

STRISCE E STELLE

**Linus, la nuova avventura del fumetto e la legittimazione di passioni segrete nell'Italia di un languente centro sinistra. Il senso di una irriducibile opposizione**

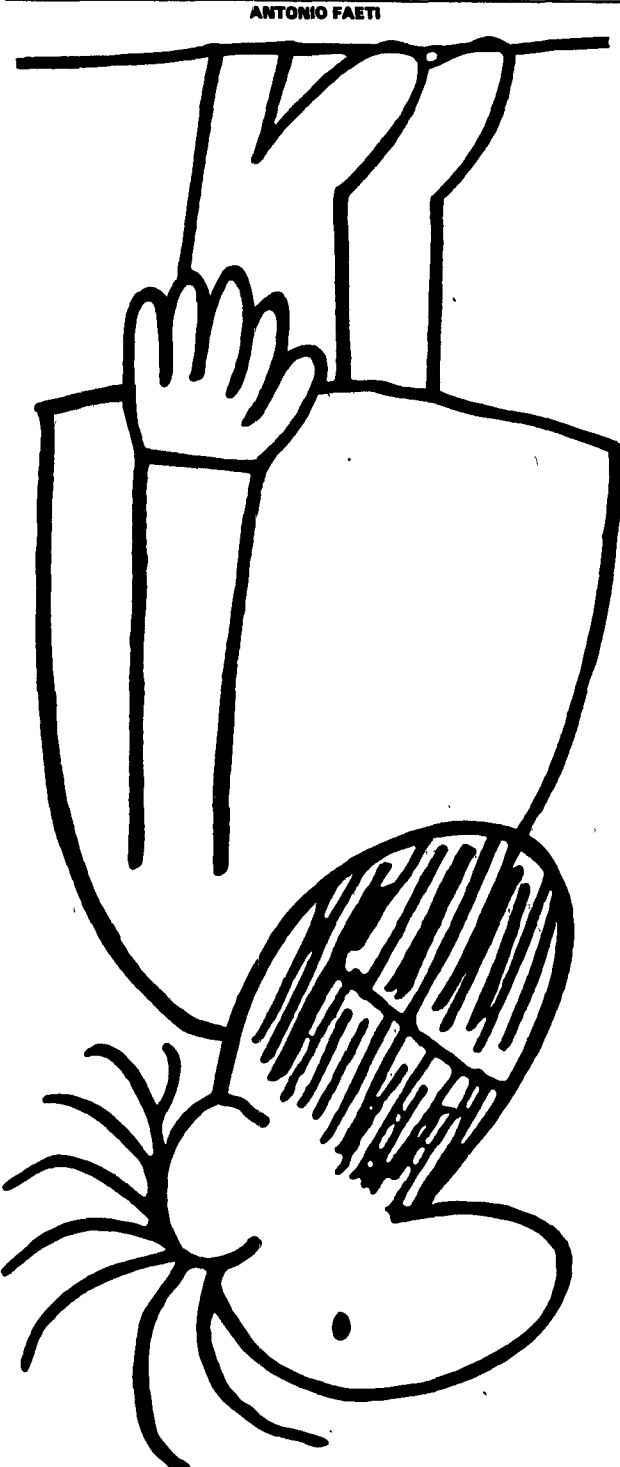
**C**on le presenti note cerco di rispondere a una domanda, che mi è stata rivolta, intorno al significato e alla presenza del fumetto entro una cultura - intesa in senso molto ampio - da cui può essere stato preparato, favorito, preannunciato il '68. Fin da quegli anni ho il ricordo di un apporto molto particolare, molto specifico, molto bene identificabile, quello che si può e si può cogliere nell'apparizione di "Linus". Così ho ripreso in mano le due annate e mezzo della rivista che precedettero il '68 ("Linus" nacque nell'aprile del '65) e mi sono lasciato attrarre da tutte le sollecitazioni presenti, per me, nei fascicoli. Ofrirò quindi un rendiconto frammentario e impressionistico di questa esplorazione. Devo però far notare, in primo luogo, come la rivista fosse di per sé, in quanto nuovo medium, capace di operare un rinnovamento culturale molto vicino, con due anni e mezzo di anticipo, ad alcuni temi, a certi modi di esprimersi, poi ben più efficacemente rilevabili nella "cultura" del '68. In fondo, lo si coglie benissimo, per esempio, leggendo le prime lettere e le risposte, "Linus" rappresentava una inedita vidualizzazione, resa chiara e sempre ribadita, per quanto, in senso avverso, razionale, volevano che il fumetto uscisse dal ghetto infantile in cui era relegato. «Li-

mus» aveva un formato e una grafica che non consentivano dubbi: l'eleganza sobria e pulita, l'ampiezza simile a quella dei grandi magazzini, la nera distinzione dei classici caratteri usati per i titoli, la nitida sicurezza della stampa contribuivano immediatamente a far intendere che non si era più, in alcun modo, di fronte a un prodotto da nursery (per quanto geniale e divertente), ma si era giunti a riconoscere un nuovo uso, colto e certamente "adulto", del fumetto. Nel n. 1 a p. 50, in una fotografia realizzata al I° Salone internazionale dei Comics di Bordighera, si vede un Alain Resnais molto giovane che guarda Mandrake e guarda anche Lee Falk. Phil Davis disegnò Mandrake proprio ispirandosi a Lee Falk e, nella foto, ci sono così due Mandrake, di cui uno in carne ed ossa. È una foto-documento o, meglio, è una foto-manifesto. Il grande, il raffinato regista, il cerebrale regista, l'intellettuale francese così noto e provocatorio, è qui che ammira, muto ed estatico, il nostro Mandrake: voi babbi, voi mamme non potete più insultarci, i nostri gusti non impietati con un ritardo nello sviluppo intellettuale, noi evidenziamo semplicemente quanto siamo lontani da quel mondo che voi difendete tanto tenacemente. È un sussurro, oppure un grido, che sa già molto di '68. Nello stesso n. 1 c'è un puntuale e succoso articolo di



**Un'impresa che scuote pigrizie percettive appoggiandosi a personaggi fuori linea Resnais ammira il Mago e Lothar Tadini cita Blake per parlare di Gordon**

# La resurrezione di Mandrake



ANTONIO FAETI

Nel n. 4, a scrivere di Gordon, è chiamato Emilio Tadini: il raffinato pittore-scrittore allude a un «michelangiolismo già manierizzato» e collega questi racconti anche al Pogo di Walt Kelly, che la rivista propone ai suoi lettori. E Pogo, con l'umorismo surreale e trasversale di cui è dotato, non solo mette in burlesca un certo modo, pigro e squallido, di osservare se stessi e la società, ma tocca anche precisi bersagli politici, usando categorie generali, valide anche oltre i confini degli Usa. Nel n. 11, del febbraio 1966, nel secondo episodio di *Neutron*, una fanciulla, seduta nel salotto del critico Philip Rembrandt, chiede a gran voce il disco con le *Fables* di Charlie Mingus: era un disco glorioso, rivolto contro il governo razzista Fabus, e questo piccolo *balloon* segnala un altro dei modi di far politica di cui «Linus» si serviva. È un «modo», peraltro, che si potenzia e si specifica quasi assegnandosi un ammiccante status: nel n. 23, del febbraio 1967, ci sono già *Le cronache di Frà Salmastro da Venegono*, di Enzo Lunari, e la politicizzazione è già intensa e diretta (a p. 73 c'è un grafante ritratto di Aldo Moro...); nel n. 26, del maggio 1967, in *Funny Valentini* di Guido Crepax ci sono i mercenari del fascismo internazionale, e i «berretti verdi» americani; nel n. 27, del giugno 1967, c'è, ancora in *Funny Valentini*, una toccante, metaforica

fiaba mitica che allude al colpo di Stato dei colonnelli greci. Nel n. 29, dell'agosto 1967, viene pubblicato un intero episodio della serie *I berretti verdi* di R. Moore e J. Kubert, con una nota di Oreste Del Buono: «... Così presentiamo queste strisce come documenti dell'illusione sempre uguale dalla stupidità sempre uguale, dell'inutilità sempre uguale, delle guerre che non siano di difesa nazionale, d'insurrezione, di liberazione dalla schiavitù o dal timore». Nel n. 30 la posta dei lettori è preceduta da una nota in cui si dice che le numerosissime lettere «accidentalmente politiche», giunte dopo la pubblicazione di *Berretti*, sono in parte per poter essere riprodotte nella rubrica, e si segnala che quelle «di sinistra» sono circa il doppio di quelle «di destra». Poi, nel '68 e negli anni ad esso immediatamente seguiti, i sintomi che luccicano insistentemente nella rivista troveranno più evidenti e ribadite specificazioni. Ma chi ha il ricordo ben vivo del triennio politico in cui un linguaggio centro-sinistra estenuava l'Italia e nauageva i giovani più degli appartenenti ad altre classi di età, naturalmente (si pensi al caso della «Zan»...) ritrova, in «Linus», il senso di una irriducibile opposizione. E i fumetti, con l'alternativa nonsensuale che collegava i *Peanuts* a *Krazy Kat*, furono un veicolo inostinato per la circolazione e la elaborazione di idee nuove.

## INTERVISTA

### Lucio Dalla Ci manca il target

VANNI MASALA

**D**alla, c'è qualcosa che ricordi particolarmente della musica di vent'anni fa? «Non ricordo niente di piacevole in maniera specifica. Per esempio, per quanto mi riguarda non ho avuto grandi momenti rispetto ad altri periodi. Sostanzialmente mi sembra che la musica di allora fosse inferiore a quella che si ascolta oggi». Lucio Dalla ha attraversato senza retorica, in costante evoluzione, trent'anni di musica italiana. Dal jazz degli inizi di carriera fino alla dimensione «istituzionale» (come la chiama lui) di cantautore, raggiungendo un'estetica ed una poetica estremamente personali, riconoscibilissime. A lui abbiamo rivolto alcune domande su un periodo in cui la musica assunse a cogliolo di mille esigenze e speranze, un periodo in cui un concetto con duemila persone era un deserto.

Che cosa è fondamentale cambiato rispetto ad allora? «È cresciuto soprattutto il pubblico, che probabilmente grazie anche alla musica di vent'anni fa è ora più maturo, meno distratto e meno legato a meccanismi televisivi. Per esempio, sarebbe un'utopia pensare che un fenomeno complesso come Prince sarebbe potuto essere di consumo vent'anni fa, quando non tanto si consumava quanto si ipotizzava di «fare 13» fra il piacere e la sostanziale convinzione di essere impegnati. Tutto sommato oggi c'è un pubblico più attento e più portato a sentire cose non banali. Come è quanto la tua musica si rapportava a ciò che succedeva in campo sociale? In quel periodo lo «tiravo» ad andare a «Sanremo», dove feci la mia prima apparizione nel '66 con «Paff Boom» e poi, veramente, non mi accorsi di nulla fino al '71 quando mi dissero che c'era stato il «68».

I testi delle canzoni non riflettevano dunque alcuna tensione sociale? No, erano una ricerca del popolare.

La musica leggera di quegli anni fu la qualche modo segnata da un personaggio di nome Luigi Tenco... Tenco era un fatto particolare, un inquieto già prima del «68». Era un uomo fragile, di grandissimo ed assoluto talento che avrebbe ancora oggi trovare un grande spazio nella musica di consumo. Lo

scontro che aveva con se stesso derivava dal non riuscire a governare la sua atipica qualità nel modo di affrontare la musica pop con il consenso che non gli davano. Io ero molto amico di Tenco, lavoravamo assieme e venivo gratificato dal fatto di capire che lui era bravissimo, sicuramente il migliore di tutto quel gruppo di cantautori. Ma, nonostante avesse pochi anni più di me, lo sentivo vecchio a causa della sua fatica nell'affrontare le cose di tutti i giorni; nella sua genialità era un uomo sorpassato: lui, non la sua musica! Ma Tenco era una «perla in un porcelino», perché proprio in quel famoso «Sanremo» del '67 forse si è toccato il peggio della storia della musica leggera. Anche i cosiddetti «grandi», prendi gli «Yardbirds» che suonavano in coppia con me, con Jeff Beck alla chitarra e Ginger Baker alla batteria erano musicalmente dei veri «cani», ma con una grande energia.

Penal che la musica americana e inglese di quel periodo si riducesse a questo? Secondo me la cosa più importante è rimasta di quell'epoca è la musica «soulo», poi diventata «sunky». Wilson Pickett, Ike e Tina Turner e soprattutto Otis Redding, maestri di una musica

che esisteva già da tempo ma che esplose in quegli anni. Un altro elemento di qualità furono i «Genesis», che sfondarono nei primi anni '70 proprio in Italia, paese curiosamente sensibile alla qualità musicale. I «Genesis» erano una grossissima operazione teatrale, armonica e ritmica, non solo melodica. Della musica italiana di quegli anni che cosa ricuperereste? Non mi è rimasto niente, tantomeno della mia musica che era approssimativa e cialtronesca. Forse salverei qualcosa di Lucio Battisti e dell'«Equipe 84», ma basta. La musica italiana non fu invece mai buona come negli anni immediatamente successivi, e forse dopo i grandi classici napoletani non mi mai così apprezzata anche fuori del nostro paese. Credi che personaggi come Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison abbiano apportato innovazioni alla musica? Si tratta di fenomeni che probabilmente sarebbero esplosi in ogni caso; anche se è vero che trovarono un terreno fertile, una serie di circostanze che li aiutarono e che in parte furono da loro favorite. Questi musicisti non erano la norma, bensì il prodotto della noia

musicale che li aveva preceduti. Come ora Miles Davis, che per un fatto di grande ispirazione e vocazione alla trasgressione riesce a mettere insieme quattro o cinque mondi sensibili a essere tracciati di «delinquenti» dagli integralisti.

Forse oggi c'è un diverso corrispondente sociale. Certo, e soprattutto è più difficile da identificare. La società è oggi frammentata ed è più difficile trovare un rapporto diretto fra ciò che uno era ed il suo «target». Ma ciò non vuol dire che i prodotti musicali siano meno importanti di quelli di allora.

Il capitolo Bob Dylan... Io ho un grandissimo rispetto per Dylan, che considero uno straordinario cantante ancora prima che uno straordinario musicista e paroliere. Ma quello di Dylan è un fenomeno musicale molto complicato. Per esempio, oggi Bob è un uomo povero, poca gente lo sa, non vive nell'indigenza ma sicuramente nella difficoltà del mese dopo. I suoi primi grandi successi non gli fruttarono una lira: «Blowin' in the wind» per esempio, gli è stato estirpato dall'industria discografica di allora senza pagarglielo. Il mistero di Dylan è simile a quello di Charlie Parker, fatto di grandissima genialità nell'emissione della voce.

## CINEMA CONTRO

### Voglia di rompere Ma è sempre Hollywood

ENRICO LIVRAGHI

santi, il gruppo Dziga Vertov, lascia trasparire anche nelle sue parole d'ordine più fortemente ideologiche una fondamentale urgenza di rottura e di trasformazione del linguaggio cinematografico («1. Dobbiamo fare film politici; 2. Dobbiamo fare film in maniera politica; 3. I 1 e 2 sono antagonisti e appartengono a due opposte concezioni del mondo...»; 36. Realizzare 2 è usare immagini e suoni come denti e labbra con cui mordere; 37. Realizzare 1 è solo aprire occhi e orecchie»; dal *Che fare*, gennaio 1970). Data la tempera del maggior animatore di questo gruppo, Jean-Luc Godard, non poteva essere altrimenti. Da Godard e dai suoi vengono i materiali linguisticamente più anticonvenzionali e politicamente più intrighanti del cinema militante del '68: *Vento dell'est*, *Pravda*, *Lotte in Italia*, *Cine-tracs*, ecc.

In realtà è facile dire che i collettivi di cinema hanno prodotto abbastanza poco sul piano quantitativo e quasi niente - tranne il caso Godard/Dziga Vertov - sul piano di una autentica rottura formale con la pratica e con i codici consolidati dell'industria cinematografica. Non è dal cinema militante che viene riassunta l'immagine generale del '68, ma proprio dal suo opposto, da quello che è - per definizione - il suo nemico specifico: il grande cinema, in particolare quello americano. In Italia, ad esempio, *I pugni in tasca*, di Marco Bellocchio, è stato un punto di non ritorno, un film chiave, percorso - tre anni prima del fatidico '68 - da tutti gli umori trasgressivi e le fratture generazionali dell'Italia cosiddetta neo-capitalistica. In Francia lo spirito «nouvelle vague» ha prodotto, ad esempio, l'incredibile inno ad un'idea di linguaggio e di stile del cinema godardiano pre-militante (e anche, si sa, post-militante). In Inghilterra ha dominato a lungo la stagione feconda del «New Cinema», che in Brasile nasceva il «Cinema Novo», dal Giappone venivano gli inquietanti film di Oshima, ecc. Inutile sciocinare titoli che sono la storia di un cinema appena passato. Più proficuo ricordare

potere all'interno del sistema, dalla chiara volontà di distruzione di essi, e dall'analisi della lotta di classe». I documenti pesaresi assumono un sapore poco più che archeologico, ma questo modo di teorizzare l'uso politico del cinema appartiene, con più o meno accentuate differenziazioni, a tutti i collettivi del cinema militante sorti a partire dal '68. L'esperienza francese, per il suo più articolato retroterra culturale e per una tradizione di cinefilia fortemente radicata, presenta alcuni aspetti peculiari che sono assenti da quella italiana. Il popolo cinefilo pangino, che già nel febbraio del '68 aveva avuto il suo battesimo di fuoco ai giardini del Trocadero scendendo in piazza per impedire l'allontanamento dalla Cinémathèque del grande Henri Langlois, durante il mitico maggio entra nella battaglia e si costituisce in *Etats généraux du Cinéma*. L'unità nel giro di pochi giorni si frantuma in una pleiade di collettivi di cinema le cui formulazioni sono quasi subito strettamente legate con i «groupuscules» che si vanno rapidamente formando. Però l'attenzione al linguaggio dei film non è del tutto assente al di là delle Alpi.

Per un verso, la celebre rivista *Tel-Quel* - che dopo il maggio opera una decisa svolta in senso marxista - mette al centro delle sue formulazioni il problema della scrittura, il problema delle «pratiche significanti», tentandone un accostamento alla marxiana teoria del feticismo (l'ideale estetico occulterebbe la scrittura sotto un'immaginaria creatività di un soggetto in sé predisposto, come la società capitalistica nasconde il rapporto tra lavoro e plusvalore sotto la maschera del salario).

Per un altro verso, quello che è stato uno dei collettivi di cinema di gran lunga più interes-

zionate da cartina di tornasole del lento, amaro esaurirsi del tifo del '68. Se è permesso un ricordo personale, Robert Kramer, durante un colloquio di alcuni anni fa, ci diceva: «La Nuova Hollywood? Ma è sempre Nuova Hollywood. L'ha lituato sempre il vento che tira». Robert Kramer è stato uno dei più importanti cineasti militanti americani. Colto, intelligente, poeticamente affinato, nel '67 ha prodotto e girato in modo assolutamente indipendente: *The Edge* (apparso giugamente anche in Italia nei cineclub). Un film militante che aveva poco da spartire con il cinema militante, e che, visto anche oggi, mantiene tutta la sua lucidità anticipatoria. Una scrittura che stilisticamente si sottrae all'antinomia, perfettamente speculare, tra cinema hollywoodiano e cinema underground, una tematica che prende in contropiede la crisi della militanza, le angosce dell'impotenza politica di un gruppo di intellettuali di sinistra. E questo mentre il suo autore era ormai un uomo di punta dei «Newstrees» newyorkesi, il collettivo di cinema più radicato nel movimento americano. Nel '75, Robert Kramer, con poco più di cinquantamila dollari, in pochi mesi di lavorazione, dirige *Milestones*, un film di tre ore e mezzo. Uno sguardo freddo e tenero, crudo e struggente, gettato sulla diaspora della nuova sinistra americana e sulla rimozione collettiva di un'epoca, molti anni prima del «grande freddo», mentre gli ex-rivoluzionari con la cinpresa cominciavano a riflettere verso la cara vecchia Hollywood, abbagliati da una colossale sbronza semiotica, e iniziavano a saggiare i gradini che portano ai piani alti dell'establishment televisivo o alle stanze luccicanti del business pubblicitario (il che è lo stesso).