

Indice

- Accampamenti
- Africa
- Africa equatoriale
- Agenti biologici
- Agenti chimici
- Altre operazioni di combattimento
- Ambiente della giungla
- Analisi dell'area di operazione
- Aree di accumulo di gas e di bombe
- Armi nucleari
- Artiglieria
- Aspetti chiave del terreno
- Aspetti militari
- Atomo
- Attacco coordinato contro una posizione fortificata
- Attenuamento delle armi
- Aviazione dell'esercito
- Azimuth
- Azimuth posteriore
- Bamboo
- Banzai
- Base sottomarina
- Bersaglio di terra
- Bersaglio in aria
- Bivacchi, postazioni e punti di rifornimento
- Campi minati
- Campo di tiro
- Carta muta
- Categorie e usi delle mappe militari
- Chiara notte di luna
- Clima
- Colore
- Colore, un fattore di riconoscimento
- Coltello
- Combattimento e aiuto al combattimento
- Combattimento notturno
- Compasso con lenti
- Comunicazioni
- Comunicazioni radio
- Comunicazioni telegrafiche
- Comunicazioni uditive
- Comunicazioni visive
- Concentrazioni delle truppe
- Concetto visivo
- Condizionamento e climatizzazione
- Conduzione dell'attacco
- Controllo
- Coordinate geografiche
- Coordinate polari
- Cratere di Puowaina
- Danni ai materiali
- Decontaminazione
- Deliberata deviazione dall'obiettivo
- Determinazione della scala
- Dettagli
- Deviazione magnetica
- Diagramma compilato da fonti ufficiali
- Diagramma di deviazione
- Difesa
- Difesa aerea
- Direzioni
- Direzioni usando le stelle
- Direzioni usando un orologio
- Disastro nucleare
- Disciplina di mimetizzazione
- Disturbi del caldo
- Due modi per nascondere missili
- Effetti biologici delle radiazioni
- Effetti delle armi nucleari
- Effetti sul corpo umano
- Elevazione e rilievo
- Equatore
- Equipaggiamento
- Equipaggiamento di tende
- Esaurimento da troppo calore
- Evacuazione
- Fanteria
- Fattore tempo-distanza
- Fattori climatici
- Film a colori
- Foreste di pioggia tropicale
- Forma
- Formazioni di battaglia
- Fortificazioni del campo
- Foto bassa obliqua
- Fotografia aerea
- Fotografia panoramica
- Fotografie aeree
- Fotografie oblique
- Foto ufficiale della marina
- Freccia a nord
- Fucile ad aria
- Fucili
- Fughe
- Fumo
- Giungla
- Giungle americane
- Giungle orientali
- Goniometro circolare
- Grafici di operazioni congiunte
- Griglie
- Identificazione dei lineamenti su una fotografia
- Imboscate
- Inclinazione
- Indice dei confini
- Indigeni
- Infiltrazione
- Informazione aggiuntiva
- Informazioni marginali
- Inseguimento
- Installazione di trappole
- Installazione di trappole notturne
- Intersezione
- Investigazione
- Istruzioni di tiro con fucile a aria al bersaglio reale
- Istruzioni per sparare con un'arma d'ordinanza
- Kamchameha il solitario
- Leggenda
- Leggere le mappe a bordo di aerei
- Lettura delle mappe
- Linea dell'orizzonte
- Linee di contorno
- Lista dei rifornimenti nei rifugi
- Malattie
- Mancanza di colore
- Mangrovia bianca
- Mangrovia nera
- Mangrovia rossa
- Mappa indice
- Mappa in rilievo plastico
- Mappa planimetrica
- Mappa topografica
- Mappe straniere
- Marinai
- Massima esposizione ammissibile
- Materiali di protezione
- Materiali di superficie
- Metodi di espressione della direzione
- Metodo a tempo
- Metodo dei quattro cantoni
- Metodo dell'ombra per determinare la direzione e il tempo
- Microclima
- Mimetizzare l'abbigliamento
- Mimetizzazione
- Mimetizzazione dell'individuo
- Misura
- Misura angolare
- Misure di protezione
- Modalità di trasporto
- Modelli di verniciatura
- Mortai
- Mosaici e mappe fotografiche
- Mosaico semicontrollato
- Movimento
- Movimento di contatto
- Movimento e distanza
- Munizioni
- Nascita e caduta dell'impero hawaiano
- Nascondiglio
- Navigazione di terra
- Neutroni
- Numero di carte
- Occhiali di protezione
- Offesa
- Oggetti circostanti
- Oggetti splendenti
- Ombra
- Operazione Hawaii
- Operazioni armate correlate
- Operazioni chimiche, biologiche e radiologiche (CBR)
- Operazioni di ricognizione, sorveglianza e sicurezza
- Operazioni fluviali
- Operazioni indipendenti da parte di piccole unità
- Operazioni nella giungla
- Organizzazione per il combattimento
- Orientamento
- Osservazione indiretta
- Ostacoli
- Particelle alpha
- Particelle beta
- Passaggio a un fucile M14
- Pearl Harbour domani
- Pelle
- Pianificazione dell'attacco
- Posizione
- Posizione del nemico
- Posizione di tiro al bersaglio immaginario
- Posizioni
- Principi di scoperta delle radiazioni
- Profili
- Proiezione stereografica polare
- Punto di fuga
- Quadrante sud-est
- Radar
- Radiazione nucleare
- Raggi gamma
- Regole di blackout
- Relazione della trappola con la probabile strada di avvicinamento al nemico
- Requisiti per una precisione orizzontale
- Reti
- Reti di ombre
- Rifornimento
- Rifornimento di acqua
- Rifugio
- Rifugio di alluminio a forma di igloo
- Rifugio di amianto ondulato e cemento
- Rifugio di assi e sabbia
- Rifugio di mattoni
- Rifugio esterno a scatola di compensato
- Rifugio in legno a forma di « A »
- Rifugio sopra il terreno
- Rifugio sotterraneo tipo nuove costruzioni
- Rischi principali
- Rivestimenti
- Savana
- Scala e distanza
- Scappatoie
- Schermi sonori
- Selezione del luogo
- Sella
- Simboli militari
- Simulazione di impronte
- Sistema di Riferimento Geografico Mondiale (GEOREF)
- Sopravvivenza impossibile
- Sottomarini
- Sottomarino a due posti
- Sparare di notte
- Standard di precisione
- Stereofotografia
- Stereovisione
- Strade
- Strade di accesso e di servizio
- Terreno
- Terreno coperto di neve
- Tessuto
- Tipi di radiazioni
- Tiri navali di sostegno e sostegno aereo tattico
- Tonalità come fattore di riconoscimento
- Torre e edificio di controllo
- Treni
- Truppe disponibili
- Umidità atmosferica
- Unità di misura e fattori di conversione
- Vallata
- Veicoli e artiglieria
- Vento
- Vernice riflettente infrarossa
- Vero nord
- Vivere nella giungla
- Vita animale
- Voli adiacenti paralleli

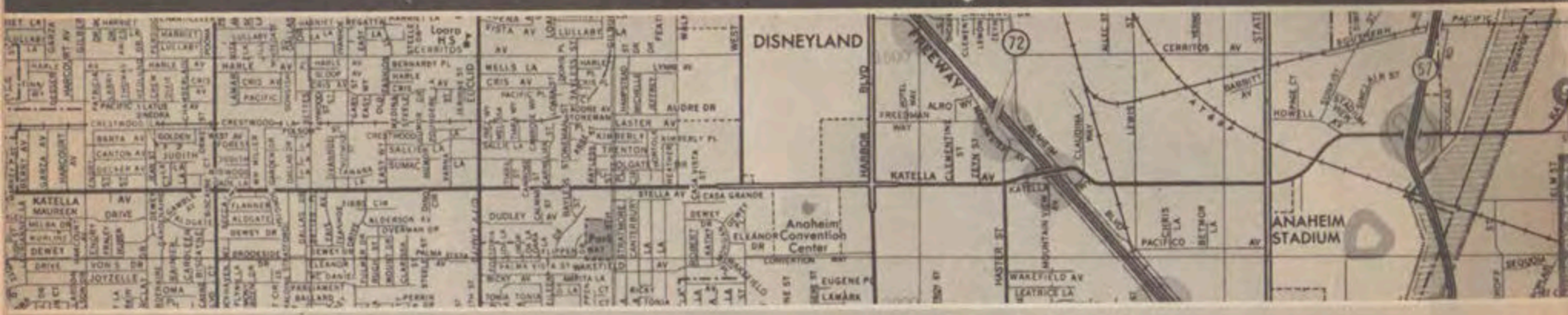




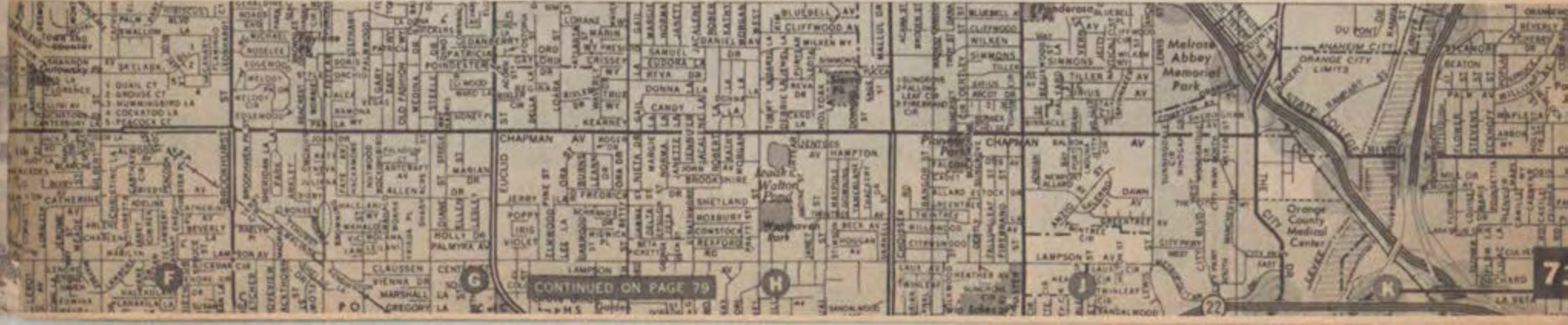
Zone di mezzo



MIRAGGIO

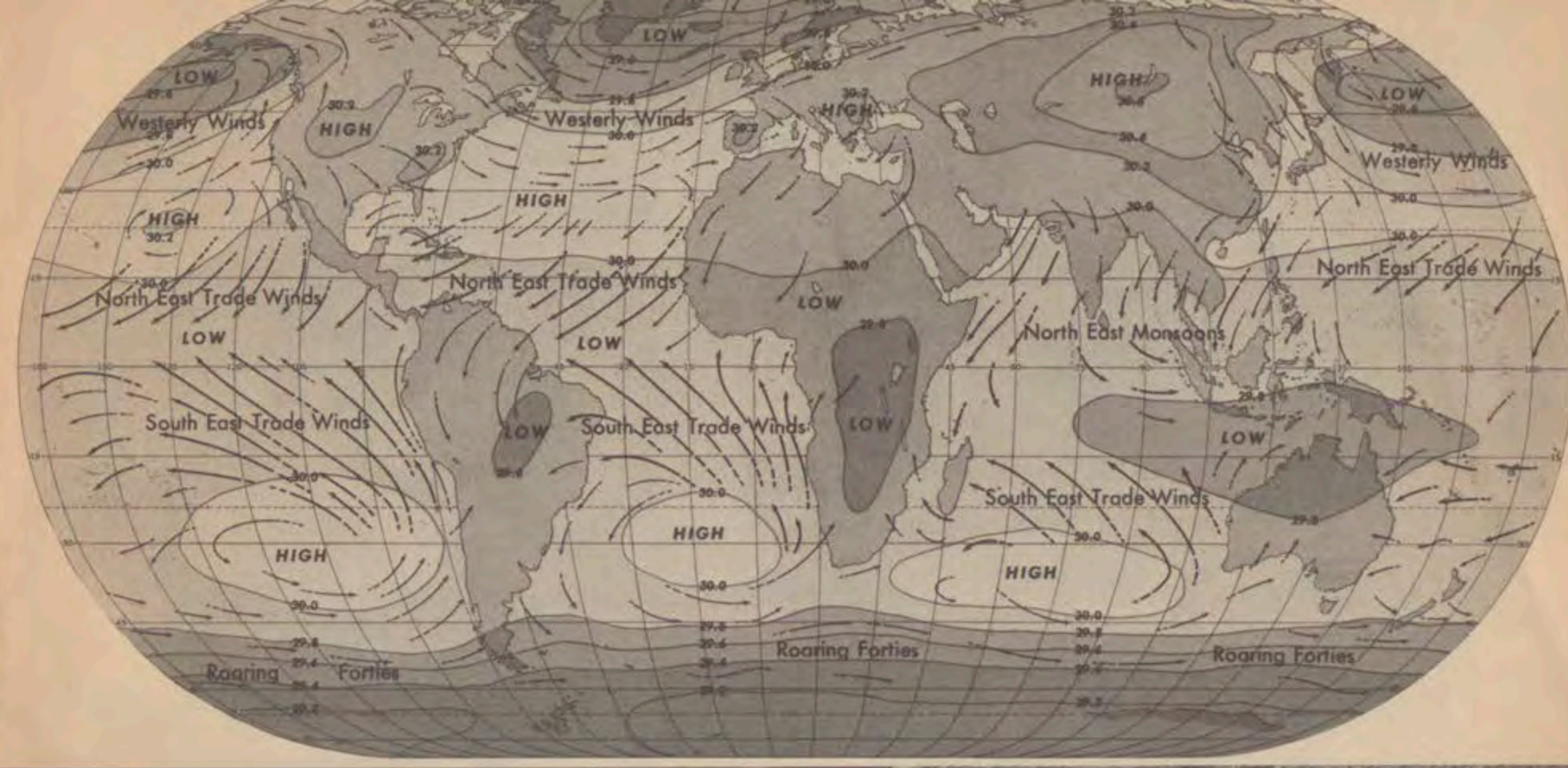


MIRAGGIO



Sheetal

Photography: Mitesh Oakley



Beautiful ways to beat the heat

ORIENT

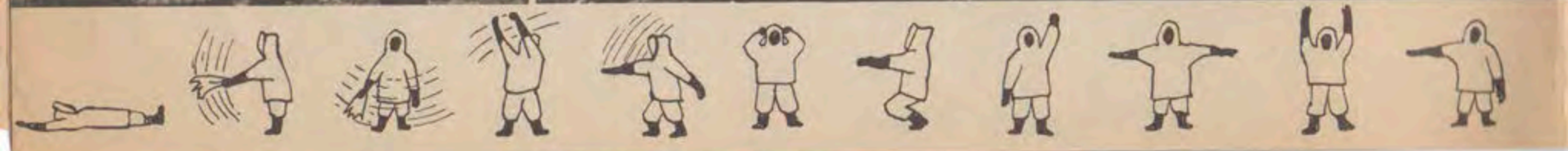
Model

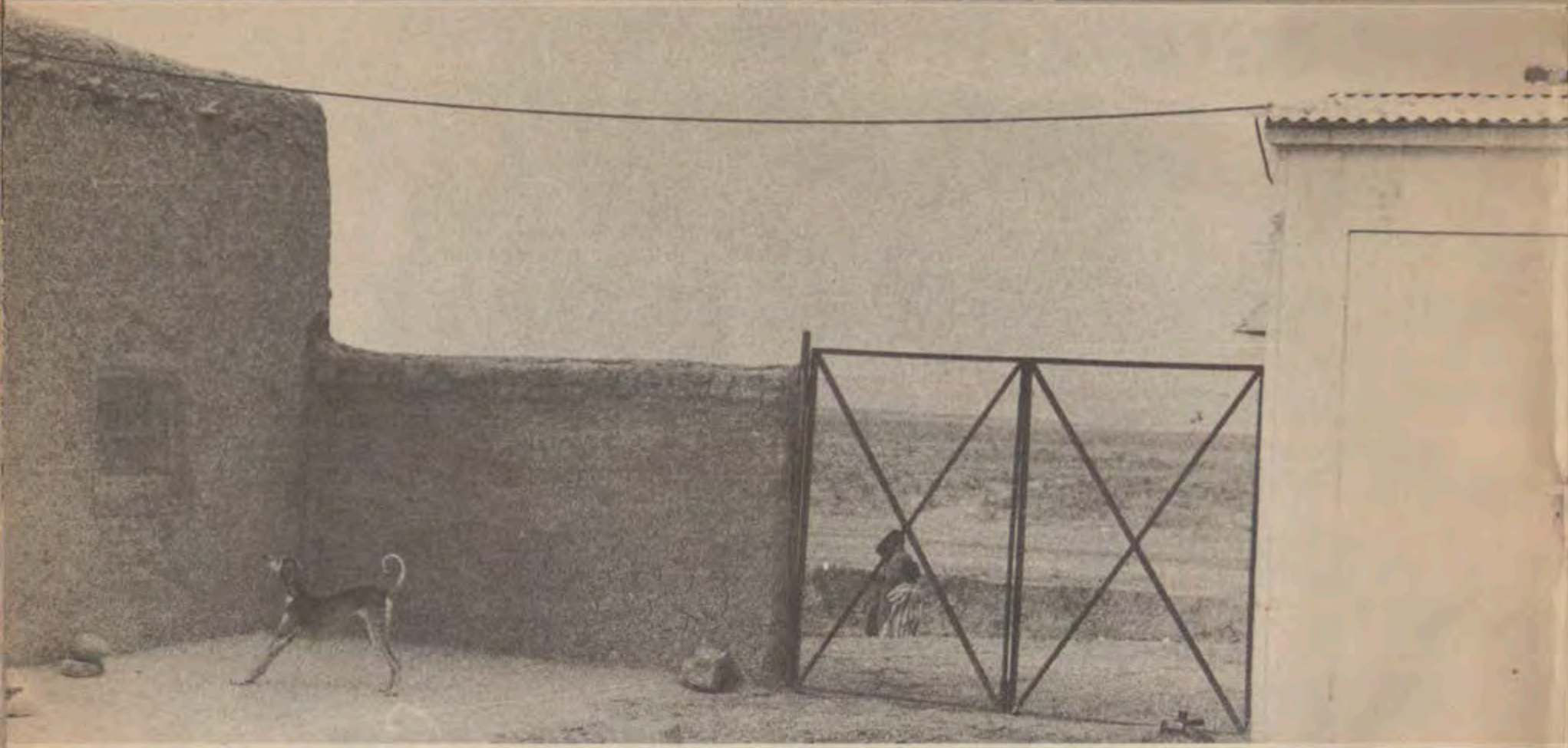
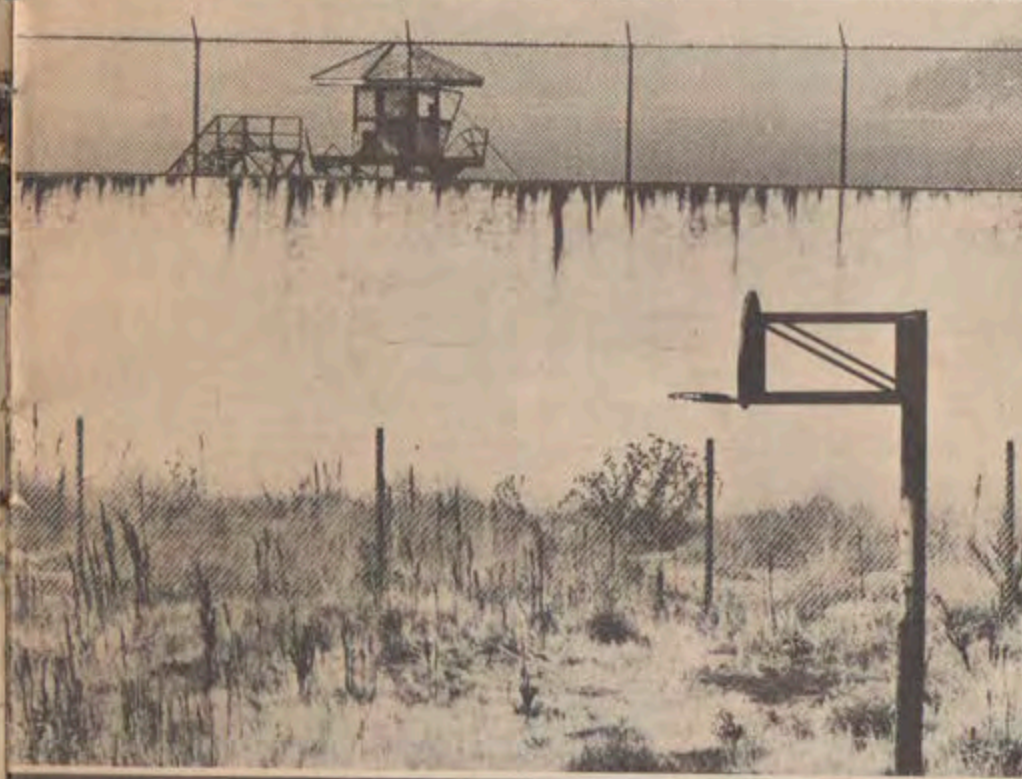
ORIENT'S
Main Dealers: Mardol & Co.

PRINCE Hritadhwa

بیت لیا... کیا کیا

लक्ष्मी अंतरिक्ष में सेर





Caduta libera

"Da giovane, Audrey Carsons voleva essere artista, perché gli artisti erano ricchi e famosi. Oziavano tra Singapore e Rangoon fumando oppio in abiti cinesi di seta gialla. Sniffavano cocaina a Mayfair e penetravano zone proibite accompagnati da un fedele ragazzo del luogo, e vivevano nella città vecchia di Tangeri, fumando hashisc e carezzando languidamente dolci gazzelle". (W. Burroughs)

Cielo meridionale Galassie Caduta libera Vento Oceania Oceano Oceano Pacifico. I delini guizzano sull'acqua nell'ombra verde-azzurra, nel fango umido dei tramonti. Viaggerò per strade sconosciute. L'erba è fresca e umida al tatto. Stelle, monsoni, comete, cicloni, correnti marine, rapporti confidenziali.

"Fu in un porto d'Oriente" (J. Conrad).

1. **Esterno.** Tramonto. Un tardo-pomeriggio caldo, la luce si tinge di rosa. Il crepuscolo è lento e sfilacciato. I nervi sfilano. Sui tetti, alcune bandiere gialle sono mosse dal vento. A terra, lunghe file di luci azzurre segnano sull'asfalto ancora caldo i percorsi delle piste d'atterraggio. Una città africana, affogata nella calura, in una situazione di emergenza. Una città coloniale, estesa in larghezza a macchia d'olio, pigra, sonnolenta e frenetica; una città di mezzo, in preda alle febbri...

Programmate le fasi, procedere con costanza.

Queste città lucide e crudeli. Queste notti interminabili. Piatte, senza vertici di emozione, devastate da una indeterminata di eventi, una esistenza a una sola dimensione. E inevitabile allora cercare l'esistenza negli atti, dare profondità alla superficie aggiungendo fatti, concatenando possibilità di eventi concreti. La notte sale, innalzando profumi e sonorità attutite. Sento un sibilo lungo. E il crepitare dei fuochi.

2. **Interno.** L'atmosfera è quella surriscaldata delle serre: un'umidità soffocante, una nebbia bianchiccia, piante dalle foglie carnose che si confondono contro i vetri appannati, in un orizzonte tropicale dai riflessi verdastri. L'odore dolciastro di vegetazione imputridita.

Questo albergo troppo grande. Questo albergo d'altri tempi. Questo albergo notturno. Notti, spagnole, torride e crepuscolari. Ho sentito la tua voce, cristallina e sabbiosa come questa pioggia di primavera. Una voce umida, tra i cani assonnati, i cani ringhiosi, i cani a braccia che attraversano le strade. Tra il rumore della pioggia quello ancora più regolare degli aerei che ci sorvolano ad alta quota.

Il teatro come momento di dissipazione totale, come interstizio neutro tra coppie di eventi: un territorio senza valenze, la possibilità dell'assenza, la possibilità della fuga. Il gioco del massacro. Una deriva. Un'avventura.

Sparviero Falcone Fenicottero Cigno selvatico Airone cinerino Clogna bianca Nitticora Nibbio bruno Gru Germano reale Pellicano Cormorano.

Galassie: sistemi stellari. Con il telescopio di Monte Palomar se ne possono fotografare circa un miliardo. Tutte le galassie si allontanano da noi e tra loro.

La violenza è una condizione crepuscolare: nostalgia del disordine. La fuga è la messa in circolo della violenza come emergenza del desiderio. Una luce bianca come cristalli di neve. Tra noi corrono i fili, i legami, le smagliature di una morbida macchina. Le sirene ululano nella notte.

Bene. Ogni fuga è senza meta, ma non è senza lucidità che si scappa. E anzi con determinazione e freddezza che abbiamo cominciato a chiederci una serie di porte alle spalle, una dopo l'altra, sottraendoci a forza dalle nostre stesse stanze, da tutti quegli ambienti le cui coordinate si erano venute formando sotto i nostri stessi occhi e tra le nostre mani, come prodotti instabili di una chimica immaginaria, come luoghi possibili di interferenze e trasmissioni. Non è neanche più il momento di collocarsi a un ipotetico punto zero, perché a questo stadio di elaborazione dei nostri materiali d'uso, si ha di fatto un uso del teatro come pratica di una lacerazione insanabile, che determina un tale precipitare degli eventi da rendere irrilevante la distanza e la differenza di peso tra coscienza e delirio, tra centro e non centro, tra vertigine e trasparenza.

Ci troviamo piuttosto lungo i bordi di una linea ininterrotta: un orizzonte degli eventi, che è la forma più astratta del buco nero.

In astrofisica si dice *orizzonte degli eventi* quella superficie immaginaria che si determina quando una stella collassa, e la sua spinta gravitazionale diventa così forte che neanche la luce può sfuggirle. Il nucleo della stella si restringe rapidamente fino a raggiungere la sua dimensione critica e poi svanisce, ossia scompare alla vista perché né la luce né altre forme di radiazioni possono sfuggire alla sua attrazione. Si determina una porzione di universo di cui non si può conoscere nulla, dove tutto può accadere. La stella infatti scompare alla vista ma non agli eventi, che anzi a quel punto sono tutti possibili.

L'attività del teatro non consiste per noi in oggetti da

creare, quanto nell'innescare il meccanismo che determina la possibilità di determinati eventi. Come le città, i tramonti, gli oceani e le galassie, lo spettacolo non è un'opera ma un evento, non si dà come forma, ma come possibilità di esistenze trasformate, deformate. Costituisce un mezzo per ipotizzare una serie di orizzonti, e con questo renderli possibili quasi quanto la realtà, e intensi molto più della realtà. Allora non si tratta di elaborare un linguaggio (non soltanto), quanto di continuare a muoversi tra i corpi e le apparenze che ci circondano, come tra i segni puri di una trasgressione all'interno del nostro stesso linguaggio. L'eventuale ritorno all'uso di determinati materiali (il ghiaccio e l'automobile di *Zone calde* ripresi da *Rapporto confidenziale*) segna dunque una rottura e non un riparo, perché quei materiali sono ora sostituiti di quelle funzioni analitiche che vi erano allora attribuite, e rovesciati in zone d'ombra in cui sola conta la loro concretezza fisica, selvaggia, in una trasparenza in cui le mitologie non possono più strutturarsi in metafore ma nella crudezza dei segni nudi, nell'alone diffuso del sogno, in una dimensione organica, tribale e selvaggia. Come la violenza, il disordine, i tramonti. Il problema non è la comunicazione. Non si tratta di comunicare alcunché. Niente è oggi meno sicuro della comunicazione nella sua forma classica di discorso organizzato. Meglio allora chiudersi nella propria stanza, stanza chiusa che è micro-universo dei segnali da catturare e trasformare, navicella spaziale per voli in caduta libera, per aggressioni simultanee e improvvise, centro operativo e luogo del delirio.

Asia Oceania Africa America Europa Antartide Pleiadi di Scifer Chioma di Berenice Buchi neri Buchi bianchi Stelle triple Stelle variabili Cieli meridionali Venti Monsoni.

C'è una regione dell'atmosfera in cui la densità dell'aria diviene trascurabile a tutti gli effetti: non ha limiti o quote ben definite, è solo la zona di transizione tra atmosfera e spazio.

Antenna: sistema di conduttori per emettere o ricevere radio-onde.

Perturbazione: lieve mutamento nell'orbita di un corpo celeste prodotto dall'attrazione gravitazionale di altri corpi.

Raggio verde: l'ultimo raggio del sole al tramonto può apparire per un breve istante, soprattutto sull'orizzonte del mare, di un brillante color verde, a causa della dispersione nell'atmosfera della luce solare. Scintillazione: caratteristico tremolio delle stelle, dovuto all'effetto dell'atmosfera terrestre (movimenti e variazioni di intensità).

Stella: corpo gassoso che brilla di luce propria. La stanza, immersa nell'oscurità, si riempie presto di luce rosa. Traslucida e opalescente, lambi le pareti, il pavimento e il soffitto. Chiudere gli occhi e cadere all'indietro. La luce del tramonto è rosa, la luce dei crepuscoli. La luce all'estremo orizzonte dell'oceano: una sottile striscia rosa, una lama metallica.

I grattacieli di vetro brillano di rosa alle prime luci dell'alba. L'aurora boreale ha riflessi rosa, un alone, come le mura di Marrakech e la West Side Street nel film di Wim Wenders. I bagliori da inquinamento sprigionano un brillio rosa. È un lampo, un guizzo che dura un attimo e poi scompare: è la luce dei tempi intermedi, i barlumi sospesi tra una luce bianca e una luce bianca; un minus-valore nell'organizzazione degli spazi e del tempo quotidiano: lo spazio desertico e liscio della malinconia dei crepuscoli. La luce rosa è un colore effimero. Il crepuscolo è il deserto del tempo: una macchina che sfugge al senso e che vaga in una luce incerta e smarrita, tra i mille possibili sensi e una delirante insensatezza.

Nella indistinzione degli eventi che segna ormai l'immagine della città, in quella piatta organizzazione che arriva a spostare su un piano di rappresentazione anche le sue lacerazioni, negazioni e opposizioni, il crepuscolo è l'unico tempo effimero, davvero delirante e eccessivo, un tempo di frontiera. In queste metropoli odierne dove anche la non corrispondenza alle funzioni e la deriva individuale sono recuperate dal fantasma bianco (l'io del potere) in termini di astrazione dal corpo, dove ogni tipo di diversità è reincanalata nella pratica di luoghi obbligati e in sistemi di comportamento dove ciò che conta non è la realizzazione dei desideri dei corpi, quanto il rispetto delle norme che regolano ogni apparente sregolatezza, il crepuscolo contrappone la velocità dell'alto contemplativo e delle zone d'ombra instabili alla piatta lentezza e prevedibilità di qualsiasi segnaletica metropolitana. Il crepuscolo è un tempo rimosso, che cade in altri tempi organizzati, nella disattenzione e distrazione generali. È un territorio abbandonato, come un branco di sciacalli, o di cani selvaggi, come improvvise folate di vento.

I crepuscoli sono fatti di aria e polvere, sono trasparenze e increspature, sostanze volatili, vertigini effimere.

Autosottrarsi alla luce bianca, lasciarsi andare in dispersione diffusa, ai crepuscoli e alla luccicanza. *La grande fuga rosa.* Vivere il teatro come il luogo della fuga e della menzogna, come orizzonte degli eventi. Fuggire le definizioni, le identificazioni, i percorsi obbligati. Confondere i segni.

È uno stato di glaciazione, di ibernazione. Parliamo del colore dei tempi. La questione è tra ordine e disordine. Da ogni parte si fanno sempre più grosse le voci dell'ordine: tutto, sotto le loro spire, diventa nuove parole d'ordine, ogni tensione viene risucchiata e interrotta. Ancora una volta dobbiamo fuggir via. Verso la sacralità del disordine. Il disordine è una condizione crepuscolare: nostalgia del corpo totale. La nostra natura tende a una dimensione selvaggia, ed è con violenza selvaggia che abbiamo attraversato i territori di un orizzonte molteplice assumendoli sempre come pure metafore di una fuga dai ruoli e dalle obbligazioni. Definire il teatro come moda, pornografia, rock o altro che sia non è stato altro che postulare una non-identità assoluta, tracciata con violenza come il luogo dei turbamenti e delle perturbazioni.

Turbamenti/perturbazioni. Tra la definizione di uno stato interiore — generalmente emotivo — e quella di un evento esterno — generalmente atmosferico — si apre la terra di nessuno, le zone d'ombra e dense di nebbia, gli oceani lattiginosi di un progetto da coordinare come incondizionata apertura al disordine. Essere volatili agli eventi come la sabbia al vento che la rade; attaccare i corpi con l'immediatezza e l'invulnerabilità con cui il vento radente disperde la sabbia.

Ci troviamo al crocevia dei mondi intermedi, le frontiere, i passaggi indefinibili. Mettere a fuoco delle direzioni teoriche non è allora stabilire parole d'ordine ma giusto il suo contrario: Immaginare prima di agire significa non progettare razionalmente ma aprire un territorio di mobilità, un disordine di segnali che garantisca la salvaguardia del delirio come pratica d'azione, contro lo sviluppo del discorso, contro le certezze del già fatto, senza adagiarsi nei ripari, ribaltando continuamente i discorsi in zone d'ombra.

La cultura occidentale tende a dare di sé una immagine quanto mai civile e rassicurante. Solo un orizzonte primitivo e selvaggio può far esplodere ormai una contrazione, aprire una ferita, caricare di nuova energia il presente. Nonostante i sistemi di controllo, il richiamo della foresta — la nuova inquietudine — non è stato del tutto estirpato. La giungla, l'avventura, la musica tribale, il delirio, la fuga, i vagabondaggi sono le coordinate che definiscono un universo possibile, non tanto come territorio praticabile, piuttosto una landa senza confini, una terra di nessuno in cui sottrarsi alla civiltà e lasciarsi andare alla deriva: essere senza radici o meglio recidive, desiderare la vita nella sua pienezza, nella sua barbarie naturale. Vivere la città come giungla immaginaria, rifiutare il fantasma bianco, l'io occidentale, storico, civile e perdersi tra i corpi fisici, concreti, nella aspirazione a fondersi con le forze barbare del cosmo; o in una avventura sulla strada, senza mete né programmi, snodandosi attorno un paesaggio in pura trasformazione: un paesaggio non da decifrare, ma a cui abbandonarsi come a un mistero indecifrabile. Tra le rovine imponenti della civiltà occidentale, è nel riconoscimento di sé come entità mutilata, separata, che si apre un momento zero, uno spiraglio incontrollato alla wilderness dei linguaggi, alla nuova inquietudine, alla sacralità pura del disordine.

Sandro Lombardi

Alcune note a mano: "La città abbandonata nella giungla. Le torri talmente alte, i templi e i giardini invasi dai pavoni e dalle gazze, le case le strade spaccate dalle liane, dalle radici filamentose delle mimose (il giardino delle orchidee a Honolulu) e dei baobab, le grandi statue di pietra ai bordi dell'autostrada del livello medio sono diventate verdi per l'umidità, dagli occhi dei

L'intero pianeta è in emergenza tropicale: bassa marea e alta marea

1. **Il deserto e la giungla**
Come sparire dal deserto che ti si rivolta contro per apparire nella giungla? Uscire da questo luogo ormai determinato, tracciato, pieno di vertigini, senza acque e senza fauna, senza pioggia e senza foreste, senza la minima traccia di umidità? Come tracciare una frontiera nella giungla? Tracciare una frontiera è provocare una guerra, lo spazio non è più quello ambiguo e indistinto del deserto. Come viaggiare nel deserto e nella giungla? Tracciare delle linee, emettere dei segnali, segnalare posizioni, fiumi, piste, passaggi, è sublime e illusorio: sollecitamente, violentemente le posizioni segnate le abbiamo ricoperte, cancellate. In quel punto è la verticalità: e sparare bengala oppure guardare le stelle può essere allora efficace manovra di perdita di equilibrio.

Efficacia dell'umido
Quando si alza la tempesta di sabbia è difficile tenere conto degli anni, dei paradossi, delle vicinanza. È difficile intravedere, distinguere. È difficile camminare, avvolgere, pensare con lo stesso passo. Puoi gettarti all'indietro, non resistere all'indistinto, scivolare liberamente sulla sabbia, cadere all'indietro. E mi rotolo tra i fiori nei campi di grano maturo, perdo la testa momento dopo momento, e sanguino per una ferita che mi sono aperto da me stesso. E non amo chi dal caos vuol tirare fuori una immagine, un ordine e trasformarlo in parole, in marchio, in traccia, in manoscritto decifrate. Nell'indistinto del fogliame, lucido e morbido di umidità di pioggia ininterrotta, cadere all'indietro è convergere nel contrario, oppondere nell'indistinto in cui niente si oppone a niente, in cui non riconoscendo niente non si riconosce se stessi, il CONTRARIO, che è probabilità concentrata a portata di mano. Un altro sforzo amico: soltanto una giornata di sole è buona per un assassino di pistola o cazzotti; solo una giornata fredda è buona per uno strangolamento o un taglio della gola. Nel momento stesso in cui il corpo che cade all'indietro verso il suo contrario diventa impronta, pressione superficiale (il deserto) sei perduto.

Perché nell'indistinto hai creato una immagine, dal caos hai determinato un ordine e lo hai trasformato in parole. Ma le liane intrecciate appoggeranno il tuo volo, dondoleranno il tuo corpo liberamente come in una amaca, le foglie larghe si piegheranno mentre senti sul viso umido e nudo la puntura dell'insetto che ti trasmette un virus e le perle calde, umide, che sulla foglia si appoggiano rotolando. Le sfere rotonde, il sudore della febbre, il contrabbando degli smeraldi: è impossibile lasciare tracce. Il muschio non si piegherà nella caduta all'indietro (il bosco del padiglione d'oro a Kyoto) e sollecitamente le torri prese d'assalto di Hong Kong ti appariranno in alto nell'ombra morbida. Te ne parlerò con dolcezza, delle foreste umide che non permettono le tracce. Mi abbandono al neutro, al vulcano, senza parole, dimenticando le parole, camminando e saltando come una bestia, sotto le rose e le orchidee che si aprono e sbocciano sopra i miei passi, tra i serpenti che scivolano tra i rami alti, tra i camaleonti e gli uomini mimetici che abbandonati dalla guerra, restano per te, perché tu cada all'indietro in caduta libera tra loro, occhi fissi di cocainomani, pelli sudate prosciugate dalla malaria, dai muscoli rapidi, dai coltelli affilati. Te ne parlerò con dolcezza perché gli avventurieri di cocaina e diamanti non permettono che si lascino tracce attraverso cui scoprirli. Sei un avventuriero senza scrupoli: giochi una partita con il sorriso tra le labbra, perché stai bluffando a tal punto che rapido, caldo tieni una mano sul tuo collo.

Allora anche perduto, anche se non griderai sapro come cercarti. Solo a questo punto riaffioreranno i linguaggi, le visioni infami, i presagi e i destini. Il linguaggio diventa il tuo movimento, brutale selvaggio primitivo, geneticamente sbalzato, biologicamente bugiardo.

Il Machete
I movimenti, i linguaggi sono astratti, indecifrabili. Insieme al coltello devi possedere un machete. Non ti serve per muoverti: puoi scivolare con le liane per tutto il cielo, muoverti dondolando come un negro con la sua enorme radiolina. Il machete ti serve per provocare scintille, tagli, decapitazioni. Ci puoi dormire accanto. Abbracciato. Una caduta libera nell'aria: volteggio in mezzo alla giungla, dondolandomi, da una liana all'altra con uno slancio pazzo, il machete mi apre una strada tra i segni indecifrabili di una città sconosciuta.

La città abbandonata nella giungla. Le torri talmente alte, i templi e i giardini invasi dai pavoni e dalle gazze, le case le strade spaccate dalle liane, dalle radici filamentose delle mimose (il giardino delle orchidee a Honolulu) e dei baobab, le grandi statue di pietra ai bordi dell'autostrada del livello medio sono diventate verdi per l'umidità, dagli occhi dei

cicli d'oro in cima ai grattacieli del livello alto colano le piogge dei bacini di raccolta e depurazione, gli edifici di frontiera, le stazioni dei treni e degli elicotteri hanno le finestre i tetti crollati, i banani gli eucalipti le larghe foglie degli ibischi i fiori rossi le orchidee crollano di petali e di sudore. L'aria è calda; abituarsi a questo clima è per il corpo estremamente facile, come imparare a nuotare.

I laghi, i sotterranei, i rifugi antiatomici sono depositi ora di coltelli e raggi laser, dei diamanti, dei rubini e delle perle rubati nelle razzie al largo delle coste, insieme ai vestiti della regina di Spagna e al suo immenso servizio da pranzo tutto d'oro. L'avamposto mercenario ha occupato la città: palme e banani crescono dappertutto. Per arrivare al livello medio bisogna percorrere i corridoi che stanno sotto il fiume diroga le cascate, sapere dove sono i trabocchetti di frecce imbevute di curaro, dove i cadaveri e i serpenti velenosi, dove sono i pozzi lisci. Il terreno è scivoloso, e i mercenari procedono lentamente. Prima di notte la città sarà in mano loro e le lunghe bandiere rosa dei pirati saranno alzate sull'unica antenna che ancora resiste, alta 400 metri. Si accorgono presto che la città è stata ricostruita tra il 10450 e l'11450. In circa mille anni ogni pietra è stata sostituita dai diamanti: le scorte di gin sono enormi e alberi di limoni ce n'è dappertutto. I mercenari sentono la mancanza del seltz. Quanto darei per un daiquiri!

Il mistero della grande piramide
È stato in una camera d'albergo a Honolulu o a Kyoto che ho scoperto un angolo del muro che si estende all'infinito. La cosa sta così: ero disteso sul letto con una gran quantità di oppio (e di rose) nella testa e due puni hanno attratto la mia attenzione: uno era il rettangolo della finestra, quel punto di diaframma dove la stanza non è più stanza e la finestra non ancora finestra. Ho pensato: da quella finestra vedo il mondo quindi l'angolo opposto dà sull'infinito. Ho guardato: l'angolo era coperto di carta da parati a rose (la stessa carta mesi dopo in una stanza d'albergo a Parma). Attenzione: ho visto una rosa e mi dico dietro quella rosa c'è un muro di rose le rose sono nelle strade della città hanno invaso le piazze colmato gli occhi delle statue d'oro i ragazzi stanno sotto le rose e i petali di rose cadono sui loro letti la città è invasa dalle rose, un immenso roseto, il pianeta circondato dalle rose, una foresta di rose. Nel pianeta deserto le rose si sono aperte e il loro profumo una pioggia di petali cade sui letti dei soldati mercenari che dormono nudi abbracciati nei letti pieni di petali di rose mentre dormono si è formata in cielo la costellazione della rosa sognando le rose sotto le quali sono stati baciati e un pianeta finalmente è un film di ultima categoria, il po' porno, molto sentimentale, pieno di rose. (HANO ACCANTO IL MACHETE)

Un mese dopo il Marinaio a New York mi dice che vediamo la città di NYC come archeologia del futuro, come l'abbiamo sognata nel '31 e non vedevamo templi e giardini ma la memoria di quella città del passato. Roma perduta, mi disse.

La stanza chiusa di Joe e di Carlotta
Sprofondiamoci nei linguaggi indecifrabili, nelle passioni, nei tramonti, nella luce rosa. Cadiamo all'indietro, ora, nel contrario. Sprofondiamoci nel manoscritto computerizzato della terza guerra mondiale, nelle parole nelle meraviglie di Joe e di Carlotta, fino a dove l'indefinito memoria circoscritta attraverso il loro disordine diventa l'estasi e la felicità del linguaggio.

Come da una costellazione senza riparo le stelle cadono addosso, è permesso diffondersi come banchi di nebbia, fino a renderci ciechi. Nella testa delle tenebre la scatola cranica avanza e racchiude tempestivamente il cervello in uno scrigno. Un dono di Natale. Attraverso l'indecifrabilità dei segreti, attraverso i linguaggi indecifrabili e segreti le smagliature diventano solfici sogni e visioni impazzite della nostalgia. Rapinosamente leggeri, candidamente sopraffatti i linguaggi ritornano alla visione pura. Un linguaggio è improvvisato come una meteora, anamorfo e scintillante pari a una miniera di sale: respirarci attraverso ci perderà ancora una volta. Perché anche qui la memoria non è immagine del passato, ma nostalgia sentimentale del "rivedersi".

"Si — penso la ragazza posando il pennello — ho avuto anch'io una visione" (V. Woolf).

2. **Percezioni:** Frankfurt Abu-Dhabi Karachi Delhi Rangoon Bangkok

Passioni: Hong-Kong frontiera con la Cina Canton
Visioni: Tokio Kyoto Honolulu Oceano Pacifico
Immagini: San Francisco Los Angeles Hollywood Santa Monica Alcatraz
Veduta finale: San Diego frontiera con il Messico Tijuana
Archeologia: New York City Queens Bronx Harlem

Oceano Atlantico percepire Roma

Accerchiare e circondare il pianeta; nel giro di cinquanta giorni mi sono spinto proprio dove avevo desiderato essere, cioè nel mezzo di nessun posto. Mi sono accorto che il pianeta è fluorescente. La visione che ho preferito è stata dall'alto dell'aereo: la mia stanza chiusa in movimento. L'oblò che inquadra i deserti le giungle le maree le città e l'ala dell'aereo. Ho scattato solo polaroid e mesi dopo ho visto Alice nelle città di Wenders. Il mio amico mezzo giamaicano e mezzo negro si alza dal letto e canticchia della rap music, parliamo tra noi, le frasi sono sceme e ritmiche, come nella rap music. Quando la rap suona un mormorio una corrente scorre dietro le parole. Veniamo su un letto di rose tra i barbagli blu argenteo elettrico. Dalla finestra la città popolata di neri è un immenso argento oppio e mescolino. Le torri le pagode i giardini sono quelli dei pirati malesi di Conrad che lasciano la canoa impigliarsi tra i fiori di ibico che spuntano petali di sangue come se venissero. Regredisco fino all'indecifrabilità genetica della cellula e penso che non diventerò mai adulto. Negli orecchi, prima di attraversare un altro oceano ho un ronzio inarticolato e eccitante: (arabo, spagnolo, hindi, inglese, cinese, filippino, malese, giapponese, italiano, francese) che trasforma il valore delle parole che ho detto durante questa circumnavigazione per cielo. Ho lasciato che il vento mi passasse attraverso prima di rientrare nella mia stanza chiusa: ho mangiato il cibo di differenti varietà, sono sempre stato un marinaio, ho fatto tutto questo per vedere differente il cielo, la lucentezza delle stelle, i tramonti infiniti del pianeta terra. Nelle differenti luci, nella penombra delle fumerie d'oppio e dei casinò in cui mi portano i marinai, le persone sono come fantasmi. Poi il marinaio mi conduce infine a una festa giamaicana: ancora rap e scioiattoli: mi mostra il posto dove John Lennon è stato ucciso. Tutto era diverso: l'autostrada abbandonata e il magazzino enorme dove il mio amico nasconde le radio rubate mentre ragazzi di bellezze nere con le mutande abbassate incutano turisti giapponesi per dieci dollari. Mi ritrovo a passeggiare in assenza di corrente elettrica tra i negozianti e i poliziotti che pattugliano i magazzini stracarichi di merci imbracciando cori vuoti. Si muovono anche loro al ritmo della rap e dei graffiti osceni o è una mia fantasia? Il marinaio che mi accompagna mi porta due giorni dopo nello spiazzo erboso dove con le pistole in pugno i ragazzi selvaggi si riuniscono, con i cazzi duri contro il cielo, mentre le rose scintillano nella notte. Io so che il pianeta è invaso dalle rose perché ho fatto un giro completo e potete fidarvi. Oppure è un pirata malese o nigeriano questo che mi accompagna? La marea è sempre più alta e il pirata me ne parla con dolcezza. Nella notte fluorescente mi abbandono alla mia stanza barbara. Mentre i linguaggi affiorano nella mia stanza chiusa sono sicuro di avere avuto una visione. Tutto questo è teoria teatrale e nello stesso impulso è teatro. Parlerò della mia vita in un altro momento.

3. È necessario che attraverso i giorni, le ore, il teatro si inserisca nelle fasi di lacerazione progressiva della civiltà e della storia verso quel richiamo al di là della civilizzazione e delle tracce della cultura, per arrivare o tornare a quel punto in cui la belva, la tigre sono fuoco devastante. E nella costellazione del teatro, che per sua natura tende a un richiamo a fuori dalle trame e dagli ordini logici e necessari della storia, l'attore belva o fuoco devastante romperà ulteriormente i linguaggi, le parole d'ordine, per allentare ancora di più i legami o i nodi che il teatro mantiene con la civiltà e disperderlo come nebbia nelle foreste, nelle giungle immense dove la natura è selvaggia. La natura stessa del teatro è selvaggia, e il mio studio è una deliziosa stanza chiusa. Perché dove stanno le belve? e poi: non si chiede niente alle forze della natura e alle belve, solo di essere tali. E io sono una forza della natura e ho continuamente visioni. Il teatro è una scienza indecifrabile un manoscritto segreto e la visione è la forza propulsiva verso l'esterno. Anche a me rimane intraducibile quello che ho, che abbiamo fatto. È giusto una visione (non una visione giusta), è impossibile tradurre un pensiero in movimento. Può una scienza determinare un oggetto o deve piuttosto concludersi preliminarmente nel processo di formulazione di differenti fasi, di stadi diversi? Per questo sono interessato alla formulazione di tutti i progetti che determinano la possibilità concreta di entrata nella stanza chiusa (il palcoscenico), ma lì davanti alla porta d'oro del buco nero in cui cadono i linguaggi per essere attraversati mi fermo. Anche io non so bene cosa succeda nella stanza chiusa e perché. Né quando. So che con passione e attenzione posso seguire la tensione che parte dalle belve, da alcuni fuochi. Perché ogni belva è il mon-

Giorni senza fine

do e l'abbaglio di luce che la tigre o il fuoco emanano, permangono anche sulla retina anche dopo che la belva è passata, che il fuoco è bruciato. E devasta il mondo. Non c'è niente di più violento della natura selvaggia niente di meno dimostrativo di un uragano. Sono forze della natura. Io stesso sono una forza della natura, un profeta dalle oscure visioni. E fare uno spettacolo è un momento, uno scintillio, una parola, una direzione a caldo, una fusione momentanea con la belva che devasta lo spazio nel quale si muove, così perfetta e senza lasciare traccia. Sono voli d'uccello distacchi efrazioni. Alla belva puoi solo chiedere di essere tale perché questo è tutto. Non so fino a che punto sei tu a condurlo. So solo che con la belva (e non con l'attore in cui la lucciola del fuoco è ancora così pallida) è una continua sfida al rialzo, un bluff sempre più alto. Da questa sfida senza parole e senza vittorie è il sorriso della belva che ti richiama a oscure profondità, a un selvaggio totale in cui il mio stesso sorriso si perde scintillando nella nebbia. E per questo che per *Sulla strada* le belve devono ritornare a essere tali; e il teatro tornare a ruggire a gralliere a autotemplarsi: via dal teatro addomesticato. Con la stessa differenza che c'è tra l'abbaiare civile del Buck di London e il richiamo del lungo perduto devastante ululato selvaggio.

Ho consumato i giorni e le notti a camminare nel profumo dei tamarindi e delle magnolie a Honolulu desiderando essere negro, fino a quando, a tramonto iniziato inquadravo le luci di Waikiki tra due colonne megalitiche e i giapponesi che cuocevano i loro orribili pasti su carboni puzzolenti erano una cicatrice rivolta al mare, qui sempre caldo. Ecco, pensavo, il teatro può arrivare come la visione del reale improvvisa e impreparata, una idea leggera della notte, senza più *come* (come la natura come la notte), e attraverso il buco che il trapano della notte mi aveva aperto nella scatola cranica le visioni erano dolcemente assorbite dal cervello. Ho scritto Federico è qui e ho segnato il giorno e la data in un cuore appassionato più degli altri perché conteneva il mio nome solo. *Qui* sommerso dalle visioni.

Ero seduto sulla spiaggia: i baobab e le palme arrivano fino al mare; all'improvviso colgo l'istante in cui (il sole sta tramontando) c'è una diminuzione infinitesimale di luce. E quello l'istante percepibile più forte della mia visione teatrale, l'istante che riprodurrò all'infinito, qui, dove io ragazzo sto disteso sulla spiaggia.

Federico Tiezzi

Smarrirò il senso — il cervello e il mio stesso nome. "Sono perduta" "Meraviglioso" dissi — "E tutto" La notte calava — Una meravigliosa notte di stelle luccicanti e lontane. I contorni materiali del giorno erano spariti — rimaneva la fluidità della notte — Una magnifica notte di stelle.

I — *Vento di Sud-Ovest*

"La nostalgia del disordine" si è insinuata tra di noi in queste calde notti d'estate. Il privato è all'attacco su tutti i fronti. Un magma caldo, inarrestabile di infanzia e di possibilità accantonate. Il tempo alita sulla pelle superbe nostalgie, il tempo non ritorna. Il tempo è l'urgenza estrema della nostra generazione. Non pensavo di sentire su di me le ali calde della nostalgia. Tutto intorno a me è emergenza. Ho paura e è l'unico atto di fede che conosco. La cecità della paura, questo atto di fede nervoso — estremo — che riconosco come unico territorio vergine da esplorare.

Ai margini delle zone calde del pianeta — nei territori di guerra, il quotidiano è un'isola sfrangiata. Di nuovo nell'emergenza torno a innamorarmi delle nostre storie scellerate. La nostra mitologia torna a devastarmi larghe zone del cervello. Brucio ancora una volta di urgenza. Il bisogno di avventura, di calore, di guerra è ancora una volta un sintomo. Riconosco nei vostri occhi la paura, vasta, dilagante, notturna nella sua vastità; ma solare nella sua assunzione.

Il mio cervello disastroso, dolcemente intermittente, irrimediabilmente sentimentale, si è di nuovo innamorato.

I continenti sono alla deriva, avverto il loro movimento verso Sud. Il nucleo surriscaldato della terra mi si ripropone come unità biologica sulla pelle.

Ci vuole cuore per resistere al calore. Il calore è delirio — movimento — continua scissione. Il calore è rosso — devastante.

Il vento cavalca il calore. Il calore cavalca il vento. Il vento accarezza la mia pelle. Il vento mi parla d'amore.

Il vento è la mia nostalgia. Il vento parla agli animali selvaggi e silenziosi. Pochi conoscono la voce del vento.

Picchiano sulla mia finestra le prime piogge d'autunno. Entra nella mia stanza chiusa la vasta musicalità di Saturno.

Oceani di distanza — vasti delta di silenzio. Ancora più che mai la stanza chiusa. Il mio cervello bruciato non immagina che orizzonti di calore.

La caratteristica della camera è il suo vuoto. Avevo dentro di me in quei giorni prima della fine di tutto, come un rifiuto netto di lasciar cominciare la storia.

Era come se il dolore avesse preso spazio anche nel pensiero.

Mi pensavo nella più pura immobilità — lascio defluire da me ogni sorta di energia — In realtà aspettavo. Aspettavo — coricata sulle grandi sdraio rosa. Alle spalle le mobili pareti giallo-rosa.

Il tufo caldo emanava dolcemente calore a qualsiasi ora del giorno e della notte. All'orizzonte la mia intrapida montagna di marmo rosato, corrosa — intaccata. Ma pur sempre una montagna barriera del deserto, dove a certe ore del giorno, quasi sempre le stesse, si schiantavano i monsoni. In basso ai miei piedi un miracoloso tappeto di erba verde — percorso instancabilmente da languidi e monumentali pavoni.

Il cielo era sempre basso, coperto di pesanti nuvole grigio-rosato. Aspettavo dall'alba al tramonto il trascolorare della luce. La notte dilagava improvvisa — pesante — gravida — avvolgente. Aspettavo — Avevo incominciato a intravedere i primi segnali di paura. Gli ospiti abbandonavano a uno a uno il grande albergo. Solo le tigri impagliate che decoravano il grande atrio sembravano aspettare felicemente il momento del non ritorno. Erano delle giovani bestie colte nell'attimo dello scatto. Erano immobili — fermate in un momento imprecisato di una interminabile attesa.

Le colombe erano sempre più inquiete. Si alzavano per brevi, nervosi voli — fino all'alta cupola rotonda — dove lame di luce corrodavano il buio fresco del grande atrio deserto.

La servitù di notte si abbandonava oltre il giardino a interminabili ubriacature. I saloni — le stanze si facevano via via più silenziosi. I vecchi servi passavano radenti ai muri, confusi nell'ombra dilagante della notte.

L'attesa saturava ogni momento del giorno, scandiva la qualità stessa del tempo.

I tramonti si susseguivano ai tramonti, la luce rosata pareva insinuarsi nelle pietre della immensa costruzione — la particolare luccicanza filtrava nelle stanze chiuse, ne intravedevo gli ultimi guizzi sui visi bui

dei suonatori accoccolati sul tappeto polveroso del salone salone in stile inglese. Solo le loro languide lenie riuscivano a lenire l'angoscia della scomparsa della luce.

II

La percezione persistente di essere un corpo estraneo. La conferma della mia dimensione umana si verifica nel delirio ... nel vento caldo di Sud-Ovest. La nostalgia del calore dilata la stanza chiusa. Una teoria del calore, della guerra, dell'avventura. La necessità di bruciare sempre più velocemente. La necessità di scivolare costantemente e decisamente nelle maglie del senso e dell'oggettività. Il corpo come molecola surriscaldata in dispersione. La guerra infiamma in evidenti segnali di guerra la superficie del pianeta. Perché aspettare. Batterà ciecamente i territori dell'avventura. Non ho niente da perdere.

Finalmente il territorio del teatro è il corpo espropriato — selvaggio — surriscaldato. Procediamo verso Sud, verso il Sole — dopo il deserto — dopo le savane. L'umidità — l'oscurità delle giungle sono davanti a noi.

III — *Calore — Calore*

A Sud del Tropico del Cancro ... da Chitgarh città perduta ...

"Sapeva che la sua vita non avrebbe potuto durare a lungo nelle giungle ininterrotte del Sud". Eppure quel calore Tropicale, l'assurda malia del Monsone erano più importanti della sua stessa vita.

Era la trasparenza, la spudoratezza di quell'aggressione fisica del calore Tropicale che l'affascinava. L'inquietudine oppiata — invadente all'interno della carne e del cervello, emergeva sulla pelle in una miriade di piccole lacrime di sudore.

Quel calore era più forte dell'amore, era una passione devastante, che l'aveva aggredita irrimediabilmente. Fin dalla prima volta aveva escluso di resistere.

Si era arresa alla notte tropicale, filtrata — baluginante tra il rosa e l'azzurro tremulo, sospesa nel silenzio totale, dove ogni suono è un evento che ridesta la nostalgia.

La nostalgia era come un continente sommerso, non finiva mai di stupire l'eco che poteva trovare in lei. Ma la notte era anche tepida, quasi indulgente, sentimentale nella sua disponibilità.

E non bastava mai. Il sole si alzava sulla laguna, sollevando nuvole di vapore ...

A Sud verso il Sole ... La superficie dell'acqua era come fuoco liquido ... rientro nella giungla. Dopo pochi giorni si era completamente perduta, in mezzo alla pioggia e al calore crescenti. Il calore toccava i cinque quantacine gradi ... Puntò la pistola verso il disco infuocato del Sole ... Sapeva di essere perduta.

IV — *La tigre*

I suoi sentimenti subirono un lieve, ma deciso mutamento. Lo scoppio avvenne — doveva avvenire.

L'aveva voluto e paventato insieme, con tutta la forza disperata dei suoi nervi. La mente, la storia della mente aveva voluto farla diventare una cosa trascurabile.

Si ritrovava urlante — con un corpo selvaggio, infinitamente esigente e pressante. Ne ricavava un infinito piacere.

Vedeva le unghie sporgere, i denti affilarsi e farsi più forti. Sentiva il sangue circolare più velocemente. Il bisogno, il desiderio era crudele.

Il gelo e il calore, la luce e l'ombra erano il suo orizzonte. Attraversava la savana — selvaggia più degli animali selvaggi.

Il suo territorio era diventato inattaccabile. Spandeva il suo odore di fiera ovunque. Il suo grido bellicoso di giovane fiera era un richiamo d'amore, sul filo del vento.

La notte cadeva, lenta e piena di odori, le stelle brillavano. Sentiva il vento accarezzarle i fianchi. Aveva davanti a sé i grandi spazi e i giorni senza fine.

Marion d'Amburgo

Conversazione con Jon Hassell

Il mio disco "Possible Musics" inaugurava, assieme a due dischi di Brian Eno, la nuova etichetta E.G. Records. Naturalmente il mio disco non è un lavoro di "ambient music", assolutamente, è solo una coincidenza. Una certa confusione, nel senso di una assimilazione del mio lavoro a quello di Brian Eno, è nata anche dal fatto che abbiamo deciso, Brian Eno e io, di mettere in copertina il suo nome grande come il mio, così, per avere il massimo di pubblicità. Fu un rischio calcolato per me che, con una fama di musicista classico, d'avanguardia, etc., volevo associarmi a un musicista che ha la reputazione di "pop".

Il mio interesse è quello di trovare la via a una musica classica del futuro. La ricerca di ciò che può essere una nuova idea di classico dovrebbe partire dal districare il concetto da distinzioni del tipo tradizionale/contemporaneo, vecchio/nuovo, Europeo/Terzo Mondo, classico/popolare/jazz, etc.

Alcuni musicisti neri hanno tentato già di superare il sottinteso sottilmente oppressivo dell'uso corrente di considerare il jazz come la "musica classica nera". Allora diventa molto importante il mio disco successivo, "Dream Theory in Malaya", in cui è chiaro che si tratta di cose diverse da quelle di Eno. Il primo contatto con lui avvenne quando Eno fece un concerto alla Kitchen, a New York, e io eseguii "Charm", una mia composizione già formata sotto tutti gli aspetti. Delle altre cose che abbiamo fatto in studio, ce ne sono due che si possono definire pre-composte, e altre realizzate direttamente in studio. E a questo livello che Brian ha collaborato con me.

La concezione della musica è sempre derivata dalla musica indiana: con un sottofondo di percussioni e il primo piano dedicato alla tromba e ai solisti in genere. Brian ha fatto le cose dello stesso, come se io fossi Mantegna e gli chiedessi di dipingere qualche dettaglio sul fondo. Naturalmente ha fatto delle buone cose: l'importante era che io gli dessi delle cose interessanti da realizzare.

Poi, data la sua reputazione, dato che lui è famoso e io no, mi ha dato molta pena in seguito, per dissociarmi da lui e allo stesso tempo dargli quel che gli è dovuto, riconoscergli quel che vale.

Una parte dei miei programmi è mostrare e illuminare le contraddizioni esistenti tra musica classica e altri tipi di musica. Si dice classica, pop, etc. ma si può ragionevolmente supporre che all'inizio del mondo non ci fosse alcuna distinzione: nelle tribù ancor oggi esiste semplicemente la musica. Questa distinzione è paragonabile alla divisione tipica della vita e della cultura occidentali tra la testa ed il corpo. Mi chiedo quale sorta di musiche sono possibili... Il titolo "Possible Musics" è una risposta alla domanda: quali musiche sono possibili sul pianeta in questo momento? Questa è la ragione del plurale Musics.

Vi sono molte musiche; e non si tratta semplicemente di una scelta sul campo della musica americana: classica, pop, elettronica o disco. ... Come se la musica fosse un marchio da esportare in tutto il mondo come quello della Coca Cola, dimenticando le bevande regionali.

Questo mio tentativo rientra nella teoria del Quarto Mondo, che vuol dire Terzo Mondo più elettronica. Musica del Quarto Mondo: classica nella struttura, popolare nel richiamo della "texture" e nella concezione generale.

"Dream Theory in Malaya" continua nel definire i modi, le vie di emersione di tessiture musicali esotiche con gli aspetti di sviluppo tipici delle musiche classiche di molte culture. Il titolo è tratto da un saggio di un antropologo visionario, Kilton Stewart, che nel 1935 visitò una tribù di aborigeni malesi, i Senoi, la cui felicità e benessere erano strettamente legati all'uso mattutino di raccontare i sogni, dove l'incubo del bambino veniva esaltato come un dono per imparare a volare durante il sogno della notte successiva; e dove la canzone o la danza di sogno venivano insegnati alla tribù vicina per creare un legame comune al di là delle differenze nei loro costumi. Un'altra tribù non lontana dai Senoi, i Semelai, vive in una vasta area paludosa della Malesia. Un frammento registrato dei loro ritmi di schizzi d'acqua pieni di gioia è ristrutturato e diventa la forza generante della composizione Malaya, fornendo inoltre la guida tematica per l'intero disco.

Dopo che sono diventato un po' più famoso, Brian Eno e David Byrne mi proposero di realizzare un progetto insieme: cercare un qualche posto nel deserto e registrare delle musiche etniche. Ma siccome non avevo abbastanza denaro per abitare a Los Angeles, il progetto diventò sempre più di Eno e Byrne e sempre meno il mio. Quando poi ascoltai le prime registrazioni che mi avevano inviato in cassetta, li indirizzai a una collana di dischi etnologici francese, la Ocora. Loro comprarono tutti i dischi ed è da quelli che hanno tratto i brani che poi hanno trattato con vari trucchi elettronici. Come se uno prende delle cose il lato

superficiale e lo realizza nella forma popolare del rock. Ho come l'impressione di un bambino che vuole imitare qualcosa di vagamente orientale ed esotico e si riferisce a dei clichés. Era una cosa idiota per me, perché una delle scoperte più grandi dopo lo studio della musica indiana è stata che non esistono intervalli accidentali. E una struttura in cui tutte le cose cominciano a un punto esatto, e non si possono dunque inserire giri armonici orientali qua e là, una vaga atmosfera esotica, non basta realizzare dei background esotici.

Determinati elementi della musica araba hanno valore solo se si rispetta il codice formale entro cui sono nati, altrimenti si arriva a una sorta di impressionismo... Come i bambini che non hanno la conoscenza delle cose interiori ma semplicemente tentano di imitare le cose esteriori. D'accordo, la gente può dire: me ne infischio di questi dettagli, si tratta comunque dei due grossi nomi del rock progressista che ora fanno le cose arabe...

All'inizio ero molto dispiaciuto di non avere i soldi per pagare il soggiorno a Los Angeles, ma poi ho deciso che era bene così, di non aver avuto i mezzi per raggiungerli a Los Angeles, perché la cosa mi avrebbe segnato come un arrivista di qualche sorta, io che faccio le mie cose classiche, che hanno un qualche tipo di profondità e che poi, quando si presenta l'opportunità di diventare famoso e ricco, dimentica tutto e...

E chiaro che ci sono delle tentazioni nella vita: avrei potuto chiedere a mio padre di 84 anni di pagarmi il soggiorno a Los Angeles... Ma è stato bene così, che la cosa non sia avvenuta... E ora Brian ha riconosciuto, durante il lavoro con me, qualche cosa che non aveva curato prima, di cui non si era accorto in precedenza; e in fondo è una persona molto onesta e dice che adesso non vuol più cantare perché è stato a contatto con delle cose di un altro livello. Brian in fondo non è certo uno che ti sale sui piedi.

Ma David Byrne è un'altra storia: è un giovanotto molto opportunista e fa qualsiasi cosa... Questa idea che si possa trasferire una visione artistica della Scuola dell'Arte, una sofisticazione visiva al mondo della musica, è un'idea assai poco sofisticata...

Come quando, ieri sera a cena, parlavo dell'abilità nel percepire gli elementi di un accordo come analogo alla possibilità di riconoscere lo spazio negativo da quello positivo nella pittura. E penso che chi non ha le capacità di ABC della percezione non ha il diritto di formare la nuova musica. Un pezzo dei Talking Heads può denotare un contenuto emozionale forte e un sapore nella texture, ma la relazione delle parti con l'insieme è semplicemente un problema che non si pone, e così si resta al livello di un amalgama di una canzone con accompagnamento.

Comunque, ci sono state persone che hanno esplorato la musica in maniera molto profonda. Intendo persone occidentali: in Oriente ci sono altre persone che esplorano la musica altrettanto profondamente e i cui nomi non ci saranno mai noti. Terry Riley o La Monte Young hanno compiuto un tentativo di esplorazione della musica davvero molto profondo. E sono arrivati a un tipo di soluzione, a quella separazione tra classico e pop, ma penso che si sono come arrestati a un qualche punto... Questo tentativo di gettare un ponte tra le due culture si è arrestato a causa della personalità dei due musicisti: Riley che vuole semplicemente vivere la sua vita in California, tranquillamente, e La Monte Young che ha un ego così grande che le condizioni necessarie per fare un concerto sono così difficili da realizzare che diventa impossibile... E semplicemente la storia di un tentativo incompleto. Poi ci sono musicisti come Philip Glass o Steve Reich che sono partiti da una serie di cose implicite nella musica di Terry Riley, ma con più energia, capacità e gusto rispetto a lui, e così hanno fatto carriera.

E resta ancora da rispondere a questa domanda: quali tipi di musiche sono possibili oggi nel pianeta?

Si può cercare di ottenere una spiritualità con glamour; come i templi Maya che sono glamorous e contemporaneamente spirituali; ma loro non sapevano di questa distinzione, è semplicemente una risposta alla vita, nel sole...

L'aspetto generalizzato dell'approccio classico è per me il trattamento sistematico di un numero relativamente ristretto di elementi. Relativamente è qui la parola chiave. Vi sono differenti modi di combinare gli apporti occidentali e quelli esotici. Il mio lavoro utilizza le textures musicali africane o orientali incrociando le loro differenti strutture. È un approccio metodico, un sistema per determinare un nuovo linguaggio. Il modello della musica indiana rappresenta per me una forma assolutamente equilibrata tra il momento della composizione che precede l'esecuzione e il momento per così dire sperimentale dell'esecuzione. C'è una citazione sufi riportata sul retrocopertina di un disco di Terry Riley che dice più o meno che vi sono dei pensieri "precedenti" e dei pensieri "sul momento". Le cose

che riuniscono le due fasi allo stesso tempo, sono sacre. Per me, riferirmi al metodo della musica indiana significa semplicemente avere un sistema che permetta di essere libero... Voglio dire: in un 'raga' ci sono delle forme obbligate e delle forme libere. Ci vogliono molti anni per imparare le figure obbligate; e dopo si è nella condizione di avere la possibilità di essere anche liberi. Ovviamente i miei legami con Pandit Pran Nath sono i più importanti. I miei studi con Stockhausen sono adesso molto lontani nel tempo. Lui è veramente un maestro nella musica classica occidentale, ma credo che anche Stockhausen di fronte alla separazione tra composizione mentale a freddo e il calore dell'esecuzione, lui che conosce così bene la musica orientale, darebbe la mia stessa risposta, che bisogna mediare le due fasi. Lui sa che la musica orientale ha una tradizione assolutamente superiore a quella occidentale, nella quale la performance e la composizione sono separate.

Bisogna avere i piedi sulla terra prima di averli sulle stelle. Voglio dire che ci sono molte cose da fare in musica senza ricorrere all'elettronica, cito le musiche delle tribù, le musiche etniche, etc. Poi, naturalmente, io non ho un atteggiamento purista nei confronti dell'elettronica. Si possono fare cose incredibili con l'elettronica, con le memorie digitali ad esempio, ma, come in tutti gli altri aspetti della vita, bisogna prima avere la conoscenza delle cose e poi aggiungere il resto. Io ho suonato un raga per quattro o cinque anni, prima di pensare a qualche elemento elettronico.

Il sintetizzatore non può essere considerato uno specchio magico per fare tutto, è semplicemente un altro strumento.

La musica indiana ha influenzato la cultura musicale persiana e poi attraverso il Nord-Africa è arrivata fino in Spagna, e da lì all'America del Sud. Così, anche le musiche del Pacifico, della Malesia, sono influenzate dalla musica dell'India, e anche Java e Bali.

Questo atteggiamento tropicale di procedere per aggiunte sopra la struttura del raga, mi interessa molto: è una sorta di sensualità del mare sovrapposta all'essenzialità della montagna, per esempio.

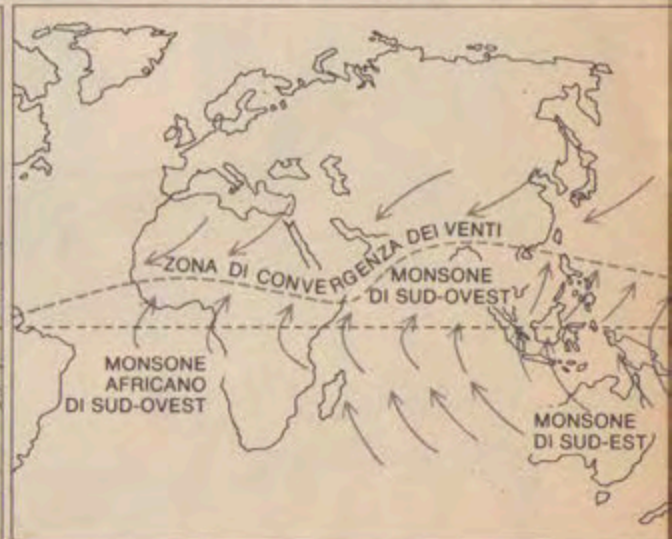
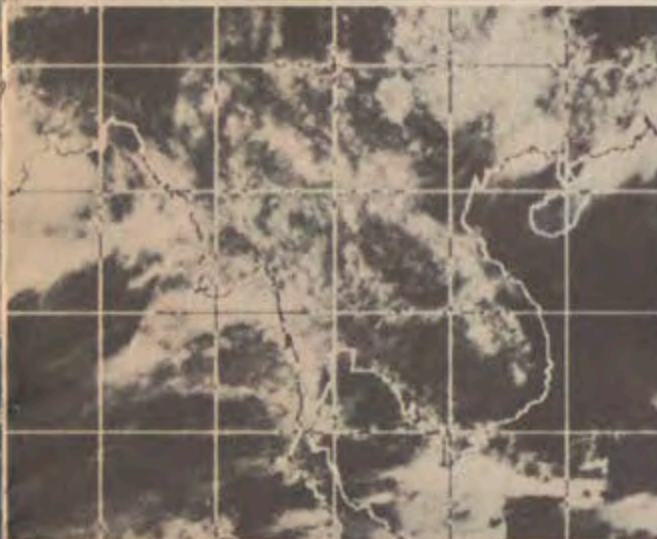
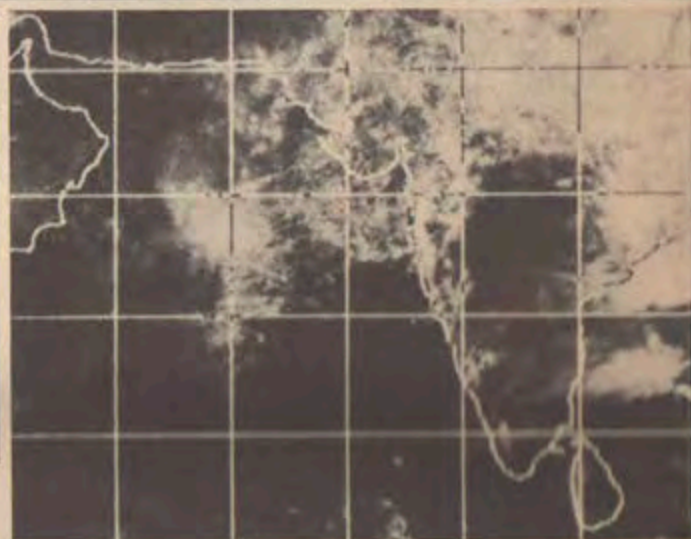
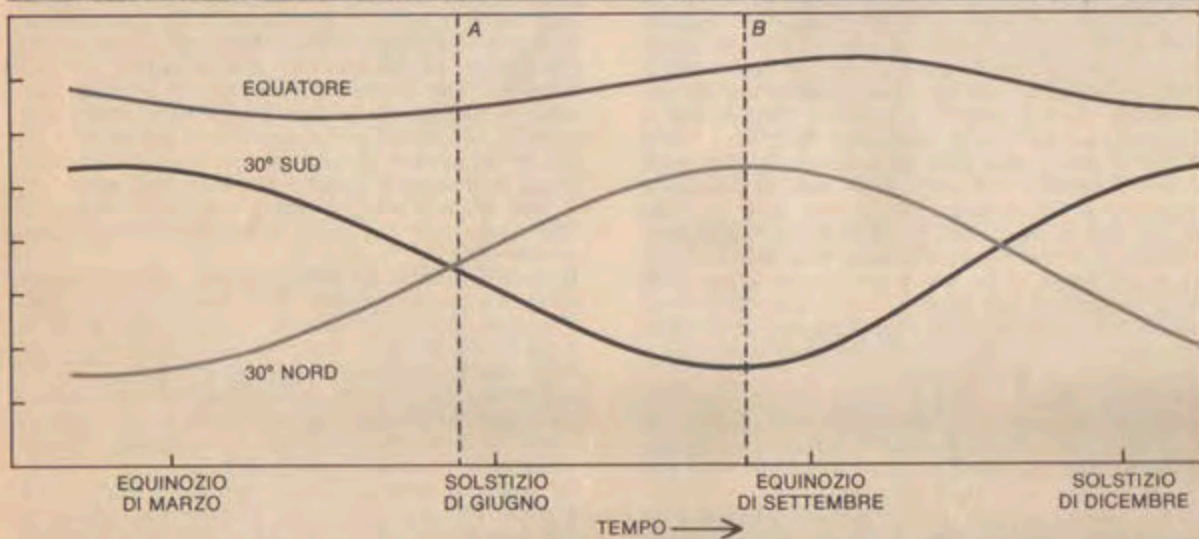
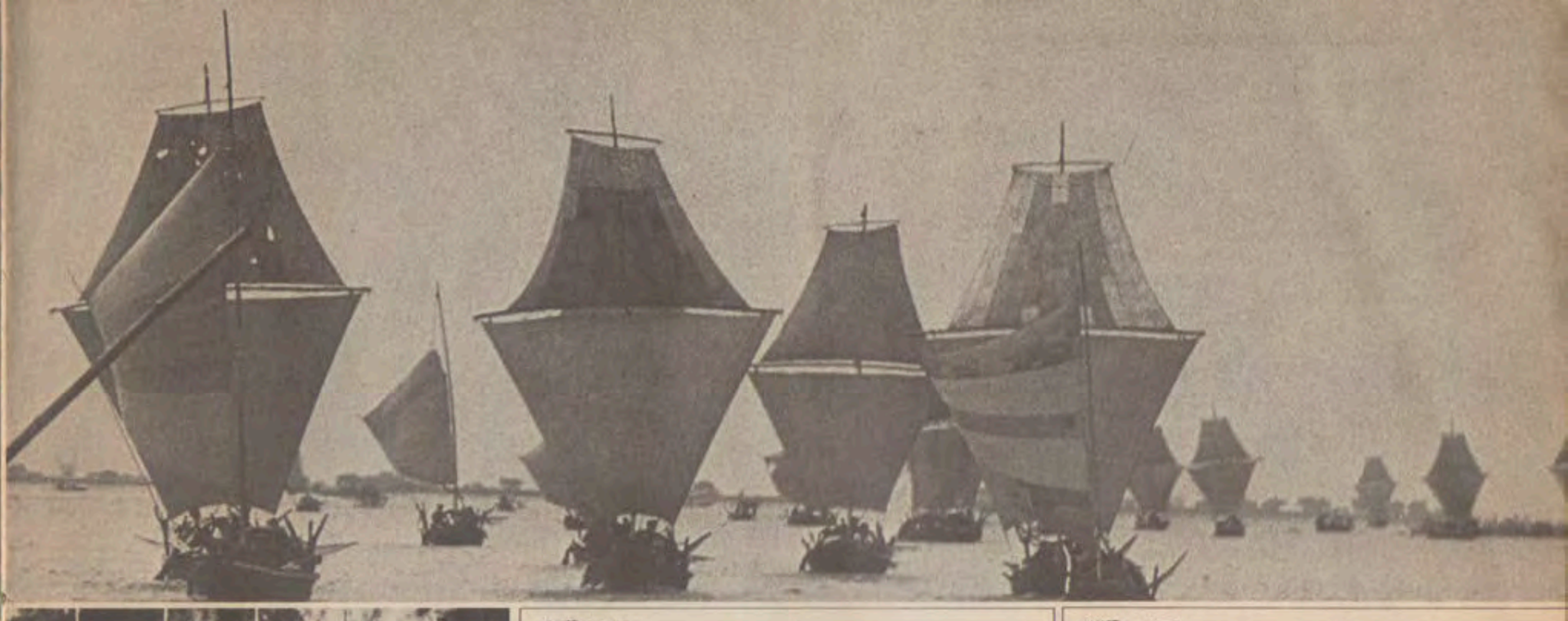
Per capire la musica bisogna esplorare il più profondamente possibile quello che esiste; e non disturbare o avvelenare le cose. Nelle tribù restano le relazioni più schematiche; quando si ha un gruppo in cui le relazioni siano semplici, vedere qual è l'origine del bisogno della musica: da cosa deriva? Con l'osservazione di gruppi di persone si può forse avere un sentimento o un'intuizione della corretta relazione delle cose: i rapporti della musica con la vita, etc. ed è ugualmente il modello per le società di oggi, quello di ritrovare tutte le relazioni...

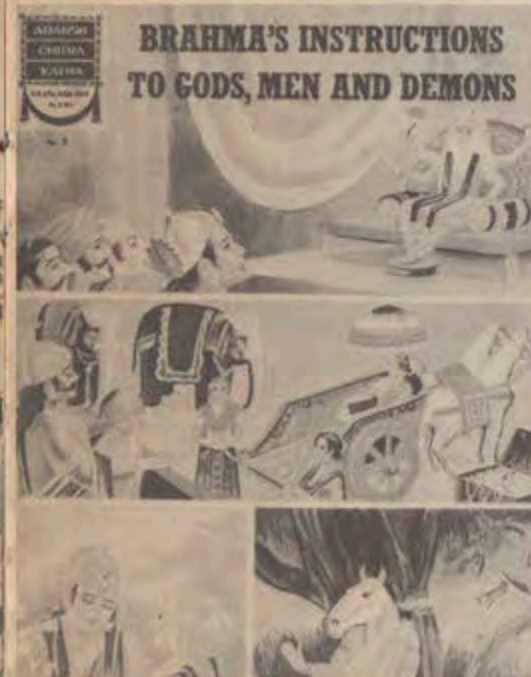
... In questi piccoli gruppi credo che sia la sola strada, non si ha bisogno di altre teorie o di cose che non trovano le loro radici in queste cose fondamentali. Nel pensiero occidentale degli ultimi tre secoli non c'è rimedio per i nostri problemi, bisogna avere una soluzione più profonda come la soluzione di pensiero dell'oriente, che purtroppo si va oggi rapidamente distruggendo a causa dei media.

Crede che si possa avere una nuova definizione di sacro, che non sia completamente separato dal secolare. Nelle tribù, la vita quotidiana e la dimensione sacra sono la stessa cosa, bisogna ritrovare questo atteggiamento e queste relazioni col pianeta.

a cura di Sandro Lombardi

(Tizzano, febbraio 1982)



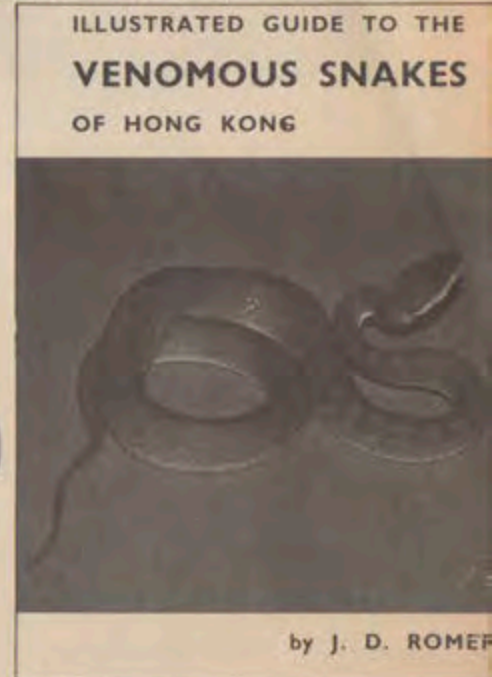


**BRAHMA'S INSTRUCTIONS
TO GODS, MEN AND DEMONS**

*How To Kill
Vol. IV*

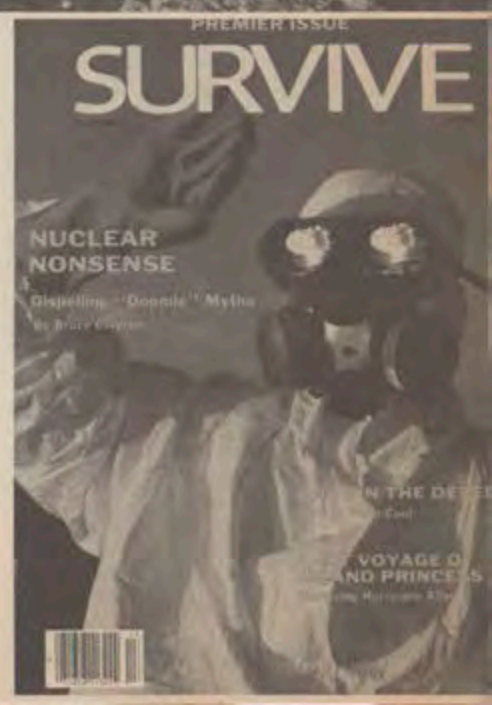
by

John Minnery



ILLUSTRATED GUIDE TO THE
VENOMOUS SNAKES
OF HONG KONG

by J. D. ROMER



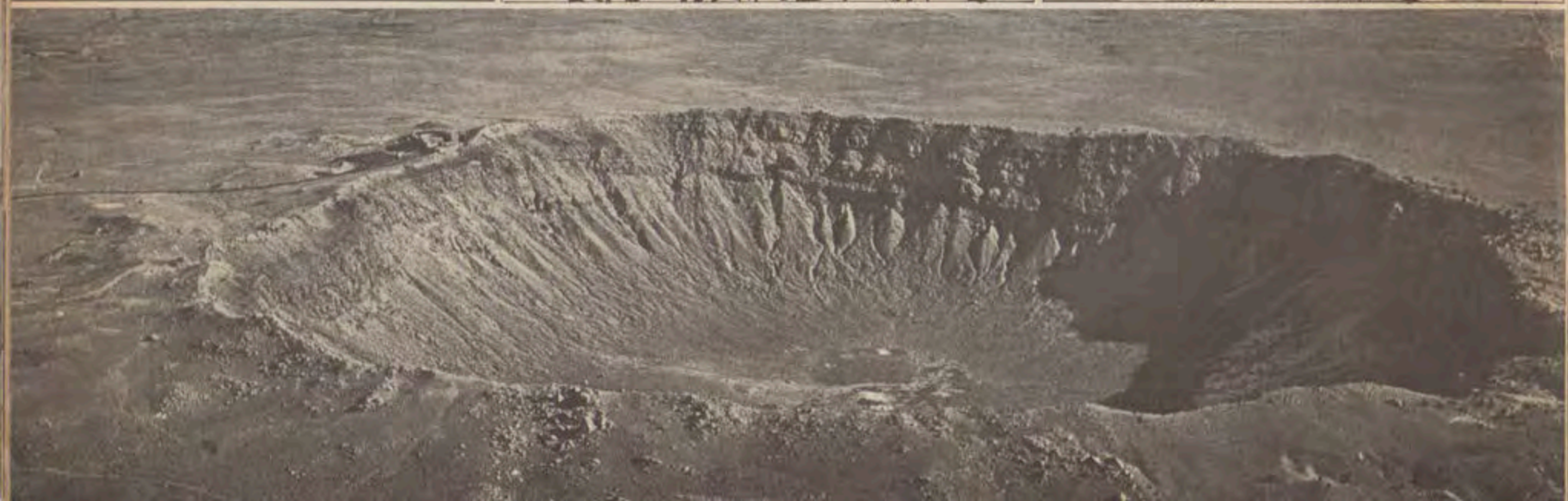
PREMIER ISSUE
SURVIVE

**NUCLEAR
NONSENSE**
Dispelling "Doomsday" Myths
by Bruce Wilson

IN THE DEEP
East

VOYAGE OF
LAND PRINCE
by William Bradford Huie







窗 window



碟 plate



屋 house



猴子 monkey



蘋果 apple



豹 leopard



車 car



碗 bowl



橙 orange



八 eight



狐狸 fox



燈 lamp



刀 knife



桌 table



匙 spoon



椅 chair



襯衫 shirt



蘿蔔 radish



老虎 tiger



輪船 ship



菜 vegetables



狼 wolf



西瓜 water-melon



蛋 egg



門 door



熊 bear



飛機 aeroplane



象 elephant



芒果 mango



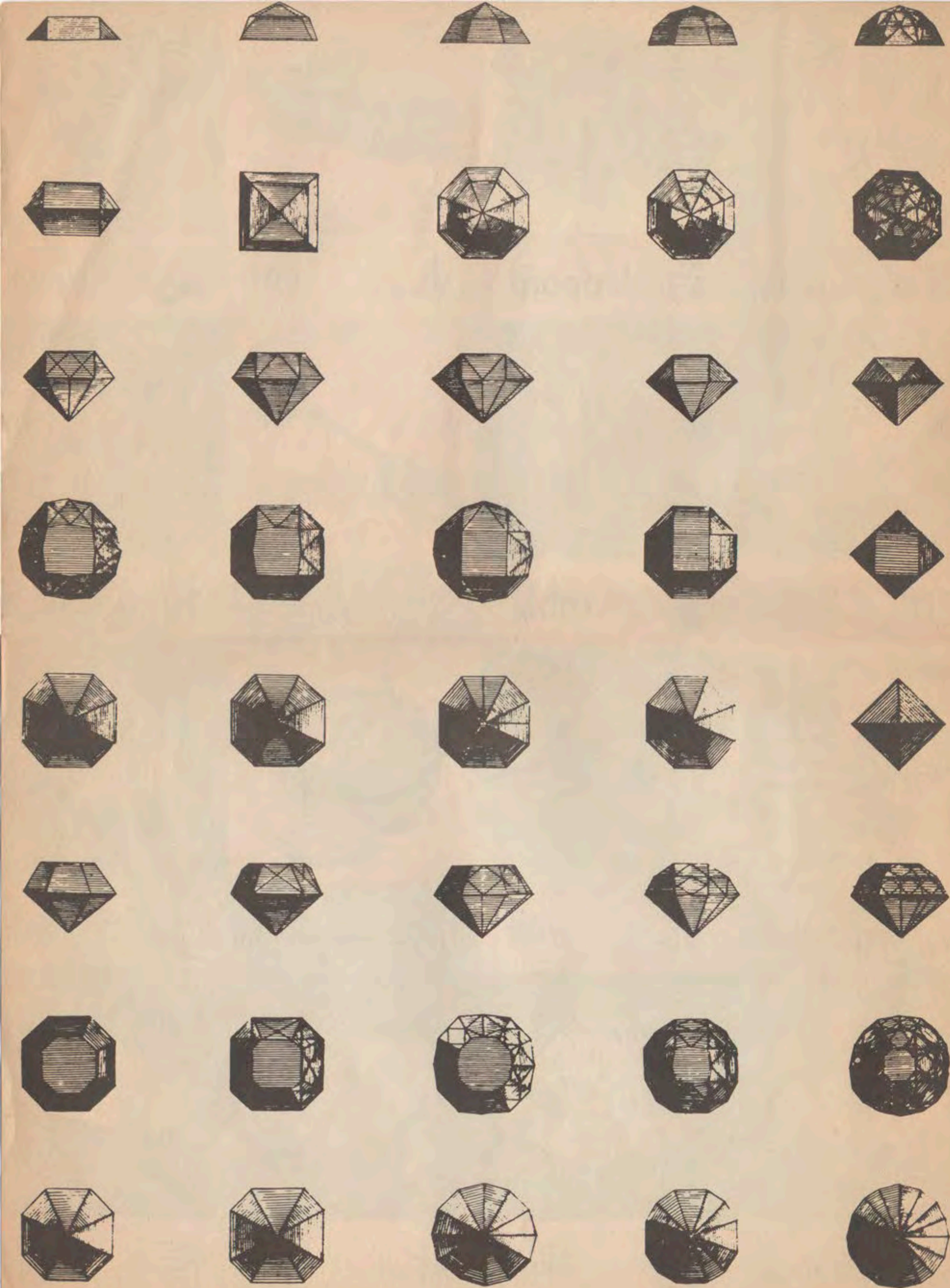
裙 skirt



牀 bed



帽 cap



Far venire un complesso a Frankenstein: mostri, vampiri e cimiteri a Delhi



Il Gorkha si stira, si prepara per la veglia notturna — ma non è il solo. Altrove, in un cimitero, in una grotta abbandonata, o in una capanna cadente, sette uomini prendono d'assalto la notte, il loro medium.

La scena: scure vestimenta della notte, la pioggia batte sul marmo argentato delle tombe, sopra naviga una coltre di nebbia. La pioggia cessa. Improvvisamente silenzio, arcano silenzio. Una civetta alza la testa, manda un grido che risuona nella notte. Una ragazza inzuppata di pioggia sta precipitando fuori, inciampa su una pietra tombale, i suoi occhi sono di una fisità vitrea, intrappolati da una paura che ha congelato ogni possibilità di risposta.

Sette giovani uomini traducono l'orrore su celluloido, con la precisione di un chirurgo... E il loro mestiere. Spunta il giorno, il Gorkha torna a casa a dormire, i sette fratelli si accalcano in una station wagon, i loro polmoni pieni di nebbia artificiale, bagnati da pioggia di pompe da giardino, stanchi cenni di approvazione tutt'intorno, un'altra notte fatta, e parlano del loro prossimo appuntamento notturno in mezzo a tuoni, lampi e pioggia.

Questi sono i fratelli Ramsay. I mostri fanno parte della loro stessa industria artigianale a casa. Quando non stanno facendo qualcos'altro pensano a nuovi modi per fare paura. Come abbiamo detto è il loro lavoro. Kumar Ramsay è quello che scrive la storia e la sceneggiatura. Si è laureato in psicologia e adesso si è specializzato in "paura". Gangu, l'uomo che sta dietro alla macchina da presa, dirige le angolazioni da brivido, e talvolta corona i tentativi selvaggiamente ambiziosi degli altri con un vigoroso "non realizzabile tecnicamente". Tulsì dirige. Preferirebbe filmare una sequenza di canzoni a Kashmir, ma in ogni modo raccoglie il sangue raggrumato e aggiunge i dettagli alla sceneggiatura di Kumar. Shyam l'aiuta. Arjun passa delle ore difficili al tavolo di edizione, tagliando il superfluo e aggiungendo i ghirigori. Kiran, il tecnico del suono, trova il giusto ottavo per gli url, Keshu, il più giovane, è incaricato della produzione.

Fino a ieri loro e i loro film venivano classificati di serie B; oggi si sono messi in proprio con alcuni dei grandi nomi dell'industria cinematografica già associati con loro o vogliosi di farlo. Vijay Anand, uno dei direttori più pagati, sta producendo un film *Ghuroo Ki Awaz*, che i fratelli Ramsay stanno facendo per lui. Nel cast ci sono 'Goldie' e nientemeno che Rekha. Dev Anand ha espresso il desiderio di recitare in un film dei fratelli Ramsay e così pure Rajesh Khanna. I loro film senza grossi nomi attiravano le folle anche quando venivano messi in circolazione con film zeppi di star. Lentamente, ma inesorabilmente, i fratelli si sono guadagnati l'accettazione di tutti.

Sette è un numero mistico, elusivo. Non ci siamo resi conto di quanto fosse elusivo fino a quando abbiamo cercato di riunirli tutti e sette per una seduta. Ne riunivamo, metti, quattro, e cominciamo a parlare del loro lavoro. Gradualmente, uno per uno scesivano via fino a quando eravamo rimasti solo con quello con cui stavamo parlando e anche lui cercava disperatamente di liberarsi.

Come ha fatto a funzionare così bene la divisione delle funzioni tra loro sette, così da permettere che coprano tra loro tutti gli aspetti del fare film? La domanda li sorprende, non ci avevano mai pensato. Tulsì prova a trovare una spiegazione: "Ci siamo presi i nostri campi naturalmente, nessuno ha distribuito il lavoro. Era solo una questione di inclinazione. In ogni modo non lavoriamo a compartimenti stagni, l'arrangiamento è flessibile. Possiamo sempre sostituirci l'uno con l'altro se necessario. Per esempio, durante le riprese di *Aur Kaun* stavamo filmando un inseguimento in macchina. Gangu stava manovrando la camera collocata su un autocarro. Avevamo scelto un viale ombroso per avere uno scenario sinistro. Sfortunatamente Gangu fu colpito da un ramo che pendeva più basso, ma non facemmo i bagli. Un fratello prese il suo posto ma un paio di riprese dopo anche lui venne colpito e un terzo fratello subentrò. Riuscimmo così a filmare l'intera sequenza".

Questa flessibilità non porta alla confusione e a fraintesi? Specialmente sul set dove tutti sono così tesi? "No" dice Gangu, ma Tulsì aggiunge: "Naturalmente litighiamo a volte, come sul luogo in cui piazzare le luci o sulle angolature della cinepresa". "Ma queste non sono liti, sono discussioni" si affretta ad aggiungere Gangu.

Che cosa succede se la discussione arriva a un punto morto? Qui subentra il padre, F.U. Ramsay. "Lui è la nostra corte suprema — dice Tulsì — lui ha l'ultima parola ed è quella che passa".

Naturalmente hanno le loro preferenze. Kumar afferma che non avrebbe mai la pazienza di tenere a bada le sfuriate delle star facendo finta di sostenerle come quel povero direttore in *Ek Baar Phir*; mentre Tulsì calmo e allegro, ha voglia di fare qualsiasi cosa senza scomporsi e ha sempre avuto il pallino del direttore. Gangu ha sempre giocato con macchine fotografiche fin da piccolo, per cui maneggiare una cinepresa è solo andare avanti.

Perché film dell'orrore?

La storia dei Ramsay comincia con la catena di sale d'esposizione a Karachi, Lahore e Bombay. La famiglia abitava a Karachi prima della divisione, dopo il '47 andarono a Bombay, la città dei film. Il padre e Kumar, il fratello maggiore, decisero di mettersi a fare film i loro primi due film furono storici. Ma ben presto per ragioni puramente economiche il padre Ramsay fu costretto a smettere di produrre storici, per questo passò al suspense con *Ek Nani Muni Ladki Thi*, un film che avrebbe determinato il futuro dei suoi figli. In questo film c'era una sequenza in cui l'attore principale, tentando una rapina, nasconde se stesso non dietro i consueti occhiali da sole, ma con una maschera piuttosto grottesca e un abito anti-proiettile. Quando uscì il film, questa sequenza ebbe un grande successo. Un essere più grande del normale camminava attraverso un fiume di pallottole della polizia... invincibile. Al pubblico piaceva molto. Senza volerlo, i Ramsay erano slittati in questo strano mondo di mostri. Un essere si alzava sulla celluloido e urlava 'boo' ed era un successo sicuro.

A questo punto i fratelli decisero, con il permesso del padre, di fare il loro primo film dell'orrore. Il padre li aiutò scrivendo una storia. Fecero le maschere, scriturarono un nuovo cast di attori, andarono a Maharashtra e completarono velocemente *Do Gaz Zameen Ke Neeche*. Il film che è stato riedito recentemente in alcune parti del nostro paese ha incassato molto di più di *Aasha*, considerato il film di maggiore attrazione dell'anno. Dopo *Do Gaz...*, i fratelli tentarono una variazione e fecero un thrilling giallo. Il pubblico lo ritenne un tradimento: nessun mostro. Così furono di nuovo maschere e orrore in *Darwaza*, un altro grosso successo.

La fabbricazione di un mostro era un'arte. Dovevano avere chiaro in mente che i mostri non potevano nascere in provetta. Dovevano avere dei sottotoni religiosi. Gli dei possono essere spiegati, la scienza non è convincente. Così il mostro in *Darwaza* era il risultato di una maledizione di Kali. All'inizio le maschere che loro stessi concepivano per i loro mostri erano, se non grossolane, poco convincenti. Anche la tecnica usata per la trasformazione da uomo a mostro era da dilettanti. "Abbiamo preso tutta la nostra teoria dai libri. Dato che nessuno di noi ha avuto un training formale, ciascun film era una specie di esperimento" dice Kumar.

I due film successivi, *Aur Kaun* e *Saboot*, di nuovo facevano a meno del mostro. Ma questa volta pubblicizzarono il fatto che era un film di suspense, il pubblico arrivò preparato e i film andarono piuttosto bene. Tuttavia sono sempre stati i mostri che gli hanno procurato i maggiori consensi: così mostri e maschere riappaiono in gran quantità nei loro prossimi film *Dahshat*, *Sannata* e *Guest House*.

La grande richiesta di questi film rivelava un netto miglioramento nella tecnica. Per esempio la trasforma-

zione di Om Shivpuri in un mostro in *Dahshat* avviene in sei stadi diversi e un grosso numero di scene, con un trucco molto dettagliato per ciascuno stadio. Il risultato è l'orripilante trasformazione di uno scienziato in un mostro incontrollabile.

Quale è il loro stile di funzionamento? Spiega Tulsì: "Kumar scrive la storia e la sceneggiatura e dopo ci sediamo tutti insieme e discutiamo. Tutti i suggerimenti vengono presi in considerazione, le discussioni, se ci sono, acquistate e la sceneggiatura finale viene presa in mano da Shyam e me. Kumar poteva aver semplicemente detto, come in *Aur Kaun*, che la ragazza muore e il suo corpo viene nascosto in un frigorifero; bene, questo deve essere sviluppato. Nel film è una sequenza molto lunga. I luoghi devono essere finalizzati. Poi prima di andare fuori a filmare, elenchiamo tutti i dettagli, facciamo cioè una divisione completa delle riprese. Sul set discutiamo i dettagli con Gangu e vengono fatte delle modificazioni dovute a limitazioni tecniche. Nel frattempo di fianco alla produzione, Keshu raduna tutto, dal chiodo alla bella ragazza. Kiran, che sta diventando molto di più di un esperto del suono, manovra tutta l'attrezzatura audio. E naturalmente mentre stiamo filmando, Arjun si mette al lavoro sui 'giornalieri' con le forbici".

Dal momento che trattano in modo esteso l'orrore e il crimine, non pensano di limitare così la loro possibilità di pubblico? Kumar non è d'accordo. Ritene che l'orrore, la paura, la repulsione abbiano tutte un richiamo universale. Un pochino di sadismo fa parte di ognuno di noi anche se i livelli variano da persona a persona. "Non avete mai visto bambini che schiacciano insetti? Hanno un tale silenzioso piacere nel farlo. Un adulto magari non lo farà; trova il suo piacere sadico in altre forme, meno dirette. Come per esempio quando un uomo va sotto un treno, perché la gente corre a dare un'occhiata? Un'occhiata a arti smembrati, sangue spacciato, un groviglio sanguinante? Quello è piacere".

Mentre scrive la sceneggiatura, Kumar tiene in mente questi istinti di base. Naturalmente evita il crudo sangue raggrumato. Cerca di solleticare quel piccolo sadico il più appetitosamente possibile. E fare questo è una mistura di intuizione e di mestiere. Studiare cos'è che attira e legare tutto il film a questo.

E questo che ci vuole per fare un film dell'orrore? Kumar: "Un film dell'orrore è composto di molti elementi. Oltre alla storia e alla sceneggiatura, ciascuna ripresa deve essere pianificata in modo tale da infondere brividi e incisività. Deve essere creata la giusta atmosfera, come avere la nebbia, pioggia, lampi, tuoni, qualche coesita come pipistrelli che svolazzano, gatti neri che attraversano sospettosi, rettili che scivolano via. Poi bisogna concepire delle angolature di ripresa efficaci: delle semplici riprese piatte o panoramiche non sono sufficienti. Il movimento della cinepresa dovrebbe aggiungere tensione all'atmosfera generale già tesa. Dopo tutto questo, è necessaria una abile cura di ciascuna sequenza e una musica di sottofondo appropriata. E estremamente importante aggiungere la giusta dose di ciascun elemento per fare un buon film dell'orrore".

Tulsì: "Le angolature sono molto importanti. Prendiamo per esempio quella magnifica sequenza di omicidio in *Psycho*, è tutto nella ripresa. Se state mostrando qualcosa in un cimitero, dovete assicurarvi che le tombe siano molto prominenti e poi aggiungere strani suoni e pipistrelli, gatti e civette".

L'orrore è un soggetto limitato? E possibile cioè che si scivoli nella ripetizione dato che gli elementi sono gli stessi, solo le combinazioni sono differenti? Kumar: "E vero, ci sono certi elementi di base che si devono usare ma poi devi solo cambiare l'imbottitura intorno, e le possibilità sono infinite. Prendiamo il semplice trucco di urlare 'bu' per impaurire una persona che non se lo aspetta. L'intenzione è di prenderlo di sorpresa, che è un elemento base. Adesso immaginatevi quanti modi diversi ci sono di dire 'bu' e spaventare la gente...".

Ma allora quante 'sorprese' ci saranno in un film? Loro preferiscono parlare di momenti culminanti. "Abbiamo una serie di momenti culminanti che non superano mai la mezza dozzina e sono inseriti nella sceneggiatura tenendo presente il ritmo del film. Ciascuno dovrebbe essere più sconcertante del precedente fino a raggiungere l'apice".

Madhulika Sharma e Arun Kumar T.R.





السيطرة العلمية على أرض المعركة لمقاتلي

الدرب الكيميائي

في قواتنا المسلحة

الذين ذكرهم رئيس أركان
الجيش الأمريكي عام ١٩٧٤
بالإعجاب والإشادة

حمدي لطفي

عدسة
شوقي
مصطفى

La giungla

La Zona Tropicale

La zona tropicale si estende tra il Tropico del Cancro e il Tropico del Capricorno (23,5 gradi a nord e a sud dell'equatore). All'interno di questa zona si trovano diverse situazioni ambientali, quali montagne coperte di neve, deserti assolati e foreste tropicali. Ci occuperemo qui solo di quella parte dei tropici dove la temperatura e l'umidità rimangono elevate durante tutto l'anno. Le aree all'interno di questa zona dei tropici vengono chiamate i 'tropici umidi' ed è nei tropici umidi che si trova la giungla.

La giungla viene definita come un'area situata nei tropici umidi dove il terreno è coperto da una crescita talmente densa di alberi o altri tipi di vegetazione da impedire le operazioni militari e ostacolare le linee di comunicazione. La vegetazione tropicale della giungla include foreste piovose sia in pianura che sugli altipiani, foreste secche caduche, foreste di seconda crescita, foreste paludose, e savane tropicali. Le giungle sono condensate in tre aree principali conosciute come la giungla africana, la giungla americana e la giungla orientale.

a. Le giungle africane

1) *Africane occidentali.* Cominciando a sud di Dakar, la giungla africana occidentale aumenta in profondità e in larghezza man mano che si procede verso sud, e a est intorno al rigonfiamento del continente fino all'altipiano della Sierra Leone. Un'altra fascia si estende a est del confine occidentale del Camerun.

2) *Africane equatoriali.* Partendo dal Camerun, la giungla si estende fino alla grande barriera del Ruwenzori, e poi a sud attraverso il Congo a ovest del lago Tanganyika.

3) *Africane orientali e centrali.* Sono formate da varie piccole foreste ampiamente separate e numerose aree isolate: la parte più grande di questa zona giace nel nord della Rhodesia a sud del lago Tanganyika. Un'altra porzione si estende lungo la riva occidentale del lago Nyasa e una terza nel cuore del nord del Mozambico. Molte macchie sparse di giungla si possono trovare nelle vallate lungo la regione costiera della Tanzania e del Mozambico, mentre giungle di altipiani possono essere trovate sull'Elgon, sul Kenia e sul Kilimanjaro. È inclusa in questa suddivisione delle giungle una striscia sulla parte orientale e la punta nord dell'isola del Madagascar, limitata dalle aree montane delle vicine isole tra la terraferma e il Madagascar.

b. Le giungle americane

1) *Amazzonica.* Formata dall'esteso bacino dell'Amazzone e dai suoi maggiori tributari, l'area di giungla dell'Amazzonia è la più grande del mondo. Include la Guiana e il sud del Venezuela, estendendosi a ovest fino alle Ande e a sud fino al Gran Chaco della Bolivia, Paraguay e Argentina. La foresta Tupi è una zona di giungla separata all'interno di questa suddivisione e giace lungo la costa orientale del Brasile.

2) *Colombiana maggiore.* La zona di giungla si estende dal nord Ecuador (a nord della corrente Humboldt) attraverso parti della Colombia, del Venezuela e nell'istmo di Panama.

3) *Centro americana.* A nord di Panama, la giungla centro americana, si espande fino alla parte orientale della Sierra Madre Orientale del Messico e a nord raggiunge Tampico. Le zone di giungla delle Antille sono incluse in questa classificazione.

c. Le giungle orientali

1) *Indiana-Cylonese.* Questa zona comprende una fascia lungo la costa a ovest dell'India conosciuta sotto il nome di Ghats. La giungla continua lungo la punta a sud e lungo la costa orientale dell'India nel Pakistan orientale e riprende a Ceylon.

2) *Asiatica a sud-est.* Estendendosi dalle pendici a est dell'Himalaya (conosciute come le Khasi Hills nello stato di Assam) questa area continua verso il basso attraverso Burma, Thailandia, Vietnam, Cambogia, Laos e la penisola Malese.

3) *Le isole del Pacifico.* Questa suddivisione include l'Indonesia, le Filippine e i gruppi di isole minori che contengono zone di giungla.

L'ambiente della giungla

Clima

Gli aspetti dominanti delle aree della giungla sono una temperatura alta e costante, pesanti scrosci di pioggia durante la maggior parte dell'anno e un'umidità opprimente. I cambiamenti stagionali della temperatura sono insignificanti rispetto alla variazione stagionale delle piogge. L'anno non ha estate o inverno, solo stagioni cicliche di bagnato e asciutto. In alcune zone di giungla, come a Singapore e in molte isole del Pacifico, le variazioni climatiche sono così leggere che non ci sono stagioni. All'interno di insiemi complessi di vegetazione come nel caso di una foresta tropicale di pioggia, esistono dei microclimi, alcuni dei quali

differiscono notevolmente dal clima standard della stessa località.

Sebbene la variazione stagionale di temperatura aumenti gradualmente man mano che ci si allontana dall'equatore, nei tropici umidi in pianura la temperatura media raramente varia più di 5°, rimanendo tra i 78° e gli 82° Fahrenheit, con degli estremi di 64° e 95° F.

Il fattore principale di condizionamento di tutti i climi tropicali è la pioggia. In generale, la distribuzione stagionale delle piogge nei tropici è legata alla latitudine. All'equatore, la pioggia cade durante tutte le stagioni; man mano che la distanza dall'equatore aumenta, c'è una stagione asciutta e una bagnata ben distinte. Raramente leggera o di lunga durata, la pioggia tropicale è accompagnata spesso da tuoni e lampi. Le piogge tropicali sono anche relativamente costanti nelle loro apparizioni giornaliere, verificandosi in genere nel pomeriggio o al tramonto. In un anno, la pioggia generalmente raggiunge più di 60 pollici.

L'umidità relativa in una foresta di pioggia tropicale varia tra il 65 e il 75 per cento durante il giorno e più del 90 per cento (quasi la saturazione) durante la notte. La natura della vegetazione, l'umidità della superficie del suolo e il modo in cui libri, tessuti e altri materiali si coprono di muffa se non vengono esposti spesso al vento e ai raggi del sole, sono tutti indicatori dell'alta media di relativa umidità atmosferica.

Nelle zone tropicali, la velocità dei venti è minore che nelle zone temperate e venti violenti sono meno frequenti. La media annuale della velocità del vento è di non meno di tre miglia all'ora e raramente supera le 8 miglia orarie, e hanno maggiore influenza solo sulla calotta. Si verificano delle variazioni di vento radicali durante tifoni, cicloni, e uragani; tuttavia tali disturbi sono delimitati a certe aree tropicali.

La lunghezza del giorno e della notte tropicali sono quasi uguali, variano di poco più di un'ora ai confini esterni della zona tropicale. Vicino all'equatore sono rare le giornate senza nuvole. La nuvolosità diminuisce man mano che ci si muove a sud o a nord dell'equatore. In certe aree della giungla, la calotta è così densa che funziona da copertura al di sotto della quale la giungla sviluppa il suo clima in miniatura o microclima. In questo tipo di ambiente, il sole può splendere sopra la calotta, mentre una pioggerellina può essere in aumento a livello del suolo. La calotta non solo intercetta e ridireziona gran parte della pioggia, ma protegge anche la giungla dai venti, prevenendo così improvvise scese e alzate di temperatura. Infine, la calotta diffonde la luce interna, tingendola di verde e rendendola notevolmente meno intensa sul suolo della foresta che sulla superficie della calotta.

Aspetti della giungla e dei terreni limitrofi

I vari tipi di giungla vengono classificati a seconda dei distinti tipi di vegetazione; tuttavia il passaggio da un tipo all'altro tende a essere graduale piuttosto che netto. I tipi di vegetazione sono molteplici e tendono a intrecciarsi, cosa che rende difficile l'identificazione della vegetazione della giungla.

Gran parte delle giungle in pianura sono localizzate in zone sui 2.000 piedi sul livello del mare, confinanti con corpi d'acqua e facenti parte di pianure alluvionali e paludi. Le giungle su altipiani si trovano generalmente in aree che variano dai 2.000 ai 13.000 piedi sul livello del mare. Sono caratterizzate da pendii ripidi e scivolosi e a volte da burroni scoscesi e precipizi che sono stati tagliati dalle piogge torrenziali. La presenza di numerosi crinali stabilisce l'esistenza di un sistema di scarico delle acque con molte diramazioni che a sua volta causa una struttura del terreno accidentata e complessa. I ruscelli e i fiumi che scendono questi pendii hanno spesso argini ripidi, quasi verticali, e sono rapidi, profondi e difficili da attraversare. Durante le piogge pesanti, questi ruscelli e fiumi possono velocemente diventare torrenti impetuosi. Nonostante la profusione di vegetazione pesante, al di là di alcune eccezioni (come Java) il suolo della giungla è povero.

Foresta di pioggia tropicale

Queste foreste si trovano in aree dove la pioggia raggiunge in media gli 80 pollici l'anno. Anche se può verificarsi una stagione cosiddetta secca, c'è sempre pioggia sufficiente per sostenere la crescita della foresta di pioggia.

1) Foresta di pioggia tropicale in pianura. Questo termine si applica in genere alle foreste tropicali che si sviluppano sotto i 2.000 piedi e consiste principalmente di alberi, i più alti dei quali variano tra i 150 e i 180 piedi. I tronchi sono generalmente dritti, sottili e senza rami per i primi 100 piedi. Poi i rami si espandono e si intersecano fino a formare quello strato superiore della foresta di pioggia che è noto

comunemente sotto il nome di calotta. In alcune giungle la calotta è composta di due o tre livelli successivi di vegetazione, che è generalmente ricoperta di foglie. Cominciando da un'altezza di circa 25 piedi dal suolo una tale calotta impedisce al sole di raggiungere il suolo della foresta che di conseguenza permette raramente la presenza di sottobosco. Solo sulle rive dei fiumi o in radure dove il sole raggiunge la terra c'è una densa boscaglia spesso impenetrabile. Tuttavia, all'interno di una foresta vergine, soprattutto in aree ben prosciugate spostarsi è meno difficile. La visibilità orizzontale è ostruita dai tronchi degli alberi e dalla spessa coltre di foglie che ricoprono le numerose piante rampicanti che ascendono alla calotta della foresta come cavi. Le pesanti piogge durante tutto l'anno sostengono questo tipo di foresta; il terreno è quasi sempre bagnato e scivoloso, e l'umidità resta alta anche durante la parte più calda del giorno.

2) Foresta di pioggia tropicale sugli altipiani. Il passaggio graduale da pianura a altipiano per la foresta tropicale avviene in zone tra i 1.650 e i 2.300 piedi di altezza. Questo tipo di foresta (nota anche come foresta nuvolosa e muschiosa) termina a varie altezze, a seconda dell'esposizione ai venti e alle piogge; in interni continentali può finire a un'altezza di 13.000 piedi.

Animali, insetti e uccelli sono rari. Muoversi in questo tipo di foresta è molto difficoltoso e pericoloso dato che i pendii sono in genere molto scoscesi. Il terreno è melmoso e profondi strati di muschio coprono spesso crepacci e gole ben nascosti. Ad altitudini più elevate le montagne sono ricoperte da un'umida foschia che riduce notevolmente la visibilità.

Foresta tropicale caduca

In alcune parti dei tropici c'è una vera stagione asciutta, che dura dai tre ai sei mesi, con quasi nessuna precipitazione. Molti alberi in questa zona sono caduchi, cioè lasciano cadere le foglie per un mese o due. La calotta superiore di una foresta caduca primaria è formata da alberi di 100 piedi. Dove la calotta è continua, c'è poco sottobosco; dove la calotta si interrompe la boscaglia si densifica comprendendo erbe con i denti a sega, e rampicanti spinosi. Anche durante la stagione asciutta questo sottobosco riduce la visibilità orizzontale da 5 a 20 metri.

Foreste di seconda crescita

Ovunque una foresta di pioggia tropicale o una foresta tropicale caduca viene abbattuta e poi abbandonata, ne risulta una seconda crescita; a causa dell'esposizione alla luce del sole, queste zone sono spesso ricoperte da fitti cespugli e arbusti e piante rampicanti. A causa di coltivazioni incontrollate, generalmente di popolazioni primitive, le foreste secondarie a vari stadi di sviluppo hanno sostituito una grossa percentuale delle foreste vergini in molte zone della giungla e sono invariabilmente più difficoltose da attraversare.

Foreste paludose

1) Paludi di mangrovia. Estese paludi di mangrovia si verificano in quelle aree tropicali lungo la costa che sono soggette alle inondazioni delle maree. Questo tipo di foresta si trova in genere nel morbido fondo intorno alle bocche e ai delta dei fiumi, lungo strette baie su piccole isole, e verso la sorgente fino a dove è percepibile l'influenza della marea. Gli alberi molto ravvicinati con radici spesse e a forma di tenda, sono alti fino a 10 piedi dal suolo e formano una notevole barriera allo spostamento. Generalmente la terra è ricoperta da acqua stagnante. Le radici erette e arcuate ostacolano la visibilità orizzontale e creano una superficie molto scivolosa. Nella periferia interna dove l'acqua è più salina, le paludi di mangrovia sono costeggiate da acquitrini. La specie delle mangrovie può essere identificata dal colore della loro corteccia, un fattore importante dato che la differenza ha significato nell'intensità di crescita, nell'essere soggetto a inondazioni e alla relativa misura delle radici aeree, tutti elementi che hanno un effetto sullo spostamento.

2) Paludi di palme. Sono caratterizzate da terreno alluvionale e una calotta sparsa di alberi che incombono. La più comune associazione di piante è la palma Manicaria e una grossa felce della specie Gerostichum. Generalmente trovata insieme ad altri tipi di vegetazione da giungla ma anche verificandosi in dense estensioni, la palma Manicaria cresce in acqua bassa abbastanza attraversabile.

3) Paludi di cativali. Deriva il suo nome dal latino americano albero di cativale. La crescita del cativale è spesso asciutta tuttavia quando viene esposta ad inondazioni, la zona a cui si fa riferimento è una palude di cativali.

4) Boschetti costali. Si trovano lungo spiagge sabbiose a livello del mare. Fitti e difficili da attraversare, i boschetti costali sono composti da alberi di cocco e cespugli che tollerano il sale.

Terreno e vegetazione limitrofa

1) Acquittrini. Si trovano in zone dove l'acqua non è sufficientemente salmastra per la mangrovia, e troppo bagnate per gli altri alberi della foresta. Gli acquittrini tropicali contengono degli spessi canneti che raggiungono l'altezza di 15 piedi. Se da un lato pongono meno resistenza alla penetrazione della vegetazione arborea, dall'altro gli acquittrini restringono l'osservazione di terra a pochi metri. In molti casi, camminare negli acquittrini è meno sicuro che in altre vegetazioni della giungla.

2) Savana. La savana tropicale inizia ai margini delle foreste tropicali. Gli alberi sono rari mentre cresce florida l'erba della savana raggiungendo una altezza di 15 piedi. Sebbene la visibilità orizzontale nell'erba alta sia ridotta, essa oppone meno resistenza degli altri tipi di vegetazione nella giungla.

3) Bambù. Il bambù cresce in macchie di diversa grandezza in tutto il tropico umido. Le canne elastiche e cave del bambù variano enormemente in circonferenza e lunghezza. Alcuni raggiungono un'altezza di 100 piedi limitando la visibilità orizzontale. Muoversi attraverso il bambù è lento e faticoso a causa della sua inusuale forza di resistenza. Inoltre la penetrazione nelle macchie di bambù provoca dei suoni rumorosi mentre si spezzano le canne.

Materiali di superficie

I terreni dei tropici umidi variano le loro proprietà strutturali, fisiche e chimiche almeno quanto quelli degli altri climi. La relazione tra suolo e vegetazione naturale è sempre molto stretta; sebbene varino in molte delle loro proprietà, la maggioranza dei terreni delle giungle in pianura hanno delle caratteristiche fondamentali in comune: sono di colore rosso fuoco o giallo; nel tessuto sono spaccati, a volte grassi; gli strati di superficie sono occasionalmente sabbiosi. Nonostante la loro vegetazione lussureggiante i terreni hanno un basso contenuto di vegetale nutriente.

La vita animale

La popolazione animale della giungla è abbondante e varia. Alcuni sono considerevoli per la loro grandezza, come i pitoni e le anaconda di 30 piedi, le tartarughe di terra di un quarto di tonnellata, scorpioni e scarafaggi giganti. Ci sono un'innumerabile quantità di formiche, sanguisughe, ragni, zanzare e altri insetti che si possono trovare ovunque dalla terra fino alla cima degli alberi più alti. La vita animale è molto florida nella calotta della foresta, diminuendo progressivamente sia di specie che di numero man mano che ci si avvicina al suolo. Uccelli come il pappagallo, i piccioni da frutta, gli uccelli del paradiso, i tucani, e i trogiani vivono nella calotta, dove si trovano anche scimmie, primati, iguane, bradipi, marsupiali, scoiattoli e una ricca vita di insetti e rettili come serpenti, ragni, millepiedi e formiche. A causa del suo carattere poco protettivo il suolo della foresta mantiene pochissima vita animale. Nelle savane e nelle foreste secondarie, che forniscono una buona copertura a arbusti e cespugli, si trovano degli animali grossi quali cervi, tapiri, maiali selvatici, leoni, tigri, e formiche. Sul terreno delle foreste di pioggia tropicali possono sopravvivere solo lucertole, vermi, termiti e formiche. Se si fa eccezione per le scimmie, gli scoiattoli, i serpenti e le lucertole, la calotta della giungla è praticamente priva di attività animale dalla mezza mattinata fino a un'ora prima del tramonto. Mentre la vita esiste nella giungla durante queste ore, praticamente tutta la vita selvaggia si riposa sotto cortece o tronchi, dormendo nelle fitte masse di liane o nella cima delle palme, in buche nella terra, o in rare macchie di vegetazione alta, in genere vicino all'acqua. La maggior parte degli animali della giungla non attaccheranno l'uomo se non sono stati impauriti. Ci sono alcune eccezioni: la tigre asiatica, il giaguaro latino americano e i cinghiali selvaggi possono attaccare anche se non provocati. Anche i serpenti non attaccano in genere se non vengono molestati e certi pesci come il piranha del Sud America attaccano qualsiasi cosa che si muove.

Malattie

Le truppe che operano nei tropici umidi saranno esposte a una serie di malattie. La zanzara trasmette malaria, febbre gialla, febbre spezza-ossa, elephantiasis, e alcune forme di encefaliti. Il tifo nano viene trasmesso da un piccolissimo moscerino e la peste viene trasmessa dalla mosca topo. La malattia del sonno è limitata all'Africa dato che il suo corriere, la mosca tsetse non si trova nelle giungle latino americane o asiatiche. Le malattie trasmesse da acqua o cibo infetti comprendono la febbre del tifo e paratifo, l'epatite, la dissenteria, la febbre ondulante e l'ambiasis. Altre malattie frequenti nei tropici sono la malnutrizione, la tubercolosi, la schistosomiasi (trasmessa da un distoma epatico nel sangue) e una varietà di parassiti intestinali. Il vaiolo, una malattia contagiosa confina-

ta esclusivamente ai tropici, è caratterizzata da eruzioni della pelle che si propagano con il contatto diretto con le persone infettate o dalle mosche. Vari tipi di funghi producono le infezioni più frequenti. La costante esposizione al forte caldo e alla grande umidità rende le truppe adatte a ospitare funghi. Questi organismi crescono molto rapidamente se non viene fatto un continuo sforzo per mantenere il corpo asciutto. La cura dei piedi è molto importante, anche se infezioni da fungo si verificano spesso anche nelle orecchie, sulle mani e nella zona dell'inguine. Malattie veneree come la sifilide e la gonorrea sono frequenti nei villaggi indigeni.

Condizionamento e acclimatazione

È necessario acclimatarsi al caldo e all'umidità: il processo di acclimatazione è automatico e comincia il primo giorno di arrivo ai tropici. Il corpo rimarrà acclimatato per ancora una o due settimane dopo la partenza da un ambiente tropicale. L'apparizione preannunciata della giungla, l'umidità e il calore oppressivi, i rumori sconosciuti e uno sconcertante senso di solitudine che si prova quando si entra nella giungla, intensificano la paura dell'ignoto. È importante quindi condizionare la mente del soldato a questa nuova esperienza per facilitare il superamento di paure e incertezze.

Nei tropici i disturbi dal caldo sono un problema grave. Per evitare sia l'esaurimento da caldo che i colpi da caldo, è opportuno ingerire molta acqua e molto sale. Combattere in una giungla consiste essenzialmente in una lotta da parte di piccole unità a piedi che operano molto vicino al nemico.

Nella giungla l'uso di artiglieria da fuoco offre molti vantaggi come quello di non essere ristretto dal cattivo tempo, mentre l'ambiente con la sua limitata rete stradale e la fitta vegetazione, le aspre zone di montagna, offre una magnifica opportunità per capitalizzare sul sostegno aereo.

Le aree di giungla sono caratterizzate dal caldo, dall'umidità, dalle stagioni dei monsoni, e da altri fenomeni atmosferici che incidono notevolmente sulle prestazioni dei velivoli, in particolare degli elicotteri. L'altezza ad alta densità diminuisce la capacità di alzata degli elicotteri mentre aumenta il rullo di partenza e di atterraggio necessario agli aerei con ali fisse. Questi fattori, sommati alle piccole zone di atterraggio con alte barriere, spesso sono causa di diminuzioni significative nel carico che può essere trasportato dai velivoli.

Combattere di notte nella giungla è molto difficile: nelle giungle che hanno una calotta la notte porta una completa oscurità sul terreno. Questa condizione porta il soldato a usare fino a un livello esasperato i sensi dell'odorato, dell'udito e del tatto. Inoltre la densa vegetazione e la pioggia incessante ritardano gli spostamenti e aumentano le difficoltà di contatto con gli altri gruppi.

Agenti chimici

a) Agenti chimici letali. Gli agenti nervosi GB e VX e l'agente bolla HD sono i correnti agenti chimici anti-uomo utilizzati nelle operazioni chimiche. Questi agenti possono arrivare al bersaglio per mezzo di mortai, rockets, missili, bombe o aerei con serbatoi a spruzzo.

1) L'agente nervoso GB è impiegato come un vapore non persistente per mietere vittime in seguito a inalazione o per far saltare i nervi alle truppe nemiche. 2) L'agente nervoso VX è utilizzato per contaminare truppe, terreni e materiali ed è molto efficace nella giungla quando è usato contro truppe che non indossano un abbigliamento e un equipaggiamento completo di protezione.

3) L'agente bolla HD è usato per contaminare truppe, terreni e materiali. Anch'esso è più efficace contro truppe che non indossano un abbigliamento completo. Le condizioni meteorologiche della giungla sono favorevoli alla produzione e al mantenimento di una alta concentrazione vaporosa di questo agente e piccolissime goccioline di HD sulle foglie e sul terreno presentano un pericolo onnipresente per le truppe nella zona.

b) Agenti chimici non letali. Il più comune agente non letale è il BZ, mentre nella famiglia degli agenti di controllo delle rivolte sono compresi il CS, il CS1, CS2, e il DM.

L'agente non letale BZ può essere impiegato contro le truppe nemiche quando è militarmente o politicamente imprudente usare agenti chimici tossici. Gli agenti di controllo possono essere usati in operazioni di contro-guerriglia, nel controllo di prigionieri di guerra ribelli, e nel sottomettere civili in rivolta.

c) Mine di terra. Mine di terra piene di HD o di VX possono essere usate con efficacia per minare e intrappolare sentieri usati dal nemico o che portano a posizioni di difesa alleate. Le mine devono essere protette dalla ruggine e i fusi e i detonatori devono es-

sere protetti dall'umidità e dalla muffa. Si deve fare attenzione che i cavi di disinnesto non si siano impigliati nella rapida crescita del fogliame della giungla. d) Agenti chimici tossici. Proiettili di artiglieria e bombe aeree sono i mezzi più efficaci per inviare questi agenti chimici nella giungla, mentre lo spruzzatore aereo è sconsigliabile a causa della calotta. È importante fare attenzione alla sicurezza delle truppe alleate non solo rispetto al suolo contaminato ma anche ai pericoli del vapore controvento.

Agenti biologici

Gli agenti biologici sono microrganismi che hanno un effetto su uomini, animali, e piante. Gli agenti biologici vengono usati nella giungla per produrre degli infortuni nelle truppe o per distruggere i frumenti, senza avere gli effetti distruttivi massicci delle armi nucleari o a elevata esplosione.

Agenti anti-uomo. Le condizioni naturali della giungla quali l'umidità e la luce del sole diffusa e colorata, diminuiscono le probabilità di deterioramento degli agenti biologici e quindi sono favorevoli a un loro impiego. La copertura di una zona da parte degli agenti biologici aldisotto della calotta è ridotta a causa della velocità del vento.

Agenti anti-piante. Ci sono molti agenti biologici che possono essere efficaci nella giungla contro piante, arbusti e alberi e contro il cibo e i raccolti industriali da loro prodotti.

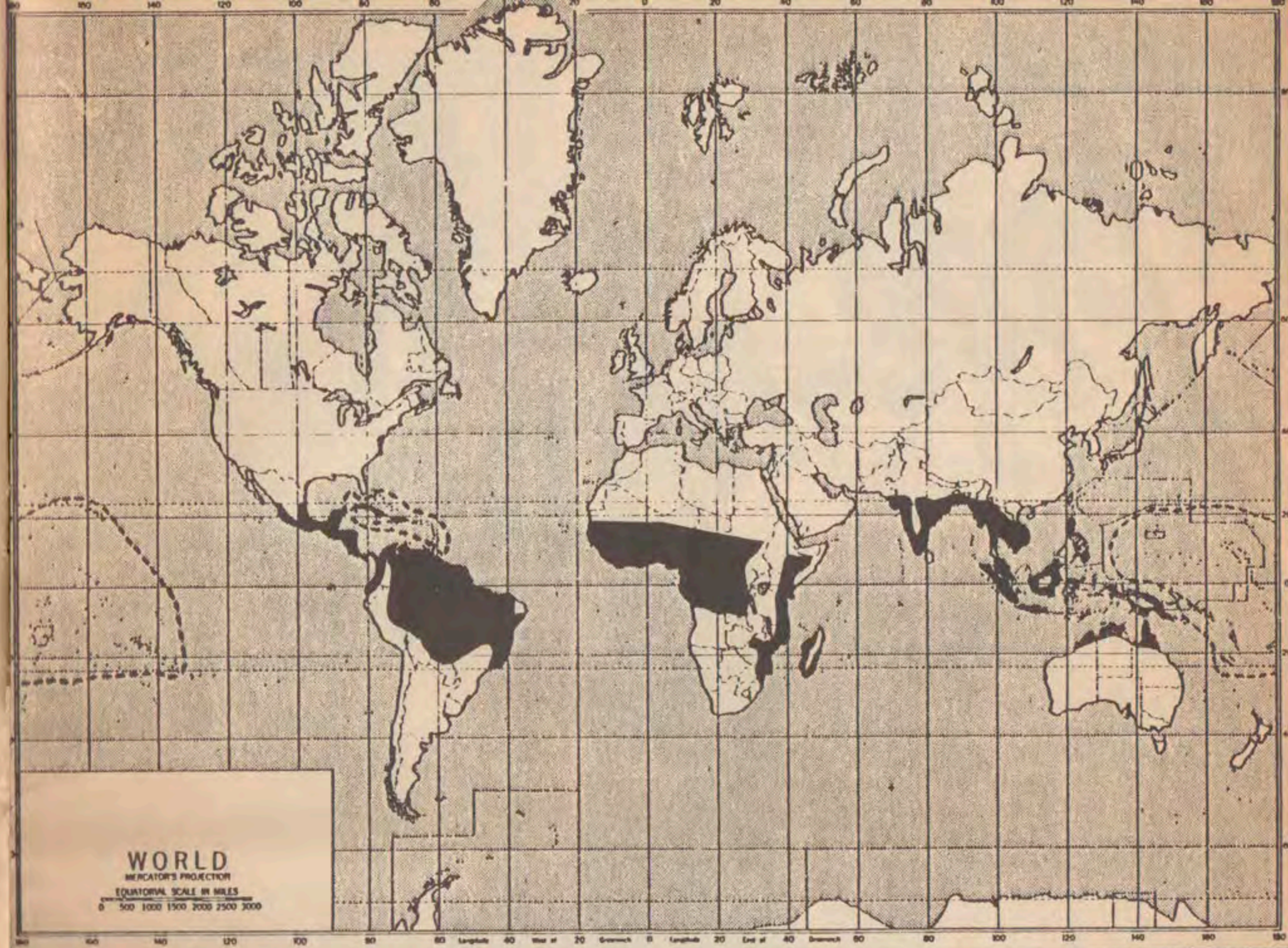
Effetti delle armi nucleari

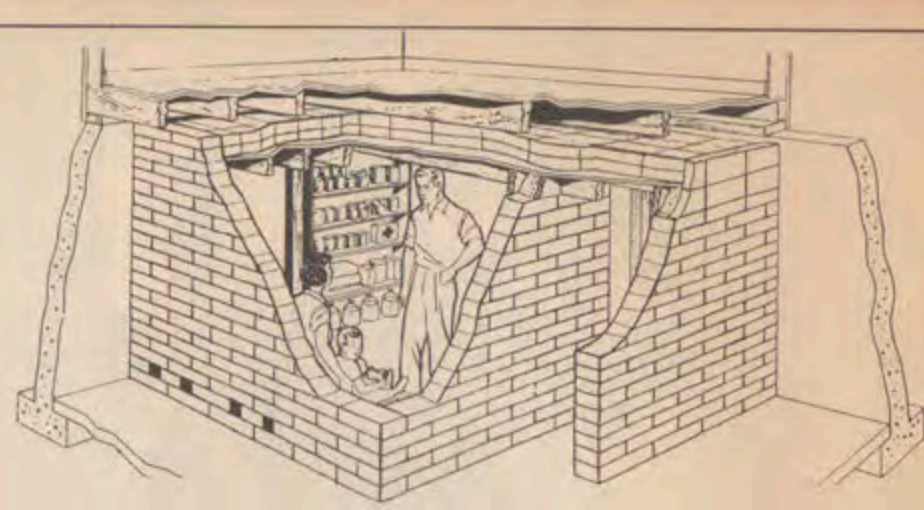
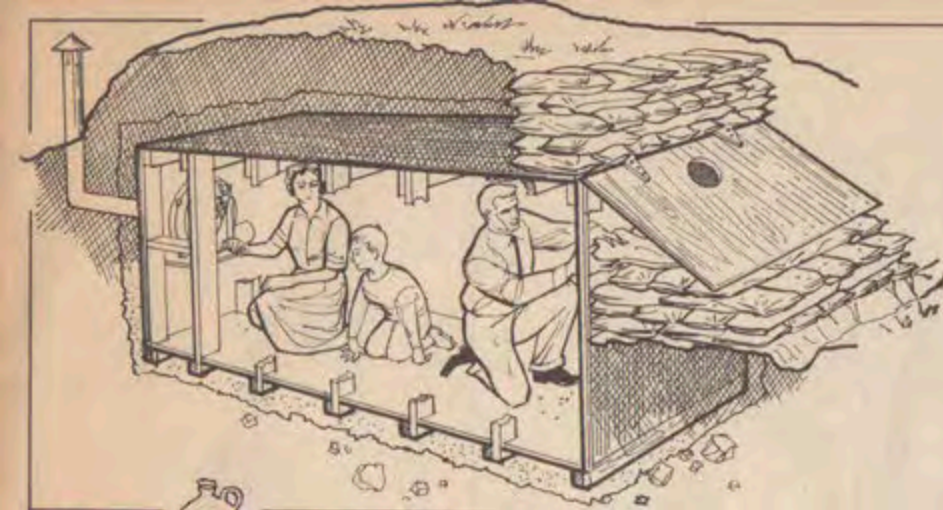
Gli effetti delle esplosioni nucleari non verranno modificati dalla fitta vegetazione della giungla. Lo scoppio provocherà l'abbattersi di molti alberi e molti effetti a missile. La caduta degli alberi può pericolosamente limitare lo spostamento e può aumentare o diminuire i campi di fuoco. Durante la stagione asciutta, possono cominciare dei fuochi nei cespugli secchi e tra le provviste infiammabili a causa degli effetti termici. Il suolo della giungla non altererà gli effetti nucleari iniziali. L'intensità delle radiazioni degli agenti radiologici e della fuoriuscita radioattiva possono venire ridotti da una vegetazione estremamente densa dato che alcune particelle verranno trattenute dalla calotta della giungla. Piogge successive possono far scendere queste particelle fino al terreno e concentrarle in zone di raccolta d'acqua.

Mimetizzazione

La mimetizzazione è una delle armi basilari della guerra: usata nel modo giusto può rappresentare la differenza tra una campagna vittoriosa e una sconfitta; per l'individuo può significare la differenza tra vita e morte. Una condizione base per condurre a termine un qualsiasi tentativo di mimetizzazione è l'osservazione determinata della disciplina di mimetizzazione da parte sia dell'unità come insieme che del soldato individuale. Questo significa anche evitare ogni attività che modifichi la superficie di una zona o riveli la presenza di un equipaggiamento militare. Non meno importante è seguire le regole di black out. La notte finestre, feritoie, entrate e altre aperture attraverso le quali può filtrare la luce devono essere coperte con persiane, scuri, tende e altri materiali opachi speciali in modo da impedire che il nemico a terra e gli osservatori aerei scorgano l'illuminazione interna.

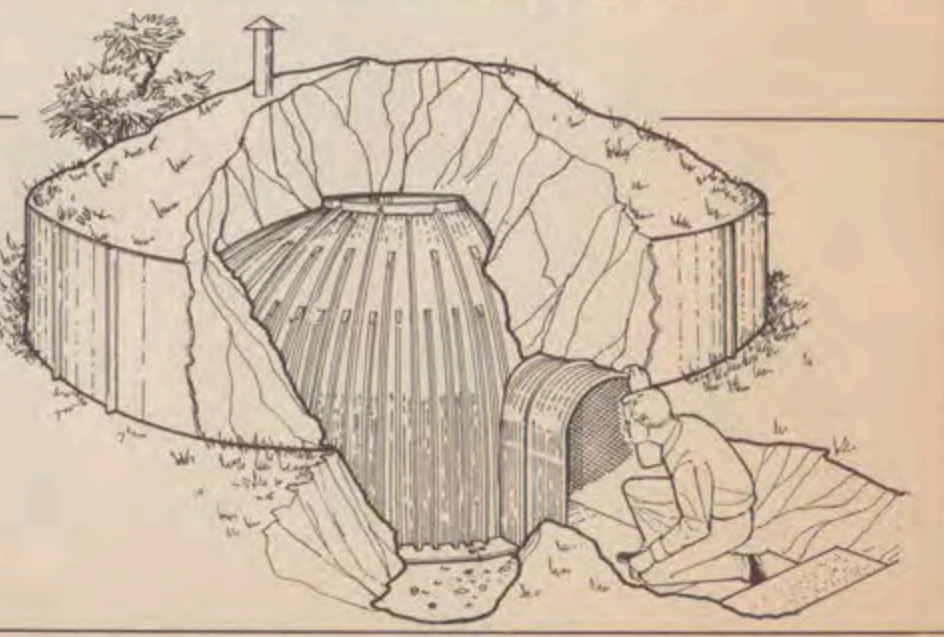
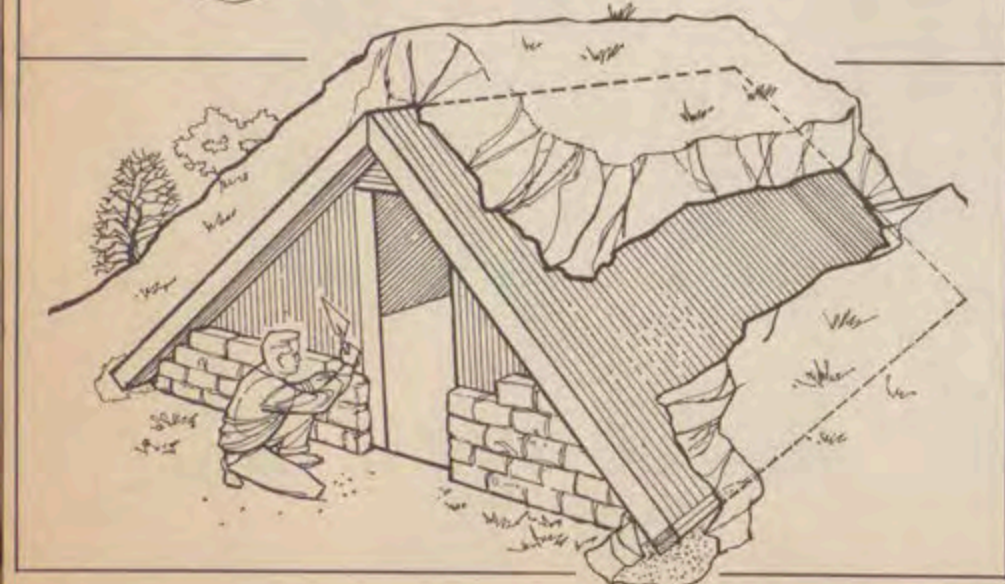
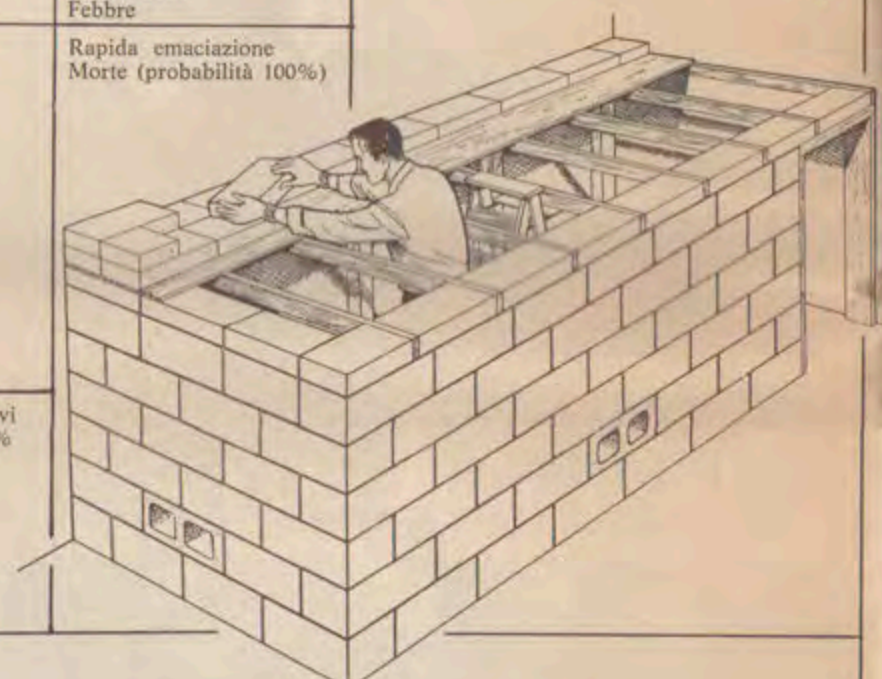
I fuochi possono venire accesi solo in aree stabilite e preparate. È molto pericoloso fumare vicino al nemico, come usare luci di qualsiasi tipo.





Sommario dei sintomi clinici dei disturbi da radiazioni conseguenti a un'acuta esposizione

Tempo dopo l'esposizione	Sopravvivenza probabile (da 100 a 250 roentgens)	Sopravvivenza possibile (da 300 a 550 roentgens)	Sopravvivenza improbabile (700 o più roentgens)
prima settimana	Possibile nausea, vomito e diarrea il primo giorno Nessun sintomo definito (periodo di latenza)	Nausea, vomito e diarrea nelle prime ore Nessun sintomo definito (periodo di latenza)	Nausea, vomito e diarrea nelle prime ore Nessun sintomo definito (periodo di latenza) Diarrea Emorragia Porpora Infiammazione della bocca e della gola Febbre
seconda settimana	Perdita dell'appetito e malessere generale Mal di gola Emorragie Porpora Petecchie Pallore Diarrea Emaciazione moderata	Perdita dell'appetito e malessere generale Febbre Emorragia Porpora Petecchie Epistassi Pallore Infiammazione della bocca e della gola Diarrea Emaciazione	Rapida emaciazione Morte (probabilità 100%)
terza settimana			
quarta settimana	Guarigione probabile in tre mesi, se non sopravvengono complicazioni dovute a una scarsa salute precedente o a infezioni o infortuni sopraggiunti	Morte nei casi più gravi (la mortalità è del 50% per 450 roentgens)	



特集! これが MGCのM-39だ!!!

コンバットマガジン誌でおなじみのモデルガンレポーター くらがね・ゆうがレポートした M-39のすべて

MGC MODEL:SW/ 39
DOUBLE ACTION
MG-BLK
SEMI-AUTOMATIC
MODEL GUN

スタさんのM59も、そのルーツをさぐればM39にぶつかる。つまりM39を知らずして、M59を語ることはできないノダ。モデルガンの世界で、隅っこに追いやられていたS&Wのオートを、MGCは一躍スターにしてしまった。それがM59だけど、そのスターの生みの親M39を忘れちゃ困る。今、ライトなシティー感覚を秘めたM39のすべてを、キミに教えよう。



話題と中味ピッチリ号●目次

- MGC M39vsM59
 - どっちが握りやすい?
 - どっちが簡単?
- S&W M39シリーズ変遷
- MGC M39vsM59
 - ここが違う
 - ハンマーピン
 - トリッガー
 - バレル
 - ハンマーメカ
 - マガジンその他
- テベルM39
- MMCコンバットリアーサイト
- クリエイティブ・スタッフ募集!

Rain will make your equipment or clothing shine even under a night SKY. Keep in shadow if you can.



Figure 33
Ponds, smooth wet roads and such surfaces are like mirrors, even at night — KEEP AWAY FROM THEM!



Basic DIAMOND FORMATION
Provides all around Security and Observation in Movement and at a halt



The PATROL LEADER
THE BRAINS OF THE PATROL
THE HEART OF THE PATROL



Basic COLUMN FORMATION



THE SKYLINE is not always on top of a ridge. It may be on the side of a hill.



There are Skylines at night too—keep off them.





pidi secondini ci sono cascati e non è stato difficile prenderli. Adesso andiamo a casa."
"Joe, e tutti gli altri qui? Anche loro vogliono andare a casa. Non li portiamo con noi Joe?"
"Sam, falli uscire tu. Qui c'è la chiave. Ma digli di stare alla larga da noi. Se ci vogliono seguire al di là del muro va bene. Basta che non ci intralcino."
Cretzer ritornò a consultarsi con Fleish e Hubbard; era profondamente preoccupato dell'inaspettato problema che stava ritardando la liberazione del suo amico Whitey Franklin ed era arrabbiato perché Coy non era lì a consigliarlo.

Coy sorrise e agitò il suo fucile mentre correva oltre la cella di Buddy Thompson fino alla scatola di controllo dell'estremità orientale. In meno di un minuto la cella di Thompson si aprì, mentre Coy diceva: "Joe è nel blocco D a prendere Sam e Whitey. Abbiamo solo due fucili per ora ma ne avremo molti altri quando prenderemo le torri."
"Merda non vedo l'ora. Dimmi cosa devo fare."
"Prendi la scala della biblioteca e portala fino all'estremità occidentale."

I due bibliotecari detenuti stavano mettendo a posto dei libri su uno scaffale quando arrivò Thompson. Erano a conoscenza dell'intenzione di Coy di fuggire, anche se non sapevano i particolari del piano. Il loro illecito far volare messaggi da e alle celle di segregazione aveva reso possibile per Coy e Cretzer assicurarsi l'aiuto di Shockley. Erano fra i pochi detenuti invitati a passare il muro con i fuggiaschi. Quando apparve Thompson sulla soglia, sapevano che il piano era in azione.

Dopo essersi versato una tazza di caffè dalla caffettiera che bolliva dietro la scrivania, Thompson disse: "Prendo la vostra scala: Bernie dice che ne abbiamo bisogno."

"Va bene per noi. Vi auguriamo buona fortuna. Se non fossimo così bassi, verremmo anche noi."
"Merda, bassi o alti qual è la differenza? Vi deve piacere stare qui se rimanete quando avete l'opportunità di essere liberi."

Cretzer camminava su e giù, borbottando, con una manciata di chiavi.

"Bernie — domandò — ce l'hai tu la 107?"
"Merda no. Ce l'hai tu. Tu hai preso tutte quelle maledette chiavi dalla gabbia di tiro."
"Mi hai dato un sacco di chiavi, ma non riesco a trovare la 107."

"Sparpagliate di nuovo così possiamo vedere."
Coy, Cretzer, e Hubbard si piegarono sulla considerevole collezione di chiavi.

"Accidenti, deve essere qui — disse Coy — Tu hai preso tutte le chiavi che ho tirato fuori da quella maledetta gabbia, e queste sono tutte quelle che Miller aveva nel suo anello. La chiave era qui a mezzogiorno. Deve esserci ora."

"Trovala allora" — rispose stizzito Cretzer allontanandosi. Si fermò quando sentì sbattere il cancello principale. "Accidenti... Ecco che ne arriva un altro."

Miller aveva ripreso conoscenza nella cella 403. Bisbigliò a un altro custode: "La chiave che stanno cercando è nella tasca dei miei pantaloni. Nascondila da qualche parte."

I telefoni suonavano insistentemente alle estremità del blocco centrale di celle, nel blocco D e nelle due sezioni della galleria di tiro. "Sentite quegli aggeggi suonare. Non abbiamo più molto tempo" — disse Hubbard — I secondini sono scemi, ma non così scemi da non insospettirsi quando quei maledetti telefoni non ottengono risposta."

Cretzer si avvicinò a Coy e domandò: "Bernie, sei proprio sicuro che la 107 è la chiave di cui abbiamo bisogno?"

"Sì".
"Be', sto cominciando a pensare che tu l'abbia lasciata lassù in quella gabbia maledetta."

"Non stai pensando molto bene Joe. Non ho lasciato niente in quella gabbia eccetto che quel bastardello che ho ucciso. Non mi dire che l'ho lasciato con la chiave in tasca perché sono sicurissimo di averlo lasciato senza una tasca."

"Proviamo tutte quelle maledette chiavi — disse Thompson — una può darsi che c'entri."
Afferrando una manciata di chiavi non assortite, Thompson si avviò al cancello e le provò una dopo l'altra. Coy finì di smistare le chiavi rimanenti e le portò a Thompson.

Thompson provò tutte le chiavi senza successo. Inserire una chiave nella serratura stava diventando sempre più difficile, perché l'enorme costosa serratura della prigione era fatta apposta per bloccarsi quando se ne abusava.

Coy stava pensando ad altri possibili posti dove poteva essere la chiave. Cercò di ricostruire sistematicamente gli avvenimenti dell'ultima ora e poi disse: "Miller doveva avere la chiave per ultimo. Deve essere su di lui. Non può essere altrove. Dov'è la sua uniforme?"

"Merda, ho il suo cappotto addosso — disse Cretzer — non c'è nessuna chiave dentro; tutte le chiavi che avevo sono qui."

"E i suoi pantaloni?"
"Ce li ha ancora indosso" — disse Hubbard.

"L'hai frugato quando l'hai buttato in quella cella, Marv?"

"Sì. Bernie, penso di sì. Penso che abbiamo preso tutte le sue chiavi."

"Pensi? Merda, puoi aver mancato proprio la 107."
"Questa sarebbe una maledizione dell'inferno — gridò Cretzer infuriato — Noi stiamo qui a perdere tempo con delle chiavi balorde e tu non hai nemmeno guardato nei pantaloni del custode?"
Imprecando, Cretzer corse alla cella 403 e urlò a Coy: "Apri questa maledetta porta."

Miller venne scaraventato nel corridoio. Cretzer lo prese per il collo e lo scosse violentemente. "Dov'è quella chiave? Maledetto figlio di puttana, dov'è quella chiave?"

"Quale chiave? Voi mi avete preso tutte le chiavi che avevo."

"Sai bene quale chiave. Quella che porta in giardino."
"Viene tenuta nella galleria di tiro."

"Tu ce l'avevi bastardo. L'hai usata per fare uscire quei ragazzi in giardino."

"Certo che ce l'avevo, ma l'ho ridata a Burch. Queste sono le regole e voi lo sapete. Ce l'ha lui lassù nella galleria."

Quasi impazzito dalla rabbia e dalla frustrazione Cretzer si mise a frugare il custode con accuratezza brutale. Gli strappò i vestiti e le scarpe, ma la chiave non ce l'aveva addosso.

"Forse l'ha passata a qualcuno di questi altri — suggerì Hubbard — se è stato così carino da tenerla, può essere anche così carino da nascondersela."

"Certo non ce l'ha adesso a meno che non l'abbia ingoiata o spinta su per il buco del culo. Butta il bastardo nell'altra cella e frughiamo gli altri custodi."

Due alla volta gli altri prigionieri venivano trascinati nel corridoio, frugati attentamente, e buttati nell'altra cella finché tutti erano stati frugati e spostati.

"Deve essere qui dentro da qualche parte" — disse Coy fissando la cella vuota.

Cretzer e Hubbard esaminarono la cella accuratamente — il portalampana, il lavandino, il WC, il tavolo di formica e la sedia, le sbarre e la sporgenza sopra la porta. Non trovarono la chiave.

Shockley afferrò il braccio di Cretzer e lo tirò: "Andiamocene Joe. Che cosa stiamo aspettando?"

"Stai calmo Sam. Ce ne andiamo appena troviamo la chiave. Abbiamo ancora tempo, non si è ancora sentita la sirena."

Coy stava appoggiato al muro e stava pensando a tutti i possibili nascondigli nella cella. "Deve essere nella tazza" — decise.

"No, ho guardato lì. Ho tastato tutt'intorno. Non è lì. Inoltre quei merdoni erano così spaventati che hanno tirato lo sciacquone un sacco di volte."

"La chiave è troppo pesante per andarsene via con l'acqua — disse Coy — Ho visto quei contenitori di merda quando l'idraulico li ha smontati per aggiustarli. Quella maledetta chiave dovrebbe giacere nel tubo del gabinetto o in quel tubo che si aggancia con il retro della tazza dove passa attraverso il muro. Deve essere lì dentro."

Cretzer ghignò: "Cos'è che ti rende così sicuro. Forse non c'è nessuna 107."

"Accidenti, smettiti di perdere tempo. Facciamo a pezzi quell'affare" — disse Hubbard.

"Aspetta Marv — disse Coy — Fammi vedere se riesco a raggiungerla. Ho le braccia più magre e le dita più lunghe." Atrotolandosi la manica del cappotto, infilò il braccio nel gabinetto, attraverso il sigillo dell'acqua del tubo ad angolo e al di là. Le sue dita nervose e tese al massimo raggiunsero appena la congiunzione dove il tubo di terra si univa al gabinetto. "Accidenti l'ho presa!" esclamò.

Shockley stette di guardia alla cella mentre Cretzer prese la chiave 107 dalle mani di Coy e andò alla porta del giardino di ricreazione. Molti dei detenuti liberati del blocco D si accalcarono intorno, ansiosi di uscire all'aria aperta e ai raggi del sole. Cretzer si girò verso di loro: "Statemi bene a sentire. Abbiamo delle cose da fare e non vogliamo nessuno di mezzo. Potete seguirci fuori di qui se volete, ma state indietro, molto lontano da noi."

"Non uscite ancora — disse Coy — aspettate che abbia fatto fuori quei guardiani sulle torri."

Coy si avviò con il fucile verso il Dipartimento Culinario. Hubbard lo seguì portando delle altre munizioni in una cintura buttata sulle spalle.

Sorridendo i due uomini ritornarono verso il blocco principale di celle. Carnes li accolse urlando: "Non riusciamo ad aprire il cancello. Quella maledetta 107 non vuole funzionare. Ha bloccato la serratura."

"Cosa vuoi dire che non riuscite ad aprire quel maledetto cancello? Avete la chiave 107 no? Di cosa altro hanno bisogno, di qualcuno che gliela giri?" domandò Coy.

"Abbiamo usato la chiave giusta. Entra bene nella serratura, ma non vuole girare, nonostante la forza che ci mettiamo nel girarla."

Coy e Hubbard si affrettarono dalla sala da pranzo al cancello del giardino dove Cretzer, Thompson e Shockley erano accatastati sopra la serratura che non girava. Cretzer brontolando fece cadere la 107 nella mano te-
sa di Coy.

All'inizio lentamente, poi prendendo velocità, i gemiti

bassi e lamentosi della sirena crebbero in un crescendo di spacca timpani e spezza nervi. Il suono invase l'intera isola e la circostante zona della baia con il suo inconfondibile avvertimento.

"È fatta — disse Coy estraendo la 107 dalla serratura bloccata — la nostra fortuna se n'è andata. Non andiamo da nessuna parte ora."

Il gemito spezzanervi della sirena continuava monotonicamente senza interruzione. Sapendo che la sirena avrebbe avvertito tutti gli agenti della zona della baia, i sei fuggitivi e i numerosi detenuti liberati si riunirono all'estremità occidentale della Strada Seminata per decidere sul da farsi.

"Abbiamo tutti quei custodi in ostaggio — disse qualcuno — forse possiamo trattare."

"Non credo che nessuno voglia trattare con noi" — disse Hubbard.

"Possiamo arrenderci" — suggerì un altro.

"Questo significa la camera a gas di San Quintino" — fu una risposta.

Coy annunciò strofinandosi il mento: "Niente gas per me. Io me ne vado con stile e porto con me il maggior numero possibile di quei guardiani."

Cretzer annuì: "Io sono con te. Risparmieremo abbastanza pallottole per noi stessi nel caso ne avessimo bisogno."

"Questo è tutto per me — disse Hubbard — Contate anche me. Vorrei solo avere un fucile!"

Cretzer e Hubbard presero ricognizione delle armi — un fucile, una pistola, un coltello da macellaio, un pugnale improvvisato, numerosi manganelli, gas lacrimogeni, maschere antigas, e 61 rotelle di munizioni, 19 cartucce per la pistola e 42 per il fucile.

"Be', visto che non andiamo da nessuna parte almeno facciamola durare il più a lungo possibile" disse Cretzer.

Tutti gli altri detenuti rientrarono nelle loro celle e poco dopo vi andarono anche Carnes, Shockley e Thompson.

L'assedio durò tre giorni con i tre fuggiaschi chiusi nel blocco principale di celle e un'enormità di forze umane e di armi dall'altra. Fu fatto saltare il tetto delle celle per farvi cadere le bombe, furono chiamati anche i marines, l'aviazione e un corpo speciale di agenti di San Quentin. La stampa e tutta la nazione seguivano attentamente la vicenda dei tre fuggiaschi.

All'alba del quarto giorno l'agente in capo urlò nel corridoio di servizio dove si erano rifugiati Coy, Cretzer e Hubbard:

"Questa è la vostra ultima possibilità. Uscite di qui o passerete il resto della vostra vita morti."

Poiché l'ultimatum non ricevette risposta, gli agenti scaricarono le loro mitragliatrici nel corridoio. Di nuovo non ci fu risposta.

Decisero di entrare e cautamente cominciarono a guardare attraverso il letame all'altezza della caviglia, inzuppandosi scarpe e pantaloni. Quando raggiunsero la massa annodata di tubi, assi e condotti di ventilazione perforati dalle pallottole, si fermarono. Anche con le pile era impossibile vedere che cosa c'era più avanti negli oscuri recessi del corridoio.

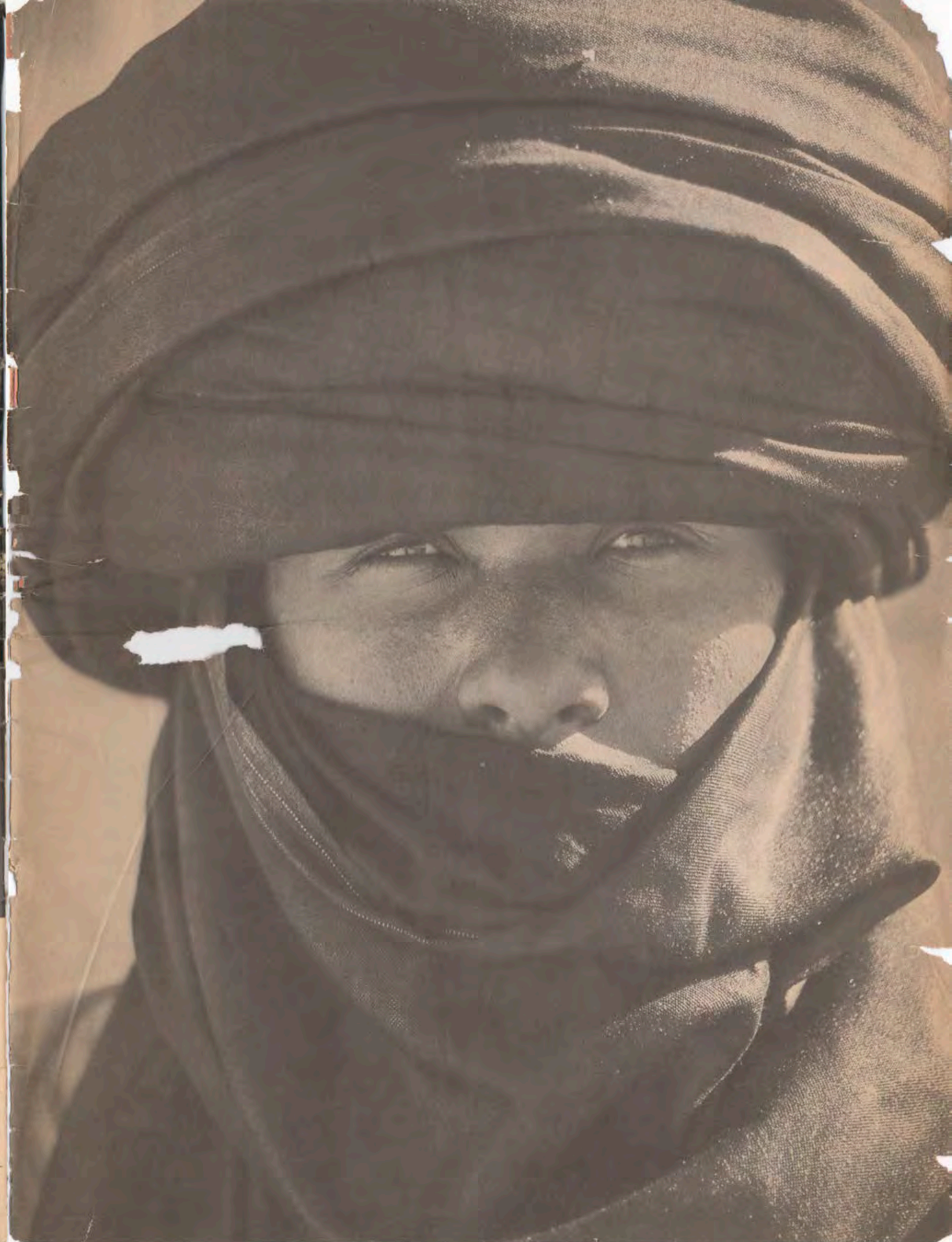
Spingendosi attraverso la barriera, gli agenti si trovarono di fronte a una macabra vista.

Il corpo di Coy, ancora vestito nella giacchetta dell'uniforme del Capitano Wheinhold, era rigido. Il braccio sinistro era steso ad angolo e quello destro era piegato al gomito sostenendo il fucile in una posizione di tiro. Quattro pallottole di mitragliatrice gli erano passate attraverso il corpo, nel collo, nella spalla destra, nella guancia sinistra e nell'orecchio sinistro. C'era una cartuccia usata nella camera del fucile, un giro intero nel magazzino e ancora 14 nelle tasche della giacca.

Il corpo freddo di Cretzer fu trovato pochi passi dietro quello di Coy. Indossava un cappotto da guardiano e una cintura da munizioni. La sua pistola era scivolata dietro alcune tubature, ma la sua posizione indicava che anche lui era in una posizione di tiro quando era morto.

La sua pistola conteneva due pallottole nella camera di tiro e due nel caricatore. Cretzer era stato raggiunto da una pallottola alla tempia sinistra, sopra l'orecchio. Dietro Coy e Cretzer giaceva Hubbard. Vestito con il cappotto di Coy, aveva la faccia rivolta verso l'estremità orientale del tunnel. Sommerso nella melma acquosa vicino a lui c'era il coltello da macellaio. Era morto per una pallottola che entrò sopra l'occhio sinistro, era uscita da dietro la testa. Una seconda pallottola era entrata dalla parte sinistra della testa, sopra l'orecchio, ed era uscita dalla parte destra. Hubbard non era morto da molto. Il suo corpo era caldo...





CALDO
CALDO
TROPICALE