La Colt, leggendaria pistola degli western e dell'esercito Usa, soppiantata dall'italiana Beretta. La Fender, chitarra del rock da Presley a Hendrix, da Clapton a Springsteen, svenduta agli stranieri. Così il sogno americano dell'efficienza uccide anche i simboli che ha fabbricato

L'America perde due miti

A sinistra, Eric Clapton in concerto con la sua classica Fender Stratocaster. A destra, un montaggio con la Colt 45 sul famoso manifesto americano di arruolamento. In alto, la vecchia Colt western e la 45 automatica soppiantata dalla nuova Beretta italiana

ABBIAMO ancora negli occhi gli eroi di Woodstock (ce li ha recentemente riproposti la buona volontà di Raitre): Pete Townshend degli Who che sfascia la sua chitarra e ne getta i brani in pasto al pubblico, Jimi Hendrix che invece ne addenta le corde per «straziare» l'inno americano. Momenti intensi che raccontano un mitico regno rock della libertà durato lo spazio breve di un week-end o quello indefinibile del ricordo. Immagini sulle quali il tempo ha cominciato a deporre la sua ruggine insonne.

Da qualche giorno ancor di più e ancora più meticolosamente. Da quando, per essere precisi, la CBS Inc., che ne possiede il controllo dal 1965, ha deciso di disfarsi della Fender, l'industria di strumenti musicali che produce la chitarra Stratocasier, uno dei simboli più poveri dell'epopea rock. Soltanto una fredda nota d'agenzia per informare ufficialmente delle trattative di vendita che riguardano, per ora, soltanto la quota di maggioranza dell'intero pacchetto azionario.

Nulla è invece dato di sapere sugli eventuali acquirenti. Si è parlato molto, ancor prima che l'intenzione di cedere il controllo della Fender venisse resa di pubblico dominio, di investitori stranieri (di capitali giapponesi in particolare, da tempo largamente presenti sul mercato degli strumenti musicali), anche se il comunicato di William C. Schultz, presidente dell'azienda, auspica un ingresso nel «pacchetto di controllo» delle maestranze, che comunque entreranno a far parte «pensante» dell'impresa affiancando il nuovo management.

Si chiude così, almeno nella sua veste formale, un'avventura, a metà tra la cultura e l'industria, che ha incrociato in modo vistoso e profondo la storia della musica e del costume giovanili.

Era iniziata all'inizio degli anni Quaranta, con le solide chitarre elettriche costruite da Leo Fender sulla scia del lavoro pionieristico di Rickenbacker. Si pensò all'inizio che anche quella della «sei corde» elettrificata, figlia dell'esotico e lamentoso suono slide della musica hawaiana, fosse una moda senza futuro. Invece durò, tanto da affidare a marchi celebri come Gibson, Gretsch, Martin, e naturalmetne Fender, la cura di un crescente prestigio e di un'inarrestabile diffusione. Che fu contemporanea, guarda caso, all'esplosione del Rhythm & Blues e del Rock & Roll (e sarebbe davvero interessante cercare di scoprire una volta per tutte chi ha influenzato chi e quanto).

Nel 1954 (occhio alle coincidenze: è l'anno di Presley) proprio la Fender immette sul mercato un modello destinato a fare epoca, anzi a fare la storia, almeno per quel che riguarda il rock. Si chiama Stratocaster e presenta alcune novità veramente rivoluzionarie: dal «corpo» più maneggevole e aerodinamico, al vibrato, ai tre pick-up attivabili indipendentemente. Paradossalmente però il grande successo della nuova Fender venne da un qualcosa che i suoi costruttori non avrebbero mai potuto prevedere, essendo una questione di gusto e non di tecnica: il suono «fuorifase» che si poteva ottenere usando una posizione intermedia tra due interruttori. Questo fece sì che i magneti venissero ben presto portati a cinque, ampliando così notevolmente la gamma delle distorsioni.

Saranno però soprattutto gli Anni Sessanta, affamati di libertà in ogni campo, ad esaltare a fondo le qualità del gioiello di casa Fender e a segnarne l'apogeo. Via via, infatti, che il Suono Nuovo si afferma, prendendo coscienza di sé, delle proprie possibilità formali e dell'ampiezza del proprio «messaggio», cresce anche il campo d'applicazione, il potere simbolico, di questa prestigiosa chitarra, che entra a far parte integrante dei miti e dei riti dell'epoca, più come un'appendice vivente del musicista che come un suo cieco strumento.

Perché quello del rock classico è davvero, da qualunque punto di vista lo si voglia osservare, il «Regno delle Stratocaster», suonate in interminabili assolo, adorate coram populi, minacciosamente brandite, ferocemente percosse, sessualmente violentate e perfino bruciate in un empito d'esorcismo tardivo. Speranze e passioni, rabbia e rivolta, sospiri e grida: non c'è corda emotiva dei ruggenti anni Sessanta che la fedele Stratocaster non abbia saputo tradurre in suono, e talvolta quasi più per virtù propria che per merito dell'esecutore.

Si è fatta naturalmente molta sociologia, non sempre perspicace e non tutta originale, su questa chitarra eretta come un fallo o puntata sul pubblico come un fucile pronto a fare fuoco. Da quando il gesto è stato introdotto nel cerimoniale della musica rock (da Chuck Berry e Carl Perkins, chi per primo è ancora vexata quaestio), non c'è stato chitarrista in erba che non abbia sentito il bisogno di misurare con una Fender Stratocaster il suo talento.

E la leggenda ha finito per sopravanzare la realtà, come spesso accade ai simboli più forti (altrimenti come avrebbe potuto la Colt, la cui leggendaria imprecisione rendeva i duelli una questione di giorni, bucare un dollaro d'argento a venti passi di distanza?).

Poi, all'inizio lento e infine sempre più precipitoso, il declino, frutto dell'azione congiunta delle nuove tecnologie musicali e del generale cambiamento del gusto, assai meno sensibile che in passato il fascino dell'assolo chitarristico. (Per una strana ironia della sorte, neppure il grande ritorno che c'è stato recentemente verso il suono degli anni Sessanta è stato d'aiuto per la Fender, avendo privilegiato soprattutto il lato acustico della musica di quegli anni).

Così, con una produzione in continua discesa, una presenza professionale radicalmente ridotta (dalle 700 unità dei tempi d'oro si è già scesi a 275 e si dovrà arrivare a 174 per il mese prossimo), delle prospettive di mercato sempre più incerte, la gloriosa casa rassegnata attende che si sbrighino le formalità della fine. Chiunque venga a sostituirla, infatti, il rock non sarà più quello di una volta senza la «vecchia» Stratocaster. Forse, addirittura, non sarà proprio più.

Maurizio Bianchini

BUTTATA nella sabbia e nel fango, provata e utilizzata sotto la pioggia battente e al freddo, la Beretta, colpo dopo colpo, ha fatto centro «uccidendo» uno dei più classici miti americani: la Colt. Dunque, le forze armate Usa non avranno più, come arma d'ordinanza, la conosciutissima Colt 45, la nota pistola progettata nel lontano 1911, ma la italianissima Beretta. È un po' come se la vecchia Fiat 500 avesse vinto una gara di velocità e resistenza contro le enormi Ford che percorrono le pianure californiane. Già, perché non bisogna dimenticare che l'America che ha rinunciato alle Colt per le forze armate è la stessa delle «guerre stellari», dei missili e della bomba atomica.

Avremmo preferito risultare primi in una gara per il miglior frigorifero o la più bella bicicletta, ma il «made in Italy», ormai, sta sfondando non soltanto con Valentino e Armani. D'altra parte, è inutile far finta di non saperlo: il nostro paese è il quarto al mondo per fabbricazione di armi ed esportazione di sistemi integrati elettronici per navi, aerei ed artiglieria. Il colosso Colt ha comunque perduto questa battaglia con noi e proprio ad opera dei tecnici e degli esperti dell'esercito degli Stati Uniti che si sono dimostrati, come al solito, ben poco romantici e molto pragmatici. La «bontà» del prodotto italiano ha fatto il resto.

Fa un certo effetto, ora, pensare alla classica scena da film western aggiornata con le ultime novità. Eccola: si vede sbucare la corpulenta figura di John Wayne che avanza, nella polverosa stradina di un villaggio di frontiera, impugnando contro i «cattivi», mentre la musica cresce (Morricone ovviamente), due Beretta invece che le solite Colt. Ma a parte gli scherzi, chiunque ricorderà la storia che hanno alle spalle le armi con questo marchio, una storia lunghissima che si incrocia, in continuazione, con quella della stessa America. Da John Wayne, appunto, al generale Patton che a Bastogne (seconda guerra mondiale) si presentò ai suoi carristi con due Colt dal calcio di madreperla, infilate nelle fondine. Ma è soprattutto il cinema ad aver contribuito al mito Colt. Per anni, infatti, sugli schermi di tutto il mondo, questo nome (insieme a quello di Winchester) ha significato odio, vendetta, sterminio, lealtà, mascolinità, praterie, la frontiera, la sfida e il coraggio.

Custer è morto con in pugno la sciabola e la Colt (nei western erano quei revolver a sei colpi, lunghi ben 25 centimetri dal calcio al mirino). Henry Fonda, in un notissimo film, aveva due Colt con il calcio dorato che usava soltanto nei duelli disperati. E ancora Colt erano le pistole e i revolver dei poliziotti e dei banditi di tutti i film sul proibizionismo e sul gangsterismo degli anni 30. Ma anche in questo caso finzione e realtà continuano ad incrociarsi perché erano davvero Colt le pistole di Scarface e quelle degli uomini che gli davano la caccia. Certo, il mito di quest'arma è legato soprattutto al western ed è tra i «cappelloni» che bisogna tornare per incontrarla impugnata da qualcuno, in pratica fin dalla nascita del cinema negli «states».

La Colt compare infatti sugli schermi nel 1903, con il primo western: il celeberrimo *L'assalto al treno*, di Porter. Poi viene il capolavoro di D.W. Griffith *Nascita di una nazione* e, via via, tutti gli altri. Per la verità, fu proprio Samuel Colt a rifornire l'esercito nordista, durante la guerra di Secessione, di quasi quattrocentomila revolver. Altre migliaia di Colt ad avancarica erano state fabbricate (modello «baby dragoon») nel 1848 e ancora nel 1851. La più famosa arma corta del West rimane comunque il modello 1873, quella che in tutti i film compare appesa ai fianchi dei «buoni» e dei «cattivi».

È quel modello che Dean Martin, in *Un dollaro d'onore*, carezza e guarda con amore quando decide di non bere più. Ed è lo stesso modello poi impugnato da tante celebrità: Gary Cooper, Alan Ladd, Burt Lancaster, Robert Mitchum, Audie Murphy, Gregory Peck, James Stewart, Paul Newman, Randolph Scott, Lee Marvin, Kirk Douglas e Robert Taylor. Johnny Guitar, tra l'altro, si perde per una Colt e Robert Taylor, in *L'ultima caccia*, sembra sparare con quel «cannone» in preda ad una vera e propria voluttà. Per John Wayne, invece, la Colt è stata come l'ombrello o il cappello e forse l'attore ha trascorso, con quell'arma in pugno, più tempo che con la famiglia. È sempre la Colt che impugneranno anche gli attori di Sergio Leone, come pure Giuliano Gemma, Terence Hill (Mario Girotti) e Bud Spencer (Carlo Pedersoli). Con quell'arma-mito hanno dovuto fare i conti registi come John Ford, Robert Aldrich, Richard Brooks, Delmer Daves, Cecil B. De Mille, Edward Dmytryk, Henry Hathaway, Howard Hawks e tanti, tanti altri. Di nuovo finzione e realtà si alternano, per anni, intorno a questo simbolo violento dell'America, perché le Colt (in questo caso pistole del modello messo a punto nel 1911) sono state utilizzate dai soldati americani nel corso della prima e della seconda guerra mondiale, durante la guerra di Corea e ancora in Vietnam.

È proprio il «modello 1911» (con tutte le modifiche e le modernizzazioni intervenute nel frattempo) ad essere stato battuto dalla Beretta. Per quanto riguarda le due «grandi famiglie» che si sono messe in gara per ottenere la colossale ordinazione (più di 50 milioni di dollari) dell'amministrazione militare americana, sarà bene precisare che entrambe hanno lunghe e consolidate tradizioni nella fabbricazione delle armi. Samuel Colt, considerato uno dei più grandi specialisti americani, nacque nel 1814 ad Hartford, nel Connecticut, dove si trova ancora oggi la sede centrale dell'azienda. Colt — dicono i biografi — fin da ragazzo si dedicò alle invenzioni.

Il 18 dicembre 1835 brevettò in Inghilterra una pistola a tamburo con una caratteristica rivoluzionaria: alzando il cane di percussione, il tamburo con i proiettili girava mettendo la camera di scoppio in linea con la canna. Il sistema permetteva un tiro a ripetizione abbastanza rapido. Tra un fallimento e l'altro, una guerra e una scaramuccia, Colt riuscì, alla fine, ad affermarsi e far soldi. In realtà, nel proprio paese, non fu sempre compreso — spiegano sempre i biografi — ed ebbe anche notevoli difficoltà. Morì nel 1862, proprio mentre stava tentando, senza successo, di costituire un reggimento armato con il suo ultimo modello di fucile a ripetizione.

La dinastia del Beretta, armaioli bresciani di Inzino (Gardone Val Trompia), nasce invece alla fine del 1500, con Claudio (1580-1640). In quel periodo, fabbricare armi richiedeva una raffinatissima abilità artigianale che si concretizzava spesso in «oggetti per uccidere» anche ad altissimo livello artistico.

La Beretta può esere considerata la più grande fabbrica di armi italiana ed è ancora di proprietà della famiglia. Ha sempre rifornito l'esercito e i vari corpi di polizia. Notissimi e diffusi sono anche i fucili da caccia fabbricati dall'azienda. È, tra l'altro, proprio con armi Beretta che sono stati conquistati molti allori olimpici.

Wladimiro Settimelli

Joyce, Eliot, Proust: questi alcuni degli autori che lo studioso tedesco «scoprì» in anticipo. Ma se come critico scrisse un'opera affascinante, non riuscì a capire la tragedia del nazismo che pure stava vivendo

Curtius il pioniere

Due immagini (a sinistra negli anni Venti, a destra negli anni Cinquanta) del critico Ernst Robert Curtius

Credo che siano molti anni che non si traduce in Italia un libro di Ernst Robert Curtius: spero che non mi si vorrà tacciare di ignoranza eccessiva se confesso che il solo altro libro del grande critico tedesco tradotto in italiano risale nel mio vago ricordo a una trentina d'anni fa. Ma sussistono varie ragioni per considerare un avvenimento non trascurabile la riproposta che ora di lui vien fatta da Lea Ritter Santini («Letteratura della letteratura», Il Mulino, pp. 498, L. 40.000) e che va inquadrata anzitutto nell'opera di ricognizione della cultura tedesca, prima, durante e anche dopo il nazismo, di cui la stessa studiosa ha già offerto un lucido esempio nel presentare nel 1981 una splendida raccolta di saggi letterari di Hannah Arendt, *Il futuro alle spalle*.

Se la Arendt, la cui prevalente attenzione era peraltro rivolta alla scienza politica e che fu attiva negli Stati Uniti fino al 1975, anno della sua scomparsa, è da considerarsi insieme a Benjamin (morto nelle note tragiche circostanze nel 1940) il maggior ingegno critico della cultura di emigrazione negli anni di Hitler, è indubbiamente a Curtius che va riconosciuto lo stesso titolo per quanto riguarda la cultura della cosiddetta «*innere Emigration*» o «emigrazione interna», quella degli intellettuali che, Gottfried Benn in testa, opposero al nazismo una sorta di disimpegno legale, di prudente indifferenza, di riserva mentale. Restarono, sì, in Germania, ma come sentendosi di un altro mondo.

I saggi qui presentati, ad eccezione di quello su *Le basi medioevali del pensiero occidentale* (la cui sostanza è ben evidenziata dal titolo) provengono da un volume pubblicato in edizione originale nel 1954, ma (datandosi fra il 1927 e il 1952) offrono un'immagine (credo) attendibile e persuasiva dell'itinerario intellettuale dell'autore; che, del resto, viene ben messo a punto, anche nei suoi momenti di maggiore ambiguità ideologica, nell'introduzione della Ritter Santini e in un apparato critico che è una preziosa miniera di notizie.

Ernst Robert Curtius (nato in Alsazia nel 1886 e morto in età di settant'anni a Roma dove si era ritirato alla fine del suo insegnamento universitario) era evidentemente un tedesco di specie un po' particolare: un tedesco a cui, pur rimanendo tale, sarebbe tanto piaciuto essere, di volta in volta, anche francese o spagnolo o italiano. La sua attenzione e la sua passione miravano sempre a un altrove, oltre confine, verso sud o occidente; ed anche a un altrove temporale di età più remote, anteriori a quella Riforma e a quel Rinascimento per i quali egli non nascondeva la sua antipatia: «Bisogna rompere con tutti i canoni moderni ed abituarsi a tener conto di larghi intervalli di tempo», leggiamo nel saggio su Virgilio.

Ciò spiega come mai proprio a lui, critico tedesco e cattedratico di Filologia romanza piuttosto inviso al mondo accademico della sua patria, si debbano alcuni dei più penetranti e tempestivi saggi su certi grandi coetanei d'altra lingua: scrive nel 1927 su Eliot e nel 1929 su Joyce, ha già scritto nel 1924 su Proust (del quale, oltre che di Gide, è stato anche amico e corrispondente), ha esordito nel 1919 con un libro su «*I pionieri letterari della nuova Francia*» che ai suoi sbigottiti e un po' irritati compatrioti propone quasi come modelli autori quali Gide, Romain Rolland, Paul Claudel, André Suarès e quel Charles Péguy che deve avere alimentato non poco la sua *Sehnsücht*, o brama, di «tradizione». Ignora, peraltro, e sempre ignorerà, un Kafka.

Già quasi tutti gli autori che abbiamo citato (ai quali sembrerebbe quasi superfluo aggiungere i nomi di Balzac, tema di quello che molti ritengono il più bei libro del Nostro, o dell'amato Hoffmannsthal o dello stesso Goethe, poliedro da tutti i lati leggibile) suggeriscono la molla principale dell'interesse critico di Curtius: quel «piacere delle affinità» che è puntualizzato dal titolo dell'introduzione a questo libro. Scrittore egli stesso discendente (o risalente) alle Madri di una tradizione che è per lui come eterno presente, Curtius esplora negli oggetti della sua indagine le sue proprie parentele genetiche; e passa dalla Germania al mondo, riporta (o importa) il mondo in Germania, in se stesso. La letteratura non può, per lui come per Goethe, non essere *Weltliteratur*, letteratura del mondo. (Peccato che, nell'Europa fra le due guerre, il cuore della fratellanza letteraria batta così spesso a destra).

Si può immaginare come un professore universitario che con tanta brillante (ma non di rado geniale) disinvoltura puntava il suo cannocchiale critico su testi di lingue diverse e (con grande scandalo per le consuetudini accademiche del tempo) su autori di così immediata contemporaneità, anticipandone di anni e decenni le consacrazioni ufficiali e le acquisizioni definitive, fosse guardato con sospetto dai suoi austeri colleghi; oltre tutto E.R. Curtius «non portava la barba», scriveva bene e si lasciava e lascia leggere ancor meglio («Letteratura della letteratura» è appunto il suo modo di concepire la critica), era simpatico, amava la compagnia e la buona tavola; come il suo diletto Friedrich Schlegel non doveva preoccuparsi soverchiamente della «linea». La sola cosa che lo accomunò alla totalità (o quasi) degli universitari tedeschi fu l'aver prestato anche lui il suo docile giuramento di fedeltà al regime nazista. Ciò gli valse un minimo di *habeas corpus*: la stampa hitleriana non mancava di attaccare taluni suoi scritti (non certo quando se la prendevano, per esempio, con Sigmund Freud), ma sempre rendendo un deferente omaggio alla *Wissenschaft* del «professore».

Così, come ben mostrano i già citati saggi su Virgilio e sulle basi medioevali del pensiero occidentale, e quello dedicato a *La nave degli Argonauti*, Curtius poté in quegli anni oscuri risalire a Madri ancora più remote: a Dante, a Sant'Agostino, al mondo greco e più ancora a quello della latinità, spostando l'asse dei suoi sentimenti dalla Francia a un'Italia che si trovava allora (per fatale combinazione) a essere «fascista». Indubbiamente egli viaggiava, come si è visto, su tempi lunghi e lunghe distanze e le sue perplessità sulle radici culturali dell'età moderna non saranno da scambiarsi per banali nostalgie regressive (in un certo senso possono anche suggerire chiavi di «rilettura» del mondo e della storia ridiventate singolarmente attuali).

Ma se il «critico» affascina ed entusiasma, l'«ideologo» latente, o involontario, in colui che aveva pur sempre aspirato al rango di *Praeceptor Germaniae* non può non suscitare una certa, se non diffidenza, cautela e specialmente quando si pensi ad altre voci, più o meno coeve, del coro tedesco: un Thomas Mann e, più giovani, un Horkheimer, un Adorno. È un'altra, questa, considerazione di cui ci sentiremo comunque debitori all'aver letto questo bel libro.

Giovanni Giudici