culturale, il potere di diffondere l'immagine delle sottoculture, in un processo di assimilazione della loro immagine e di privazione della loro iniziale carica sovversiva. I Sex Pistols, band nata dal lavoro congiunto del produttore musicale Malcolm McLaren e della designer di moda Vivienne Westwood, è forse l'esempio più celebre dell'assimilazione del punk nei territori della moda. Inoltre, dagli anni Ottanta, le sottoculture hanno direttamente "iniziato a essere ispirate dai designer di alta moda, ma riappropriandosi e rappresentandone gli abiti", come ha affermato la storica della moda Amy de la Haye (2019, 28-29), co-curatrice della mostra "Street style: From Sidewalk to Catwalk. 1940 to Tomorrow" al Victoria & Albert Museum di Londra (16 novembre 1994/19 febbraio 1995). Analisi più recenti, hanno dimostrato che se le sottoculture sono state progressivamente assorbite dalla moda, in parallelo la moda ha cominciato ad attivare azioni critiche volte a cambiare il modo di pensare la moda stessa e le sue convenzioni (Geczy, Karaminas 2017).

L'interesse dei CCCP per la moda è stato incarnato principalmente dalla figura di Annarella, come si vedrà nelle due prossime sezioni: da un lato svolge un'azione critica nei confronti della moda, mutuandone il linguaggio attraverso meta-sfilate ed evidenziando questioni di genere che soggiacciono alla professione della modella; dall'altro, elabora un guardaroba che si ispira alle mode storiciste degli anni Ottanta, contribuendo con il suo lavoro a precisarle.

Il Černenko Party

Intitolata *Černenko Party*, la serata al Tarantola del 1984 prevedeva una "parata di moda filosovietica", oltre ai "CCCP - Fedeli alla linea in concerto" e a proiezioni di "video film diapositive", come si legge nel volantino d'invito. Il programma evidenzia come l'aspetto extramusicale della serata fosse già a quelle date importante quanto l'aspetto musicale, nonostante le divergenze sottolineate da Negri (Negri 2007) tra la parte dei "dei vestiti, della sfilata di moda" e la parte musicale del gruppo, non esteticamente coinvolta in tale trasformazione.

La grafica del volantino è ispirata all'estetica delle fanzine punk e rimanda alla povertà e immediatezza comunicativa del foglio stampato a ciclostile. Sul fronte del volantino campeggia l'immagine di un cosmonauta dell'Unione sovietica con la scritta CCCP sul casco. In un angolo, c'è il close-up di un occhio, simile a quello del film surrealista *Un chien andalou* (1929) diretto da Luis Buñuel. Il testo è dattiloscritto e con alcuni caratteri visibilmente cancellati da "xx" sovrapposte. Si tratta di un aforisma inneggiante alla fugacità della vita, preso a prestito, senza indicazione della fonte, dal monaco buddista e samurai Tsunetomo Yamamoto (Yamamoto Jōchō), presumibilmente attraverso la mediazione di Yukio Mishima, il cui testo *La via*



Volantino in occasione del Černenko Party, 1984.

del samurai era stata tradotta in italiano (Mishima [1967] 1983) l'anno prima del Černenko Party.

La riflessione sulla caducità della vita è stata un elemento fondativo anche degli studi sulla moda che si sarebbero sviluppati di lì a poco, negli anni Novanta del XX secolo. Rifacendosi al celebre *Dialogo della moda e della morte*, scritto nel 1824 da Giacomo Leopardi (Leopardi 1827) e soprattutto a Walter Benjamin (Benjamin [1982] 2000) che cita Leopardi in apertura del suo *Konvolut B*, il rapido cambiamento dello spettacolo della moda appare come espressione della sua immortalità. Considerando lo sfondo teorico che ha caratterizzato la critica culturale degli ultimi decenni del XX secolo, appare lungimirante l'idea dei CCCP di includere la moda nei loro spettacoli e, in particolare, la sfilata come esplicita manifestazione di quell'eternizzazione dell'istante che era stata teorizzata da Benjamin (Benjamin [1982] 2000).

La "parata di moda filosovietica" porta in scena un assemblaggio non coerente di abiti, inclusi abiti di seconda mano, indossati da modelle non professioniste. Così come tutti possono suonare e formare un gruppo musicale, secondo la pratica del fai da te promossa dal punk, allo stesso modo tutti – in questo caso tutte – possono mettere insieme una collezione e sfilare. Tale pratica liberatoria si scontra tuttavia con il termine 'parata', che evoca immaginari di disciplina militare e un contesto politico, quello sovietico, che aveva rifiutato la moda.

Dopo la Rivoluzione d'Ottobre del 1917, la moda venne bollata come ideologicamente sospettata in quanto espressione culturale di derivazione occidentale (Bartlett 2012). La sfilata del *Černenko Party* è quindi una narrazione ucronica, inventata, perché fa esistere ciò che la storia aveva boicottato, proponendo una moda finzionale per un socialismo prossimo al collasso.

La sfilata, di cui resta la videoregistrazione (Punknotdead 2022), ha inizio sulle note di *¼ Dead* (1983) del gruppo anarcho-punk britannico Rudimentary Peni. La prima uscita comprende tre abiti bianchi. Annarella e altre ragazze si muovono nello spazio tra la balconata e la scala del locale, camminando con passo deciso e passando davanti a due figure immobili in uniforme. Hanno capelli tinti di blu sulle tempie oppure nuca rasate o anche capelli sforbiciati, come nel caso di Annarella, e un make-up con blush acceso sugli zigomi. Alzano le braccia, mettono le gambe sulla balaustra e fanno rapidi cambi di abiti, alternando vestiti da sera, abiti da giorno, abiti da sposa con strascico, sottovesti, cappellini da lavoratore con visiera e pantaloni. Indossano varie stratificazioni di indumenti, eliminando di tanto in tanto un pezzo. L'ultima uscita, che nella consueta narrativa della sfilata è il momento più importante, consiste nel togliersi in pubblico alcuni indumenti, rimanendo con sottovesti coordinate di raso tinta unita: rossa nel caso di Annarella che mostra in questa occasione ascelle non depilate. Tra le modelle figurano anche Silvia Bonvicini, che era all'epoca una componente dei CCCP con mansioni di soubrette e corista simili a quelle di Annarella, e l'amica Francesca Costa. Alcune fonti accreditano inoltre la presenza di Carolina Pattacini (Punknotdead 2022), altre quella della scultrice Eleonora Calestani e di Federico Mattioli (Valdesalici 2014; Contiero, Ferretti 2015).

Attraverso questo spettacolo collettivo mettono in scena un'idea di moda profondamente diversa da quella patinata del sistema milanese del prêt-à-porter del tempo, ma che ha un senso proprio perché ne coglie l'importanza e si misura con il suo linguaggio. In una testimonianza, Negri ha evidenziato la collaborazione tra Giudici e il cantante dei CCCP nell'ideazione di questa:

Sfilata di moda in cui partecipavano in realtà tante persone, con una serie di vestiti, organizzati da Ferretti, da Annarella che era una sua amica. E anche questa parte spettacolare, in qualche modo, è stata poi unita allo spettacolo dei CCCP, che è diventato una cosa un po' sui generis, cioè [avveniva] mentre noi suonavamo, in maniera completamente scoordinata e non preventivata, lasciata quindi all'improvvisazione e all'happening (Negri 2007).

Benedetto Valdesalici, psichiatra e amico dei CCCP, mette invece in evidenza soprattutto il contributo di Giudici, assegnandole il duplice ruolo di modella e direttrice creativa di una immaginaria casa di moda filosovietica. Scrive: "l'Antonella Giudici del *Černenko*, è già una grande indossatrice di abiti con la sua Maison" (Valdesalici 2014, 244). A questo duplice ruolo di direttrice creativa e modella sono rispettivamente dedicate le due sezioni che seguono.

La modalità contemporanea

Ai CCCP è stata attribuita una certa dote di preveggenza rispetto a fatti politici come la caduta del muro di Berlino nel 1989; la dissoluzione dell'impero sovietico e l'inizio delle guerre di re-

ligione islamica. Giudici si è vestita da matrioska, ha ballato la danza del ventre, ha recitato con il volto e il corpo coperto dal burqa, ha indossato l'hijab con la minigonna favorendo con la sua pratica un decentramento culturale della moda e del suo discorso. Ha inoltre legittimato il subalterno affidandosi spesso ad abiti di seconda mano per la costruzione dei propri personaggi. Un esempio sono le immagini che Giovanni Lindo Ferretti ha scattato a Giudici, ancora prima del suo ingresso nei CCCP, ritraendola in una discarica di Cervarezza e in un negozio di abiti usati di Castelnovo ne' Monti, in provincia di Reggio Emilia.

Nel dare una voce all'alienazione e ai traumi della modernità, i CCCP sono stati contemporanei, nel senso indicato da Giorgio Agamben. Secondo il filosofo italiano 'contemporaneo' non significa coincidere con il proprio tempo e aderire a esso, ma trovarsi in una posizione di sfasatura che permetta di cogliere il lato oscuro delle cose, invece di ciò che appare in piena luce (Agamben 2008). Come questa sfasatura possa essere utilizzata per evidenziare il lato oscuro della moda o per creare una distanza da vetrine troppo scintillanti è Giudici stessa a spiegarlo. Nel documentario *Tempi moderni* (1989), diretto da Luca Gasparini, afferma:

Compro quello che la gente scarta, ciò che il consumismo getta. Posso abbinare un abito anni Settanta con una borsetta anni Cinquanta con un ombrello di fine secolo. Cose che non c'entrano, che però fanno questi personaggi (Giudici, Ferretti, Tagliati 2014, 249).

Questa pratica della moda consiste nel rovistare nei "bazar, mercatini, negozi dell'usato, bauli nei solai, veri affari a prezzi stracciati ... le rimanenze - de cose vecchie - gli scarti" (Giudici 1999, 23). È ciò che la storica della moda Caroline Evans chiama "rovistare nei rifiuti della storia" (2003, 11). Evans ha preso a prestito la figura ottocentesca dello straccivendolo proposta da Walter Benjamin per elaborare una metodologia d'indagine della moda che tenga conto di ciò che è stato dimenticato o rimosso dalla nostra cultura.

Gli anni Ottanta sono stati caratterizzati da ciò che i curatori americani Richard Martin e Harold Koda (1989) hanno definito "modalità storica", riferendosi al postmodernismo e allo storicismo della moda del tempo nella loro mostra "The Historical Mode", tenutasi al Fashion Institute of Technology di New York (1 novembre 1989/27 gennaio 1990). L'intenzione dei curatori era di dimostrare come nella moda degli anni Ottanta, al pari di altri ambiti artistici, fosse emerso un impulso "di appartenere al passato, ma nel presente" (Martin, Koda 1989, 7) e, anzi, che questo impulso potesse essere considerato come la quintessenza della moda, per esempio nei lavori di designer di moda come John Galliano, di Franco Moschino; Karl Lagerfeld e di Romeo Gigli. Soprattutto, la "modalità storica" è per loro



Dettaglio dello spolverino nero di seta con applicazioni di pizzo di seta. Sartoria D. Capriolo di Torino, anni Venti.

L'indumento apparteneva a una cantante lirica. "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024). Fotografia dell'autore.

una forma di resistenza all'essere "à la mode" – scrivono – "alla trivialità e al capriccio" a essa associati. La modalità storica ha permesso alla moda degli anni Ottanta di essere sollevata "oltre la vanità", divenendo "un importante barometro artistico e culturale per gli anni Ottanta" (Martin, Koda 1989, 7):

Il ritorno degli abiti vintage come modo di vestire preferito dalle giovani avanguardie dimostra la pertinenza del passato storico negli anni Ottanta e inoltre sottolinea il potere evocativo e nostalgico degli abiti. Esaminare – persino riesumare – la storia è stato un motivo significativo della cultura popolare del decennio (Martin, Koda 1989, 7).



Dettaglio della vetrina con borsette vintage, guanti, orologio Soviet e crema Nivea. "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024). Fotografia dell'autore.

Precoci rispetto allo sviluppo accademico delle analisi sul tempo antilineare da parte degli studi sulla moda (Evans, Vaccari 2020; Gnoli 2023), le riflessioni di Martin e Koda hanno evidenziato la critica che le avanguardie del vintage stavano muovendo alla "gabbia del frivolo". La decostruzione della "gabbia del frivolo" è stata la priorità degli studi sulla moda fin dalla loro nascita negli anni Novanta, ma come ha suggerito Simona Segre Reinach, è solo con la svolta critica del XXI secolo che è emersa la consapevolezza di una moda che fa domande, invece di porre domande alla moda (Segre Reinach 2022, 5).

Il critico letterario Marco Belpoliti, amico di lunga data dei membri del CCCP, ha analizzato l'evoluzione del guardaroba della 'benemerita soubrette' (Belpoliti 2014), suggerendo una trasformazione dagli abiti di seconda mano dei primi tempi a costumi via via sartorialmente più raffinati degli ultimi anni Ottanta. A quest'ultima fase risalgono gli abiti ideati e realizzati da Giudici in collaborazione con la sarta teatrale Rossana Tagliati: l'abito modulare in metallo – stile Paco Rabanne – fatto con i coperchi delle confezioni della crema Nivea; l'abito da crocerossina per il brano *Emilia paranoica*, ricavato da un abito da sposa usato degli anni Settanta, e il cappotto per *Il testamento*

del capitano realizzato con un vecchio campionario di tessuti da tappezzeria. Quest'ultimo è indossato da Annarella con una gigantesca parrucca in stile settecentesco fatta di canapa idraulica. Nonostante l'aspetto effettivamente più ricco e il complicarsi dei riferimenti storici con il progredire degli anni Ottanta, gli abiti di seconda mano restano sempre al centro del procedimento creativo di costruzione di un outfit e di un personaggio da parte di Giudici, con o senza Tagliati. A volte gli abiti di seconda mano sono indossati tali e quali, altre volte sono modificati. A volte sono utilizzati oggetti fuori contesto, come nel caso del voluminoso portaombrelli di metallo, indossato come fosse un copricapo insieme a un abito da sera di lamé degli anni Settanta, per l'incipit recitato da Annarella in *La profezia della Sibilla* nel 1988. Il fatto di essere abiti di seconda mano non ne riduce però il valore, né materiale, né tanto meno affettivo, come si evince dal fatto che alcuni di questi abiti sono rimasti nel guardaroba di

Giudici dall'inizio della sua storia nei CCCP fino al presente. È questo il caso del vestito di crespato beige con applicazioni di piume di struzzo indossato da Giudici fin dalla sfilata filo-sovietica del 1984. Tornerà a indossare questo vestito nel servizio fotografico di Luigi Ghirri a Villa Pirondini di Rio Saliceto realizzato per il doppio LP *Epica Etica Etnica Pathos* (Virgin, 1990), ultimo album dei CCCP prima del loro scioglimento. E lo stesso vestito è stato allestito alla mostra "Felicitazioni!" (Reggio Emilia, Chiostro di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024; si veda a proposito l'intervista a Stefania Vasques e il contributo di Francesco Bergamo in questo numero di Engramma), ricordandoci la capacità degli abiti di rilanciare il passato nel presente.

Memoria e invisibilità di una "mannequin ultraspeed"

L'ultimo aspetto da considerare è il ruolo di Giudici/Annarella come soubrette e modella, su cui si riflettono questioni d'invisibilità storica delle donne. In un'interpretazione femminista dei ruoli femminili, Parkins esorta a non "accontentarsi di quella dimensione pubblica, spettacolare della moda che ha semplicemente inserito le donne nella narrativa della modernità" (Parkins 2010, 111) e suggerisce di provare a "complicare la netta dicotomia tra nuovo e vecchio" (Parkins 2010, 111). Per molto tempo le donne sono state chiamate fuori dal tempo a incarnare l'instabilità della moda e il simulacro del suo cambiamento, più del cambiamento stesso.

Il ruolo di Annarella all'interno dei CCCP aiuta a esemplificare i paradossi di questa condizione delle donne. Pubblicamente, in quanto soubrette, indossa lo spettacolo della trasformazione che è proprio della moda. Come lei stessa scrive:

Annarella è leziosa damina, domina imperiosa, aliena metropolitana, mondina, paesana al ballo, avanguardista con megafono... fino a 37 mutazioni in scaletta (Giudici 1999, 23).

La sua immagine è versatile, ma non nuova. Il ruolo di soubrette rimanda piuttosto a echi nostalgici di teatro di varietà e alla televisione in bianco e nero. D'altra parte è lo stesso Ferretti a spiegare che l'innesto di Annarella nei CCCP serviva in quanto "elemento che dal vivo bilanciava la preponderanza maschile" (Belpoliti 2014, 13). Anche l'aspetto di Annarella non insiste sulla rottura con il passato. Diversamente dalla nuca rasata e dalle ciocche scomposte di Ferretti, porta una chioma di capelli lunghi e folti, che è uno dei più classici attributi di femminilità.

I due performer del gruppo, uno maschile e uno femminile, sviluppano la loro immagine e le loro attitudini in direzioni opposte, che si sarebbero poi ricomposte sul palcoscenico, nel momento della performance. Da un lato c'è la sfilata, la passerella, il ballo, i tessuti morbidi e



Allestimento della sala *Epica, Etica, Etnica, Pathos* con in primo piano l'abito di crespato di seta beige con piume di struzzo. "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostro di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024). Fotografia dell'autore.

i cambi d'abito di Giudici; dall'altro il corpo nudo, i fluidi corporei di Danilo Fatur 'artista del popolo' e il ferro e il legno delle macchine da lui indossate. L'analogo della sfilata filosovietica organizzata da Giudici nel 1984 è lo spettacolo-spogliarello di Fatur *Sexy Soviet*, organizzato a luglio dello stesso anno a Modena (CCCP, 1998). Belpoliti sottolinea che:

Quella di Annarella, come quella di Danilo, era una performance che riguardava il genere. Lei era in passerella, per mostrare 'qualcosa' che nelle canzoni di Ferretti e Zamboni non era direttamente visibile. La femminilità dei CCCP? Anche questo, e allo stesso tempo qualcosa d'altro che non è facile dire, perché la gran parte della forza dei CCCP non era nel detto, bensì nel non detto. E Annarella la benemerita era la forma del non detto (benemerita proprio per questo) (Belpoliti 2014, 15).

L'elegante formulazione di Belpoliti termina sull'inesplicabilità dei CCCP e di Annarella in particolare. A questo proposito, la chiave di lettura della moda può aggiungere qualche elemento di comprensione. Come è accaduto per molte generazioni di modelle, anche Annarella non ha un cognome. È l'unico membro del gruppo a essere semplicemente Annarella 'benemerita soubrette', dove l'omissione del cognome corrisponde a una certa cancellazione dell'identità. Inoltre, come è accaduto di frequente nella storia della moda, dove alle modelle d'inizio XX secolo veniva chiesto espressamente di non parlare, anche Annarella è 'muta'. Durante le interviste, è l'unico membro del gruppo a non prendere la parola. Lo spiega Ferretti al conduttore televisivo e ideatore della trasmissione del 1989 *Superclassifica Show*, Maurizio Seymandi, in un'intervista fatta per lanciare la versione del brano *Tomorrow* in collaborazione con Amanda Lear. Dice Ferretti: "Lei è Annarella, ma per statuto non parla. [...] Lei è la benemerita soubrette dei CCCP e fa già un sacco di cose, mi sembrerebbe un sovrappiù inutile. Lei è presente all'interno degli spettacoli dei CCCP in maniera clamorosa, quindi non è proprio necessario. A noi poveri esseri umani tocca invece parlare, spiegare le cose" (Ferretti in Seymandi 1989). In un'altra intervista su Rai 1 del 1989, si mette significativamente in relazione la mancanza di parola con il cambiarsi d'abito: "Antonella che cambia un abito e assume una personalità che si addice a un abito, vale tanto quanto una strofa che magari qualcuno reputa intelligente o quanto un giro di chitarra che qualcuno trova molto bello o molto ben fatto".

Annarella incarna un mondo femminilizzato fatto di vestiti e ne assume tutti i possibili stereotipi e idealizzazioni. Massimo Zamboni, il chitarrista dei CCCP, ha raccontato la genesi e il senso attribuito alla figura della soubrette, ricordando che in un testo scritto agli inizi della loro storia musicale, avevano immaginato "ragionando come sempre sul mondo in maniera accanita, che l'unico modo in cui il mondo si poteva trovare era intorno al tavolo – alla toilette veramente – di una soubrette" (Zamboni 2014). Ancora in occasione della mostra e del libro del 2014, Giudici è l'unica degli autori a non presentare un nuovo testo da lei firmato. Suo è però il lavoro di ricostruzione dell'archivio da cui provengono i materiali; sue e di Rossana Tagliati sono le descrizioni degli abiti raccolte nelle didascalie della sezione *Teli Veli Abiti Costumi...*. In tali descrizioni, si legge che "vengono specificate con annotazioni tecniche informazioni sulle caratteristiche dell'abito presente nell'immagine riprodotta, la sua provenienza, l'epoca e l'occasione in cui è avvenuta l'esibizione o è stata scattata la fotografia" (Giudici, Ferretti, Tagliati

2014, 253). Nel corso degli ultimi dieci anni, Giudici è divenuta la memoria storica, l'eredità materiale dei CCCP e, secondo Ferretti (Ferretti 2024), anche il suo "amministratore delegato" ed "esecutore testamentario". Sebbene ricordare e conservare facciano parte dei tradizionali ruoli femminili, l'archivio della soubrette è il luogo attraverso il quale si è ricomposta l'identità nominale di Antonella (Annarella) Giudici.

Riferimenti bibliografici

Agamben 2008

G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Roma 2008.

Bartlett 2012

D. Bartlett, *Stile e socialismo: quando la moda doveva essere arte*, in *Moda e Arte*, a cura di M. Pedroni, P. Volonté Milano 2012, 69-86.

Belpoliti 2014

M. Belpoliti, *Sono come tu mi vuoi*, in Giudici, Ferretti, Tagliati 2014, 11-16.

Contiero, Ferretti 2015

T. Contiero, G.L. Ferretti, *Fellegara, dove sono nati i CCCP – Fedeli alla linea*, Rimini 2015.

Benjamin [1982] 2000

W. Benjamin, *I "passages" di Parigi, Opere complete*, vol. IX, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino 2000.

CCCP – Fedeli alla linea 1998

CCCP – Fedeli alla linea, *Personaggi e interpreti*, 1998 (ultimo accesso 25 febbraio 2024).

Dei 2020

F. Dei, *Populismo culturale e populismo politico. Per avviare una discussione*, "Studi culturali, Rivista quadrimestrale" 3 (2020), 359-376.

Dollimore 1998

J. Dollimore, *Death, Desire and Loss in Western Culture*, London 1998.

Evans, Vaccari 2020

C. Evans, A. Vaccari (a cura di), *Time in Fashion Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities*, London/New York 2020.

Evans 2003

C. Evans, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity, and Deathliness*, New Haven/London 2003.

Ferretti 2024

G.L. Ferretti, intervento in occasione dell'anteprima della mostra "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024", "24Emilia" 11 ottobre 2023.

Geczy, Karaminas 2017

A. Geczy, V. Karaminas, *Critical Fashion Practice: From Westwood to van Beirendonck*, London 2017.

Giudici, Ferretti, Tagliati 2014

A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati (a cura di), *Annarella benemerita soubrette. CCCP – Fedeli alla linea*, Macerata 2014.

Giudici 2014

A. Giudici, intervento in occasione della presentazione del libro *Annarella benemerita soubrette CCCP – Fedeli alla linea* (Spazio Gerra, Reggio Emilia, 4 maggio 2014), videoregistrazione (ultimo accesso 1 marzo 2024).

Gnoli 2023

S. Gnoli, "Historical Mode". *Heritage and Revival in Contemporary Fashion*, "ZoneModa Journal" 13/2 (2023), 119-131.

Haye 2019

A. de la Haye, *Subcultures: Then and Now*, in "Subcultures. Then Curating the Everyday. 'Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk' at the V&A", (London, London College of Fashion, 26th July 2019).

Hebdige [1979] 1983

D. Hebdige, *Sottocultura: il fascino di uno stile innaturale* [*Subculture. The Meaning of Style*, London/New York 1979], Genova 1983.

Leopardi 1827

G. Leopardi, *Operette morali del conte Giacomo Leopardi*, Milano 1827.

Martin, Koda 1989

R. Martin, H. Koda, *The Historical Mode. Fashion and Art in the 1980s*, New York 1989.

Marx 1996

K. Marx, *Il capitale. Critica dell'economia politica* [*Das Kapital*, Hamburg 1867], a cura di E. Sbardella, trad. di R. Meyer, Roma 1996.

McGuigan 1992

J. McGuigan, *Cultural Populism*, London 1992.

Mishima [1967] 1983

J. Mishima, *La via del Samurai* [葉隠入門 – Hagakure nyūmon, Tokyo 1967], trad. di P.F. Paolini, Milano 1983.

Negri [2006] 2023

U. Negri, *Intervista a Umberto Negri, uno dei fondatori dei CCCP*, "Gomma.tv" podcast n. 13 (agosto 2023) (ultimo accesso 27 febbraio 2024).

Negri 2010

U. Negri, *Io e i CCCP: una storia fotografica e orale*, a cura di E. "Gomma" Guarneri, Milano 2010.

Parkins 2010

I. Parkins, *Fashion as Methodology: Rewriting the time of women's modernity*, "Time & Society" 1/10 (2010), 98-119.

Punknotdead 2022

Černenko Party, videoregistrazione (Tarantola, Reggio Emilia, 4 maggio 1984).

Segre Reinach 2022

S. Segre Reinach, *Per un vestire gentile. Moda e liberazione animale*, Milano 2022.

Seymandi 1989

M. Seymandi (a cura di), intervista ai CCCP Fedeli alla Linea e Amanda Lear, Superclassica Show, 1989 (ultimo accesso 13 marzo 2024).

Stanfill 2014

S. Stanfill (a cura di), *The Glamour of Italian Fashion 1945-2014*, London 2014.

Tacchini 1983

A. "Tacco" Tacchini, *Intervista ai CCCP – Fedeli alla Linea*, "Radio Antenna" 1 (1983).

Valdesalici 2014,

B. Valdesalici, *CCCP – Fedeli alla linea verso le fonti*, in Giudici, Ferretti, Tagliati 2014, 244.

Zamboni 2014

M. Zamboni, intervento in occasione della presentazione del libro *Annarella benemerita soubrette CCCP – Fedeli alla linea*, (Spazio Gerra, Reggio Emilia, 4 maggio 2014), videoregistrazione (ultimo accesso 1 marzo 2024).

English abstract

The paper analyzes the persona and wardrobe of Annarella (Antonella Giudici), the showgirl and model who has been the female member of the Italian punk band CCCP – Fedeli alla linea for decades. Through her clothes and style, the paper discusses how she has tackled the many contradictions associated with gender and women's condition. The paper adopts the lens of fashion to investigate Annarella's role and contribution to both the band's aesthetics and ethics. Her approach to clothes is here considered in relation with the depoliticization of subcultures and the neoliberalism of 1980s Italian fashion. The paper also intends to address the under-researched relationships between CCCP and fashion in the twenty-first-century's resurgence of critical impulses against cultural elitism.

keywords | CCCP; Annarella; Annarella Giudici; Rossana Tagliati.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista

Forma e sostanza

Le copertine dai CCCP ai CSI

Diego Cuoghi, intervista a cura di Michela Maguolo

Michela Maguolo | Diego Cuoghi, architetto e graphic designer, si è occupato della progettazione grafica degli album dei CSI fin dalla nascita del gruppo e, prima, di due copertine per i CCCP, un libro, *CCCP Fedeli alla linea*, uscito nel 1989 per Stampa alternativa, e la raccolta *Ecco i miei gioielli*. Cominciamo da questi, quale immagine si voleva trasmettere del gruppo e come questa veniva elaborata?

Diego Cuoghi | Seguivo il gruppo come appassionato di rock, poi ebbi modo di conoscerli personalmente e nel 1989, dopo il tour in Unione Sovietica, si presentò l'occasione di realizzare un volume che raccogliesse manifesti, volantini, ritagli, foto e testi delle canzoni: la loro storia, il loro immaginario. Mi fornirono l'immagine su cui impostare la copertina: la sigla CCCP in lingue e alfabeti diversi. Elaborai quell'immagine che in origine aveva un fondo bianco, trasferendola su di un fondo nero e introducendo manualmente i diversi colori per ogni lingua, ottenuti sovrapponendo diverse esposizioni sulla stessa diapositiva, trattate con filtri diversi. Il libro avrebbe dovuto avere il formato di un album, ma i costi altissimi della realizzazione fecero prima sospendere il progetto e poi lo ricondussero a un più abbordabile formato 45 giri. La prima edizione del 1990 conteneva i testi delle canzoni, invece per la ristampa del 1998 si dovette rinunciare ai testi i cui diritti erano stati nel frattempo ceduti.

Il rapporto di collaborazione che si era stabilito in modo spontaneo per il libro rimase lo stesso per le copertine successive, dei CCCP e dei CSI. La loro idea iniziale – un oggetto, una fotografia, un'immagine – veniva discussa, elaborata in diverse versioni e proposte, manipolata insieme, in particolare con Massimo Zamboni, talvolta con Giovanni Lindo Ferretti.

Anche *Ecco i miei gioielli*, uscito nel 1992 dopo lo scioglimento dei CCCP, riassume, musicalmente questa volta, la storia del gruppo. Di nuovo, l'immagine intorno alla quale la copertina sarebbe stata costruita mi fu fornita da loro. Lo scatto di Ghirri, significativo di per sé, con quel graffito sul muro lungo la strada e, dietro, sullo sfondo, la Basilica dei Santi Medici di Bitonto, diventava imprescindibile per la morte improvvisa del fotografo, al quale l'album è stato dedicato. Vista l'impossibilità di estendere la foto a tutto il campo, perché si trattava di un

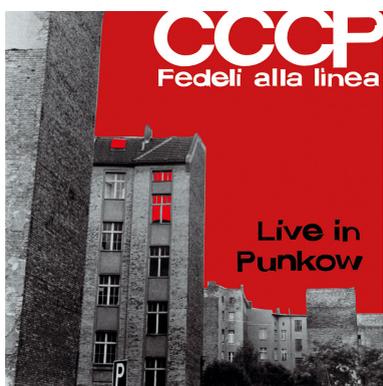


CCCP – Fedeli alla linea, *Ecco i miei gioielli*, Virgin, 1992.

provino, decisi di dare spazio alla tipografia, scegliendo un font graziato che rimandava alla tipografia del primo album, *1964-1985 Affinità-divergenze fra il compagno Togliatti e noi - Del conseguimento della maggiore età*, dove Carlo Chiapparini, chitarrista del gruppo e autore di molte copertine dei CCCP, aveva disegnato a mano un lapidario graziato. La dialettica tra quel lettering e la scritta nel graffito fotografato da Ghirri raccontavano l'intera storia dei CCCP. Grafica e tipografia, gli strumenti di cui disponevo, dovevano riuscire a trasmettere il significato di un certo disco senza prendere il sopravvento, ma accompagnandolo.

MM | È questo il compito che attribuisce alla copertina di un disco, di un libro: entrare in sintonia con i contenuti, tradurre in elaborati grafici parole e suoni?

DC | La copertina è la veste con cui il disco si presenta, l'abito che indossa per poter comunicare visivamente. Disegnare copertine non può prescindere dalla conoscenza approfondita dei contenuti e dalla comprensione dell'estetica complessiva del gruppo. Il compito del grafico è lasciare che questi elementi trovino espressione e sintesi nell'immagine, senza sovrastarla, senza lasciare la propria impronta, la 'firma'. Leggere, ascoltare, guardare, scrutare, cercare di capire il senso, anche al di là delle spiegazioni fornite dagli autori. E confrontarsi con questi, ascoltare e poi avanzare proposte e discuterle. Infine elaborare un'immagine in grado di suggerire, senza suggestionare, di raccontare senza cadere nella didascalia. Porsi in ascolto, e non solo della musica ma di tutto ciò da cui essa scaturisce, è l'atteggiamento che il grafico deve avere per restituire ciò che ha colto, in immagini, forme, colori, caratteri. Per questo motivo, credo, le mie copertine non sono identificabili come 'mie', ma richiamano, spero, l'identità del gruppo, la sua estetica, la prossemica sul palco, e suggeriscono quello specifico disco. L'atmosfera che ho cercato di creare nelle copertine degli Ūstmamò, per esempio, è profondamente diversa da quella dei Disciplinatha, pur essendo i gruppi molto vicini tra loro e nati nell'ambito dei Dischi del Mulo: prima bucolica, poi naïve e pop, la prima, più dura, quasi da rock anni Settanta, la seconda.



CCCP - Fedeli alla linea, *Live in Punkow*, Virgin, 1996.

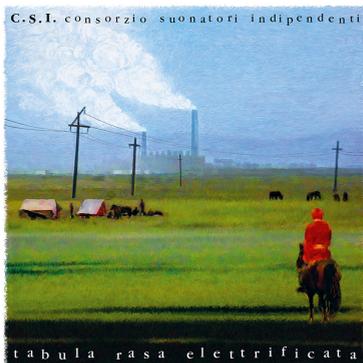
MM | Giovanni Lindo Ferretti, ricordando la genesi di *Tabula Rasa Elettrificata*, racconta che lei arrivò con una proposta di copertina pressoché perfetta, prima di aver ascoltato l'album.

DC | Nel caso di *T.R.E.*, uscito nel 1997, avevo in realtà visto i filmati del viaggio in Mongolia, ancora grezzi e in parte non montati, e avevo ascoltato una cassetta demo. C'era un grande interesse intorno a quel viaggio e volevo afferrarne i significati, prima che mi pervenisse il prodotto discografico concluso. Riguardai gli spezzoni più e più volte, fotografando scene e immagini che mi sembravano più significative nel confronto con i suoni abbozzati nella cassetta. Cominciai a sovrapporre quegli scatti, fondendone i contorni, per far emergere delle immagini in cui si depositassero la complessità di quei paesaggi, dei suoni e delle parole che da essi erano scaturiti. Trasformai

infine quei fotogrammi in dipinti, realizzati con il programma Painter su un computer Apple. L'intento era di creare non tanto dei fotomontaggi, ma dei collage, dove la pittura amalgama gli elementi, se ne appropria, per dare luogo a paesaggi d'invenzione, in cui ogni dettaglio è reale ma viene reinterpreto e diventa parte di qualcosa di nuovo. E in questa rappresentazione dell'idea di Mongolia, i colori dovevano essere quasi puri, privi di sfumature, perché così, mi dissero, erano i colori di quegli spazi infiniti. I paesaggi, così come loro li avevano vissuti e raccontati e come poi li cantarono, dovevano apparire smisurati, quasi immobili e senza tempo, ma al contempo di un realismo estremo, come il bambino con il dito nel naso. O di molto contemporaneo, come i pali dell'elettricità, che danno a quella tabula rasa la familiarità dei nostri paesaggi.

MM | Ha accennato agli Üstmamò, ai Disciplinatha, ai Dischi del Mulo: il contesto in cui nasce il CSI, con il concerto *Maciste contro tutti*. Potrebbe raccontarci la vicenda dal punto di vista della grafica?

DC | Con la fine dei CCCP, c'è stato un ritorno alle terre emiliane, ai monti, al territorio e alla sua storia, le sue storie. I Dischi del Mulo, l'etichetta fondata da Ferretti e Zamboni – il cui buffo logo con il mulo e le stelle alpine in una grafica volutamente inizio Novecento richiamava la passione di Ferretti per i cori e i canti degli alpini –, volevano promuovere e produrre musica di gruppi locali. Al grande concerto al Centro Pecci di Prato, il 18 settembre 1992, parteciparono i due gruppi Üstmamò e Disciplinatha e Ferretti, Zamboni e gli ex-Litfiba Gianni Maroccolo e Francesco Magnelli, che si erano dati come nome CSI, senza ancora sapere se sarebbero diventati un gruppo o meno. Nella copertina del disco che riproduce il concerto *Maciste contro tutti*, uscito nel 1993, ho voluto tenere insieme, in un'immagine forse un po' troppo affollata, riguardandola ora, alcuni momenti del concerto, perché era questo il protagonista del disco, l'evento, non i singoli gruppi o le loro canzoni. Il grande falò finale, il pubblico, i riflettori e la grande scritta in caratteri cubitali, come nei *kolossal* americani anni Cinquanta. Tra gli album realizzati dal CSI, quello che ha avuto una genesi più complessa è forse stato *Linea Gotica*, del 1994. Il tema più evidente era la guerra che si svolgeva sull'altra sponda dell'Adriatico, e che il gruppo ha ribaltato sul territorio, richiamandosi alla Linea Gotica della Seconda guerra mondiale, dell'occupazione nazista, la Resistenza. Ferretti inizialmente propose come immagine per la copertina la foto di un barcone con dei partigiani impiccati, che io non mi sentii di trattare graficamente. Troppo cruda, dolorosa per essere manipolata. Mi orientai invece verso i contenuti dei brani e il riferimento al gotico: una vetrata medievale squarciata (la *Presentazione di Gesù al Tempio* proveniente dalla cattedrale di Saint Denis) e la biblioteca di Sarajevo bombardata in fiamme. Ci furono dei passaggi intermedi, con ulteriori discussioni: il lavoro, come dicevo prima, era sempre basato sul confronto di idee, che venivano esaminate, provate, per poi prendere insieme la decisione finale.



CSI, *Tabula Rasa Elettrificata*, Polygram, 1997.

MM | Vorrei ci parlasse della tipografia delle copertine: come interagisce con la grafica e i contenuti?

DC | Mi ha sempre incuriosito sperimentare alterazioni dei font, trovare delle forme in grado di stabilire delle corrispondenze con i contenuti e trasmettere anche attraverso la tipografia la mobilità creativa, i cambiamenti cui ovviamente i gruppi sottostavano. Il primo logo del CSI, quello apparso sulla copertina di *Maciste contro tutti*, è stato pensato come richiamo ai tradizionali consorzi padani, con un'icona che teneva insieme la ruota dentata di una macchina e la musica. Ma già nel secondo album la rigidità, e forse anche l'ovvietà, di questo simbolo ha lasciato il posto a un New Caledonia che attraversa l'intera base del disco, lasciando che la scritta *Ko de mondo*, con caratteri arcaici, altomedievali, dialogasse con lo sguardo

intenso di Ferretti. In *Tabula Rasa Elettrificata* il tentativo è stato quello di, a partire dal Garamond, giocare con le lettere, disallineandole e conferendo loro un andamento ondulato che in qualche modo contribuisse a suggerire il movimento lento, le ondulazioni delle praterie infinite. Un esperimento interessante è quello di *Live in Punkow*, dove ho utilizzato il font Cheap Signage type3, che ha come caratteristica la forma dei caratteri irregolare e sempre diversa: lo stesso carattere cambia di spessore e forma ogni volta che lo si utilizza. Un senso di precarietà, casualità, che entra in risonanza con gli edifici fotografati da Umberto Negri, sullo sfondo 'rosso triste' voluto da Ferretti.

Ho anche utilizzato il Trixie (un carattere che simula quello della macchina da scrivere) per l'album del concerto ad Alba, in memoria di Beppe Fenoglio, *La terra, la guerra, una questione privata*: tutta la tipografia della copertina ha l'aspetto di un dattiloscritto, la perentorietà delle lettere battute una a una, e quasi incise sulla carta. Il titolo separa le due parti dell'immagine, la foto di un letto su cui poggia un libro aperto, la finestra che si apre su un paesaggio dipinto, un quadro di Ugo Celada intitolato *Il Cavatore*, voluto da Ferretti.

Ancora al dattiloscritto, questa volta non da font digitale ma effettivamente battuto a macchina, ho fatto ricorso in *Altro che nuovo nuovo*, uscito poche settimane fa. Per l'album che riproduce il primo concerto dei CCCP a Reggio Emilia il 3 giugno 1983, da un nastro creduto perduto e ritrovato e digitalizzato, i credits e i titoli dei brani sono scritti a macchina, per potersi meglio accostare ai testi originali ritrovati e riprodotti all'interno. La copertina è composta dalla sovrapposizione di due volantini relativi al concerto, anche questi recuperati negli archivi di Annarella. L'intento era di ricostruire il clima del 1983 anche attraverso la grafica e le modalità compositive: costruire materialmente la copertina, usando gli evidenziatori per sottolineare i testi originali del volantino.

MM | Ha raccontato della copertina appena realizzata per il nuovo disco dei CCCP. Pensa dunque che le copertine non abbiano la sorte segnata, come da più parte si paventa? Storm Thorgenson, il fondatore di Hipgnosis, si rese subito conto, all'inizio degli anni Ottanta, che l'avvento dei video musicali e, poco dopo, dei CD avrebbe cambiato l'atteggiamento verso la copertina, ridimensionandone l'importanza. Oggi, Spotify e la musica digitale l'hanno resa superflua?

DC | Sicuramente l'era delle grandi copertine è tramontata. Da parecchio tempo ormai i dischi non sono più avvolti da involucri graficamente raffinatissimi, magari disegnati da Andy Warhol, concettualmente e visivamente complessi come quelli di Hipgnosis. Le magnifiche copertine dei Talking Heads o degli Smiths, con quei ritratti meravigliosi, le incredibili immagini surrealistiche realizzate da Paul Whitehead per i Van Der Graaf Generator e i Genesis. Copertine che richiedevano investimenti importanti, capacità creative notevoli e sensibilità nell'associare musica, artisti e immagini. Oggi, il disco in vinile o il CD sono minoritari rispetto alla musica digitale e purtroppo la copertina come è stata concepita e come l'ho disegnata per decenni non esiste più. Non c'è più nulla di fisico da vestire, coprire, proteggere. Le immagini digitali che accompagnano i brani musicali sulle piattaforme sono fatte per emergere tra migliaia di *thumbnail* tutti simili tra loro. I dischi non si comprano più nei negozi, dove si potevano guardare, toccare, ascoltare seduti all'interno di una cabina, rigirando tra le mani la copertina, studiandone l'immagine per ritrovare il nesso tra questa e i brani musicali; e spesso si sceglieva di ascoltare un disco perché colpiti dall'immagine, dalla grafica. Il rapporto fisico con l'oggetto disco è venuto meno. Certo, quando i CCCP escono con un nuovo disco, è la versione in vinile che va esaurita in poche ore: c'è indubbiamente una nuova attenzione per il disco in vinile, per l'oggetto, ma non so se questo è sufficiente per riaccendere l'interesse verso la copertina, per ristabilire quello stretto legame tra il disco e la sua rappresentazione visiva. Alcuni cercano di continuare a farlo.



CCCP – Fedeli alla linea, *Altro che nuovo nuovo*, Universal, 2024.

English abstract

Diego Cuoghi, architect and graphic designer, designed the last three album covers of the band CCCP and all those of CSI – Consorzio Suonatori Indipendenti. In this interview he recalls how covers were conceived and the reasons of some of the choices made. He discusses the task of the cover for an album, its being a reflection, mainly suggestive and not explanatory, of the record's contents and the band's aesthetics.

keywords | CCCP; CSI; Diego Cuoghi; Album covers.

Frammenti elettrici

Intersezioni tra video e CCCP

Filippo Perfetti

I. Geniali dilettanti in selvaggia parata

Primavera del 1984, da poche settimane è eletto quale nuovo segretario del Pcus Konstantin Černenko. Recita il volantino della serata:

I kabulisti e le aristocrazie punk
i teologi i samurai e le rezdore
gli islamici e i buddisti
si schiodino dalle loro dimore
per rendere omaggio al vecchio e
al nuovo imperatore

Černenko (CCCP – Fedeli alla linea [1984] 2023, 63-64)

Una festa convocata per rendergli omaggio: musica, film e diapositive, e una sfilata di moda sovietica. Per lo più abiti raccattati dall'usato dei frati di Carpi, il resto invenzione e un dono:

In una discoteca vicino alla stazione ferroviaria di Reggio Emilia, il vecchio Tarantola, ribattezzato Tarantol'art con vezzo New Wave, concerto dei CCCP, preceduto da una 'parata di moda filosovietica'. Sulla balconata della discoteca sfilano Silvia, Annarella, Carolina e Francesca Costa, quest'ultima figlia di Corrado Costa, poeta del Gruppo 63 e avvocato di tutti gli sbandati reggiani (Negri [2010] 2023, 387).



Annarella Giudici durante il Černenko Party, Reggio Emilia 1984.

Tra tutte, una sola: Annarella. Non è selezione, è differenza. Non potrebbe che essere lei: cambia abito, appare e scompare. Ogni volta un solo risultato: lei, nessun'altra. Nient'altro. Annarella e l'abito. Annarella è l'abito:

Senz'altro l'abito...

I monaci, ad esempio, avevano un tempo problemi di abito.

Allora darsi un abito era accettare una univoca dimensione pubblica, una regola, inserirsi in una tradizione.

Dare vita ad un abito o è un'assurdità o è un'altra cosa, anzi due.

È accettare la potenza del mondo, il regno della necessità. È animismo.

L'abito è la maschera, ed è la maschera una volta indossata che comanda, che gestisce chi la

indossa.

È glorificare la potenza dell'individuo.

Un narcisismo che ha bisogno di travestirsi continuamente per continuare ad esistere. Niente possiede niente. Ciò che è non appare, ciò che appare non è.

Lode alle Soubrettes, vera coscienza acritica e inconsapevole del nostro tempo (CCCP – Fedeli alla linea [1988] 2023, 309).

Compare, esce, ritorna, ogni volta una nuova foggia, e per nulla cambia: è lei che dà vita a una visione che, per farsi sensibile, si veste ogni volta con colori e stoffe differenti. Ogni volta un'epifania. Il manifestarsi, la dimensione pubblica. L'animismo di dare vita all'abito, di possedere la sua forza piegandola alla propria individualità: "Aveva un potere che noi non avevamo: faceva vivere cose inanimate come gli abiti" (Ferretti, Zamboni 1997, 43). L'abito come maschera e come personificazione di una forza che soltanto pochi possono permettersi. Annarella può. Principessa con una corte sterminata: "Bisogna immaginarsela: lei e i suoi 300 ragazzotti di montagna. Una specie di principessina: aveva tutti ai suoi piedi, insegnanti e bidelli compresi. E tutti ne erano innamorati" (Ferretti, Zamboni 1997, 43). La sua individualità, unica, sopra tutto, al di là di ciascuno. Si fa di pezzi, di abiti altrui, come il cantato di Ferretti si modula in citazioni e riprese, rimarchi da altri, sussurri resi grida dalla forza di chi può darne piena voce. Quella prima notte di Annarella, non ancora al fianco di Zamboni, Fatur e Ferretti, ci è data da un video. Sappiamo chi lo fece: "C'è un video che documenta l'evento, girato da Stefano 'Steppo' Nocetti di Radio Antenna 1, proprio quello Steppo che aveva suonato la batteria nel concerto di Fiorano, l'ultimo batterista, anche se estemporaneo, dei CCCP" (Negri [2010] 2023, 387).

Video di grana grossa, come nelle possibilità di allora, ma del tutto sufficiente a dare prova di quell'evento. Ne scrive anche lo sciamano-psichiatra dei CCCP, Benedetto Valdesalici: "Il *Černenko Party* al Tarantola e il *Wojtyła Party* al Tuwat, 1984, 120 minuti, sono la testimonianza videoregistrata di ciò che affermo: l'Antonella Giudici del *Černenko* è una grande indossatrice di abiti con la sua Maison" (Valdesalici 2014, 246). Sono gli anni delle tv locali, della trasportabilità del periferico e marginale alla dimensione pubblica, il poter portare il volto di ciascuno accanto al volto famoso. Della possibilità di ingresso nell'immaginario comune tramite l'immagine pubblica. Ovvero dell'ingresso della possibilità di esibizione di sé al mondo anche per una ragazza di provincia – fenomeno che oggi si conosce nella sua più vasta scala. La vedette irraggiungibile diviene figura casalinga, entrata in casa dal televisore qualche decennio prima, ora si completa lo scambio: la ragazza di casa, di paese, può andare ad occupare il posto da soubrette. Una soubrette soltanto, da Vallisnera, è colei che non subisce i segni di questa mutazione, ma li blandisce. Benemerita quella soubrette.

Seguiranno altri anni di sfilate sui palchi, molte altre vesti, sempre più costruite, non solo filsovietiche, sempre meglio abbinata alle canzoni al punto da entrare a farne parte. Annarella da Vallisnera, benemerita soubrette.

II. Intermezzo sulla forma frammento e sull'elettrico

Hauptstadt der DDR, un pezzo di Berlino
Hauptstadt der DDR, un pezzo di Berlino.
CCCP, *Live in Punkow*

Guten morgen amore mio
Guten morgen auf wieder-ciao.
Raoul Casadei, *Guten Morgen*

Frammenti elettrici, una manciata di appunti e di alcune riflessioni attorno a qualche oggetto video che attraversa più o meno direttamente il fenomeno CCCP - Fedeli alla linea. Nessuna esaustività rispetto ai temi, nessuna logica sillogistica tantomeno dialettica a legare fra sé i frammenti – per cui nessuna conclusione. I frammenti sono quattro, sarebbero potuti essere cinque o anche solo uno. Ognuno vorrebbe essere significativo di per sé rispetto al tema di riferimento; insieme, i quattro, non vogliono dare né meno né più di quanto potrebbero dare singolarmente. Quasi nessuno è un video realizzato direttamente dai CCCP, nessuno di questi frammenti ha come oggetto videoclip musicali, forse una delle forme che meno ha saputo intercettare le estetiche o le formule retoriche e artistiche della band emiliana. In questo senso è forse ancor più probante provare a formulare un discorso attorno al video rispetto a una band senza che il videoclip sia parte del discorso. Un'avvertenza ancora: non si tratta di una costellazione, un termine facile a cui appoggiarsi in questi casi. Si tratta piuttosto di detriti precipitati da uno stesso blocco: difatti, se la costellazione illumina, dà significato attraverso una serie di rapporti, qui i rapporti vengono a mancare, vi è solo una comune materia di base e la volontà di lasciare qualche pietra di inciampo, di riflessione sui frammenti e attraverso di loro. Elettrici poiché di questo sono costituiti nel loro essere video. Infine, *Frammenti elettrici* è una serie di alcuni film, molto spesso brevi, realizzati nei primi anni del 2000 dai filmmaker Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Uno di questi può prendere parte fra le schegge della materia di cui qui si parla. Prima di arrivarci occorre un passo di lato.

Wim Wenders così ricorda il momento in cui il Muro di Berlino, senza artefice alcuno se non il precipitare su di sé della storia, venne abbattuto:

Quando il Muro è caduto, nel 1989, stavo girando *Fino alla fine del mondo*, nel posto più lontano che si potesse immaginare: in una località chiamata Turkey Creek, in Australia occidentale. Nessuna comunicazione col mondo, né radio, né televisione. Era prima del telefono cellulare, o satellitare. L'unico posto con un fax, per centinaia di chilometri, era una drogheria. Mi mandarono foto di Berlino, via fax, e arrivarono completamente annerite. Si poteva solo vagamente intuire che cosa mostrassero. Sembravano persone che ballavano, ma non potevo essere sicuro [...], Le ho osservate a lungo, quelle immagini, con le lacrime agli occhi (Wenders 2003, 20).

Immagini poco nitide, arrivate da una distanza posta, prima che dalla geografia, dall'incredibilità dell'accaduto che avevano impresso. Un avvenimento al di là di quanto potesse essere immaginabile prima del suo accadere e su di esse cronaca, fotografie faxate al vertice opposto della Terra – fino alla fine del mondo. Nell'incertezza di un'immagine sgranata, con addosso tutta la sua materialità storica, di essere documento con tutti gli accidenti del proprio tempo

– quindi delle possibilità di trasmissione e ancor prima di cattura e definizione – che raggiungono uno degli artisti più attenti in quegli anni al guardare all’immagine come espressione sintomatica, carica di un al di là rispetto alla dimensione iconografica. Ricontrato espressivo di un avvenimento che è sempre stato emozionale, che è sempre storia umana: cronaca sviluppata nel suo aspetto interiore. Cos’è in fondo la fotografia in *Alice nella città* (1974)? Un indizio, una guida, la figura di una persona, una nonna, ma soprattutto anche di più – contiene una dimensione figurale, un al di là che è il motore del film di Wenders e un generatore degli eventi, mai una mera testimonianza. Il secondo elemento da appuntare è quanto riportano quelle immagini: non dei calcinacci, non quanto è restituito dal dato ufficiale, ma l’effetto, la conseguenza: l’espressione della reazione. Non è un’immagine che si fa didascalica, ma un’immagine portante, che assume su di sé la causa – il crollo del muro – e che si fa vettore di un sentimento – il ballo, la gioia. Terzo punto: Wenders guarda le immagini con le lacrime agli occhi. Nonostante la difficoltà di lettura, la difficoltà di comprensione, è comunque tutto chiaro, tutto evidente: il peso dell’immagine, di quanto contiene e significa, non è scalfito da alcun accidente. Fine di un mondo.

A dare una rappresentazione del sintomo prima del manifestarsi dell’evento – la caduta del Muro – e a cogliere nelle pieghe della cronaca secondaria una lettura che sia non tanto una giustificazione, ma una presa d’atto di alcuni movimenti in corso, sono la coppia di filmmaker Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi. Con un film del 2009, inserito nella loro serie *Frammenti elettrici*, che rivela dal loro archivio personale alcune immagini girate nella tarda estate del 1989 nei luoghi di casa per Angela, la campagna dell’alta Romagna. Vanno per noti, tra l’umido calore e le prime bave di frescura, in giro a riprendere con una piccola camera video amatoriale le Feste dell’Unità di quella stagione. Consapevoli degli scricchiolii già in atto da anni dei Paesi del Patto di Varsavia, non possono sapere dell’avvenimento fatidico. Eppure, quelle immagini da loro raccolte sono lì. Sono riprese di fortuna, senza alcuna attenzione produttiva, se non per la familiarità della coppia con la ripresa in formati ridotti che spesso accompagna i loro i viaggi, senza che le riprese abbiano un fine già prestabilito:

C’è un desiderio di creare un proprio corpus di memorie, un archivio [...] di estenderlo come una protesi corporea, è questa la genesi del filmare. È l’abitudine, forse cattiva, di portarci dietro sempre una camera per filmare, senza aspettare di avere a disposizione un operatore. Noi siamo gli operatori. [...] È il bisogno di fissare. Qualcuno tanti anni fa ha detto che si tratta di “un gesto quasi amatoriale”; ed è un’espressione che noi non disprezziamo, vale a dire il fatto di riprendere perché ‘ami’ riprendere. Difficile, ma in fondo anche molto semplice da spiegare (Dottorini 2007, 21).

Una produzione da una parte esterna rispetto a quella da loro realizzata con la “camera analitica”, il dispositivo inventato dalla coppia attraverso cui realizzano i film che li hanno resi celebri, ma anche interno se si pensa al lavoro di rianalisi sull’immagine: un archivio esteso come protesi corporea, interiorizzato. Appunto un “bisogno di fissare” anche attraverso un gesto spontaneo sì, ma decisamente condizionato da un sentimento, da un trasporto e attraverso un apparato tecnico: “perché ‘ami’ riprendere”. Il film del 2009 si intitola *Frammenti*

elettrici n. 6 – Diario 1989. Dancing in the Dark. Un diario, una cronaca dalle Feste dell'Unità romagnole. Un film composto da un succedersi di punti di ripresa quasi sempre statici, giusto il dondolio di una ripresa senza cavalletto e il movimento dato dal solo spostamento del braccio o dallo zoom della camera. Un diario, uno dei loro, ma un diario, nel senso più comune del termine, riporta gli appunti attorno alle immagini, a quanto visto e raccolto, e diviene sinossi ed esegesi per il film:

60 giorni prima dall'Evento la traiettoria mentre accade è già passato. Un passato tradito, gettato – non realizzato in mezzo alle campagne italiane. Visione surreale. Zanzare, grilli, fumi di salsiccia. E fumi sul palco, cibo proletario. Carnalità, vitalità (o vitale), ritmo. Ma già anche teatro di ombre. Eclisse – reale ed irreale. Un mondo primitivo, selvaggio quasi in cui si inseriscono altre culture. Come un castello di carte cadrà in una situazione complessa. In una catastrofe complessa. Imponderabile lo spaesamento già in atto di una cultura locale con radici profonde. Che Guevara – ballerine improbabili. Flash dance – contro mazurka e ancor più improbabili danzatrici in stile esotico latino americano, americano di periferia. Lontani dai ritmi del tango, del valzer. Siamo ad un Nashville periferico impacciato. Andare in fumo. Imitativo falso imposto. Lontano dalla genuinità iniziale. Il loro non avere dubbi. Devozione incondizionata alla Causa. Subire da lì a poco un taglio un deragliamento (Gianikian-Ricci Lucchi 2009).

Un piano inclinato, un accadere dell'evento che avviene per inerzia, come per ineluttabile destino. Il resto, il contorno, è quanto detto: una festa che al di là del paradigma ideologico che la giustificava, e la faceva genuina nella sua espressione popolare, è già caratterizzata dalla contaminazione del cattivo gusto, dettato dalla cattiva moda e da un correre al nuovo come sinonimo di bene. C'è sempre, a ogni epoca, un cattivo gusto, il problema è quando è subito acriticamente, quando si forma su un kitsch e mina un carattere e la facoltà di pensiero, di giudizio. In questo caso, l'interiorizzazione di alcune forme segnala una crisi della percezione di sé e di conseguenza della propria rappresentazione. "Imitativo falso imposto": imposto prima di tutto da una incapacità di valutazione di se stessi, di comprensione della propria identità, che porta alla copia, senza giudizio sul modello, come sostegno per riformarsi cercando nell'omologazione una struttura di comportamento e di apparente vitalità. Una vitalità popolare che cerca un'altra forma per potersi esprimere, dubbiosa della propria storia e insicura sul poi. Il clash estetico e quindi etico è lampante, il frutto, sul piano storico e non solo aneddotico lo si troverà sessanta giorni dopo: l'est che spinge a ovest per appropriarsi di un nuovo modello, un ovest frastornato e inebriato dal non



Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Frammenti elettrici n. 6. Dancing in the Dark* (still), video, 2009.



A. Ricci Lucchi, acquerelli dedicati alle danze popolari nei vari paesi.

sapersi assumere il ruolo di guida che prima presentava come dato di fatto e ora si ritrova incapace di giustificare e privo di una direzione che non sia quella di un'auto disfatta. Troppo per essere contenuto in una festa di paese? Probabilmente no, se si è capaci di guardarla in obliquo, al di là dei fumi artificiali del palco e delle cucine, delle luci colorate e degli impianti audio e delle orchestre a ridare il basso continuo in tre/quarti di ogni estate romagnola. Nella reiterazione del canone lo scarto è nella piccola differenza di quelle classi adottate da altri contesti, esotiche – non che la festa fosse una forma pura, ma l'ibridazione riguardava elementi che, pur diversi, erano già parte dell'espressione del luogo – interiorizzate come forme accettabili e conformi al resto. Il film dei Gianikian è in grado di mostrare ciò attraverso un lavoro in sottrazione nella forma cinematografica, apparentemente spoglia di ogni lavoro di cura, laddove è invece nel montaggio frizionale tra i diversi elementi in stringata successione che ci dà indizio della presenza di quei sintomi estetici. Una grammatica asciutta, paratattica, attraverso cui “Le couple expérimente pour ce film une nouvelle technique de montage : agencer les plans en fonction des musiques” (così nella presentazione del Centre Pompidou 2015). Un succedersi di musiche e danze, bambini protagonisti e ballerini agé, cantanti e prime voci femminili, spesso poco visibili o per nulla, a causa di una scarsa esposizione che rende il buio un'informe materia avvolgente le figure, e la luce, spesso diretta in camera, un impasto di luminescente virato in tinte vivaci che non è per nulla d'aiuto nella visione. In questi movimenti irrequieti tra la grana dell'immagine, il composto di luce-buio quasi mai favorevole al profilmico, il suono in mono, diretto da un impianto audio pronto a replicare ogni sera vocato alla durevolezza più che alla musica, il lavoro dei Gianikian rende evidente la presenza di una nuova Linea gotica sul crinale della storia: “Dans différents petits villages de la Romagne, sur la ‘Ligne Gothique’ de la Seconde Guerre Mondiale, les lieux de Paisà de Roberto Rossellini. Un portrait d'un ‘peuple disparu’ qui danse” (Gianikian, Ricci Lucchi 2011). Scomparso o meno il popolo, il film dei Gianikian è certamente un lavoro su un popolo e una storia non raccontati ma messi in mostra nella loro carnalità. Il visivo sostituisce il discorso, scrive Robert Lumley: “[*Dancing in the Dark*] rappresenta uno stato d'animo più che un evento [...] attraverso cui ritorna una sorta di antropologia ‘rovesciata’, in cui gli osservatori prendono a oggetto delle loro indagini se stessi e la società a cui appartengono” (Lumley [2011] 2013, 173). Uno sguardo rivolto su di sé, su un panorama umano a cui appartengono – lo avevano già fatto all'inizio del loro incontro, per *Erat-Sora* (1975), in cui la medesima campagna, ma al sole, era vista nella sua dimensione contadina e cristiana. Il tentativo antropologico del film è posto nell'avvertenza iniziale, tratta da Spinoza: “Non deplorare, non deridere, non detestare, ma comprendere”. La scritta iniziale – a cui fa rima il finale dove si alternano le parole d'ordine dell'utopia sacrificata nei fumi degli stand gastronomici “libertà”, “fratellanza” e “uguaglianza” – racchiude lo scopo della cinematografia dei Gianikian. Il tentativo di comprendere attraverso il materiale raccolto e depositato dalla storia, specialmente il materiale visivo, per cercare di leggere al di là delle facili sommatorie e apparenze. Un lavoro che, anche laddove semplifica nella forma, cerca di restituire una complessità.

Di nuovo Wenders allora, i tre elementi da cui si era partiti. L'immagine scarsamente leggibile, lo sgranato della bassa risoluzione video: un'immagine per essere vista nel suo significato richiede uno sforzo di comprensione – al di là del bello o del ridicolo, ovvero del contenuto apparente. Di rimando a quanto detto sulla sua qualità, la storicità dell'immagine non è data dal suo essere documento di un qualcosa ma dall'essere marcata storicamente dalla sua condizione materiale: l'aspetto video di una determinata epoca in cui il riferimento di ripresa era quello, o di fotografia trasmessa e stampata attraverso un fax. Viceversa, è da considerare che la storicità dell'immagine diviene anacronismo in quanto l'immagine non è mai del tempo in cui è realizzata ma è del tempo a cui parla, in cui agisce. E questo si lega al terzo aspetto: l'immagine ha valore – o meglio ancora l'immagine avviene – quando è eloquente, e sa esserlo se rappresenta un effetto più che l'atto stesso, o ancora se racchiude il simbolo cifrato di un evento – lo preannuncia attraverso una proiezione che è il suo fantasma. In questo modo sostituisce la rappresentazione del gesto, piuttosto è il suo farsi atto a sé in grado di produrre uno sfasamento di stati, anche degli stati emotivi – non solo politici.

Ultimo giro. Luci sfocate si incrociano tra palco e pubblico, fumi e sudori, musica da impianti semicollaudati, calore, a volte calca, ballo. Liscio romagnolo-emiliano. Divisa la regione quasi in replica tra gli schieramenti occidentale e orientale, Varsavia-Nato. Non c'è apprensione, l'apprensione è solo del ballo: il movimento rapido del polpaccio, il vortice, la giravolta e il caschè. Ultimo flash: ballerine vestite alla maniera di Rio in un trenino da capodanno brasiliano. Forse stona, comunque si tiene. Qui non c'è alcuna divisione, presagio della vicina riunificazione. Fine di un mondo. Ma non della storia.

III. Non per la qualità della tua danza

Un momento fissa il tempo a cui appartiene nella loro storia la casa di Fellegara: i primi mesi. Momento del primo sviluppo, di incertezza e di formazione: "Fellegara una casa contadina a due piani; una cucina con il camino e due finestre, una a est e una a sud, per far belle le colazione e le mattinate un grande portico aperto sul tramonto per pomeriggi e sere e far notte in compagnia. Diventa un set fotografico, un laboratorio di scultura, un corso di aggiornamento su estetica e retorica; la stanza più grande al secondo piano è la sala prove dei CCCP. Tutti i



Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Frammenti elettrici n. 6. Dancing in the Dark* (still), video, 2009.



A. Ricci Lucchi, *Dancing in the Dark*, acquarello, 2009.

Tra puro movimento e immoto.
CCCP, *Trafitto*

giorni si suona” (Ferretti in Contiero 2015, 10-11).

Una stanza è per lei, per Fellegara, trasferita dentro ai Chiostrì di San Pietro, a Reggio Emilia. L'entrarci è spaesante. Non per le vecchie attrezzature musicali, non per i sofa vintage di vago marrone tendente al camouflage muro-pavimento-poltrona-polvere. Cade il visitatore della stanza in una vertigine. La dimensione è curvata da quanto è alle due pareti laterali, di rinfaccio l'una all'altra. In mezzo si stanza un'impressione conturbante che ammalia, abbatte – da qui l'importanza delle comode sedute? Alle pareti sono due video proiezioni. Visitare così Fellegara è visitare Burnt Norton, la pioggia dalla pergola ha appena concluso di asciugarsi, alla vite si alterna la rosa. Così è per Eliot ([1936] 2014):

Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
[...]
At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.

Sul bilico della stasi, nel sottile frangente che non è ancora movimento e non è più punto d'arresto, è la danza. Dove non può essere il movimento e il passato o il futuro, e dove non potrebbe esserci che la danza dei corpi e del tempo.

Le proiezioni. La prima è un carosello di diapositive. Fermo immagine, istantanee da quella Fellegara proveniente dai primi anni Ottanta. Il fotografo è Ferretti, il soggetto unico è solo, Annarella: “Durante la settimana: *live in Mosca – punk islam – militanz – Emilia Paranoica* a rimbombare sotto la volta del portico e set fotografici monotematici: io fotografo, Antonella vestiva il nuovo ritrovando il suo nome di battesimo: Annarella” (Ferretti 2014, 236). Lei veste abiti delle sue prime stagioni, delle sue invenzioni fatte di vesti dal passato e di vestiti che, se comuni, sono mai visti se portati da lei: chiodo, pantaloni in pelle, capelli legati in alto, esuberanti; berretto militare; calze nere, abito nero, scarpette tacco e rosso acceso; un maglione largo bianco che è gonna per gambe coperte poi da calze, in fondo anfibi. Una giacca verde slavato, stivaletti pendant. Altri possibili abbinamenti ancora. Poco cambia tuttavia: quello che resta è lei che posa per Ferretti. Lo sguardo rivolto all'obiettivo. Guarda lì, guarda te. Non sposta nulla la distanza, l'allora di quegli scatti, il che non c'eri, il che non c'è questo ora. Ne parla Belpoliti:

La Soubrette è restituita al suo inizio, quando il travestimento non era ancora la sua “forma”. Sono ancora scene, anzi le prime scene della trasformazione in atto. Ce l'ha fatte vedere, forse per indicare, inconsciamente, là dove tutto era iniziato. C'è la ragazza che diventa modella, diva, santa. Sta per accadere. Tutto nell'occhio di Giovanni che la guarda e scatta. Ma tutto è già in Annarella che sta per vestirsi d'altro e di sé. [...] Tutto in quello sguardo: stranito, perplesso e anche

un poco risentito. Da lì in poi Cappuccetto diventerà Lupo. Quanta ingenuità le sarà mai servita per quella trasformazione? (Belpoliti 2014, 16)

Quanta ingenuità pensare che davanti all'obiettivo si sia tutti uguali. C'è chi è capace di restare presente anche nella camera chiara, di abitarla, chi non è relegato al passato di una propria fotografia di un posto e di un momento. Vestire il nuovo è anche questo: non apparire di un'epoca, di una sola. Saper dare una forma che perdura non nella stabilità della propria età ma in quella a cui è offerta, saper ridare la stessa età di chi la guarda, allora, oggi o poi. Questa è la forma dell'immagine figurale, questa la "forma" di Annarella. Il passaggio del fermo immagine, lo scandirsi in singole immagini senza che permanga una continuità se non nel soggetto, è un altro elemento. La casa di Fellegara nel suo interno con mobili di legno, stufa, libri e pareti bianche, poi le sue scale, il suo portico; ancora poi una discarica di rifiuti. C'è sempre Annarella mentre cambia da un abito all'altro. In questa permanenza del soggetto diversamente aggettivato dall'abito che ne dà uno dei suoi possibili accenti, senza che ne cambi mai la forza, è ribadito il passaggio di un unico tempo, che appartiene allo stesso orizzonte di eventi impresso sulla parete. In quelle singole apparizioni, senza consecutività, parvenza di evoluzione e di movimento alcuno, il tempo è mostrato nella sua granularità, come granelli di una clessidra che passano uno dopo l'altro, senza che il secondo abbia relazione col primo o col terzo: giocati da una sola forza ma ciascuno per sé. Un tempo atomistico che restituisce l'immagine del presente di allora a colui che lo guarda oggi. Appaiono le immagini nel loro fatto, nel loro essere presenti a sé stesse, singolarmente. Alla visione dello spettatore risultano come la luce di stelle lontane, luce accaduta in un passato ma manifesta ora per chi la sta guardando, così che "ogni evento è imperituro, e il passato è sempre presente" (vedi Somaini 2020, 30-32). Questa immanenza dell'immagine, che dura a distanza rispetto alla sua raccolta, è fondamentalmente data nel suo soggetto che rimarca la tensione tra il sé e il qui, ma anche dalla sua presentazione statica e singolare che ribadisce una qualità fotografica. Da questa singolarità di ogni scatto che nella proiezione si stampa alla parete nella sua evenienza fattuale, permane.

La seconda parete affronta la prima da ogni punto di vista. È opposta nello spazio, nel tempo che contiene, nella forma e nel soggetto. Se lo spazio è presto dato, una contrapposizione di carattere geometrico dell'allestimento, il resto necessita di qualche spiegazione. Quanto vie-



Stanza di Fellegara, proiezione con le fotografie di Giovanni Lindo Ferretti a Annarella Giudici. "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024). Fotografia dell'autore.



Stanza di Fellegara, proiezione del video con i quattro CCCP fuori dalla casa colonica di Fellegara. "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024). Fotografia dell'autore.

ne proiettato è un video, girato nell'ultima estate emiliana fuori dalla casa di Fellegara per come la si può incontrare oggi. Qui, tutti e quattro i CCCP camminando vengono incontro alla videocamera che, immobile, rimane fissa a riprendere. Il video, in una giornata di sole in mezzo ai filari, non mostra alcuna azione particolare. Arrivati a una certa distanza, in un piano americano, i quattro si fermano e restano in posa, consapevoli della ripresa. L'unico aspetto saliente che presenta il video è il suo rallentato estenuato. Per trovare un primo confronto, per nulla spurio, vengono in mente i video di Bill Viola – artista che proprio alla stanza ha dedicato particolare attenzione, si tornerà su questo aspetto. Ricorda *Passage* (1987), *The Crossing* (1996), in cui un uomo avanza come i quattro verso la videocamera, il celebre *The Greeting* (1995) o ancora l'installazione per la chiesa di San Gallo a Venezia, *Ocean Without a Shore* (2009), dove dei fantasmi, o meglio dei redivivi (Fabri 2009), in successione tra loro, avanzano lentissimamente dall'oscurità per fare visita agli spettatori. Il rallentato del video in mostra a Reggio Emilia cosa rallenta? O meglio, cosa mostra? Non c'è nulla da vedere, non accade nulla, è una banale camminata. Si può trovare un aspetto di eccezionalità nel fatto che i quattro siano assieme dopo anni di divisione, questo sì, ma il vero soggetto esposto dal rallentato non è altro che il tempo. Il tempo come flusso. È il tempo che ha invecchiato la pelle, ne ha deformato i tratti, dei CCCP, che ha portato con sé e su di loro gli anni. È il tempo che inesorabile prosegue nel suo andamento. Questo andamento, questo fluire e scorrere del tempo è quanto il rallentato mostra. Non una ripresa di uno spazio, ma una ripresa del tempo: una immagine-flusso. Una immagine-flusso in quanto mette in evidenza lo scorrere del movimento che intimamente la attraversa, quella della camminata e dei piccoli gesti, ma anche del tempo in quanto durata che si fa materia stessa dell'immagine. Una immagine che si fa col tempo e in questo modo è in grado di rendersi presente, di presentificarsi in quanto immagine (vedi Dubois 2020).

La stanza dell'allestimento di questi due video è un ulteriore oggetto a cui guardare, poiché rimodula e aumenta il portato di entrambe le proiezioni, facendolo deflagrare al loro incontro al suo interno. La stanza in quanto dispositivo artistico ha in Viola uno dei più alti artefici. Le sue stanze sono spesso luoghi in cui la video arte, grazie all'articolazione studiata tra spazi, elementi fisici, proiezioni, schermi e elementi sonori, acquista una dimensione di significato e rapporto con il pubblico che raramente si può incontrare, si pensi anche alla sola *Room for St. John of the Cross* (1983) (Townsend [2004] 2005). Entrare nella stanza di Fellegara, nella *Burnt Norton* emiliana, è accedere al nucleo di un prisma. Anche questa è composta, ma più che di un preciso dispositivo è da vedersi come *assemblage* (Casetti 2015) che dà forma a uno spazio cristallizzato, in cui i “caratteri non possono essere spiegati in maniera esclusivamente spaziale” e fungono da “rappresentazioni dirette del tempo” (Deleuze [1985] 2017, 152). È una stanza cristallo. Al suo interno si è immersi nel tempo e si può avere una dimostrazione del concatenamento ternario di passato, presente e futuro. La stanza cristallo permette di posizionarsi all'interno dell'immagine tempo: è l'immagine-cristallo su una dimensione ambientale. Si può prendere direttamente quanto scrive Gilles Deleuze sull'immagine-cristallo:

Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato [...] o, ed è lo stesso, deve sdoppiare il presente in due direzioni eterogenee, di cui una si slancia verso l'avvenire e l'altra ricade nel passato. Il tempo deve scindersi mentre si pone e si svolge: si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato. Il tempo consiste in questa scissione, ed è essa, è esso che si vede nel cristallo. L'immagine-cristallo non era il tempo, ma nel cristallo si vede il tempo (Deleuze [1985] 2017, 96).

Il tempo – sulla scorta di Bergson – si scinde in due vettori che puntano in due direzioni antinomiche: il presente nella direzione del futuro e il presente nella direzione del passato. In questo senso, rispetto alla stanza, l'essere tra le due proiezioni alle pareti ci pone nella frattura verso l'una e l'altra direzione: il passato presente nei fermo immagine di Annarella, il presente del fluire temporale verso il futuro nel video all'esterno della casa di Fellegara. Al centro il presente in quanto tale, simultaneo agli altri due tempi. Le due proiezioni, oltre a dare le due direzioni e il fulcro tra i due, sono anche rappresentative del modo in cui si manifesta il tempo: “Si pone e si svolge”. Cadenzato in un ticchettio di immagini, una poi l'altra da una parte, a marcare la battuta, l'arresto dell'intervallo tra una sezione e l'altra del tempo; viceversa e insieme lo srotolarsi continuo in una durata che fluisce, passa e scorre. È in questo cristallo, allora, che si vede il tempo come dimensione stessa della vita: “Quel che si vede nel cristallo è sempre lo zampillo della vita, del tempo, nel proprio sdoppiamento o nella propria differenziazione” (Deleuze [1985] 2017, 107). Passato presente e futuro come unica forma abitabile dalla vita, dai suoi avvenimenti e cambiamenti. Non sono i tre modi del tempo a dare il passaggio, ma è nel tempo che i vivi ricevono la possibilità di esserci, di abitarlo secondo la ripartizione ternaria che Agostino riconosce essere “un'estensione dello spirito stesso” (*Inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem: sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi. Confessiones*, XI, 26). Non la proiezione di un sé, ma l'espressione di un sé in un ambiente: un'estensione che forma uno spazio per la vita. Difficile abitarlo, a volte è possibile vederlo, ma anche per quello serve attenzione, soprattutto in mezzo a un'umanità “che adora gli orologi e non conosce il tempo” (*Svegliami*, CCCP). Eppure, ricorda Eliot, il tentativo – che è quanto ci spetta – è necessario, poiché: “Only through time time si conquered” (Eliot [1936] 2014). In altre parole, potrà allora apparire possibile che l'attimo, passato, presente e futuro, permanga nel suo proprio presente – “solo per un'ora, che sia per sempre” (*Amandoti*, CCCP) – che il tempo, che sgretola e uccide, da “insopportabile per chi non riesce a vivere” (*Morire*, CCCP) sia visto come connaturale alla vita.

IV. Introibo

Vox clamantis in deserto.
Giovanni, I, 23

Il corridoio, una lunga manica, si affronta da lato a lato; l'ingresso di quella che è chiamata la “Cattedrale del Tuwat” ha un solo fuoco che calamita il passo e lo sguardo: la parete di fondo. Su di essa – stando alla metafora – una pala in movimento e suono: il video di un concerto dei CCCP – a Firenze nel maggio 1986. La musica avvolge e accompagna l'avvicinamento alla

parete. La cattedrale è la sala più grande della mostra dei CCCP ai Chiostrì di San Pietro di Reggio Emilia. Ma perché il tema cattedrale, e cosa sa dirci sui CCCP?



Cattedrale del Tuwat, allestimento con la proiezione del concerto dei CCCP a Firenze del 25 maggio 1986. “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 ottobre 2023/10 marzo 2024). Fotografia dell'autore.



Video dal canale Youtube “Terra Bomba” con l'esibizione dei CCCP al Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna, 1983.

La ripresa – ed è questo il punto di caduta, la differenza – è laterale, tangente. Ristretta, è più vicina, non copre il palco interamente, ne taglia una porzione spesso abbastanza grande da essere riempita dal solo Ferretti. Nessuna ripresa d'insieme, nessuna frontalità descrittiva, lo schema è ravvicinato e includente. Attanaglia all'immagine sullo schermo, incolla. È nel mezzo la camera, in bilico tra il palco strettissimo e il pubblico ancor più ristretto nella bolgia. Se nei concerti dei CCCP esisteva la costruzione di uno spazio separato, una demarcazione segnata da un filo spinato tra pubblico e gruppo, qui la camera fa da funambolo. A ridare la sensazione di presenza è il luogo d'esposizione: laddove la calca si gasa nel vuoto del grande corridoio. Canetti apre *Massa e potere* evidenziando come la massa è l'unica dimensione in cui è sopportabile la vicinanza e il contatto con l'estraneo, poiché non si è singoli ma un singolo insieme (Canetti [1960] 1981): l'essere soli in quel corridoio davanti alla grandezza restituita dal muro di suono e figure è l'espressione più vicina a quella sensazione. Lo schema di ripresa, ristretto al dettaglio – come insegnano gli schemi della pittura devozionale quattrocentesca – aumenta la sensazione di prossimità e coinvolgimento, e in questa sua funzione è coadiuvato dall'apparato installativo, dalla sala che nella sua lunghezza e forma diviene un cannocchiale che aumenta l'attenzione dello sguardo e la introiezione nell'immagine. In questo modo lo spettatore è ancor più partecipe, perché è dentro alla cattedrale, in quello che potrebbe definirsi un rito. O meglio, per non cadere in facili cliché che ripescano nel disincanto moderno e post-moderno un fiato

metafisico, una liturgia. È Zamboni a utilizzare questo termine, cogliendone il significato in funzione dei CCCP: “Una vera e propria liturgia, nel suo significato originale di Azione per il popolo: un servizio che non era possibile decodificare al tempo della sua formulazione ma che ora assume con chiarezza il carattere dell'essersi messi a disposizione” (Zamboni [1988] 2022, 8). Una azione per il popolo, quella più volte richiamata nella definizione di psicoterapia coatta di gruppo. E in quella parola, liturgia, un inciampo a cui restare appesi. Il peso della parola si sente e va interrogato: fu, è, liturgia? Per rispondere bisogna appoggiarsi in alto, a chi compete il discernere della materia. Nelle sue note sulla liturgia intitolate *Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, Pavel Florenskij ci fa dono di un passaggio prezioso per questo interrogativo:

Ma abbiamo parlato ancora e soltanto di una piccola parte del rito che, per di più, è anche relativamente uniforme. È tempo di ricordare, allora, i movimenti ritmici e plastici degli officianti – durante l’incensazione, per esempio –, il gioco di luci e colori delle pieghe dei tessuti preziosi, i profumi, l’atmosfera permeata di luci particolari, ionizzata da migliaia di fiammelle che ardono; e ricordiamo anche che la sintesi del rito liturgico non si limita alla sola sfera delle arti figurative, ma attira nel proprio ambito anche l’arte vocale e la poesia – e poesia di ogni tipo, giacché sul piano estetico la liturgia è un dramma in musica. Tutto vi è subordinato a un unico scopo, all’effetto supremo della catarsi di questo dramma musicale, e perciò tutte le cose – reciprocamente subordinate – se prese singolarmente non esistono, o esistono in modo errato. Perciò, lasciando da parte la mistica e la metafisica del culto e rivolgendoci esclusivamente al piano autonomo dell’arte in quanto tale, continuo a stupirmi (Florenskij [1922] 2010, 35).

Il rito, la liturgia, è la vera opera d’arte totale, un’arte vocata a una funzione che trova compimento in una catarsi a prescindere dalla dimensione metafisica, ma all’interno delle coordinazioni di azioni e arti che la formano. Cade facile trovare un corrispettivo delle diverse espressioni estetiche sintetizzate *ad unum* coi CCCP: l’arte vocale e la poesia in Ferretti – che allora pareva soffrire un Calvario a ogni concerto a guardare il sudore, gli scavati e allucinati occhi, il rantolo e la genuflessione per movenze –; “il gioco di luci e colori delle pieghe dei tessuti”, che altro non sarebbero degli abiti di Annarella; e i “movimenti ritmici e plastici” di Fatur: “un dramma in musica”, sostenuto sulla corda elettrificata della chitarra di Zamboni. E accade il rito, una liturgia, dove l’atmosfera è permeata di colori particolari, che segna ogni momento, ogni canzone, per la scenografia di luci che danno l’atmosfera luminosa e ionizzata. La partecipazione di popolo, non è neppure da ricordare, è nella complicità e nel conflitto, nello scontro frontale con il gruppo – prima ancora, agli inizi, Ferretti, era come celebrasse *cora deum*, dando le spalle al pubblico – e nell’incontro nelle parole che danno voce a tutti gli astanti. È nella dimensione liturgica che non solo trova un adeguato vocabolario e riferimento la funzione dei concerti dei CCCP, ma anche una via attraverso cui dare conto della dimensione spettacolare del palco dei CCCP. Una voce, i suoni secchi e percussivi, il costume e la fisicità. Certo fanno pensare alle avanguardie, non tanto quelle di inizio Novecento ma quelle teatrali della loro epoca, e sarebbe forse in queste che si possono trovare dei raffronti che possano spiegare quanto non è musica, quanto in loro non è soltanto musica. Poiché anche quella, per la sua qualità ritmica, per il tono declamatorio della voce, per il contenuto dei testi, rientra in questo discorso. Lo stesso Ferretti ha dato come chiave di lettura quel capitolo dell’arte:

I CCCP seguivano una storia tutta loro, certo vivevano in un contesto. Le realtà teatrali con cui ci siamo incontrati e conosciuti erano le Albe e Raffaello Sanzio. Non è mai stata una ricerca intellettuale. È accaduto. I Raffaello Sanzio ci avevano sconvolto, perceivamo che perseguiamo strade diverse, ma ci dava forza l’idea che ci fossero anche loro. Da allora non ho mai visto uno spettacolo che non fosse delle Albe o dei Raffaello Sanzio” (Ferretti in Saturnino 2023).

Nomi a cui potrebbero seguire quelli del Teatro Valdoca e dei Magazzini Criminali: “Guardano più ai Magazzini Criminali che ai Sex Pistols [...] considerarli solo un gruppo rock non rende



Cattedrale del Tuwat, allestimento con la proiezione del concerto dei CCCP a Firenze del 25 maggio 1986. "Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro, 12 ottobre 2023/ 10 marzo 2024). Fotografia dell'autore.

loro giustizia" (Gallo 1987). A legarli a questi nomi è una certa postura estetica che racchiude una capacità immaginifica condotta attraverso una via iconoclasta; azioni capaci di condurre allo choc e visivamente violente. Un incrocio che trova una comune prossimità nella capacità del riuso e del riadattare immaginari e oggetti di varia estrazione, alcuni esotici altri popolari. Sono teatri del grezzo e del popolare, e per questo efficaci. Ma allo stesso tempo, di popolare, i CCCP acquisiscono con Annarella e Fatur una resa di palco che può trovare un riferimento anche nelle orchestre di liscio emiliane o romagnole: il vestirsi con una divisa (da orchestra o da VoPos poco cambia), il coinvolgimento nel ballo e l'abito sgargiante, colorato come delle prime voci femminili sui palchi delle sagre. Feste parrocchiali o Feste dell'Unità che siano hanno entrambe lo stesso repertorio, in quanto vocate a uno stesso popolo, come scrivono i CCCP: "Il liscio celebra l'unico contatto possibile tra l'ateismo anticlericale e il devozionismo cattolico, sorretto dai buoni sentimenti di entrambi: l'amore patrio, il focolare, la nostalgia del paese natio, la purezza, il divertimento, la scanzonatura" (CCCP 1987). E ovviamente il liscio rientra nel loro repertorio di musica popolare, di musica per un popolo. Ed è in questa dimensione popolare e di mezzi improvvisati che si chiude il cerchio con il teatro d'avanguardia. Claudia

Castellucci, nel ricordare cosa connota il teatro che esce del campo istituzionale, che per natura è principiante, usa queste parole: “Mettere insieme il raffinato e il grezzo – anche questo è interessante, nel vero senso della parola; il senso parrocchiale di ogni teatro d’avanguardia e le moltitudini indistinte” (Mannucci 2023). C’è un teatro d’avanguardia parrocchiale sul palco dei CCCP che si ritrova liturgia necessaria a quel popolo. Solo una terapia? Ma chi è disposto ad ascoltarla? – “Leccatevi le ferite poi”, recita la *Profezia della bassa padana*.

Bibliografia

Riferimenti bibliografici

Belpoliti 2014

M. Belpoliti, *Sono come tu mi vuoi*, in A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati, *Annarella benemerita soubrette. CCCP Fedeli alla linea*, Macerata 2014, 11-16.

Canetti [1960] 1981

E. Canetti, *Massa e potere* [*Masse und Macht*, Hamburg 1960], trad. di F. Jesi, Milano 1981.

Casetti 2015

F. Casetti, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano 2015.

CCCP – Fedeli alla linea [1984] 2023

CCCP, volantino per il *Černenko Party*, datato 1984, ora in CCCP – Fedeli alla linea 2023.

CCCP 1987

CCCP, *Dedicatissimo*, comunicato di presentazione dell’EP *Oh! Battagliero*, 1987.

CCCP – Fedeli alla linea [1988] 2023

CCCP, volantino datato 1988, ora in CCCP – Fedeli alla linea 2023.

CCCP – Fedeli alla linea 2023

CCCP, *Felicitazioni! CCCP Fedeli alla linea 1984-2024*, catalogo della mostra “Felicitazioni! CCCP – Fedeli alla linea 1984-2024” (Reggio Emilia, Chiostri di San Pietro 12 ottobre 2023/10 marzo 2024), Firenze 2023.

Contiero 2015

T. Contiero, Fellegara. *Dove sono nati I CCCP Fedeli alla linea*, Rimini 2015.

Deleuze [1985] 2017

G. Deleuze, *L’immagine-tempo. Cinema 2* [*L’image-temps. Cinéma 2*, Paris 1985], trad. di L. Rampello, Torino 2017

Dubois 2020

P. Dubois, *L’immagine-flusso*, in A. Somaini con É. Grignard, M. Rebecchi, *Tima Machine. Vedere e sperimentare il tempo* (catalogo della mostra “Machine. Vedere e sperimentare il tempo”, Parma, Palazzo del Governatore, 12 gennaio/3 maggio 2020), Milano 2020, 133-151.

Eliot [1936] 2014

T.S. Eliot, *Burnt Norton*, in *Id.*, *La terra desolata* [*The Wasteland*, London 1936], trad. di A. Tonelli, Milano 2014, 260-271.

Fabbri 2009

P. Fabbri, Bill Viola, *Ocean Without a Shore*, in *L'archivio del senso*, a cura di T. Migliore, Milano 2009, 27-47.

Ferretti, Zamboni 1997

G.L. Ferretti, M. Zamboni, *Fedeli alla linea. Dai CCCP ai CSI*, con la collaborazione di A. Campo, Firenze 1997.

Florenskij [1922] 2010

P.A. Florenskij, *Il rito ortodosso come sintesi delle arti* [Moskva 1922], in *Bellezza e liturgia. Scritti su cristianesimo e cultura*, a cura di N. Valentini, trad. di C. Zonghetti, Milano 2010, 27-38.

Gallo 1987

R. Gallo, *Le bandiere rosse del punk. I Cccp come una truffa geniale*, "l'Unità" 12 novembre 1987.

Gianikian, Ricci Lucchi 2009

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, nel sito "Torino Film Festival" (ultima consultazione 6 marzo 2024).

Gianikian, Ricci Lucchi 2011

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, foglio di sala, "Le Jeu de paume fête ses 20 ans de cinéma", 2011.

Lumley [2011] 2013

R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* [Entering the Frame: Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, Oxford 2011], trad. di F. Leoni, Milano 2013.

Mannucci 2023

G. Mannucci, *Catalysi: cominciare, di nuovo*, "Antinomie" 29 settembre 2023 (ultima consultazione 6 marzo 2024).

Negri [2010] 2023

U. Negri, *Io e i CCCP*, Milano [2010] 2023.

Pompidou 2015

Foglio di sala, *Fragments électriques n.6 - Journal 1989, Dancing in the dark*, 16 ottobre 2015, "Centre Pompidou" (ultima consultazione 6 marzo 2024).

Saturnino 2023

F. Saturnino, *Il teatro barbarico dei CCCP. Intervista a Lindo Ferretti*, "Doppiozero" 17 novembre 2023 (ultima consultazione 6 marzo 2024)

Somaini 2020

A. Somaini, *Dalle time machines alle machine visions*, in A. Somaini con É. Grignard, M. Rebecchi, *Tima Machine. Vedere e sperimentare il tempo* (catalogo della mostra "Machine. Vedere e sperimentare il tempo", 12 gennaio- 3 maggio 2020, Palazzo del Governatore, Parma), Milano 2020 19-42.

Townsend [2004] 2005

C. Townsend, *Nella mia vita segreta. Sé, spazio e mondo in Room for St. John of the Cross, 1983*, in *L'arte di Bill Viola* [The Art of Bill Viola, London 2004] a cura di C. Townsend, trad. di L. Pece e N. Poo, Milano 2004, 125-141.

Valdesalici 2014

B. Valdesalici, *CCCP Fedeli alla linea: verso le fonti*, in A. Giudici, G.L. Ferretti, R. Tagliati, *Annarella Benemerita Soubrette. CCCP Fedeli alla linea*, Macerata 2014, 243-248.

Wenders 2003

W. Wenders, *La mia città da film*, in G. Bogani, *Berliner Blues*, Città di Castello 2003, 15-23.

Zamboni [1988] 2022

M. Zamboni, *Profezia è predire il presente*, in G.L. Ferretti, M. Zamboni, *Il libretto rozzo dei CCCP e CSI*, Roma 2022.

Film e Video

Gianikian, Ricci Lucchi 1975

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Erat-Sora*, 1975, Italia.

Gianikian, Ricci Lucchi 2009

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Frammenti elettrici n. 6 - Diario 1989. Dancing in the Dark*, 2009, Italia.

Punknotdead

Punknotdead, *CCCP - Cernenko Party - Parata di moda filosovietica*, video (ultima consultazione 13 marzo 2024).

De Luca 1986

S. De Luca, *CCCP Fedeli alla Linea in concerto a Firenze - 26 maggio 1986*, video (ultima consultazione 13 marzo 2024).

Terra Bomba

Terra Bomba, *CCCP Fedeli Alla Linea - Live al Festival del Teatro 1983*, video (ultima consultazione 15 marzo 2024).

Viola 1983

B. Viola, *Room for St. John of the Cross*, 1983, installazione audio/video.

Viola 2009

B. Viola, *Ocean without a Shore*, 2009, installazione audio/video.

Wenders 1974

W. Wenders, *Alice nella città [Alice in den Städten]*, 1974, Germania Ovest.

English abstract

The contribution, entitled *Frammenti elettrici. Intersezioni tra CCCP e video*, collects notes and reflections around some video objects that more or less directly cross the phenomenon of the band CCCP - Fedeli alla linea. The four parts - unrelated to each other except for the theme - are a reflection on the moving image, on the hermeneutic possibilities provided by the installation form of video, and on the specifics of the video image. The first of the four fragments deals with the diffusion of the personal image in the public sphere through the development of local television in Italy in the 1980s. The second is a reading of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi's film *Frammenti elettrici n. 6. Diario 1989. Dancing in the Dark*. The third fragment presents a reflection on image and time starting from the *Stanza di Fellegara* set up in the exhibition "Felicitazioni! CCCP - Fedeli alla linea 1984-2024" (Reggio Emilia, Chiostrì di San Pietro, 12 October 2023/10 March 2024). The last fragment starts from another installation in the same exhibition and the video it displays to illustrate some characteristics of CCCP concerts in relation to liturgy and Italian avant-garde theatre in the 1980s.

keywords | CCCP; Annarella Giudici; Giovanni Lindo Ferretti; Wim Wenders; Yervant Gianikian; Angela Ricci Lucchi; Gilles Deleuze; Video; Time; Installation; Liturgy; Avant-garde theatre.

questo numero di Engramma è a invito: la revisione dei saggi è stata affidata al comitato editoriale e all'international advisory board della rivista



la rivista di **engramma**

marzo **2024**

210 • Canzoni, preghiere, danze. Psicofenomenologia dei CCCP

Editoriale

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Felicitazioni! Socialismo e schizofrenia

Francesco Bergamo

“È una questione di qualità”

Stefania Vasques, intervista a cura
di Filippo Perfetti, Giulia Zanon

CCCP. Felicitazione

Mario Farina

Live in Berlin! CCCP in DDR

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Canzoni

Reggio Emilia nella crisi della sinistra e delle sinistre negli anni Ottanta

Luca Alessandrini

L'incontro mancato

Ivan Carozzi

Saluti da Pankow

Chiara Velicogna

CCCP e CCCP

Gian Piero Piretto, intervista a cura di Christian Toson

Preghiere

Fedeli a Berlino

Guglielmo Bottin

“Smettila di parlare, avvicinati un po'”

Michele Rossi

“Lasciami così”

Michele Nastasi

Ferretti o il ritmo dell'apostasia

Giorgiomaria Cornelio

Danze

Ideologia come stile, stile come ortodossia

Alessandro Bratus

“La storia siamo noi”

Alessandra Vaccari

Forma e sostanza

Diego Cuoghi, intervista a cura di Michela Maguolo

Frammenti elettrici

Filippo Perfetti