

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

FEBBRAIO '75
ANNO 2° N. 2
LIRE 800

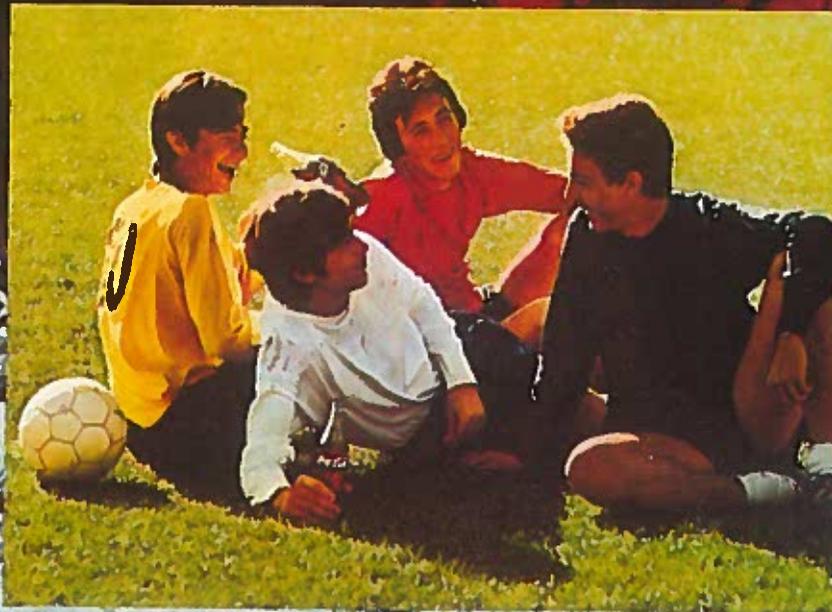


GATO BARBIERI ◦ POPOL VUH ◦ HERBIE HANCOCK ◦
ROGER MC GUINN ◦ TESTI INEDITI DI ROBERT WYATT ◦ JOHN
MAYALL ◦ AKTUALA ◦ VAN MORRISON ◦ DISCOGRAFIA COMPLETA

DEI JEFFERSON
AIRPLANE ◦ CINEMA:
INTERVISTA ESCLUSIVA
CON STRAUB E HUILLET



Coca-Cola



Tempo di simpatia.
Di prender fiato, di scherzare.
Qualche risata e una bottiglia di Coca-Cola.

tempo di Coca-Cola



IMBOTTIGLIATA IN ITALIA SU AUTORIZZAZIONE DEL PROPRIETARIO DEL MARCHIO "COCA-COLA"

Posta

Siamo tre compagni di Milano che hanno la seria intenzione di costituire una comune agricola e per questo, attraverso il giornale cerchiamo altri compagni e compagne per poterla fare. Premettiamo che la nostra scelta non è stata fatta con spirito d'avventura o per una vaga voglia di evasione e di cambiamento, (anche perché essendo proletari non possiamo permetterci il lusso di un'utopia vuota e fasulla), ma prendendo in considerazione

diversi elementi; primo fra tutti la ricerca di una vera e non indilliaca alternativa a questo modo di vivere. Poi, per ritrovare e riscoprire con gli altri i veri valori umani, che noi pensiamo debbano venire necessariamente come conseguenza del fare comunità. Intendiamo poi comunità come momento, oltre che di vita insieme, anche di chescita umana, culturale e politica. Sappiamo di avere davanti ancora molti ostacoli per la realizzazione di questa nostra idea: la scelta della casa, il terreno da coltivare, dato che servirà per il nostro sostentamento, una certa cifra iniziale e soprattutto una vera volontà interiore di chi con noi vorrebbe fare tutto ciò. Vorremmo anche che i compagni o le compagne fossero preferibilmente dell'Alta Italia per meglio facilitare i contatti. Scriveteci tutto quello che ci può essere utile. Se la cosa vi interessa veramente scrivere a:

Trezzi Carlo
via Giovanni XXIII n. 4
20065 Inzago - Milano

Caro Gong,

non mi piace affatto quella ricorrente smania di abbattere le personalità, gli artisti, i discorsi musicali, smania che tutte le riviste musicali sembrano avere in comune. Va bene criticare le scelte di un artista, un disco (sia pure Atom Heart Mother) ma non va bene distruggere, minimizzare una corrente o un discorso musicale. O culturale. Senza contare che le contraddizioni esistono già all'interno del Collettivo Redazionale. Su Muzak Fumagalli porta ai sette cieli i Floyd, su Gong Bertonecchi li sputtana in due parole (paragrafi). Ma cosa fate in redazione per fare uscire gli articoli, a coltellate? Vi mando anche una proposta concreta, casomai non l'abbiate dedotta. Cercate di limitare la soggettività degli articoli: un articolo che demolisce un gruppo o un artista serve solo a far incazzare un certo numero di lettori, e nient'altro. Ampliate i servizi retrospettivi e di informazione; aiutate a capire la musica,

non a giudicarla. Well, spero di non essere stato troppo lungo. Trovate un po' più di spazio per la posta e AUGURI.

Corrado Demurtas - Roma

Carissimi di Gong,

l'impostazione del vostro giornale è ottima (non posso dire altrettanto del prezzo) ma il linguaggio con cui esponete i vari articoli è estremamente difficile e non sempre comprensibile. Ho notato con disappunto che avete intrappreso una posizione di « antidivismo » del pop. Questa vostra posizione, che a mio parere ha il solo scopo di farvi sembrare degli ottimi anticonformisti, è illogica e alquanto squallida! Come si fa a dire tante cazzate tutte in una volta come quelle che avete buttato giù su ARTISTI come DAVID BOWIE o su gruppi come i Roxy Music o i Mott the Hoople?! Come si fa a definire Bowie un mistificatore solo perché si traveste o usa il maquillage? Bowie è quello che è (cioè un Big del pop) perché se lo è guada-



JACKSON & FRIENDS
THE LONG HELLO
UAS 29718



NEU!
UAS 29396

novità 1975

CAN
SOON OVER BABALUMA
UAS 29673



gnato duramente col sudore del suo sassofono, della sua voce e dei suoi sintetizzatori, e non certo con i trucchi e i vestiti! (io giudico la musica, non i sarti e i negozi da manicure). Del resto basta ascoltare il culmine della sua grandezza, il suo punto d'arrivo, Diamond dogs, per avere un'idea di quello che è Bowie. Questo vostro continuo dissacrare i grandi del pop è inutile, lo avete fatto con i Roxy perché c'è un Brian Ferry che tiene in piedi la baracca e che naturalmente è il punto culminante di tutta la band, con i Mott the Hoople perché anche lì c'è un leader Ian Hunter, lo avete fatto persino con gli Yes trovando Rick Wakeman ambiguo, e presuntuoso il suo grande lavoro « Le sei mogli... »

Anonimo

Ho appena finito di leggere l'articolo di Bertocelli « John Lennon atto terzo, scena I » e non capisco come un critico musicale possa parlare male di un gruppo, in questo caso i Beatles, che forse più di qualsiasi altro ha contribuito a rendere la musica parte integrante della società in cui viviamo. Prescindendo dal valore strettamente musicale del gruppo, per altro elevato (non bisogna infatti dimenticare che musicisti come Bob Fripp, Rick Wakeman, Peter Gabriel, Elton John ed altri hanno spesso indicato i Beatles come loro gruppo preferito e ispiratore) non si possono ignorare le enormi influenze che esso ha avuto su un'intera generazione di giovani: influenze che non si sono manifestate solo nel modo di vestire, ma soprattutto nel modo di fare e di pensare. E' infatti grazie a loro che noi giovani ci siamo risvegliati da quel senso di torpore che ci aveva oppressi sino ad allora, ed abbiamo cominciato a interessarci non solo alla partita di pallone, ma a tutti i problemi sociali, cominciando dalla rivoluzione nelle scuole, sino alla creazione di comunità hippies e cosivia. D'accordo, forse John, Paul, George, Ringo hanno provocato que-

sti fenomeni senza saperlo: ma cosa importa, l'importante è che siano accaduti. Voglio ricordare anche che nel '67, in Grecia, era stato proibito l'ascolto dei dischi dei Beatles, proprio perché riconosciuti portavoce della rivoluzione giovanile.

Fabrizio Serafini - Milano

Così ci si accusa di essere un collettivo redazionale discretamente democratico, dove ognuno ha il potere di prendere posizioni discordanti da quelle degli altri (o della maggioranza) senza temere una coltellata nella schiena. Così ci si accusa, di troppa democrazia. Prendiamo atto. E ci si accusa di essere cattivi, duri, maldicenti per il puro gusto di esserli, per anticonformismo (e chi accetterebbe con gioia di essere definito conformista?), per sadismo forse, o forse per puro masochismo dal momento che ci procuriamo anche le ire degli amici lettori « incazzati ».

Non possiamo trasformarci da rivista di musica a depliant pubblicitario: Bowie è un dio, Paul e Ringo adorati. Possiamo solo scrivere, di volta in volta, quello che seriamente pensiamo. E pensiamo che David Bowie si sia creato un personaggio e un mito (il lato coreografico, maquillage, vestiti stravaganti, paillettes, piume, ha una certa importanza per lui, fa parte di un messaggio preciso. Perché non tenerne conto, escluderlo a priori nel giudizio complessivo? Un giudizio su « tutto » Bowie. Non sulla sua musica, per la quale si diceva chiaro e si dice anche ora che è di recupero, che non fa avanzare nessuna delle elaborazioni musicali degli ultimi anni, in nessuna direzione). E pensiamo che i Beatles siano stati personaggi e mito, e che sarebbe ora di inquadrali invece nella storia. Fuori dalla leggenda e dalle costruzioni fatte su e intorno a loro, è importante andare a vedere il reale e preciso significato che hanno avuto o continuano ad avere. Che questo sia necessario (non solo per loro, per tutti in generale) ce lo fa credere, una volta di più, l'im-

peto e la passionalità spesso acritica (perché non entra nel merito dei nostri giudizi, non li respinge sistematicamente ma in blocco) di chi li difende. Che la musica dei quattro liverpoolesi sia stata un momento di rottura, di avanzamento, che li abbia seguiti un'intera generazione e che si sia fatta crescere i capelli insieme a loro non c'è mai stato dubbio (ma quanta gente l'ha detto già? C'è bisogno di ripeterlo ancora, come in un rito propiziatorio?). Il dubbio fondato ci viene quando Let it be, Fabrizio, la paragona (anzi l'assimila) alla Marsigliese. Non basta essere vietata nella Grecia del '67 per diventare « rivoluzionaria ». A meno che non si giudichino rivoluzionari anche le minigonne e i capelli più lunghi di 3 centimetri, che in quello stesso periodo i colonnelli avevano proibito.



Caro Gong,

la tua conoscenza è stata per me un vero break-out, la rivoluzione nella mia « cultura » (meglio non cultura) musicale. Pink Floyd, The Yes, Cobham, per il pop (scusate ma non trovo altro termine), Stravinsky o Bartok per la classica, hanno rappresentato fino ad oggi il mio forward looking in campo musicale. Ma ora siete arrivati voi che avete rivoluzionato ogni mia concezione. Mi credevo uno pseudo-musicologo, con gli ascolti di ore e ore effettuati in compagnia di Bach, Beethoven, Mozart, Mahler, gli E. L.P., Joplin, Dylan and so on...: non è vero! Solo ora mi rendo conto del perché mi piace più Meddle che non Umma Gumma o perché preferisco The six wives a Clo-

ser to the edge, perché ho sempre ascoltato tutto solo esteriormente, superficialmente, badando più all'estetismo che al contenuto. E d'altronde è facile lasciarsi trasportare dalla perfezione estetica della musica convenzionale. Estetica, dicevo, che maschera e costituisce un ostacolo alla vera comprensione della musica. Quindi credo che per capire realmente la musica (anche quella convenzionale) sia necessario ascoltarne una che ci liberi dai belli, ma vecchi e ingannevoli schemi tonali, melodici che (più o meno mascherati) si nascondono in tutta la musica che ho ascoltato fino ad oggi. Per liberarmi quindi da questi canoni estetici, oserei dire congeniti, vorrei accostarmi al progressivo, ma mi occorre una guida precisa per non sbagliare i primi passi, i più importanti. Chiedo quindi a voi di pubblicare una specie di guida all'acquisto e dall'ascolto per tutti i neofiti (che credo siano i più) come me. Ciao e grazie.

C. Di Tomaso - Genova

Amici di Gong,

anche se il vostro giornale mi piace, mi preme darvi qualche consiglio. Innanzitutto, il vostro difetto principale è quello di dare per scontata la semplice conoscenza di complessi e personaggi. Perché non avete parlato subito dei soliti eterni sconosciuti (Fugs, Velvet, High Tide, Bruce Palmer, Peter Green, Klaus Schulze, la musica elettronica in generale)? Perché relegare in una rubrica gente importantissima come la Third Ear Band o la Bonzo Dog Dah Band, o Philip Glass? Chi non ha mai letto un articolo su Donovan o Dylan completo? Colmate questi vuoti paurosi prima di parlare del pop « decadente » (?) o di J. Lennon, o del revival del rock, cose importanti ma che vanno subordinate alla « piattaforma » indispensabile che ogni lettore deve avere. Perché non parlate di estetica musicale, di come costruirsi da sé i propri strumenti critici in maniera autonoma, dell'

importanza politica e sociale di certa musica, cose interessantissime? Voi direte: via i politicismi ridicoli e castranti... il pop è completa libertà... Voi rivendicate la libertà completa nell'arte, mi pare, ma perché non chiarificate la vostra funzione? Piacerebbe a molta gente una rubrica secondo me importantissima, aperta ai dibattiti tra lettori su determinati argomenti, tale cioè da poter accogliere in modo più funzionale le critiche strettamente musicali (che per altro non si sono ancora viste). Con molta simpatia.

Fabio Tomassini - Roma.

Un po' di calma, non vi sembra di andare troppo in fretta? In fondo Gong vive solo da cinque mesi, che sono sicuramente troppo pochi per pretendere di affrontare compiutamente e concludere un discorso anche solo di premessa sulla musica e la cultura progressiva. Ci lamentiamo sempre del modo disumano che hanno a scuola di imporci nozioni su no-

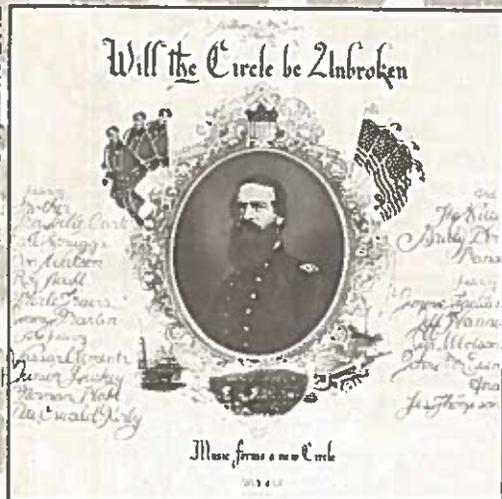
zioni, ma il vizio ci è rimasto, e anche in questo caso si chiedono libri di testo, bibliografie e magari un bigino per imparare più in fretta.

Con Gong per professore, seduto in cattedra a insegnare ai neofiti, vogliosi di sapere, quali sono i canoni estetici alternativi, a dividere sulla lavagna i dischi e i gruppi «buoni» da quelli «cattivi», e indicare la Musica con la M maiuscola. Ma per liberarsi dal vizio congenito, come lo chiama giustamente Di Tomaso, di una musica ovvia e convenzionale, ritmi facili assimilati con le canzonette pubblicitarie, per liberarsi di 20 anni di cattiva (e magari anche buona) musica di un certo tipo, non ci sono ricette pronte e tantomeno documenti rivelatori. Ci vuole tempo e riscollare, criticare, esperienza, concerti e anche Gong, interventi, discussioni, scoperte. Non si può offrire a chi ha scoperto da ieri (evviva!) e nemmeno a chi conosca da sempre, la musica di Frank Zappa una bacchetta magica

per capire tutto e subito, in due dispense e con il dizionario. E ben vengano le lettere di critica «strettamente musicale», come auspica Fabio, ci andrebbe benissimo di confrontarci con i lettori su questo piano (per ora ci arrivano più contributi e consigli sul «modo» di fare il giornale che sui contenuti). L'idea non ci spaventa affatto, anche perché al contrario di quello che pensa e scrive Fabio, non rivendichiamo per l'arte una «libertà» e una «apoliticità» che non esistono (ma non si capisce da quello che scriviamo?). Ad ogni modo ancora calma, il discorso deve precisarsi, da parte nostra come da parte vostra. Ma le premesse ci sono, eccome: quello chi rifiutiamo è impostarlo in maniera astratta e «globale», intangibile, impossibile, che ne dite di entrare nel merito dei nostri giudizi e dei nostri articoli. E' l'unico modo concreto per individuare i problemi, precisare le scelte e i parametri (estetici e politici) di cui ci serviamo.



THE NITTY GRITTY DIRT BAND
WILL THE CIRCLE BE UNBROKEN
UAS 9801



COUNTRY GAZETTE
DON'T GIVE UP YOUR DAY JOB
UAS 29491



NITTY GRITTY DIRT BAND
STARS & STRIPES FOREVER
UAS 29570/1

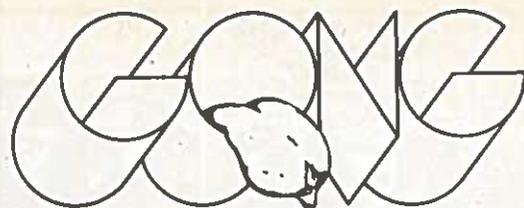
AMERICAN MUSIC

ED ECCO A VOI PRIMA DEI PASTI UNA SKONVOLTA GENTE AVVENTURA DI BUSINESS E ROCK&ROLL

CACCOLA COCORITO
SCALLATI ALL'INFINITO







Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertocelli, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Emanuela Moroli, Giuseppe Pino, Silvio Sbriccoli, Enzo Ungari; Steve Lake (G. B.) Andrew Cohen, Janice Compstock, Sergio Manzari (USA); Grafica & Illustraz. Mario Covertino; Direz. e Redaz. Torre 9 Milano San Felice (Segrate); Telefoni 7530651-2-3-4 con ricer. autom. Pubblicità conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Teleg. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Tel. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18, Tel. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, Tel. 481949/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201988 - Distrib.: Parrini e C., P.za Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992. Edizioni Eredi Baracca s.r.l. Milano - Tipi e Veline: Gamma Type s.r.l., via Massarani 5, Milano - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - ABBONAMENTI: Milano San Felice, Torre 9, Tel. 7530651-2-3-4 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4500 - Copia arretrata: lire 1600 - Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario intestato a EREDI BARACCA - Milano - Direttore Responsabile: Vito Lombardo - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.

Dopo il record di squallore del '74 non è stato difficile per gli indovini prevedere per il '75 una stagione terribilmente « storica » (per svolte od ostacoli, per illusioni o delusioni)... Se non altro, dovrebbe essere l'anno del voto ai diciottenni, della riforma RAI e della musica — questa poi! — a prezzi popolari... Insomma una stagione comunque più ricca di eventi si è già trionfalmente preannunciata e non resta che seguirla con attenzione, contribuire magari al realizzarsi degli eventi stessi, o, se proprio accadranno al di sopra delle nostre zucche bacate, cercare di interpretarli correttamente...

E, per correttezza, cominciamo a gettarci sui doni di questo « maledetto » febbraio, tra una testimonianza per Maiakovskij e un viaggio in Marocco,, la preistoria latina del Gato e i versi pazzi di Bobby Wyatt, o il cinema non riconciliato di Straub e Huillet, oppure ancora John Mayall, Popol Vuh, Jefferson Airplane, Herbie Hancock, Van Morrison, Roger Mc Guinn...

GONG non ve li impone per necessità di calendario o per occasioni di mercato, ma non vi risparmierebbe alcuno dei suoi modi (settari e irrispettosi) di comunicare... Come al solito, senza la pretesa di insegnare niente a nessuno, nè di imporci come capipopolo o come allevatori di polli da batteria...

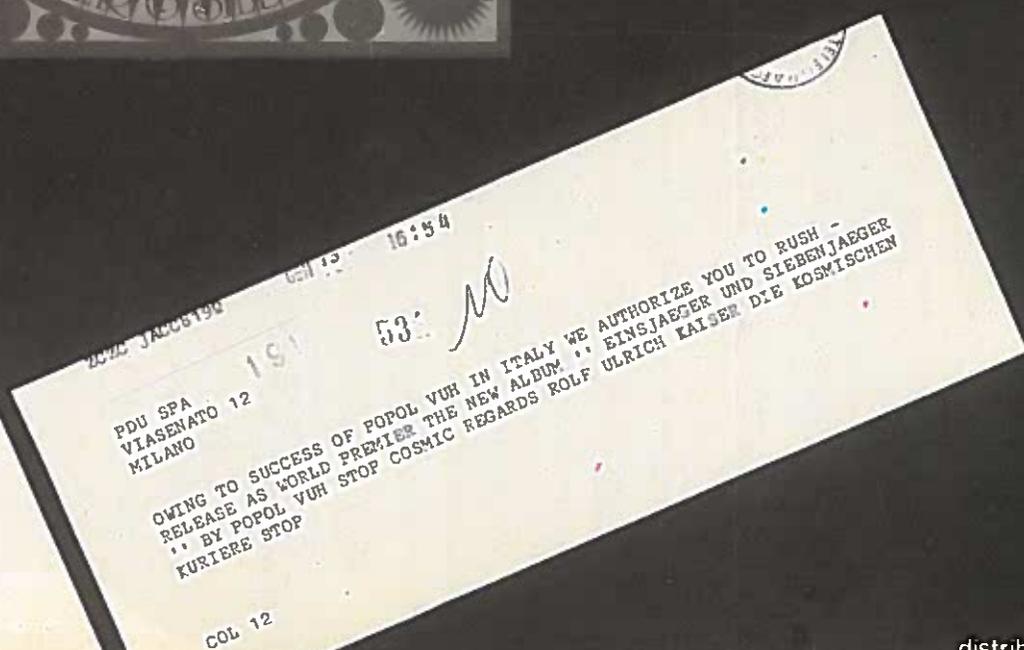
popol vuh
popol vuh
popol vuh

ECCEZIONALE
ANTEPRIMA
MONDIALE!..



DISCO Pld.SQ. 6013
MUSICASSETTA PMA 613

EINSJAEGER UND SIEBENJAEGER
musica cosmica



PDU ITALIANA
A SENATO 12 MILANO-

COL 12

distrib **EMI**



Direttore



Caposervizi



Fotografie



Fotografie



Impaginazione
e illustrazioni



Cinema



Gutenberg



6 Posta

11 Gong Gazette

13 John Mayall,
i Bluesbreakers,
l'English Blues:
Demodè
(Riccardo Bertoncetti)

17 Una testimonianza
per Maiakovskij:
Russian Graffiti
(Andrea Mugnai)

21 Musica e Candelotti:
Brian Ferry
a Londra (R.B.)
Lynyrd Skynyrd
a Parigi (M.F.)
Dollar Brand a Milano
(G.P.)

23 Popol Vuh:
Mandala
(Marco Fumagalli)

27 Sotterranea:
Fugs
(Riccardo Bertoncetti)

29 Herbert Hancock:
Buddha, Funky Beat
e dollari...
(Giacomo Pellicciotti)

34 Aktuala:
Viaggio in Marocco
(Mario Leonardi)

37 Gato Barbieri
Latino America...
Latino America...
(Giacomo Pellicciotti)

44 Roger McGuinn:
Piacevole Suono
& America
(Riccardo Bertoncetti)

48 Cinema:
Intervista con
Jean Marie Straub
e Danièle Huillet
(Enzo Ungari)

53 Van Morrison:
La realtà non è
un pranzo di gala...
(Marco Fumagalli)

56 Allonsanfàn

57 Recensioni

66 Strumenti
(Gutenberg)

67 Discografia:
Jefferson Airplane
(M.F.)

71 Allie e Robert Wyatt:
Messaggi da una
immobilità apparente

76 Grafica:
Terry Pastor
(Mario Convertino)

75 Libri:
Ultime sul femminismo
(Francesca Grazzini)

HENRY COW E SLAPP HAPPY

hanno deciso di fondersi in un unico gruppo. Due LP in vista, che saranno comunque attribuiti separatamente alle due formazioni. Fred Frith viviseziona settimanalmente dalle pagine del NME, con ottimo gusto, i più importanti assoli chitarristici rock della nostra era. Rock is dead, long live rock...



DUE MATRIMONI SPAVENTOSI QUANTO BASTA

Elton John e John Lennon in « jam » (mah...) al Madison Square Garden di New York: hanno suonato *Lucy In The Sky With Diamonds* e *I Saw Her Standing Here* facendo accapponare la pelle anche ai muri dell'anfiteatro, che pure ha ospitato Frazier / Clay. David « Dich hatte ein kamerad » Bowie ha prontamente risposto da un canapé al Crazy Horse annunciando il suo flirt con Glenn Hughes dei Deep Purple, e la conseguente intenzione di incidere un album con lui. Si salvi chi può, se può, appena può.



Gong Gazette

notiziario intergalattico di musica progressiva



UTOPIA

è il nome della nuova etichetta lanciata da Giorgio Gomelsky, forse la più importante figura di produttore-talent scout-manager degli ultimi dieci anni (da: Rolling Stones ai Gong). La distribuzione sarà curata dalla RCA. L'etichetta — ci ha detto Giorgio — ha come fine « portare il business discografico a livello della strada ». Una Virgin Records in grande stile, tanto per intenderci: ed impegnata in un capillare lavoro di ricerca del nuovo, in Europa come in America. Hey, forse ci siamo... Nuovo label anche negli USA: è di Clive Davis e si chiama Arista. Finora hanno firmato Anthony Braxton, Mike e Randy Brecker e il gruppo di Herbie Hancock, Headhunters.

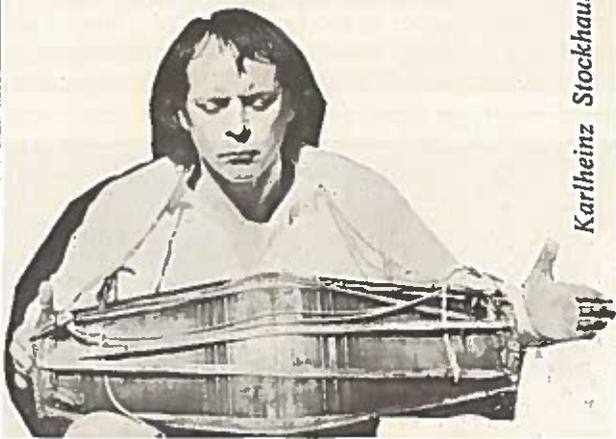
QUALCHE TOURNEE FORSE INTERESSANTE

tocca o sta per toccare l'Europa. Si riparla di Allman Brothers, Alice Cooper, Beach Boys, Lou Reed, l'ex Mamas & Pappas Denny Doherty, Doobie Brothers, Montrose, Tower Of Power e Little Feat, che contrariamente a quanto sembrava non si sono sciolti. L'Italia, ovviamente, non rientra per il momento negli itinerari di nessuno di questi gruppi (ma abbiamo qualche speranza per Alice Cooper, ah!).

BOB WYATT/ALICE

ha dichiarato in un'intervista verosimilmente «viziata» dall'STP: « Non esiste nello show-biz personaggio più cinico di Karlheinz Stockhausen: in confronto, Gary Glitter è un purista... Quando arrivate a Ray Char-

les vi accorgete che è importante come Terry Riley, se non di più... Mi piacciono i Roxy Music, e trovo che Bryan Ferry sia un ottimo cantante... » In questi giorni esce intanto un nuovo singolo di Bob, *Yesterday Man*: un hit del 1965 (Chris Andrew...)



Karlheinz Stockhausen



H. Hancock



LOU REED E' FINALMENTE RIUSCITO A GALVANIZZARE UNA PLATEA

estraendo a sorpresa una siringa ipodermica, durante un concerto a S. Francisco, nel bel mezzo di *Heroin*. Urla di incoraggiamento dei presenti e qualche buontempone che cadenzava « uccidi, uccidi ». Loulou ha pavidamente preferito offri-

re la siringa a un ossuto fan della prima fila. Domanda: cosa conteneva la siringa? Tra quanti risponderanno esattamente verranno sorteggiate due gigantografie del pube di Robert Zimmermann, l'imitazione di un autografo di Goebbels e tre LP della Pinochet Records. Sapevate che Frank Zappa dedica a Loulou, ad ogni suo concerto, la sua *Penguin In Bondage*?...

**CALIFORNIA
GRANDE MALTA**

insinua questo mese strane voci a proposito del compositore Robert Ashley, autore di un disco nella collana *Nova Mucha*. Ashley non sarebbe altri che Augustus Stanley Owsley III, leggendario personaggio dell'era « acida », artefice di altrettanto leggendari acidi (il primo ingurgitato dai Beatles porta la sua firma!), tecnico suono/luci e Gran Pigmaleone dei Grateful Dead... Dicky Betts degli Allman Brothers è partito per un lungo tour statunitense insieme a Vassar Clements e ad altri musicisti apparsi nel suo mediocre LP solo, *Highway Call*. Gli Allmans al completo, infine, hanno registrato insieme a Bonnie Bramlett per il suo imminente LP *It's Time*.



**PER LA SERIE
« ARSENICO E
VECCHI MERLETTI »:**

Ginger Baker ha formato un nuovo gruppo, insieme ai fratelli Gurvitz, ex componenti dei Gun (*Race With The Devil*). Il gruppo si chiama Baker-Gurvitz Army, e inizierà tra breve una tournée inglese... Agitation Free, uno dei più misconosciuti ed antichi gruppi tedeschi, si è riformato per una notte a Berlino, invitando tutti i musicisti che in passato avevano fatto parte della formazione (Klaus Schulze, Christopher Franke dei Tangerine Dream, Karlheinz Hausmann degli Amon Düül, un membro dei Kraftwerk, gli ex-Cluster)... Carmine Appice ha riformato i Vanilla Fudge senza Tim Bogert, che dovrebbe essere sostituito da Noel Redding... John Cale ha riesumato da un sacro al Père Lachaise parigino nientemeno che Brian Wilson, « cervello » dei Beach Boys. Brian — che è quasi completamente sordo — vuole incidere per il suo prossimo album unicamente « composizioni di

Cale. Che a sua volta sta contattando Moe Tucker e Sterling Morrison per riformare i Velvet Underground... Riformato il Quartetto Cetra della bubblegum music americana (che coraggio!): *Dave Dee, Dozy, Beak, Mick and Tich*... Risputa perfino l'ex Crismo Mike Giles, visto in sala di registrazione con Henry McCullough e Terry Woods... Uscito il libro di Curtis Knight su Jimi Hendrix, *Intimate Biography*. Grandi *shots* pubblicitari, mentre *Creem* scrive: « Conservate i vostri soldi: questa merda non vale la carta su cui è scritta ». Intanto la Reprise ha acquistato i nastri delle sessions Hendrix/McLaughlin. Da segnalare un'ultima squalida operazione imbastita attorno all'immagine di Jimi, un'opera surreale - underground - parodistica (*Injun Fender*) comparsa sugli schermi di mezzo mondo ed incensata dalla solita stampa « decadente ». Tim Buckley, in un primo tempo, doveva essere il protagonista. Noi l'abbiamo visto a Parigi: evitatelo tranquillamente.

**IN UN ATTACCO
DI EPILESSIA**

Larry Coryell avrebbe sciolto gli Eleventh House, proprio nel mezzo di una seduta di registrazione. Riusciranno gli astronomici compensi of-



fertigli per il tour inglese di metà febbraio a farlo ravvedere? L'angoscia ci attanaglia. Intanto Larry incide un album di sola chitarra, acustica ed elettrica. O nan fa scuola.

**ROCK'N'ROLL
EXTRAVAGANZA:**

Un membro degli Steppenwolf ha domandato a Mick Jagger: « E' vero che sei stato tu a spingere Brian Jones nella piscina? ». Mick non sembra essersi stupito della domanda. Mick Taylor ha definitivamente abbandonato gli Sto-

nes, unendosi a Jack Bruce ed a Carla Bley. Brividi freddi, intanto, in attesa del microscolto solo di Charlie Watts. Negli Stati Uniti sta per uscire il film di Robert Frank sull'ultimo tour degli Stones. Sesso, droga, violenza e titolo previsto *Cocksucker Blues*. Bianca Jagger scritturata da Fellini...



**UN VECCHIO
RUDERE COME
MIKE BLOOMFIELD**

può fare ancora comodo allo show-biz: una potentissima compagnia ca-

liforniana che produce unicamente films pornografici, la Mitchell Brothers Film Group, lo ha scritturato con un contratto a lunga scadenza. *Hot Nazis* (mica male) il titolo della prima opera: Mike ha voluto suonarvi una ventina di strumenti, dimostrandosi ancora una volta irrimediabilmente fippato.

Maupin e John Abercrombie, *Love in Us All* di Pharoah Sanders, *Crystals* di Sam Rivers, due dischi di McCoy Tyner, uno in quintetto (*Sama Layuca*) ed uno di piano solo (*Echoes For A Friend*, dedicato a Coltrane); un nuovo Dom Um Romao con Stanley Clarke ed Eric Gravatt, un solo di Wayne Shorter con il chitarrista Milton Nascimento, un nuovo Ray Manzarek e, degno ultimo, l'allucinante versione orchestrale di *Tubular Bells*.



**ATTESI CON
COMPRESIBILE
TREPIDAZIONE**

Night Music dei Wolf, *Illusio* degli Isotope, *The Physical Graffiti* doppio dei Led Zeppelin, *Illusio* degli Isotope, *The*

Dashing White Sergeant dei Back Door, *Stampede* dei Doobie Brothers, *Muleskinner* di Clarence White, *Katty Lies* degli Steely Dan, *Mother Lode* di Loggins & Messina, *7-Tease* di Donovan, *As I Co-*

me of Age di Steve Stills, *Suicide Sal* di Maggie Bell, *Breakaway* di Kris Kristofferson e Rita Soolidge, *Sunday Child* di John Martyn, *Please Mind Your Head* degli String Driven Thing, *Sorcery* di Jack DeJohnette con Bennie

JOHN MAYALL, I BLUES BREAKERS, L'ENGLISH BLUES



Non so come spiegarmi. I ragazzi della nuova generazione che guardano il John Mayall-con-gamba-ingessata e lo mettono sul giradischi per ascoltare l'« ultimissima edizione » storcono il naso, passano oltre, non raccolgono le cartacce di una musica stanca e senza fiato che pare uscita dalla millesima smania di *re-vival* 1974: come far capire loro che quel terribile 40enne oggi con lama spuntata è lo stesso che dieci anni fa inondava Londra di nero sudore, un padrone, quindi, un inventore con fiocchi e controfiocchi, l'esponente numero uno di quel fenomeno appeso al ramo dei ricordi che con gioia e nostalgia chiamiamo *english blues*?

Undici primavere fa, questione di giorni in più o in meno. La scena londinese si prepara ai tempi luminosi, locali come il Marquee o la Roundhouse vivono una estate

fatta di serate al calor bianco e di *sessions* e di follie, senza gli indugi di un « menù turistico » come quelli di un 1975 già traballante appena agli inizi. John Mayall ventinove anni, una chitarra con nove corde comprata in Corea durante la guerra del '52, un passato di complessi a Manchester città tranquilla. Il dominatore si chiama Alexis Korner, ha più di trent'anni e gira tra jazz e blues di Chicago, sta appeso ai vapori furiosi di Charlie Mingus — *Oh Lord, Don't Let Them Drop That A-Bomb On Me* e insegna ricami di dodici battute dove un organo e la chitarra con fibra elettrica sostituiscono pieghe amare della voce e scuri uomini con cappello agli angoli di una strada che è la Grande Depressione 1929. Giovani leoni in corteo, sentite che processione!, Mick Jagger, Bill Wyman, Dick Heckstall-Smith, Eric Clapton, Jimmy

Page, John Mc Laughlin, Nicky Hopkins, Tony Mc Phee, Rod Stewart, Jeff Beck (c'è bisogno di spiegare?), grandi volatili in « formazione serrata », tutte le sere su palcoscenici color anonimato o a incider nastro che nessuno ascolterà per anni, come quelli che nel 1968 faranno la fortuna della Immediate, capace di allestire una *Anthology of British Blues* storica, fondamentale, preziosa e chissà ancora cos'altro.

Nascono i Blues Breakers, fine del '63, lo stesso anno in cui Cyril Davies armonicista santo patrono di mezza scena bluesjazz muore in un incidente stradale e Alexis Korner dopo un migliaio di LP per sottoetichette di dubbia verginità si tira indietro per un accesso di « tempismo » alla rovescia (Blues Incorporated...) e Graham Bond incide quei nastri *terrific* che possiamo trovare sfogliando il *Solid*

Bond in due volumi, con gaudio e amarezza. Come dire: la scena si apre e le contraddizioni si placano, il suono magro mette i muscoli e tra boccali di birra e qualche penna scricchiolante di casa discografica si delinea l'*english blues*, con gli adorabili peccati e i profumi da inserire nel libro dei sogni e dei ricordi. Quella musica innocente e bianchissima, infatti, tira le fila di un discorso ventennale che coinvolge lo *skiffle*, subito dopo la guerra, e tutto un interesse per l'America lontana fatto di *big-bands*, di Charlie Parker, di Robert Johnson, di blues elettrificato naturalmente a Chicago. Il punto centrale e il ritmo, la batteria che macina energia, il pianoforte che saltella tra gli accenti, la chitarra che si assume la nevrosi del mondo compiacendosi del filo lungo che la collega ad Alessandro Volta: grande tempesta e grande

gioia, se è vero che quello stile importato dai campi di cotone poi asfaltati libera la triste schiavitù dell'arroganza bianca e celebra un rito universale dove l'uomo in sintonia



con la Tonalità Elettrica non ha più bisogno di maschere e di « colori » in viso. Ribellione, perché no?, la stessa presa di potere dell'impulso sessuale che già avevamo scorto tra la biancheria del rock & roll; anche se oltre i peli meravigliosamente scintillanti non vi sarà mai nulla, e dovremo sognare come un dono inutilmente promesso gli altri « elementi » del blues, la vita, la denuncia sociale, il grido appassionato della coscienza collettiva che fa piazza pulita delle altrui menzogne artistiche.

I primi Blues Breakers, quelli che cambiano formazione ogni tre mesi facendo perno attorno all'asse John Mayall-Roger Dean-John Mc Vie, intuiscono solamente questo discorso, limitandosi a una celebrazione della testa in fumo che non imbocca ancora il sentiero esatto: rock & roll, staremmo per dire, tanto i verbi del primo LP, *John Mayall Plays John Mayall*, sono contratti e accelerati. Poi però, con l'avvento di Eric Clapton fuggito dagli Yardbirds, la ruota gira meglio e dal bunker cerebrale partono gli ordini giusti; *Blues Breakers*, con una indimenticabile pulizia emotiva, apre le danze spalancando la finestra della fantasia, degli assoli interminabili, dell'improvvisazione, del « mai ascoltato prima ». La « memoria storica » deve parlare di Muddy Waters, di Sonny Boy Williamson, di Earl Hooker e di Buddy Guy, signori di un « blues cittadino » che qui risalta a chiare tinte: ma il « recupero » non esclude

scioltezza, felicità d'intuizione, volo alto di stati d'animo come certo in molte opere della « matrice originaria » (si pensi al Muddy Waters degli anni '60, o a certe uscite del cugino Otis Spann) non accadeva. I Blues Breakers inventano un sound fatto di cristalli, di chitarre affilate, di cumuli di



energia sprigionata d'incanto lungo un'armonica (quella di Mayall, naturalmente) che basterebbe da sola a lavare i peccati degli anni '70, se rispolverata a dovere: gli altri tacciano e prendono appunti, l'Eric Clapton che esce in pieno 1966 dalla nicchia del complesso per fondare i Cream troverà oro zecchino in fondo al paniere di una lezione compresa bene.

Anni da favola, entra Peter Green con un bagaglio da Mago di Oz dove l'« effettismo » alla chitarra ruba il tempo al prode Jimi Hendrix (ascoltare *A Hard Road!*) e poi Mick Taylor, angelo a 16 anni (sedicianni!) che sigla un LP come *Crusade* che non esito a definire bellissimo e pieno d'amore, tanto è completo ed onesto nel suo variare dall'agonia, alla speranza, alla felicità sfrenata. I blues lenti fanno mancare il respiro, la tristezza di un John Mayall che compiangere il maestro perduto (J.B. Lenoir, morto nel 1967 dopo una vita di oscuro blues singer) è la nostra, mille miglia dopo ad ascoltare, la tenerezza di *Oh, Pretty Woman* ci travolge e così il vento forte di *Checking Up With My Baby*: semplicità, traiettorie lontane dalla Stanza della Grande Ingegneria, i fatti che timidamente mettono piede nella stanza degli specchi agiungono un vago sapore speziato, qualcosa di un jazz entrato nelle orecchie da Coltra-

ne in avanti... *Diary of a Band*, il resoconto di un viaggio in Scozia e dintorni, sigilla quell'epoca senza malattie: che pessime registrazioni, ad ascoltare oggi, che eccessi di ruggine, che grandi macchie traballanti, ma quanto abbiamo imparato da quei dieci-quindici minuti tutti di fila dove il sacro fuoco del blues non si spegneva mai!

1968, il *Melody Maker* spende pagine su pagine per ana-



lizzare il fenomeno: *English Got the Blues!*, Freddie King è amato e riconosciuto per strada, i Cream vivono un trionfo che è essenzialmente « 12 battute », complessi nuovi dal nome fluorescente unciano la nave della psichedelia facendola inabissare piano, nel mare della « bellezza scura ». Alcuni esempi: i Ten Years After, con Alvin Lee non ancora imprigionato nella gabbia di Woodstock, i Savoy Brown meravigliosi e sconosciuti, con un pianoforte che fa tremare i bordelli di Londra in LP color sangue (*Blue Matter, Shakin' Down, Getting to the Point*), Ainsley Dunbar e la Retaliation ad allargare le maglie di un ritmo che a questo punto mette dentro il sacco anche qualcosa del nuovo jazz odoroso, i Groundhogs, Jo-Ann Kelly, i Fleetwood Mac che in un accesso di purezza voleranno a Chicago per guardare in faccia i progenitori dalle mille rughe e dalle mani stanche per troppo blues (*Jam at Chess!*). Variazioni al tema, nessuno si prende la briga d'indossare costumi del Delta con chitarra meno rapida e pezzi di ferro-slide: nessuno infila collane di marijuana e rabbia dolce/esaltata passeggiando per slums e taverne quando i Rolling Stones annunciano di votar « la-

borista » nella millesima farsa dell'ignavia d'Inghilterra. Possibile che non si riesca a far sprizzare vita da quei « fili nudi » che John Mayall annuncia di aver scoperto in fondo a sé nel corso del millesimo, travolgente album?

L'english blues perde colpi a partire dal 1969. La fanta-



sia rinsecchisce lentamente, il sangue giovane ha problemi di calligrafia e di « pasto discografico »: Keith Emerson appena sceso dal calesse Nice e il mai visto prima Robert Fripp pensano al resto, ad amplificare un uomo magro che pareva aver scordato le canne d'organo della Royal Albert Hall per puntar dritto alla violenza, ai campi del Texas, al *take it hard* di una generazione elettrica. Due linee sbilenche si intrecciano sul fenomeno. Da un lato il « morbo di Presley » che fa un mazzo solo delle illusioni ritmiche, e delle conquiste effettuate, stringendo la pazza figura del blues in un quadrato dal perimetro corto su cui arrancheranno i Savoy Brown del dopo *One Step Further*, i Groundhogs e i Ten Years After « celebri », i Led Zeppelin che avevano lasciato intendere chissà cosa e tutta la fila degli « ultimi arrivati » con l'immaginetta di John Lee Hooker dentro il taschino: e dall'altro l'orchestrazione, l'imbastardimento raffinato di un concetto che nudo e crudo suonava « due chitarre, una voce, un'armonica e una fottuta sezione ritmica » e ora trova gli organi dalla gola smisurata, i sax con ago sottile, i violini addirittura.

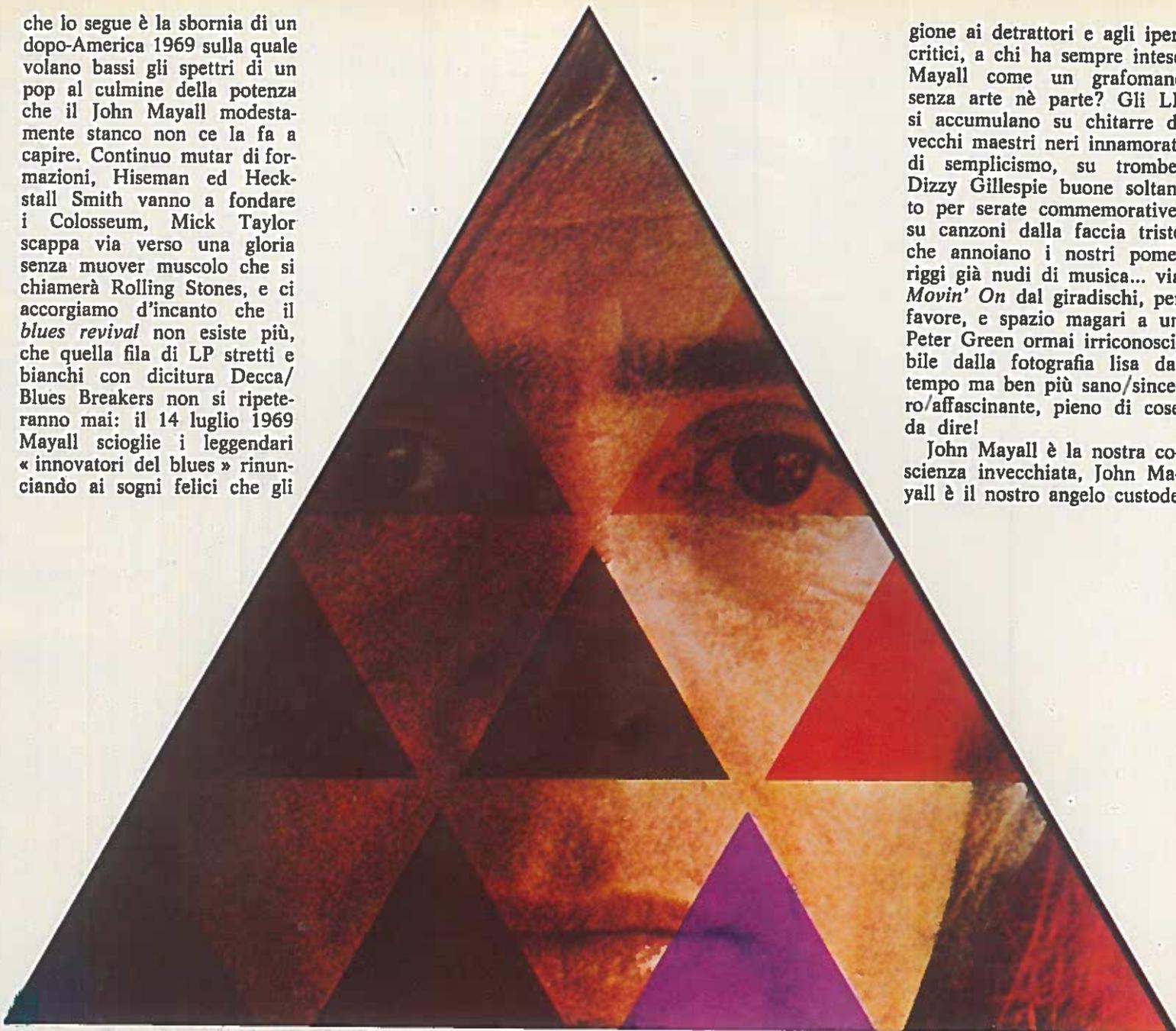
I Blues Breakers non sanno che tamburo battere, *Bare Wires* è la fiera dei colori e dell'affresco morbido mentre il *Blues From Laurel Canyon*



che lo segue è la sbornia di un dopo-America 1969 sulla quale volano bassi gli spettri di un pop al culmine della potenza che il John Mayall modestamente stanco non ce la fa a capire. Continuo mutar di formazioni, Hiseman ed Heckstall Smith vanno a fondare i Colosseum, Mick Taylor scappa via verso una gloria senza muover muscolo che si chiamerà Rolling Stones, e ci accorgiamo d'incanto che il blues revival non esiste più, che quella fila di LP stretti e bianchi con dicitura Decca/Blues Breakers non si ripeteranno mai: il 14 luglio 1969 Mayall scioglie i leggendari « innovatori del blues » rinunciando ai sogni felici che gli

gione ai detrattori e agli ipercritici, a chi ha sempre inteso Mayall come un grafomane senza arte nè parte? Gli LP si accumulano su chitarre di vecchi maestri neri innamorati di semplicità, su trombe-Dizzy Gillespie buone soltanto per serate commemorative, su canzoni dalla faccia triste che annoiano i nostri pomeriggi già nudi di musica... via *Movin' On* dal giradischi, per favore, e spazio magari a un Peter Green ormai irriconoscibile dalla fotografia lisa dal tempo ma ben più sano/sincero/affascinante, pieno di cose da dire!

John Mayall è la nostra coscienza invecchiata, John Mayall è il nostro angelo custode



avevano fatto intraprendere, solo due anni addietro, una fruttifera-strepitosa *crusade* per lanciare quella musica nelle orecchie di tutti.

Non è ancora la fine, non di certo, ma l'anticamera a una sottilissima agonia: il sax di Johnny Almond portato al limite dello sforzo polmonare e la chitarra color danza classica di Jon Mark (« niente più batteria » urla il leader in memorabili interviste) fanno di *Turning Point* una meraviglia anche fuori dalle spiagge blues, con *California* e una sequela di irripetibili *songs*, e l'impressione che l'« apertura alare » sia aumentata a dismisura... Ma poi? La « via acustica » inaugurata in quella felice occasione non regge più di tanto: idee e pentimenti e cancellature si accavallano sul-

la mente di un uomo lanciato con foga e confusione verso il limite dei quarant'anni. Il 1970 porta in dono il violino di Sugarcane Harris, il basso carnoso di Larry Taylor, frammenti di passato (*Lookin' Back*, annegare in quella purezza vecchia ormai come l'occhio sinistro del pop...) e un suono saltellante che recita e non recita la commedia del vecchio blues: *USA Union* è un buon LP dove pure cade la neve dell'autocompiacimento, già passato da anni l'uccello della « musica energetica » che non lasciava il tempo di respirare... Il cerchio si stringe, l'uomo che chiama a raccolta tutti i laureati dell'Università Blues Breakers (1971, *Back to the Roots* con favoloso spiegamento di « musicisti ») è già l'ombra di sé, pur nella bellez-

za di molti attimi in volo: il cuore non scoppia più, e la solidità di uno stile 1967 legato ai riccioli biondi di Mick Taylor resta in fondo alla strada a prendersi gioco del John Mayall « compositore completo », come quei dischi nevroticamente in onda « ogni sei mesi » vorrebbero far credere. *Memories*, sul finire dello stesso anno, dà un taglio netto alla fiaba: l'artista mette fuori il naso per l'ultima volta, preoccupato di riverniciarla la « porta acustica » lungo un racconto personale che più o meno volontariamente ha il sapore del « definitivo ».

In effetti, che valore può avere « dopo », quella stagione che dal '72 porta ad oggi, dove la sintonia cerebrale si stabilizza e vien fuori uno stupido jazz anni '50 che dà ra-

stanco e con barba lunga, perfetto « rappresentante » di epoche diverse che in stagioni di morte non può esser che fantasma, così come risultava tiratore scelto nei mesi caldi della musica per le strade, e via di questo passo. Non voglio ascoltare *Latest Edition*, ogni spetto ha l'età che si merita: non voglio sentire gente che scopre oggi l'artista e gli rende un omaggio di saliva e di nervi in movimento quando sarebbe più giusto il silenzio e lo sguardo ironico per un vecchio « padre » che ha irrimediabilmente smarrito la strada e il minimo senso delle proporzioni...

RICCARDO BERTONCELLI



UNA TESTIMONIANZA PER MAIAKOVSKIJ

RUSSIAN

Qualità



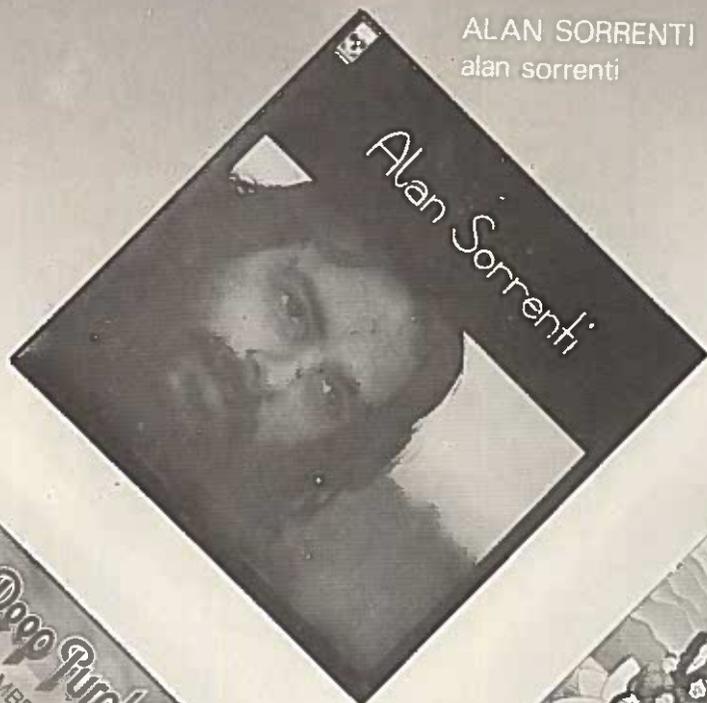
Amo molto Vladimir Maiakovskij. Per questo accolgo la sua invocazione, scritta in un poema, e rivolta ai posteri che si sarebbero domandati: « Chi risuscitare? / Maiakovskij... / meglio un tipo più brillante. Io allora / griderò / da questa pagina d'oggi: / « Non sfogliare più oltre! / Fammì risuscitare! ». La polemica di Maiakovskij nei confronti dei posteri, o meglio nei confronti di chi faceva dei posteri il destinatario della cultura e dell'arte, fu sempre costante. Nell'occasione della mostra « Venti anni di lavoro », organizzata in suo onore da un circolo di giovani operai che si interessavano di letteratura, ebbe a dire (era il 25 marzo 1930, venti giorni prima di morire): « Molto spesso, negli ultimi tempi, chi è irritato per la mia attività pubblicitica dichiara che non so più scrivere poesie e che i posteri me ne vorranno per questo. La mia opinione è la seguente. Una volta un comunista mi ha detto:

« Che cosa sono i posteri? Tu sei responsabile davanti ai posteri, ma per me è assai peggio: io sono responsabile davanti al comitato di sezione. E' molto più difficile ». Io sono un uomo risoluto, e voglio io stesso parlare con i posteri, senza aspettare quel che racconteranno loro, nell'avvenire, i miei critici ».

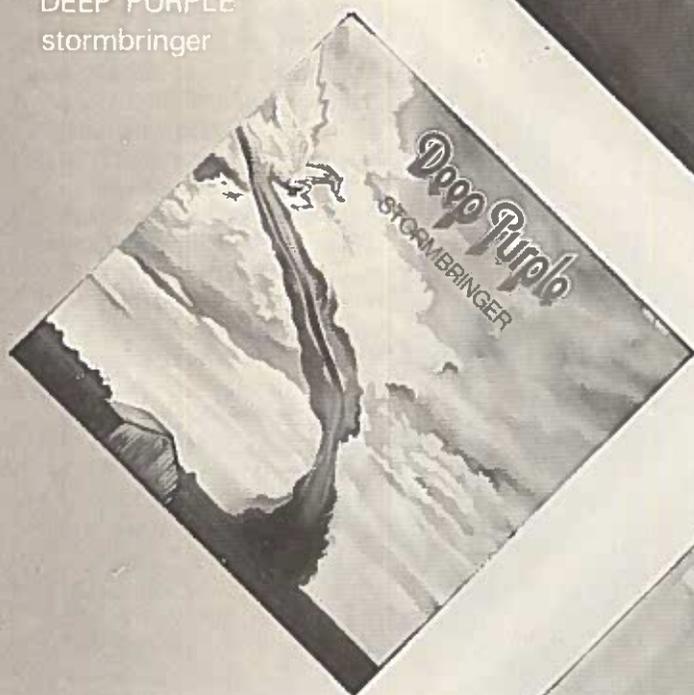
Questa sete di parlare con il « dopo » senza intermediari che non fossero le opere scritte per il presente, con l'ansia di costruirlo quel presente nel migliore modo possibile, ha trovato, proprio fra i suoi posteri, una degna collocazione. Non sono né sarò, certo, l'unico ad amare Maiakovskij. Ma quando, parecchi anni fa, chi scrive trovò, nella biblioteka di un circolo popolare, un polveroso libretto di questo strano poeta e se lo portò in officina, per leggerlo durante la pausa della colazione, ancora non sapeva che il tipo di postero al quale Maiakovskij desiderava parlare era proprio questo. A chi, se no, avrebbe detto,

MUSICA PER QUATTRO EMOZIONI

ALAN SORRENTI
alan sorrenti



DEEP PURPLE
stormbringer



GEORGE HARRISON
dark horse



FRANCESCO GUCCINI
stanze di vita quotidiana



EMI Italiana S.p.A.

DISCHI LA FORMA PIU ECONOMICA DI CULTURA E DIVERTIMENTO



necessità di intendere i rapporti fra le persone, una affermazione di esistenza che niente più aveva a che vedere col passato, col quale aveva irreversibilmente rotto ogni rapporto.

In una Russia arcaica, immobile nella miseria e nella frustrazione, quasi del tutto priva di risorse economiche derivanti dall'industria (che non esisteva), e terribilmente arretrata anche nella tradizionale agricoltura, i cui proventi venivano sistematicamente spogliati ai contadini per andare ad arricchire poche decine di aristocratici fannulloni, in

questa Russia, Maiakovskij sentì più di tutti la necessità di cantare, con grande scandalo della maggioranza degli artisti che generalmente si dilettevano a scrivere di betulle e di grano, le case, le strade, la corrente elettrica, che lui vedeva come mezzi che avrebbero liberato le masse proletarie dalla schiavitù del bisogno, e aperto le porte ad un generale progresso. Si trattava, secondo Maiakovskij, di dare voce alla «vita consapevole delle folle», alla « strada che si contorce senza lingua, perché non ha con che discorrere e gridare », di

cogliere la mutata «visione dei nessi tra tutti i fenomeni, che già da tempo hanno cambiato il loro aspetto sotto l'influsso della grande e davvero nuova vita urbana ».

Non si limitò però ad essere il poeta della rivoluzione da esaltare: fu anche, proprio perché « poeta della rivoluzione », quello che criticò ferocemente le deviazioni staliniane, con l'avvento di una burocrazia che diventa « nuova borghesia », è staffilò con l'ironia e la satira chi si era dimenticato, se mai l'aveva imparato, quello

che era successo nel '17. Così, come scrive Giansiro Ferrata, « Maiakovskij esprime spesso una concezione della realtà nettamente triste ed amara, dentro a un gran senso di vuoto esistenziale ».

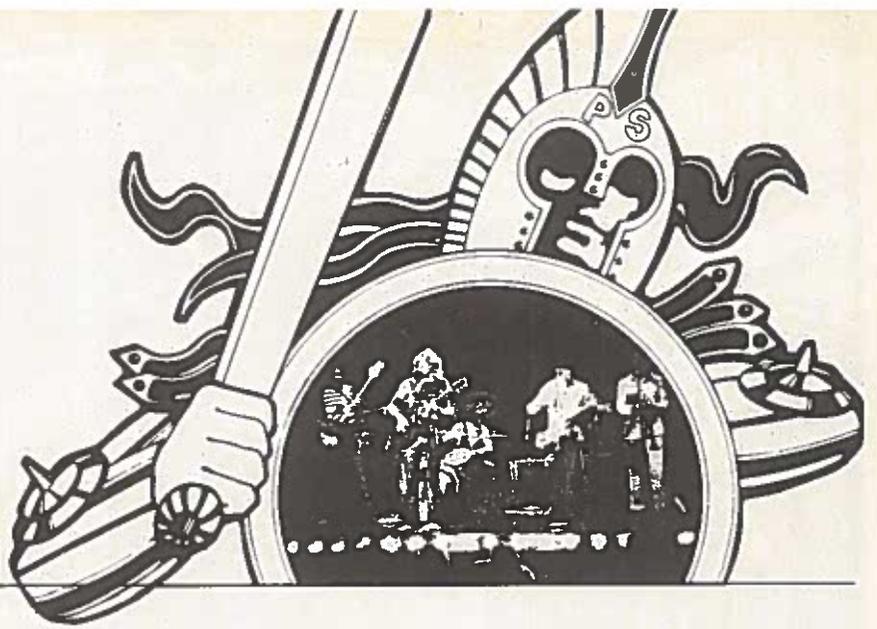
Le fotografie che ci danno l'immagine di un uomo grande e grosso, accigliato nel bel volto, con tre o quattro matite che spuntano dal taschino della giacca, non ci dicono la verità.

Il gigante era in realtà fragile, se gli si toglievano i motivi di fondo del suo « credere ». L'uomo che tuonava con voce stentorea nei dibattiti, che si firmava teneramente, scrivendo alla sua donna, Lilja Brik, « Cucciolo », non poteva sopravvivere alla tempesta staliniana. E se il dittatore georgiano non ebbe l'ardire di fare con lui quello che fece con altri suoi amici (come con il « suo » regista, Meyer), cioè farlo sparire, trovò tuttavia un modo efficace quando raffinato di far tacere la voce di Maiakovskij: Vladimir non trovò più un teatro disposto a rappresentare le sue commedie, sempre meno diventarono le case editrici disposte a stamparlo. Non resse, e si uccise. Era il 14 aprile del 1930. Ma morì credendo ancora nella rivoluzione: nel testamento raccomandò i suoi affetti più cari, la madre la sorella e Lilja Brik, al « compagno governo ».

La storia ha fatto giustizia: Maiakovskij vive ancora nel cervello di chi, come il sottoscritto, è stato ed è in officina, e proprio per questo lo ha sentito ancora più suo, e proprio per questo ha capito che diceva quando urlava, con rabbia e con amore: « Ho scritto tutto questo / sul vostro conto / poveri topi. / Che peccato non avere un seno / vi avrei nutrito col mio latte. / Ora mi sento un poco inaridito / una specie di idiota innocente ».

Andrea
Mugnai

**MUSICA E
CANDELOTTI**



Brian Ferry a Londra

Londra un attimo prima di Natale, il Rainbow fa l'« enplein » con la scassatissima Bad Company e la Royal Albert Hall riempie palchi e loggioni presentando il « figlio del mostro magnetico »: Brian Ferry, ex inventore dei Roxy Music, ex cantore dei pruriti ritmici e oggi fautore di un *revival* che

inizia dalle parti di Frankie Avalon e finisce sul ciuffo beneamato di Elvis Presley. La scena è inenarrabile. Con spiegamento di kitsch e sterline fruscianti, con John Wetton e Phil Manzanera in smoking bianco all'odor di elettricità e deliziose « femmine cantanti », e platea urlante,

Ferry si muove con dolcissime mossetine, riscrivendo da buon amanuense la storia del cantante bravo e bianco capace di tirar i capezzoli alle verginelle 1959 non ancora sodomizzate dal Mick Jagger-*Satisfaction*. Buone maniere, vogliamo dire, eccitazione a comando, e tutta una scena falsamente *heavy* che un Adriano Celentano con in bocca *Tutti Frutti* batterebbe chiaramente « a sinistra »,

in qualsiasi momento: e inevitabile rispetto per i tre minuti di canzone, per lo stile ovattato della musica leggera, per le regole del professionismo che gli fanno toccar la mano della giovane ammiratrice che lo invoca a mezzo metro dal palco, in lacrime. Nel turbine di *sentimental things* e di sbuffi strumentali passa di tutto, da *Smoke Gets in Your Eyes*, che viene meglio che in *American Graffiti*, a *You Wan't See Me* vecchio penny dei Beatles, a una *Hard Rain's Gonna Fall* che reclamizza la catastrofe atomica con l'irrefrenabile gioia dello schizofrenico di professione. Ma il bello sta alla fine, quando i cuori sono stanchi e si chiede il bis sino all'arrossamento di gola, e i respiri contratti dei fans ammorbano l'aria del santissimo « tempio della musica classica »: *These Foolish Things*, ma sì! pianini e birrerie prima della guerra, la *nonchalance* di chi esorcizza il mondo con una bottiglia di champagne, sorrisi, una corsa in macchina dopo l'ultimo film di Clark Gable. La sterlina crolla ma le urla isteriche si sprecano e i quindicenni con occhio dilatato si contano a decine, com'è scritto su ogni volume delle epoche di decadenza. Che altro? *Frank Sinatra is comin' back!*

R. B.





Lynyrd Skynyrd

Lynyrd Skynyrd a Parigi

Orgasmo di rock duro in una freddissima sera di dicembre all'Olympia, che sta a Parigi come il Rainbow a Londra; nemmeno un'anima a reclamare musica gratis, teatro gremito all'inverosimile, pubblico ipereccitato, ragazze con stivaloni/capelli rossi/pelliccia/atteggiamenti da groupie libidinosa. Sembra proprio di essere su Marte. Sullo sfondo, una colossale bandiera sudista (mah...): Lynyrd Skynyrd che rivendicano le proprie origini, un minimo di arroganza e trasparente consapevolezza di avere imboccato una strada che si prospetta gravida di successo. I sette indugiano troppo su un aspetto spettacolare primitivo-fallico (tre chitarristi!), e non sembrano ancora perfettamente rodati: ma il suono è certamente più sopportabile rispetto a quello di tanti compatrioti ancora infatuati di blues — noto durante l'inno al music-biz, *Workin' For MCA*; anche se l'immagine degli Allman Brothers è troppo impressa nelle mie orecchie per lasciare

spazio a troppe concessioni positive. Infatti più l'esibizione entra nel vivo più il gruppo ripete se stesso, assoli chitarristici da operetta padovana e un batterista che sembra capace solo di 4/4, tum-tumthad per intenderci..., e dire che due file più avanti c'è gente che riesce ancora a scaldarsi! Sto per addormentarmi — giuro, forse è colpa mia... stanchezza... stanchezza di che cosa? — e finalmente Lynyrd esce con un'impennata davvero degna, *Free Bird* su scintille d'energia purissima, la stessa che vibra ogni istante nel corpo di ognuno e che costringe davvero a battere il piede (almeno). *Sweet Home Alabama* è il bis: poi il gruppo lascia onestamente, senza eccessiva infamia, il palco — già, il clou della serata è un quartetto di cadaveri: a nome Humble Pie... pensate un po'... Mi rifiuto categoricamente di discuterne, a qualsiasi livello: qui siamo a livelli di paranoia inimmaginabili, tipo « Rock'n'roll! » « Yeah! » « Uh! » con

tremila imbecilli che accettano in pieno il gioco. Non resisto proprio fino al termine della lezione di masochismo, e l'unica sensazione che mi accompagna fuori dalla sala — per la prima volta, con centinaia di concerti ascoltati... — è uno spaventoso mal di timpani.

Pochi metri più avanti, tre *freaks* locali con occhi sbarrati e la m'a stessa impressione sul volto consumano nella paradisiaca tranquillità della strada l'ultimo joint. Piove. Rock'n'roll suicide. Ultima overdose a Parigi...

M. F.

Dollar Brand a Milano

La penosa astinenza concertistica milanese, r'proposta senza alcuna legittima speranza dopo i tumultuosi concerti di McCoy e Gato al Massimo, poteva essere interrotta solo da un nome poco conosciuto e ancor meno pubblicizzato come quello di Dollar Brand. Il suo concerto solitario al Pier Lombardo è avvenuto tranquillamente, senza clamori né velleitari sfondamenti. Così come, ne' due tempi del programma, si è diffusa la sua musica, rarefatta e lieve come poche. Dopo la breve esperienza con un gruppo nutrito come l'African Space Program, con cui era venuto in Europa precedentemente, Brand è tornato a girare per il mondo da solo. Anzi, quest'ultimo tour l'aveva iniziato in quintetto, ma strada facendo i suoi compagni, tutti africani come lui, sono tornati a casa per la nostalgia. E così Dollar ha ripreso quella strada solitaria che pare gli abbia assegnato il destino. Brand ha iniziato con una suggestiva introduzione al sax soprano e a' flauti di legno, e poi si è definitivamente seduto al piano, riproponendo i suoi soliti temi, semplici e quasi elementari, basati essenzialmente sul feeling. Si tratta di una musica in cui sono riconoscibili varie elementi, dal jazz della matrice Ellington-Monk al classico di tipo quasi romantico, fino ai tamburi e alle nenie africani. Una musica essenziale, sin troppo scarna, che nei momenti migliori

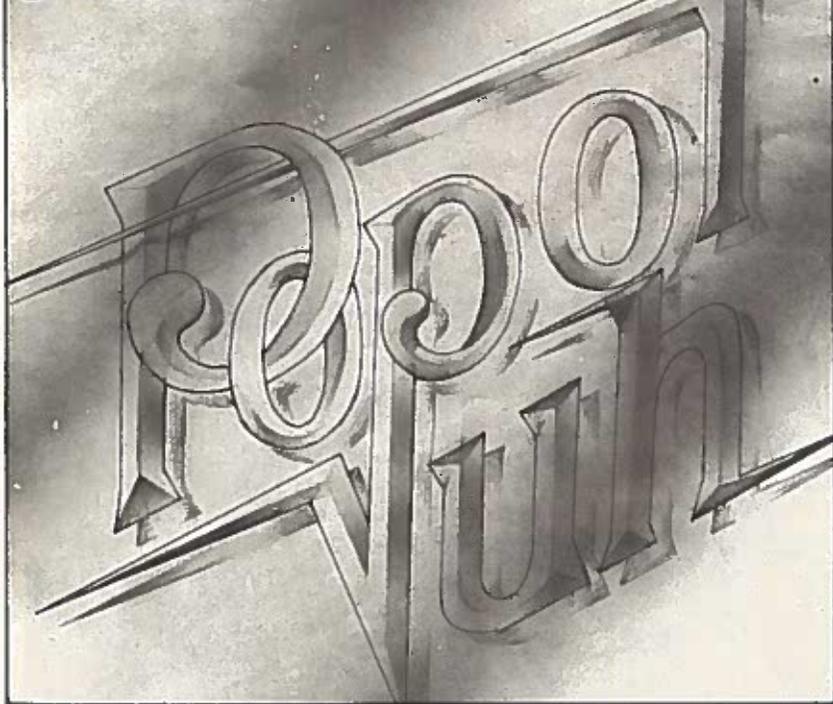
(che per me sono quelli meno intimistici e più ritmici) raggiunge un lirismo e una dolcezza singolari. Brand non è un musicista molto prolifico (i suoi numerosi dischi, su piccole etichette sparse un po' dovunque per il mondo, contengono più o meno sempre gli stessi temi) e la sua musica è parecchio fragile, ma è naturale, personale, sincera, poetica come poche. Una piccola musica, certo, non destinata a fare scuola (anche se Don Cherry e Gato, a suo tempo, hanno appreso molto da Dollar), che però appare fresca e non inquinata, nei momenti più riusciti. Meglio la prima parte del concerto, perché più varia ed ispirata. Nel secondo tempo si sono avvertiti segni di stanchezza, anche perché Brand si è cimentato spesso in temi classici, presi dal normale repertorio jazzistico. E, in questo ruolo, la sua debolezza è apparsa manifesta: senza dubbio egli è più incisivo e valido quando suona temi suoi.

G. P.



Dollar Brand

MANDALA



« Colui che non può contare su alcuna musica dentro di sé / E non si lascia intenerire dall'armonia concorde di suoni dolcemente modulati / E' pronto ai tradimenti, agli inganni, alla rapina / Nessuno si fidi mai di un uomo simile ». (Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, V, 1)

...ed agli inizi degli anni '50, una scoperta di notevolissimo valore storico: il libro sacro di una tribù indiana, i Quiche. Discendenti diretti dei Maya, i Quiche si distinguevano dal più consistente ceppo Hopi per i rituali particolarissimi, costantemente incentrati sulla potenza dinamica del suono ed i suoi effetti psichici. *Popol Vuh* — questo il nome del libro — sembrava echeggiare tesi elaborate a centinaia di migliaia di chilometri più ad Oriente, nell'antica India... popoli diversissimi tra di loro che suggerivano un'identica teoria della genesi del mondo, ed una religione straordinariamente evoluta... La Germania stava conoscendo una fioritura cultural-musicale senza precedenti. Nel 1970 Amon Düül e Can erano già molto di più di un'allettante promessa: fa-

cili prede di chi avesse voluto applicare alle loro elaborazioni i luoghi comuni di un'iconografia da cartina geografica. Foresta Nera, Hänsel e Gretel, sconfinando un poco anche il vampiro della Transilvania: l'etichetta per gli sprovveduti lettori del *Melody Maker* già pronta, un'utile contrappunto al « dutch sound » degli Shocking Blue...

Poi il tramonto di tante illusioni e il viaggio/fuga senza ritorno verso Katmandu per migliaia delusi da un maggio quasi surreale: qualcosa di terribilmente forte che risuonava da millenni nella terra di Tagore. forse quel « misticismo » (misticismo?) conosciuto dietro il sogno LSD, il miraggio di un Tutto facilmente ricacciato — razionalmente — nell'armadio delle allucinazioni. Fino ad allora « metafisica » era sembrata quasi una parola oscena, buona per sacerdoti gesuiti e gioventù cattolica

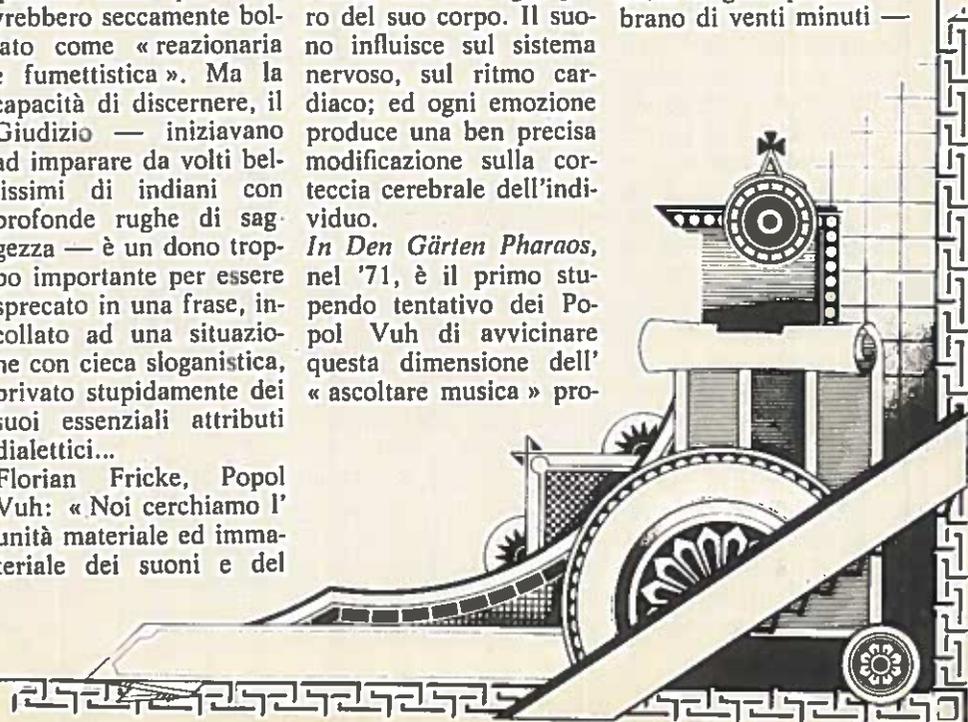
(ha): e la rivoluzione era appena dietro l'angolo, frutto di un determinismo matematico, perfetto, inevitabile. E qualcosa si era rotto troppo presto: nei dormitori di Kabul tantissimi francesi con il colore delle baricate ancora negli occhi, ma il corpo ed il cervello già innamorati di meditazione zen, di una via alla liberazione che solo qualche mese prima avrebbero seccamente bollato come « reazionaria e fumettistica ». Ma la capacità di discernere, il Giudizio — iniziavano ad imparare da volti bellissimi di indiani con profonde rughe di saggezza — è un dono troppo importante per essere sprecato in una frase, incollato ad una situazione con cieca sloganistica, privato stupidamente dei suoi essenziali attributi dialettici... Florian Fricke, Popol Vuh: « Noi cerchiamo l'unità materiale ed immateriale dei suoni e del

microcosmo umano; le strutture di base, armoniche e sonore, che recano in sé la forza della trasformazione. Così noi stessi sperimentiamo la musica come una testimonianza, e questo messaggio lo trasmettiamo ad altri ». L'uomo non ascolta musica solo con le orecchie, ricorda la corrente esoterica sufica di Harzat Inayat Khan: ma con ogni poro del suo corpo. Il suono influisce sul sistema nervoso, sul ritmo cardiaco; ed ogni emozione produce una ben precisa modificazione sulla corteccia cerebrale dell'individuo.

In Den Gärten Pharaos, nel '71, è il primo stupendo tentativo dei Popol Vuh di avvicinare questa dimensione dell'« ascoltare musica » pro-

iettata nell'inquietante profondità della coscienza individuale. Dopo un precedente Lp (*Affenstunde*) che aveva soltanto contribuito a creare qualche ronzo pubblicitario (« Il primo gruppo tedesco ad usare il Moog! Wham! Il fallo cosmico dell'età acquariana! »).

Un'opera di scrittura solenne, corposa, ma per nulla magniloquente. Un brano di venti minuti —





Vuh — giocato su un immenso organo a canne, e che si ricollega idealmente all' *Irrlicht* di Klaus Schulze, resta ancora oggi uno dei manifesti più brillanti della nuova musica tedesca.

Un nodo alla gola: le strutture mentali che sembrano volersi dissolvere, per liberare l'essenza più intima, « cosmica », della persona. Maestosi cori di potenza quasi terribile nati e scomparsi a misura d'istante tra le pieghe del suono, forse solo rifrazioni sonore di un respiro ancestrale: la veloce illuminazione dell'inutilità del tono, delle ineguagliabili sintonie a portata di una sola nota. OM...

Qualcosa che esce davvero dalla dimensione della semplice audizione, in definitiva. Ma perché un'attrazione così magnetica, la voglia di scendere ogni scalino di coscienza, il turbinare di pensieri, il sapore nuovo? Ogni tono, ogni ritmo possiedono forse una ben precisa influenza sul nostro tono, sui nostri ritmi vitali. Ma cogliere dietro tutte queste considerazioni l'essenza vibratoriale dell'essere umano significa creare musica universale, capace di arrivare a tutti con eguale intensità. Proprio

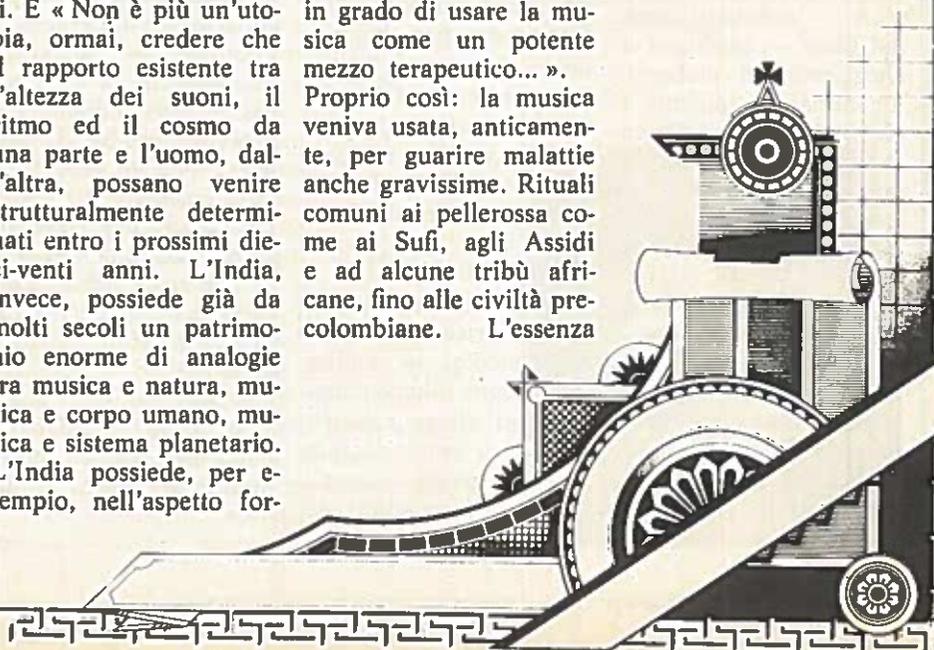
questa è la dimensione cui puntano i Popol Vuh: assolutamente liberi da qualsiasi problema di estetica. Mi sono sentito domandare, tante volte, « ma questa musica insomma, è bella? » No, non è « bella ». Eppure è fantastica, è...

Ricorda Fricke, in un veloce *excursus* sui temi basilari del buddismo e dell'induismo: « L'uomo può vivere su sette livelli di coscienza. All'ottavo, divino, solitamente irraggiungibile, può pervenire con il Canto, o con la dedizione al suono interiore, OM. L'orecchio è il grembo materno di questo suono che irrompe e subito 'colora lo spirito', come dice un proverbio indiano. E così parola e canto influiscono in modo determinante sull'equilibrio dell'uomo e, ordinati secondo un rituale religioso, contribuiscono nella maniera più perfetta ad avvicinare l'uomo a Dio ». Qui Dio — lo ricordo a scanso di equi-

voci: attenzione, la differenza è sostanziale — non è una potenza misteriosa e superumana, il tetro volto punitivo del cattolicesimo. Dio sei tu, è un albero, un filo d'erba, un animale, il vento: o meglio ancora l'elemento comune a tutto questo, la forza vitale e le leggi non scritte che da milioni di anni regolano l'ordine dell'Universo; le stelle e le stagioni, il grano di riso sempre uguale nei secoli. E « Non è più un'utopia, ormai, credere che il rapporto esistente tra l'altezza dei suoni, il ritmo ed il cosmo da una parte e l'uomo, dall'altra, possano venire strutturalmente determinati entro i prossimi dieci-venti anni. L'India, invece, possiede già da molti secoli un patrimonio enorme di analogie tra musica e natura, musica e corpo umano, musica e sistema planetario. L'India possiede, per esempio, nell'aspetto for-

male di un *raga*, la chiave drammaturgica del mistero della penetrazione del suono nello spirito (« raga » significa emozione, n.d.r.). Se noi dovessimo riuscire, oltre che a conoscere, anche a vivere intimamente le conoscenze musicali che ci proponiamo di scoprire — e sulle quali, invece, il mondo orientale possiede un'enorme cultura che noi ancora non possediamo — allora noi saremmo di nuovo in grado di usare la musica come un potente mezzo terapeutico... ». Proprio così: la musica veniva usata, anticamente, per guarire malattie anche gravissime. Ritualmente comuni ai Sufi, agli Assidi e ad alcune tribù africane, fino alle civiltà precolombiane. L'essenza

della natura umana — si pensava — è acustica; la malattia è una distorsione di questo suono, e può essere riequilibrata portando il soggetto all'armonia primitiva, sulla frequenza musicale ideale. Ah, il dileggio dei « selvaggi » ed ai loro « stregoni » non ha mai indagato tutto ciò, certo... la scienza delle pillole sembrava molto più efficace (oggi un po' me-





no, vero? Ma questo è un altro discorso). Certo i Popol Vuh, parlando di musica come mezzo risanatore, non si riferiscono alla vostra influenza, o all'artrite di domani. « La peggiore malattia risiede sempre nel vostro cervello » dicevano gli antichi saggi: l'incapacità di vivere oltre i mille giochi della mente e dell'ego, l'ansia di cercare sempre la differenziazione prima dell'unità. *Hosianna Mantra* è la pagina successiva: una luce che punta verso il centro della creazione, il frutto di una metamorfosi affascinante e per molti versi inattesa. È scomparso il sintetizzatore, è scomparso il maestoso organo a canne, sono scomparsi i vecchi compagni Holger Trulzsch e Frank Fiedler. « Mi sembra oggi una strada più onesta e più bella cercare di purificare se stessi senza mezzi tecnici ausiliari; di interiorizzarsi per toccare poi, con una musica semplice ed umana, questo fiore delle tenebre o della luce, e cioè lo spirito » afferma Fricke. L'osanna della tradizione cristiana ed il mantra orientale, il canto che attraversa le nuvole e sa ritornare al cuore delle persone e delle cose: religiosità senza

un briciolo di religione, ciò che realmente importa è la sostanza del suono, la sua vibrazione. Piano, oboe, chitarra, violino, tampoura, voce: una dimensione estremamente sottile e sfumata, calda, intima. Musica alla portata di chiunque, e pure capace di reinventare pagine di poesia esplosiva; perfino il Kyrie Eleison che forse conserviamo in ricordi da dimenticare, campanello in piedi voci meccaniche annoiate che blaterano formule senza sapere perché come... Musica meravigliosa stranamente lontana da ogni tentazione barocca: *Ah!* e *Hosianna Mantra* soprattutto, quiete e contemplazione, la capacità di donare qualcosa di davvero vivo.

Il ritorno alla forma, certo: una scelta nella spirale illimitata delle possibilità. Immagini che si riproducono nelle profondità di un unico principio, secondo linee ben determinate: l'improvvisazione — e tutto il suo

dolce carico/miraggio di libertà — sembra al polo opposto. Almeno sembra. Perché in realtà la dolcezza, l'ispirazione densa di commozione che vivono in questi solchi riescono davvero a trascendere ogni estetismo inutile: perché la musica non si sublima nell'auto-compiacimento, nasce in un innamoramento, evoca il seme dorato di un'immaginazione senza alcun limite...

E musica « cristiana » — cristiana, in questi tempi di *Jesus Christ Superstar*. Ingenuità? Misticismo Cieco? « Scoppiatura » Definitiva? Niente di tutto questo. « Nel corso degli anni, la musica è diventata per noi, sempre più, una forma di preghiera », ricordano: *Jemal*, dicevano gli antichi indiani. Cioè un tentativo di esprimere se stessi nella profondità più estrema del proprio essere: oltre le maschere quotidiane, le paure. Lasciando flui-

re liberamente pudore, romanticismo, ricordi, marciume, tutto: per un suono « esultante e piangente », appello alla Guerra Eterna che non è mai stata dichiarata e non è mai esistita, alla magia come sconvolgente rivelazione del proprio io.

Se i modelli culturali cui ci si riferisce sono proprio quelli cristiani, è perché i componenti dei Popol Vuh sono cresciuti in un'area storicamente segnata dal cristianesimo. Ma l'ambizione è universale, il richiamo fortissimo.

Mancava forse la pagina risolutiva, l'attimo di incontro tra passato e futuro; la riscoperta delle stesse possibilità espressive di una strumentazione più strettamente legata al feeling della no-

stra gente, batteria e chitarra elettrica su temi di inevitabile bellezza — perché no? Proprio qui è nato *Seligpreisung*, passi del vangelo secondo Matteo — e qui non posso fare a meno di rabbrivire per lo scampato pericolo, se penso in termini di paragone alla *Mass In F Minor* degli Electric Prunes, o a « messe beat » di più nostrana memoria... — riportati sul pavé delle no-



stre metropoli: Daniel Secundus Fichelscher transfuga Amon Düül alla batteria, un ramoscello di elettricità...

Come si possano considerare i Popol Vuh epigoni teutonici dei Jesus Freaks o di «Comunione e Liberazione», proprio non riesco a comprendere. Popol Vuh non teorizza, non crede, non illude e non cerca di illudersi: insegue solo una musica che dovrebbe riuscire ad indurre un'emozione, una riflessione, una considerazione della propria esistenza ricca di scomoda lucidità. Il resto è lasciato al terminale uomo, a te: che la mente mangi la sua carne o esploda, o resti indifferente, o incerta, o rida di se stessa, o invecchi...

Forse c'è tutto questo, nella disarmante semplicità di *Seligpreisung*: addirittura qualche flashback di California, le architetture eterne e delicatissime di Conny Veit e la fluidità nuova del suono, anche a costo di perdere qualcosa della natura mi colpisce irresistibilmente, una musica inverosimilmente lontana dai microfoni gelidi dello studio di registrazione: l'attitudine meditativa che si sfuma, esce nelle strade nel mon-



do tra la gente... Non più volti ingenui di sognatori spaventati dagli autobus, rinchiusi in una stanza a dipingere con tempere di Impossibile; il «giardino del faraone» e l'esperienza psichedelica davvero alle spalle... Musica gioiosa, comunicativa, sempre... Fricke: «Nella pubblicità, nell'apparato propagandistico del capitalismo, la musica si incarica di creare un'atmosfera accattivante; di stendere un velo che serve a coprire la ragione, ad impedire di scegliere e di decidere. Gran parte della musica pop americana ed inglese si ritrova in ultima analisi in questo ambito deterioro, dove appunto l'arte dei suoni diviene corruzione od appare in strettissimo accordo con la corruzione. Questa non è un'affermazione categorica, è solo un'opinione. D'altro canto il clamore che un complesso come i Deep Purple solleva è di per se stesso distruttore: es-

so non è che una conferma dell'aggressività proprio là dove pretende di assumere toni sfumati...».

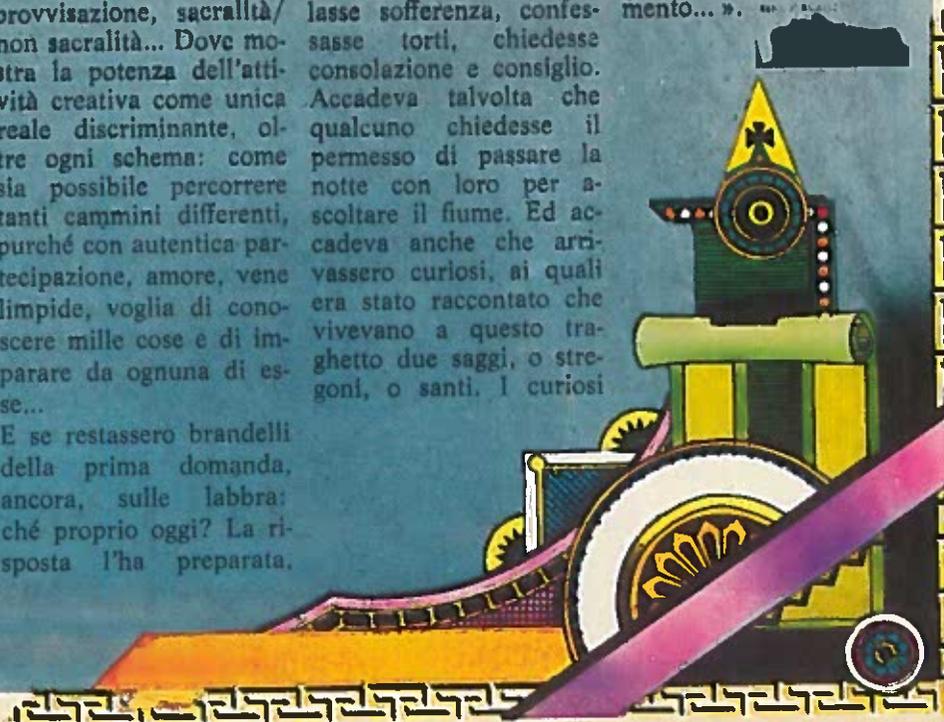
Crederci in questa musica è un po' tutto questo, ma molte altre cose ancora. Una strada, un'indioazione che suona importantissima nella misura in cui contribuisce alla risoluzione dei vecchi dualismi elettronica/acustica, scrittura/improvvisazione, sacralità/non sacralità... Dove mostra la potenza dell'attività creativa come unica reale discriminante, oltre ogni schema: come sia possibile percorrere tanti cammini differenti, purché con autentica partecipazione, amore, vene limpide, voglia di conoscere mille cose e di imparare da ognuna di esse...

E se restassero brandelli della prima domanda, ancora, sulle labbra: ché proprio oggi? La risposta l'ha preparata,

tanti anni fa, un volto che abbiamo conosciuto in tante occasioni... Hermann Hesse... A voi il gioco dei simboli...

«C'era qualcosa in quel traghetto e in quei due barcaiolli che non sfuggiva a certi dei viaggiatori. Accadeva talvolta che uno dei viaggiatori, dopo aver guardato in volto uno dei barcaiolli, cominciasse a raccontare la propria vita, rivelasse sofferenza, confessasse torti, chiedesse consolazione e consiglio. Accadeva talvolta che qualcuno chiedesse il permesso di passare la notte con loro per ascoltare il fiume. Ed accadeva anche che arrivassero curiosi, ai quali era stato raccontato che vivevano a questo traghetto due saggi, o stregoni, o santi. I curiosi

facevano un mare di domande, e non ricevevano l'ombra di una risposta; non trovavano né stregoni né saggi, ma solo due buoni vecchietti, che parevano muti e un po' bislacchi, forse anche un po' scemi. E i curiosi ridevano, e conversavano tra di loro ammiravano con quanta stoltezza e leggerezza la gente accetti e sparga simili voci senza fondamento...».



Fugs

Dietro le tende della Casa Bianca, quando Lyndon Johnson insanguinava l'Indocina e la *General Motors* non si permetteva il lusso di mandar via 18.000 « stupendi lavoratori di razza bianca »... I personaggi: Ed Sanders, scrittore-intellettuale-pacifista, detentore di una botteguccia chiamata *Peace Eye* (libri e materiale sovversivo) in mezzo a New York City, scassinata regolarmente dalle « forze dell'ordine » alla ricerca della chiave per il suo cervello: Tuli Kupferberg, teatrante figlio dell'invenzione *Living*, vecchia anima targata 1922 (anno di Kerouac, eh!): Allen Ginsberg, poeta e santo contemporaneo: i Beatles, involontari colpevoli di aver scoperto l'altra faccia della musica: New York fervida e puritana del '64-'68, alle prese con il dopo-Dylan e con orde di intellettuali dalla bocca fragrante non ancora acchiappati dall'assegno interminabile firmato *Newsweek*.

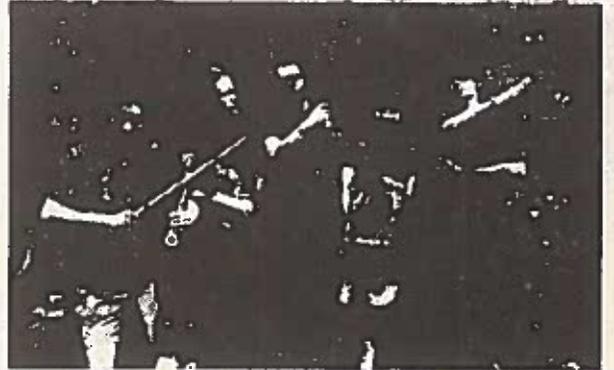
I Fugs nascono dall'incrocio di simili situazioni, dal collage dell'occhio sinistro di Marilyn Monroe con la chitarra di George Harrison che, per educata e bella che possa sembrare, già introduce ai misteri color violenza carnale di cui sarà responsabile il fiammeggiante Jimi Hendrix: e il nome spiega da solo molte cose, Fugs come diceva Lenny Bruce per non pronunciare « fuck » e cioè « scopa, chiava,

fotti » o in quanti altri modi si può benedire la santa terribile energia liberatoria della « umanità » in senso stretto. Epoche di continenza e di paura, 1964 di musica con veli in fronte quando solo il Mick Jagger a manipolar microfoni con fili lunghi è in grado di dir la sua sulla scena della verità « non allineata »: arrivano i Fugs ed è lo sfacelo, esibizioni-musica-dischi-immagine pubblica, come già dimostra la copertina del *First Album* con un devastante « bianconero » dove i pantaloni corti e i sandali di Tuli Kupferberg valgono a capovolgere esattamente la « frangia eccitante » di Paul Mc Cartney.

Vediamo i termini del discorso. La provocazione non sfugge, il suonar male, il colpirla negli occhi e nelle orecchie è un mezzo per tirar su l'ascolto dal padiglione auricolare al santuario dell'attenzione e del cervello. I Fugs strepitano, mordono *pick ups* e « ponti chitarristici », spellano le percussioni e sfraccellano le armoniche non più avviluppate nel *cellophane* della tradizione; rivolta al « buon senso » e alla educazione, ribellione alle regole non scritte ma calcificate del professionismo e della abilità tecnica come unico mezzo per impadronirsi delle fonti d'espressione sonora. Così i primi tre albums sono pieni di assoli sbilenchi, di batterie nevrotiche e sempre eguali, di voci perfettamente « fastidiose » nella rappresentazione del

saluto a un amico o di un litigio familiare, nessuna diversità con l'*oooh* possente che l'americano orso bruno che qui chiameremo Ed Sanders lancia al latto alle 9 di mattina:

stabilir chiare le cose, la musica deve narrare di « grondaie fuliginose » come un giorno sosteneva Robert Zimmerman e non mai metter puntelli al teatro del fatuo «nutile accorato



bisogna attendere il *Virgin Forest* del secondo disco per trovare nella giungla di meravigliosi « rumori assordanti » un alito di costruzione musicale, una brezza di « geometria fonetica » con fregi e intenzione. In secondo luogo i testi: magici, cattivi, con il pelo irto di un lupo siberiano che ha appena inteso i rintocchi delle campane di Washington e subito digrigna i denti per

« amore ». Le ghirlande Fugs hanno la luna storta, il *Cia Man* è personaggio più obliquo ancora del Mister Jones dylaniano, la *Supergirl* vive di «detersivi Herkel protestandosi fidanzata di un tal Clark Kent. giornalista, gli *Hallucinations Horrors* hanno le tinte ultraviolette di uno sbalzo che distanzia di molte lunghezze le aspirine ingerite da Lennon & Mc Cartney quando incisero *LSD, Lucy in the Sky with Diamonds*... Bastano i titoli, e si aggiunga un modo innocente e graffiante di trattar la materia (« ironia americana », giusta?, come saprà capire con un orecchio sì e uno no il Frank Zappa



con le « madri dell'invenzione »): dunque *Kill For Peace* (« Quando i Fugs la cantano stanno annunciando pubblicamente la pazzia dei nostri folli governanti con capelli bianchi » — Ginsberg!), dunque *Saran Wrap* (un « pezzo » sui profilattici), *Nothing, Slum Goddess, + Ah! Sunflower Weary of Time e How Sweet I Roamed Field to Field*, antiche visioni di William Blake fatte scendere dalla draisina del 1700 per incarnarsi nella nebbia umidiccia della New York contemporanea. E gli *shows* dal vivo, che dire?, Ed Sanders che si veste del drappo americano, donne nude, luci repulsive, films di guerra, Tuli Kupferberg sommerso da orpelli pacifisti, spettatori coinvolti, urla, insegnamenti che faranno vomitare a Country Joe i due miliardi di *fuck* con cui impasterà il suo cibo 1968 e daranno a Zappa la benzina per le eclatanti avventure nella terra di Muchausen.

Le prime incisioni (*First e Second Album, Virgin Fugs*) sono per la Esp, una casa alternativa di New York per spiegar la quale abbiamo imbrattato i muri di mezzo mondo, negli ultimi anni: e per la stessa etichetta Tuli Kupferberg « mette giù » *No Deposit No Return*, un'operina che unghia forte i Caroselli pubblicitari con la stessa baldanza di un celebre parto letterario del nostro, *1001 Modi di Evitare il Lavoro*. Poi, verso il 1967, i Fugs vengono accalappiati da quelli

del canile Reprise: nessun pericolo, ad ogni modo, per le emissioni cerebrali che proseguono indisturbate, solo un po' di polvere in meno e qualche pelle di tamburo tirata per il meglio, *It Crawled Into My Hand, Honest!* che vive della stessa asma di *Absolutely Free, Tenderness Junction* che fa volare in alto la farfalla della musica stravolta e sfregiata e messa su fornelli a gas (vi si può trovare la meravigliosa registrazione della Marcia sul Pentagono del 21 ottobre 1967, ultimo *happening* pacifista, ultimo « codice » di una civiltà nata all'epoca dei missili per Cuba e cose simili), *Belle of Avenue A* che suona « divertente » nel più bello dei modi, con la polvere pirica che

ormai è penetrata nell'esofago di Zio Sam e autorizza Ed Sanders a spericolati gargarismi con la gola (*Yodeling Yippie!*). Ma è tardi, tira il '69, i Fugs pensano ad altro e se ne vanno senza inchini o riconoscimenti: un *Golden Filth* dal vivo (al Fillmore East, nel 1968) cerca di ossequiarli con il fare goffo e un po' inutile di un film mandato in giro senza pellicola, di una « voce » che non riesce a incarnarsi davanti a noi come sarebbe giusto. La scena del delitto è sgombra, ognuno riprende le sue occupazioni: solo Ed Sanders tornerà a raccogliere le pallottole prima degli agenti della Scientifica con due LP (*Sanders' Truckstopp, marmellata country, e Beer Cans on the Moon*, dove una delirante canzone come *Henry Kissinger* farà scoppiare definitivamente le nostre

budella rimaste immobili dall'epoca prima di Nixon) tanto ammirevoli quanto sconosciuti. Il resto della vicenda suona così: Ed Sanders scrive tomi e pergamene, rinuncia ai giornali (una volta ne dirigeva uno demoniaco e bellissimo, tutto ciclostilato, si chiamava *Fuck You*, « un assalto totale alla Cultura »), raggiunge addirittura il successo con un libro (*The Family*, dedicato a Charles Manson) che oscura purtroppo la gioia delle sue opere passate che si chiamano *Poems From a Jail* (iscritto in prima stesura sulla carta igienica) o *I Fili di Dio*, nessuno sa più nulla dei mutamenti di un vecchio ribelle ormai trentacinquenne « laureato in civiltà classica » come sostengono sorprendenti biografie. Tuli Kupferberg lavora col *Revolutionary Theatre*, continua a batter la strada con ghigno strafottente, lui sì

davvero « vecchio anarchico polacco » come un giorno qualcuno disse di Roy Estrada ai tempi giusti delle Mothers of Invention. Gli altri sono morti o dispersi, Ken Pinè dovrebbe gestire una pompa di benzina in qualche luogo deserto di California (non è una fiaba...), Pete Stampfel e Steve Weber (stavano solo sul primo album) hanno tirato di musica per anni con gli Holy Modal Rounders ubriachi-malati di country, oggi nessuna notizia. Briciole di civiltà, frammenti di una grande speranza, spezzoni di un film che i quindicenni oggi incancreniti già reputano inverosimile, sentite che logiche parole benedette scriveva sua maestà Allen Ginsberg nel 2° album, prefando « L'America è spaccata nel mezzo. Da una parte stanno quelli che fanno all'amore con gli occhi aperti, e forse fumano marijuana e forse prendono LSD e guardano in fondo alla testa per trovare l'IO-DIO che Walt Whitman ha profetizzato per l'America... E chi sta dall'altra parte? Forse quelli che pensano che noi siamo cattivi... »



RICCARDO BERTONECELLI

Mwandishi Herbert Hancock

BUDDHA, FUNKY BEAT E DOLLARI



Se la Columbia, il più potente tra i colossi dell'industria musicale statunitense e mondiale, s'interessa ad un jazzista e lo assorbe tra le sue fila, vuol dire che ha intenzione di farne un prodotto da vendere al grosso pubblico. Ciò significa toglierlo dal ghetto e presentarlo, opportunamente rivernicato a colori fosforescenti, a milioni di potenziali acquirenti in tutto il mondo. Raramente in tale opera la Signora Columbia sbaglia: se qualche rara volta non ha fatto centro, è dipeso anche dalla scarsa adattabilità ad essere manipolata di qualche potenziale star. E in quei casi, si sa, ci si libera dell'incomodo alla prima occasione. Non è stato questo il caso di Herbie Hancock, che già al secondo LP per la celebre eticheta, l'ormai famosissimo (ahimé) *Head Hunters*, raggiungeva allori degni di un Elton John.

Prima della fine dell'anno scorso, Hancock è stato in tournée in Europa con il suo gruppo, quello dell'ultimo *Thrust*, ed ha messo piede sul suolo italico, dove doveva fare tre concerti. Ma il nostro è uno strano paese. Così è successo che neanche trecento persone hanno avuto modo di ascoltarlo a Torino (mancanza di pubblicità?), mentre le date di Milano e Prato sono state cancellate all'ultima ora per i

soliti « incresciosi e stupidi problemi ». Perciò si può dire che l'apparizione di Hancock in Italia è stata degna di un fantasma. Ma noi di *Gong*, si sa, ne sappiamo una più del diavolo ed abbiamo avuto Herbie Hancock tutto per noi per un intero pomeriggio. Così lo abbiamo prelevato con l'aiuto di quelli della CBS (anche qui funziona la lunga mano dell'organizzazione Columbia) e ce lo siamo portati in redazione, dove ci siamo fatti dire tutto ciò che ci premeva, oltre ad immortalarlo in una serie di preziose foto.

Perciò, come al solito (ci ho preso gusto ormai), apro l'ascolto del mio magnetofono e vi faccio sentire in presa diretta la nostra appassionante conversazione. La pubblico senza commenti: spetta a voi trarre le conclusioni sulla personalità e sul ruolo di Herbie Hancock. Dopo aver ascoltato pure la sua musica, s'intende.

Gong: Cominciamo da una tua breve autobiografia, se non ti dispiace.

Hancock: Sono nato a Chicago nell'aprile del 1940. Sono dell'Ariete. Ho cominciato a studiare il pianoforte all'età di sette anni ed ho continuato fino ad oggi. All'inizio ho studiato musica classica e poi, all'università, sono passato ad ingegneria. Ma, dopo due anni, ho cambiato e mi sono messo a studiare composizione musicale. Ho finito l'università nel 1960 e alla fine di quell'an-

no, in dicembre, mi sono unito al gruppo di Donald Bird. Nel 1961 sono andato a New York e ho registrato con Donald Bird per la Blue Note. Lo stesso anno ho fatto un paio di altre registrazioni. Nel 1962 ho registrato per la prima volta come leader, sempre per la Blue Note. Nel 1963 mi sono unito al gruppo di Miles Davis. Già per il mio primo disco come leader avevo scritto *Water-*



melon Man, e nel 1963 anche Mongo Santamaria l'aveva registrato. Così all'epoca in cui raggiunsi Miles, mi sentivo al più alto punto della mia carriera artistica. Il disco di Mongo Santamaria era un grande successo. Era bello per me, perché non potevo essere classificato come solamente commerciale, dato che facevo due cose diverse nello stesso momento.

Poi, nel 1965, ho scritto la mia prima colonna sonora per il film **Blow Up** di Antonioni. Nel 1968 ho lasciato il gruppo di Miles e ho formato un mio complesso. Nel 1969 ho anche cambiato casa discografica: dalla Blue Note alla Warner Bros. Ho registrato tre album per loro, **Fat Albert Rotunda**, **Mwandishi** e **Crossings**. Poi, alla fine del 1972, ho firmato per la Columbia, con cui finora ho registrato **Sextant**, **Head Hunters** e **Thrust**. Ho fatto inoltre la colonna sonora di due altri film. Nel '73 per il film che s'intitolava **The Spookhouse** (La casa dei fantasmi) e nel '74 per **Il Giustiziere della notte**. Più o meno questo è tutto.

Gong: La tua musica è molto cambiata da **Crossings** ad **Head Hunters**. Ci entra forse quel fatto della « comunicazione con la gente » di cui parla sempre Chick Corea, da un po' di tempo a questa parte?

Hancock: Veramente direi che la comunicazione è il metodo, ma lo scopo è fare felice la gente. Farla abbastanza felice per fare ciò che deve fare: se la musica non ottiene questo risultato, non ha valore. Uso l'espressione « essere felice » in un senso molto generale: non dico che si debba sempre uscire dopo il concerto sorridendo, ma si può essere felici anche perché uno sente di avere imparato qualcosa. Quando facevo quel tipo di musica che ho registrato in **Crossings** e **Sextant**, succedeva talvolta che alla fine del concerto la gente applaudiva, ma usciva dal teatro in silenzio e molto triste. Questo va anche bene, perché certe volte si può imparare qualcosa dalle esperienze tristi, e come conseguenza si può diventare più felici.



Ma vorrei dare un'impronta filosofica a questa domanda, perché è davvero una questione di filosofia. Vorrei far diventare la mia musica più leggera, più felice, e non farla così difficile da non coinvolgere la gente. Non vorrei aumentare la tristezza della gente, perché ha già abbastanza problemi. Forse se riesco a fare una musica più leggera, la gente sarà sollevata dall'urgenza di risolvere i problemi della vita quotidiana. Se ascolti la musica, la ascolti per il piacere, ma anche per sollevare il tuo spirito, per fronteggiare quello che devi fare nella vita. Ciò è vero con tutti: è per questo che la gente ascolta la musica. Per sollevarsi.

Gong: E' questo il motivo del cambiamento di rotta dei tuoi ultimi due dischi?

Hancock: No: ecco cosa è successo. Vedi, prima di questi due LP, mettevo sempre al primo posto la musica. Solo la musica, anche se ho sempre voluto comunicare con la gente. Ero così interessato al fatto che la musica seguisse un certo corso, che diventava difficile comunicare con la gente. Perché la musica diventava sempre più distante da quella che la gente è abituata a sentire. Ma ho tentato sempre di comunicare. Un esempio: prendi un disco strano come **Sextant**. Il primo pezzo, che è **Rain Dance**, era tutto con i sintetizzatori e con alcuni strumenti all'inizio. Ma è tutto di suoni... e abbiamo cercato di farlo un po' funky. Nel secondo pezzo, **Hidden Shadows**, l'idea iniziale era molto semplice, anch'essa un

po' funky. Come base. Ma cambiavo sempre alcune cose per farlo più complesso. Cioè volevo farlo sembrare semplice, ma allo stesso tempo più complesso, più interessante per noi, per i musicisti che lo dovevano suonare. Nel disco il tempo non è così forte, quelli che si notano di più sono i suoni. Il tempo è come uno sfondo. La stessa cosa accade per il terzo pezzo dell'album, **Hornets**.

Volevo concentrarmi più sullo sviluppo della musica. Se mi fossi posto la stessa domanda allora, forse avrei negato di concentrarmi sulla complessità della musica. Mi rendo conto solo ora che mi hanno quasi lavato il cervello nel cercare la complessità nella musica e sul fatto di come diversa la musica dovrebbe essere per diventare artistica. Mi concentravo così tanto su questa cosa, che non mi rendevo conto che il tempo e la semplicità finivano per sparire sullo sfondo. Le cose semplici divenivano così sottili, che molta gente non le sentiva neanche. Capisci? E' molto difficile per una persona media: forse tu o io riusciamo a sentirle...

Gong: Quindi la tua posizione nei confronti della comunicazione con un vasto pubblico è differente da quella di Miles Davis, che sempre ostentatamente afferma di non curare il pubblico...

Hancock: Non so esattamente cosa pensi Miles della comunicazione, perché non gliel'ho mai chiesto. Ma dall'esperienza che ho avuto con lui, quando ero nel suo gruppo, posso dirti che Miles era più preoccupato degli spettatori di qualsiasi altra persona che io abbia incontrato. Benché non sembrasse così. Perché molta gente pensa che Miles sia arrogante, ma lui vuole veramente suonare bene per il pubblico. Vuole che la musica sia buona per la gente: allora, forse, non gli importa della comunicazione in sé. Ma lui ha, o almeno aveva, un forte rispetto per il valore degli ascoltatori. Perché non lo fa per se

stesso, ma per loro: questo lo so di sicuro. Non aveva bisogno di dirmelo, potevo vederlo da come suonava quando c'erano gli spettatori. Lui dice che non sa suonare, a meno che non ci siano degli spettatori. Per me vuol dire che gli spettatori sono molto importanti per Miles. E' la stessa cosa per me, perché se suono a casa, faccio delle cose oscure.

Gong: I tuoi cambiamenti musicali non sono forse motivati anche da ragioni ideologiche? Sei di religione buddista, non è vero?

Hancock: Beh, ci sono molti tipi di buddismo: ci sono circa 800 diverse sette di buddismo. Quello che pratico io è uno particolare, che si chiama buddismo Nichiren-Shoshu. Non è Zen, non è buddismo del Tibet, ma è buddismo Nichiren-Shoshu. Il cambiamento nella mia musica è avvenuto a causa di una migliore comprensione della mia filosofia, ed è appunto attraverso il buddismo che è maturata. Ciò è accaduto pure a causa di una personale realizzazione di me stesso, quando pregavo e cantavo le salmodie. Noi abbiamo quattro parole che usiamo, **Nam - Myoho - Renge - Kyo**, e le ripetiamo continuamente. E' la parte più importante nella pratica di questa religione. Poi ci sono altre due parti che seguiamo. Comunque, noi crediamo che Buddha sia una condizione di vita che tutti hanno dentro se stessi. Uno diventa un Buddha quando riesce a dimostrare agli altri questa condizione di vita buddista. E' la condizione più alta della vita di tutti. E' la tua umanità totale: Buddha è questo e tutti lo possiedono. Noi americani diciamo **Gettin' Yourself Together**. Vuol dire che puoi mettere insieme quello che hai dentro di te, cioè avvicinarsi a se stesso. Ciò che si cerca di avvicinare è Buddha. Noi lo pratichiamo per diventare più felici, perché uno può essere felice unicamente quando è se stesso. Comunque nella vita di oggi non funziona se uno segue so-

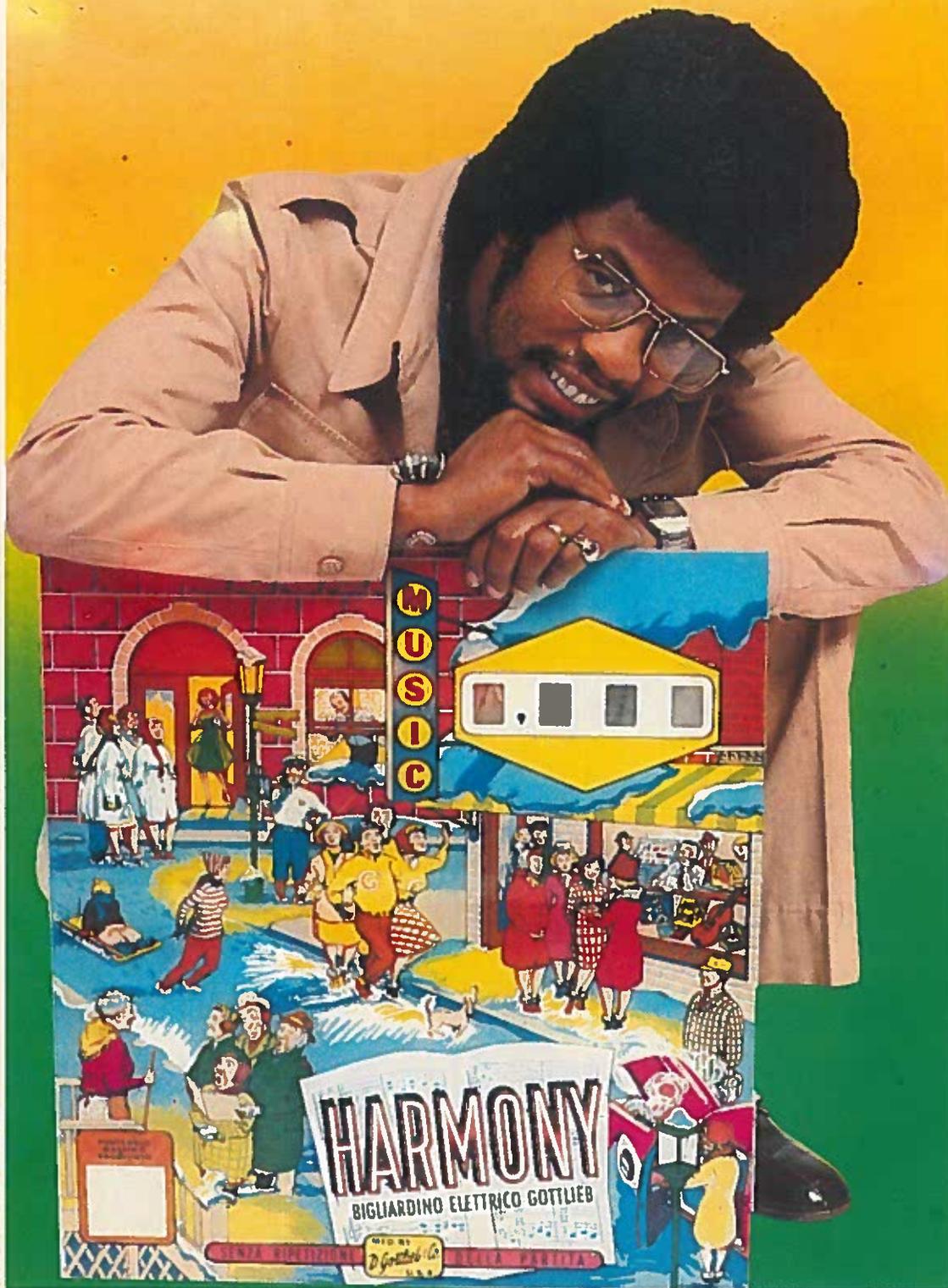


Foto Roberto Masotti

lo una filosofia spirituale. E' come trascorrere la vita con i paraocchi. Ci deve essere un equilibrio tra lo spiritualismo e il materialismo: ed è ciò che questa filosofia spiega. Come raggiungere un perfetto equilibrio per vivere nel mondo che conosciamo. Quel mondo odierno dove si fumano sigarette, si beve, si si droga, si guida la macchina, noi riusciamo a viverlo e a godercelo più di tutte le altre persone. Cioè vivere una vita pratica, non distruggendola contemporaneamente. Godere la vita. Molte filosofie spiritualistiche dicono che godere è un male, che il piacere materiale non è bene. Io non ci credo. Penso che la ragione per cui sentiamo il piacere è perché dobbiamo goderne.

Gong: Cosa rappresenta il denaro per te, in questa società?

Hancock: Per me i soldi vogliono dire qualcosa che io posso usare per migliorare ciò che devo fare. E se questo vuol dire comprare le attrezzature che vorrei avere; essere capace di produrre i suoni che ho nella testa; poter noleggiare uno studio d'incisione per riprodurre al meglio il sound, nei grandi teatri dove suoniamo; riuscire a pagare una certa percentuale a un agente, ad un road-manager e a un business-manager per curare tutti i vari loro compiti, in modo che io possa concentrarmi sulla musica... bene, allora penso che i soldi servano a migliorare la musica. Se vuoi dire anche che mi permettono di fare una vacanza comoda, dopo aver lavorato veramente per alcuni anni, per rilassarmi a vivere tranquillamente, in modo che la musica poi mi esca liberamente, senza le limitazioni dovute alla stanchezza, il denaro per me è pure questo. Sono anche un essere umano, oltre ad essere un musicista. E la mia felicità totale non viene solo dalla musica. Viene pure dalla mia famiglia, mia moglie Gigi e mia figlia Jessica, e dal godere la vita. La musica non può essere buona, aperta e viva, se non posso vivere

liberamente le mie personali esperienze. Quindi il denaro lo uso per questo. Per le vacanze di Natale sono andato a Bali in Indonesia. Potete anche andare alle Hawaii, che sono molto più vicine a Los Angeles in California, dove io vivo adesso. Bali è molto lontana e costa caro andarci. Ma Bali è un posto che esiste su questo pianeta, ed io mi trovo ora nella condizione di poter andare a vederlo. Sono sicuro che mi sono fatto delle esperienze nell'andare a Bali, che non avrei mai potuto vivere, se fossi andato alle Hawaii. Tutto questo poi viene fuori nella musica. Non voglio dire che è importante per me diventare miliardario... Basterebbe un milione...

Gong: Come giudichi la Black Music d'avanguardia, per intenderci quella di gente come Cecil Taylor o Milford Graves? Credi che loro curino troppo la musica e poco la comunicazione con il pubblico?

Hancock: Penso che sia giusto che esista gente che faccia ciò che fanno loro. Sono come pionieri, perché sono capaci di esplorare so-

lo la musica e aprire nuovi orizzonti che non sono stati scoperti prima. Forse, dopo, altri musicisti potranno prendere questi orizzonti ed adattarli, in modo che più gente possa entrarci. E' tutto necessario: vedo che la musica da sola non ha alcuna importanza. La sua importanza proviene dall'effetto sulla gente che l'ascolterà. Ho imparato diverse cose da Milford Graves o Cecil Taylor: per questo sono capace di inserirle nella mia musica, con un Funky-Beat che a me piace. Perché a me piace la musica che suoniamo. Sento sempre il bisogno di essere onesto anche, come Cecil lo sarà secondo la sua filosofia. Del resto nella musica, come in qualsiasi altro lavoro, abbiamo tutti compiti diversi. Eppure lavoriamo tutti insieme. Ci possono essere diverse filosofie, differenti approcci, ma penso che l'elemento più importante, che non deve mancare mai, sia la sincerità, la onestà. E poi i musicisti devono rendersi conto che il valore della musica è determinato dagli effetti sulla vita della gente. Allora Cecil Taylor va anche bene, anche se poca gente compra i suoi

dischi. Perché lui è fuori del normale: non perché veramente ascoltino la sua musica, ma perché vogliono identificarsi con qualcuno che sia strano. Sai com'è la gente... Per esempio, la nostra musica sta diventando più popolare. Ebbene alcune persone, la ascoltano ora unicamente perché è popolare, non perché gli piace. Ma mi rendo conto anche dell'influenza di Cecil Taylor su di me, che viene fuori nella musica che suoniamo. E pure quella di Milford Graves: lo conosco perché siamo soci della stessa organizzazione a New York. Non lo conosco bene veramente, non sono mai stato a casa sua, ma lo vedevo ogni settimana. Ed una parte della sua vitalità e quello che sento per lui verrà certo fuori nella mia musica. La nostra musica non è sempre solamente semplice. Hai sentito su Thrust che qualche volta diventa complicata. Se poi ci ascolti dal vivo, la musica, anche se ha un Funky-Beat, sarà ancora diversa. Certe volte sembra come in Sextant, certe volte sembra come in James Brown. Non proprio, ma sto cercando solo di fare un paragone.

Gong: T'interessa molto,

evidentemente, la musica di Stevie Wonder e soci, o mi sbaglio?

Hancock: Sì. Marvin Gaye anche mi piace molto. E poi amo Sly. Sly Stone è una delle ragioni per cui faccio questo tipo di musica, ora. Mi piaceva così tanto la sua musica, che avrei pagato per essere in un suo disco. Perché volevo capire come lo faceva. La prima cosa che sentii di lui fu Thank You for Lettin' Me Be Myself Again, e letteralmente sbalrai. Mi piaceva moltissimo, perché non avevo mai sentito nulla del genere. Sembrava così crudo, così Funky, così diverso per me nello stesso tempo. Non era ciò che io avrei concepito normalmente nella mia testa. Così ho voluto sapere da dove proveniva una tale forza. Ecco che cosa è successo. E' per quello che la mia musica è cambiata. Verso il maggio-giugno del '73 ho dovuto sciogliere il mio vecchio gruppo, perché non avevo più soldi. Ma avevo salmodiato il buddismo per circa un anno. Salmodiavo per avere più concerti. Ma per avere più concerti ci voleva un agente: allora salmodiavo per avere più concerti e un agente. Nella nostra setta normalmente preghiamo per ottenere le cose



che possano farci felici. E la pratica della religione è così forte, che dirigendola verso quello che pensiamo possa farci felici, ci porta a delle cose che ci rendono veramente felici. Possono essere cose un po' diverse da quelle per cui abbiamo salmodiato, ma sarà meglio per noi. Ce ne rendiamo conto e ce le godiamo di più. Dunque, salmodiavo per più concerti, per un agente, per una maggiore diffusione della musica, più spazio alla radio, più articoli sui giornali, più pubblicità, più **media** per raggiungere la gente e sviluppare la musica nel modo più diretto. Ma, anche se continuavo a salmodiare per tutto ciò, i soldi diminuivano, i concerti pure e andava sempre peggio. Ciononostante io continuavo a salmodiare, perché sapevo che non importa cosa succede, ma occorre continuare a salmodiare finché funzionerà. Però ho dovuto sciogliere il gruppo. Allora, un giorno, ho salmodiato per sapere cosa dovevo fare della mia vita e della mia musica. Poi ho pensato che avrei voluto essere nel disco di Sly, e ho continuato a salmodiare. Il pensiero successivo fu: perché non fare la stessa cosa di Sly nel mio disco? Allora ho smesso di

salmodiare ed ho ascoltato ciò che stavo pensando. Volevo partecipare ad un disco di Sly, ma non volevo fare la stessa cosa su un mio disco. Ma perché no? Non so se la musica di Sly fosse così bella o così di valore come la musica strana che facevo io. So questo: so che James Brown è altrettanto importante quanto me. Ciò non vuol dire che tutta la musica Funky sia buona. Ma so che la musica di Sly Stone è fantastica. Anche Marvin Gaye e Aretha sono incredibili. Perciò mi sono reso conto che quel tipo di musica ha lo stesso valore di quella che faccio io, o il Weather Report, o Miles. Quando ho pensato di fare una cosa del genere su un mio disco, la mia prima reazione fu negativa. Poi ho capito che facevo dello snobismo, che in me c'era una contraddizione con quanto avevo capito sul valore di quella musica. A quel punto mi sono detto: ti piace quel tipo di musica? Sì. Ti piacerebbe suonarla? Sì. Allora facciamola!

Inoltre ero stufo marcio di tutta questa concorrenza artificiale che i mass-media impongono a me, al Weather Report, a Keith Jarrett, a Chick Corea. Perché non c'è concorrenza tra di noi.

Non suoniamo alla stessa maniera: siamo influenzati da ciascuno, ci rispettiamo reciprocamente. I mass-media la fanno sembrare una battaglia... Poi le etichette, tipo jazz, rock-jazz, blues-jazz: mi sono stancato di tutto e ho voluto tirarmi fuori dalla concorrenza. Così ho voluto suonare una musica semplice e leggera per fare felice la gente. Certo, quando l'ho fatto, non pensavo che **Head Hunters** in America sarebbe stato una specie di rivoluzione e vendesse così tanto. Dopo è venuto **Thrust**, che musicalmente è migliore, più convinto, più forte, più definito. Ma anche **Head Hunters** ha tanta musica dentro, e non credo ci siano delle cose di cui mi potrei vergognare. Per quanto riguarda il presente, una cosa che sto imparando ora è come divertire. Avevo un grande disprezzo per lo spettacolo, pensavo che fosse tutta merda. Ma ho cambiato idea. Voglio che la gente si senta coinvolta, quando ascolta la musica. E gli elementi visivi possono aiutare questo coinvolgimento. Per farli godere, per farli felici, se lo posso fare in modo onesto.

Gong: Hai qualche idea sul tuo prossimo album?

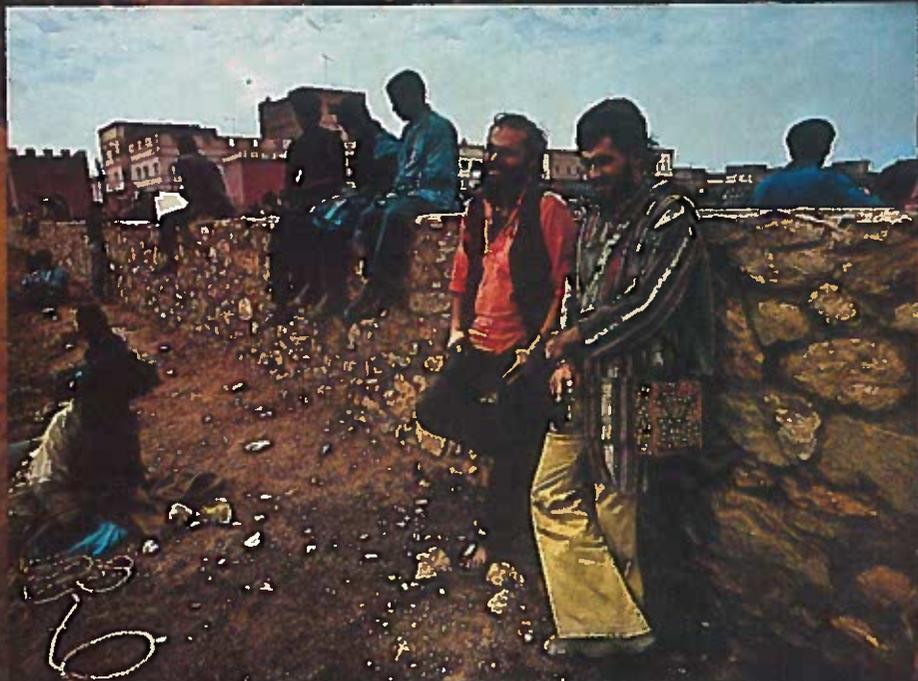
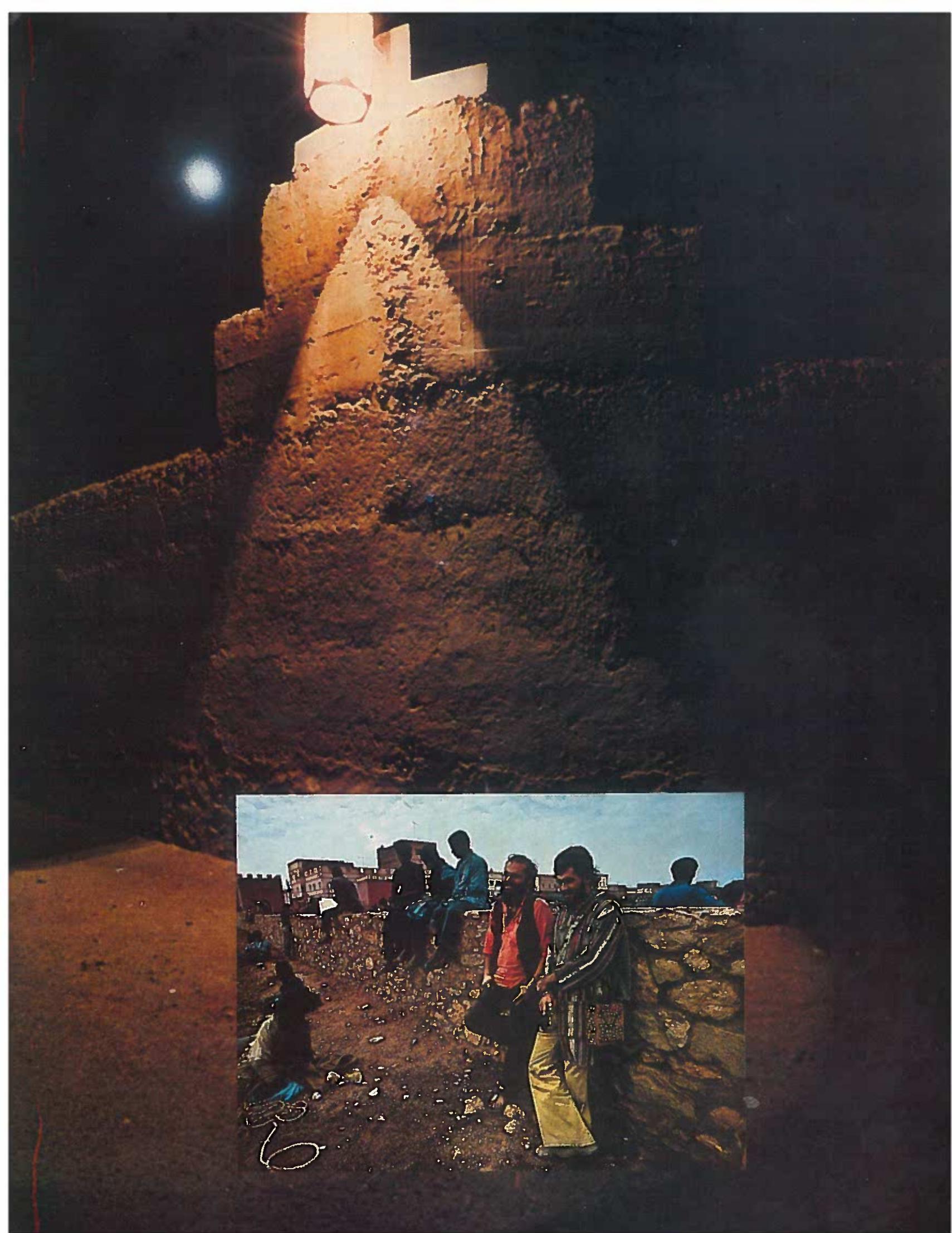
Hancock: Lo dovrei registrare all'inizio della primavera, ma non ci ho ancora

pensato molto. Vorrei piuttosto fare più colonne sonore per film. Forse faremo un concerto con l'orchestra sinfonica del Canada: un gruppo Funky-Jazz con una grande orchestra sinfonica, ed io scriverò la musica. Sto imparando l'orchestrazione, ed ora ho più fiducia nelle mie capacità in questo senso. Penso che sarà interessante e piacevole per molta gente, se verrà bene. Perché ci sono molte limitazioni con i musicisti educati secondo gli schemi classici.

P.S.: avevo promesso all'inizio di non fare commenti su questa intervista con Hancock, ma ora dopo averla ripassata tutta, non posso fare a meno di pensare ad alta voce. «Caro Herbie, la tua filosofia fa molto comodo al Sistema, che tu ne sia o meno cosciente. Ti saluto e... divertiti ad Honolulu o a Bali! Sinceramente tuo

GIACOMO PELLICCIOTTI





viaggio in marocco di due aktuala

Non sono molti i nuovi gruppi italiani emersi nel 1974; anzi, li si potrebbe contare sulle dita di una mano. Tra i pochi eletti, certamente si possono annoverare gli Aktuala: anche se un'autentica affermazione commerciale è sinora loro sfuggita, bisogna pur dire che il complesso ha saputo far parlare di sé per le sue iniziative (la musica per le strade, la tenace difesa della propria integrità tramite l'autogestione, la «comune» per musicisti), suscitando nel contempo l'ammirazione della critica per l'elevato livello qualitativo della sua produzione (particolarmente valido, anche dal punto di vista tecnico, il secondo LP,

La terra). D'altra parte, il gruppo non ha assolutamente avuto vita facile: nato all'inizio del '73, ha subito numerose variazioni nell'organico, ha superato a fatica grosse difficoltà economiche, ha dovuto lottare contro incomprensioni di ogni tipo; per queste ragioni gli Aktuala non hanno potuto sempre rendere al massimo in concerto. Eppure alcune loro esibizioni (ad esempio le cinque serate happenings al Teatro Uomo di Milano) sono risultate tra le cose migliori presentate da formazioni italiane nel corso dell'anno passato. Ma quanti appassionati ne sono a conoscenza? Pochi, a giudicare

dalle vendite dei due LP.... Molti, se si considererà quanto interesse il complesso riscuote dovunque esista un circolo alternativo, un'organizzazione culturale «di versa», una situazione «avanzata». Gli Aktuala sono insomma una delle espressioni di un underground italiano che va lentamente tentando di prender forma: quando (e se) questo saprà imporre la propria presenza a livello nazionale, verrà anche il momento del gruppo milanese. Che, nel frattempo, affila le proprie armi. In che modo? Ad esempio, estraendo in contatto con un'altra cultura: quella dell'Africa settentrionale. Walter Maioli e



Daniele Cavallanti, che degli Aktuala costituiscono il nucleo base, sono stati due mesi in Marocco a vivere una nuova esperienza. Non si è trattato soltanto di una vacanza, necessaria per scaricarsi di due anni di tensione e d'impegno costante; i due musicisti, per i quali il folklore di tutto il mondo (ma in particolare proprio quello arabo) è stato un'importante fonte d'ispirazione, hanno voluto rendersi conto di cosa significhi realmente la musica in una società ancora tanto lontana dai modelli occidentali.

Cos'hanno scoperto in Marocco?

« Moltissimo, sicché mi devo costringere a riassumere », risponde Daniele Cavallanti. « Per un mese abbiamo girato per il paese (la natura lì è stupenda), l'altro mese l'abbiamo passato in una località del Sud, quasi ai confini col Sahara. Qui è dove abbiamo appreso di più, perché siamo entrati in un modo o nell'altro nella vita della gente del posto. Ci siamo fatti degli amici, abbiamo suonato con musicisti locali, abbiamo visto come si fabbricano e si usano gli strumenti tradizionali. E' stato un mese di riposo, di rilassamento, ma allo stesso tempo ricchissimo di esperienze. Io fino a quel momento avevo suonato soltanto sax tenore e soprano e clarinetto: ora mi ritrovo a saper usare strumenti ben diversi come flauti, violini, percussioni. Con noi c'era un fotografo, Roberto, che dopo pochi giorni ha cominciato a cimentarsi con bandir, derbuka e altri tipi di percussioni, con risultati davvero sorprendenti ».

Non sarebbe stato ugualmente positivo ritirarsi in qualche località remota della campagna italiana, oppure in montagna o su un'isola?

« No. Indubbiamente il solo fatto di uscire dallo stress quotidiano di una città come Milano dà a dei musicisti la possibilità di lavorare in maniera diversa, riconsiderando sotto un'altra luce le proprie possibilità espressive. Ma in Italia c'è meno



da imparare: la civiltà industriale ha spazzato via certe tradizioni, un modo di vivere. In Marocco abbiamo constatato che il « folklore » esiste veramente: la musica è un fatto sociale, e viene usata come ingrediente indispensabile di riti, cerimonie, spettacoli di piazza: per i matrimoni, per la religione, nei mercati, nelle case. Siamo andati laggiù aperti, disposti ad apprendere, a capire, e abbiamo ricevuto moltissimo. C'era un vecchietto, un berbero, che veniva a trovarci spesso: ci ha insegnato a costruire i flauti, suonava con noi, benissimo, il guimbri (il liuto berbero) e cantava con una voce incredibilmente suggestiva. Walter, che per anni aveva studiato il nay (il flauto arabo), trovandolo sempre troppo difficile, in poche settimane ha fatto dei progressi sbalorditivi: ora usa con assiduità e scioltezza uno strumento che solo quattro mesi fa gli costava un'immensa fatica».

Com'è la situazione della musica in Marocco, cosa si sente?

« Musica occidentale, pochissima e solo alla radio; per fortuna. Là esistono, come da noi, varie categorie di musicisti. Ci sono i professionisti, che lavorano nelle grandi città ed eseguono per lo più musica classica; poi i semi-professionisti, dei grovaggi che si esibiscono nei mercati o in occasione di feste, proponendo una musica di tipo folkloristico, ma più sti-

lizzata, più raffinata; infine, e questa è la cosa più importante, a livello dilettantistico suonano tutti, proprio tutti, il sarto, il falegname, il negoziante: ed è una musica piena di vitalità, anche se talvolta rozza o approssimativa, che non ci si stanca mai di ascoltare. Naturalmente, vi sono poi delle distinzioni per quanto riguarda le varie popolazioni del Marocco e le diverse culture. La musica berbera è il vero folklore marocchino: i berberi, che si dividono in vari gruppi, sono i più antichi abitanti del Paese; la loro musica è ricca di influenze dell'Africa nera, è meno codificata e veramente popolare, si basa sulle percussioni, sul rghita (un oboe di legno) e sul guimbri, può essere strumentale o vocale (in questo caso con cori stupendi, particolarmente quelli femminili, o con pezzi per solisti che ricordano stranamente il blues rurale).

Gli arabi sono venuti dopo, e hanno occupato buona parte del territorio: la loro musica è molto più elaborata; quella « classica » è interessante, sia cantata sia strumentale, quella « leggera » trasmessa alla radio è molto banale, sempre cantata, con testi degni di Sanremo. Infine, i neri, i Gnaua provenienti dal Sudan con una musica essenzialmente fondata sulle percussioni, e i Mauri (gli « uomini blu ») con le loro danze come la *guedra*. La cosa più curiosa è stata la scoperta d'un mo-

vimento analogo al nostro pop: c'è una musica per giovani, con testi « impegnati » o anche strumentale, che sfrutta però soprattutto gli strumenti tradizionali dei berberi. Ci sono diversi gruppi (il più famoso è quello dei Riouan) che appaiono in televisione, fanno dischi e tournée. E' un genere nato da poco, ma già senz'altro valido: mi sembra significativo il fatto che questi gruppi non sentano il bisogno di ricorrere agli strumenti occidentali ».

E, dopo il Marocco, cosa fanno gli Aktuala?

« Ci stiamo un po' riorganizzando, a fatica perché al ritorno in Italia ci siamo trovati in difficoltà per varie ragioni. Per ora io e Walter facciamo dei concerti con la collaborazione di qualche amico, ma l'intenzione è di ricostruire appena possibile il gruppo con un organico fisso (però per questo dobbiamo attendere il ritorno dall'India del nostro percussionista Trilok Gurtu). Nel frattempo, abbiamo preparato un disco selezionando pazientemente più di sedici ore di nastri registrati da Walter in Marocco. Non è un disco degli Aktuala, ma un disco di folklore. Ben differente da quelli già apparsi, tuttavia, perché presenta la musica popolare (quella dei « dilettanti ») e inoltre i suoni dei mercati, delle cerimonie, delle oasi, degli animali: è come il racconto della nostra esperienza. Per restituire un'atmosfera magica, vicina quanto possibile a quella autentica, abbiamo affidato all'amico Claudio Rocchi il compito di mixare questo materiale, aggiungendo effetti elettronici che diano quel senso di profondità che il registratore non poteva afferrare. Siamo molto contenti del risultato, e speriamo che il disco possa uscire presto, nonostante anche in questo caso si siano incontrati, al solito, ostacoli e diffidenze ».

(foto Roberto Meazza)

Mauro
Leonardi

La meccanica del successo in una società come la nostra è davvero bizzarra e menzognera. Prendiamo il caso di Gato Barbieri. Ha impiegato anni per raggiungere la cima, usando il percorso più arduo, quello scosceso e poco apprezzato del jazz. Quando poi, poco più di un anno fa, la sua personale interpretazione della musica del Terzo Mondo divenne di dominio pubblico, gradualmente e da principio in maniera abbastanza sotterranea, parecchi si sono dati da fare per smantellare la « grandezza » o la « purezza » della musica e del personaggio. « Ormai Gato si è commercializzato, è diventato una star da Hit Parade... » — Si è sentito dire da più parti, soprattutto dopo le ultime sue prove, l'album **Viva Emiliano Zapata** e la recente tournée europea.

A parte ogni considerazione sul moralismo e lo snobismo di simili critiche, che spesso vengono dall'ambiente più conservatore e reazionario degli « amici del jazz », mi pare perlomeno sciocco e superficiale voler liquidare oggi Gato, chiedendogli impossibili e disumani sforzi di rinnovamento a tutti i costi. Certo, le critiche si possono e si devono esercitare su chiunque — anch'io ho parecchie riserve su **Emiliano Zapata** — ma basta farle scavando in profondità e cercando di essere costruttivi.

Di articoli su Gato ne ho letti parecchi, specie negli ultimi tempi. Impegnatissime e spesso troppo dogmatiche disquisizioni sull'**engagement** politico della musica di Barbieri. Oppure pettegole e folcloristiche descrizioni da giornale scandalistico sul cappello nero di Gato o sulla sua amicizia con Bertolucci. C'era sempre qualcosa di eccessivo, di superficiale, di non vero. Come di chi si avvicina ad una persona e ad un mondo in modo obliquo, senza volere scavare dentro, né tentare di capire fino in fondo.

Più che per altri personaggi, mi sembra importante per il caso di Barbieri fare uno sforzo per accostarsi al suo mondo, alla sua esperienza, alla sua persona. Gato è una persona assolu-

INTERVISTA A GATO BARBIERI

Latino America... Latino America...



tamente naturale e sincera. Non ama parlare molto e, quando lo fa, usa un linguaggio pittoresco e quasi naïf, privo di retorica o di abbellimenti intellettualistici, che è straordinariamente efficace e significativo. Ma bisogna sentirlo dal vivo, con tutti i suoi silenzi, i suoi gesti, le sue improvvise uscite in argentino, il suo febbrile cercare le parole e le espressioni giuste, per far capire agli altri quello che lui ha chiaro dentro di sé. Le interviste che ho letto finora hanno superato lo scoglio di dover tradurre il suo linguaggio in un discorso logico e scorrevole, facendolo parlare in modo assolutamente spersonalizzato ed « educato » (anch'io l'ho fatto una volta).

La lunga conversazione che segue è avvenuta in un clima di completa libertà e relax, e cercherò, soprattutto per quanto riguarda Gato, di rendere il suo discorso il più possibile vicino alla realtà e al **feeling** che si sente dal nastro su cui è stato registrato. Potrete così giustificare tutte le ripetizioni o i punti di sospensione (pause della conversazione), che vi appaiono spesso.

Oltre a ringraziare Gato e la sua preziosa compagna Michelle per la loro generosa collaborazione, ringrazio vivamente il nostro comune amico, il cineasta Gianni Amico, che con i suoi acuti interventi e con la sua eccezionale conoscenza del mondo e della musica latinoamericani, ha contribuito a far capire la funzione e la collocazione della musica e della poetica di Gato Barbieri.

G. P.

Gong: Gato, vorrei anzitutto che tu mi parlassi dei tuoi inizi, delle musiche che tu ascoltavi da ragazzo a Rosario o a Buenos Aires. Soprattutto per capire i fondamenti e le radici della tua musica di oggi e fino a che punto il ricordo ha potere su di te, ora.

Gato: Allora si ascoltava tutto da noi, tanghi, samba, bolero, mambo e jazz. Ed io ascoltavo tutto e ho cominciato suonando tutti questi ti-

pi di musiche, sicuro... Mi ricordo che era abbastanza bello suonare tutte queste cose. Dopo, certo, dipende da come uno suona la musica, perché puoi suonare ogni cosa e può essere tutto una grande merda. E' semplice, no? Più tardi, lentamente, questi ricordi si sono fatti sempre più forti dentro di me. Più forti perché era una necessità che io sentivo. E questa credo sia la cosa più importante: avere la necessità di fare una cosa. Perché ci sono dei tipi che suonano bossa nova o musica cubana così, senza bisogno... Anche la mia non è una musica autoctona, non la faccio esattamente come la fanno loro. Gli do quel sapore, quelle basi che sono laggiù, e ci metto poi tutte quelle cose che sono nella mia testa, quando comincio a suonare questi pezzi. Però penso che sempre tutto dipenda da come tu fai una cosa. Se tu la fai a cuore e se tu suoni bene, deve venire bene. Se tu la fai per una questione di tipo commerciale, o perché la fanno altri, allora non va. Perché oggi si segue molto questa moda latinoamericana, o anche questa moda politica che c'è qui, che è tremenda, orribile.

Gong: A questo punto vorrei inserire il discorso della Black Music. Come mai, Gato, mentre suonavi tutti i vari tipi di musiche latinoamericane, a Buenos Aires, hai cominciato ad interessarti al jazz degli afroamericani?

Gato: Perché allora a Buenos Aires si suonava il jazz. Non so se allo stesso livello del Nordamerica. Ma in tutti i posti c'era un'orchestra di tango e un complesso di jazz. Perché a quell'epoca il jazz era la musica più internazionale. Quando sono arrivato da Rosario a Buenos Aires, nel '45, già c'era questa situazione. Nel '48 sono andato in un posto e mi sono trovato con dei tipi che suonavano **bop** benissimo. Più tardi il jazz è cominciato a calare. Quando è arrivato il **Rock & Roll** o il **Samba...** Allora sono stato costretto pure io a suonare il 50% di jazz. E l'altro 50% era dedicato al **Samba**, alla **Chacadera**, al **Gato**, (una danza che si chiamava come me), al **Tan-**



go... Ma io restavo principalmente un jazzista, perché mio zio suonava con un'orchestra di jazz. Chissà, forse se mio zio avesse suonato in un'orchestra di tango, ora sarei un **bandoneonista**. Quando sei piccolo, si sa, tu vai dove ti dicono. Anche mio fratello maggiore suonava jazz. Sono arrivato a Buenos Aires, ho cominciato a sentire Parker, è stato fantastico, e la scelta è stata semplice.

Gianni: Questo discorso sulla formazione di Gato è molto interessante in rapporto ad un dato oggettivo. Gato è il primo musicista di jazz non nordamericano che arriva non soltanto ad imporsi negli Stati Uniti, ma addirittura arriva **on the top**. Questo fa di lui una figura abbastanza straordinaria nella storia del jazz. Ora la formazione di Gato è alquanto particolare. In rapporto a quella dei musicisti di jazz italiani e, immagino, europei della sua generazione.

Gato: Io ho suonato tutta la musica più orrenda e più bella che ci sia...

Gianni: Gato è qualcuno che sceglie la professione di musicista come mestiere di famiglia. Inizia suonando nelle balere: **bolero, tanghi, mambi**. Ascolta Parker e scopre il jazz quando è già in possesso di una tecnica strumentale molto raffinata. Suona le parti più difficili nell'orchestra sinfonica di Buenos Aires. E' influenzato da Konitz prima, quando suona l'alto, poi passa al tenore e scopre Coltrane. Lo scopre e lo imita, molto prima della famosa apparizione di Trane in Italia con Miles che suscitò lo scandalo che tutti ricordiamo. Si trasferisce in Italia agli inizi degli anni 60. Ma nella sua vita sono già avve-

nute alcune cose molto importanti, determinanti. Prima di tutto l'unione con Michelle. Cioè con qualcuno che ha vissuto lungamente negli Stati Uniti e che conosce molto bene la musica e il mondo del jazz. Questo determina un rapporto assolutamente demistificato tra Gato e il jazz, quello mitico degli USA. La cosa che mi ha colpito di più quando ho conosciuto Gato a Buenos Aires era proprio questa mentalità decolonizzata in rapporto al mito del jazz. Un rapporto senza complessi di inferiorità. Una fortuna enorme per Gato. Qualcosa che lo aiuta molto nelle esperienze musicali precedenti la sua venuta in Italia. Gli ingaggi nelle orchestre di Dizzy e di Woody Herman per le loro tournées latinoamericane, le incisioni con Jim Hall. Io credo che il complesso di inferiorità verso il jazz USA sia il più grosso handicap dei musicisti europei. Gato non lo ha mai avuto.

Gong: Hai parlato prima di «moda politica». Mi vuoi chiarire questo concetto e dire qual'è, secondo te, il ruolo del musicista di oggi?

Gato: Devo dire che l'Italia è un paese dove si può parlare di politica con una certa libertà, anche se ci sono i fascisti e tutte quelle cose lì. Ora succede che in una tale situazione ci sono dei tipi che, come io ho saputo, invece di fare della musica, compongono dei nomi, degli slogan. E alla gente più ingenua piacciono più i nomi, i titoli che la musica. Ci tengo a fare il punto della situazione. Che in musica c'è prima la musica. Molti mi dicono: «Lei pensa che con la musica si può fare la rivoluzione?» Ed io dico: no. Io penso che per un musicista anzitutto è importante fare della musica. Però se un musicista, o un artista in genere può dire delle cose che aiutano la gente, mi sembra una cosa positiva. Ognuno può dare un contributo, e questa è la cosa più importante che può fare un artista. Si sa che quando arriva il momento delle patate che bruciano, non sarà lui a... Perciò mi dispiace che ci sia chi, approfittando del fatto che viviamo in un momento

così, ci gioca su. Io suono, e certe volte sto male a veder le cose come stanno. Ma poi mi fanno le palle, quando mi vogliono parlare troppo di politica in musica. In America è diverso. Qui c'è una mischia così grande, che alla fine non si capisce più nulla. Questo mi addolora, perché va a svantaggio della testa fresca che dovrebbe avere la gente. Sono stato in certi piccoli paesi dove la gente percepisce queste cose, capiscono quello che io voglio dire perché hanno sentito la musica.

Michelle: Credo che questo ti infastidisca, perché senti che in Europa la gente spesso pretende da te più di quanto sei venuto a fare.

Gato: Sì, vorrebbe che ogni cosa che faccio, fosse una bomba. Quando mi chiedono troppe cose, sto male, perché mi sembra che non si ascolti la mia musica.

Gianni: Nei confronti della tua musica, c'è in Europa anche un'attesa di carattere politico. Quando esci con un disco che si chiama **Terzo Mondo**, è chiaro che la gente si aspetta un certo tipo di musica. E credo che questo tu non lo rifiuti?

Gato: No, certo...

Gianni: Allora, è importante che nei confronti della musica di Gato, non ci si ponga come di fronte a quel tipo di musica che qui comunemente viene definita musica di protesta. Cioè sperare che andando a sentire Gato, lui parli, che so, del contadino che muore di fame nel Nord-Est o delle persone fucilate in Argentina. Gato non fa questo tipo di musica direttamente protestataria. Per comodità di discorso, possiamo dire che esistono due filoni all'interno della musica popolare latinoamericana. Due musiche che hanno un modo molto diverso di essere politiche. Una è la musica più propriamente folk. Gli esempi: da Mercedes Souza a Violeta Parra, dai flauti indios oggi alla moda, ai canti dei vaccari del Nord-Est del Brasile. E' una musica semplice da catalogare, per una mentalità europea. Va dalla musica del «buon selvaggio» alla musica di protesta. Musica che oggi si vende piuttosto bene. Poi esiste un'altra mu-

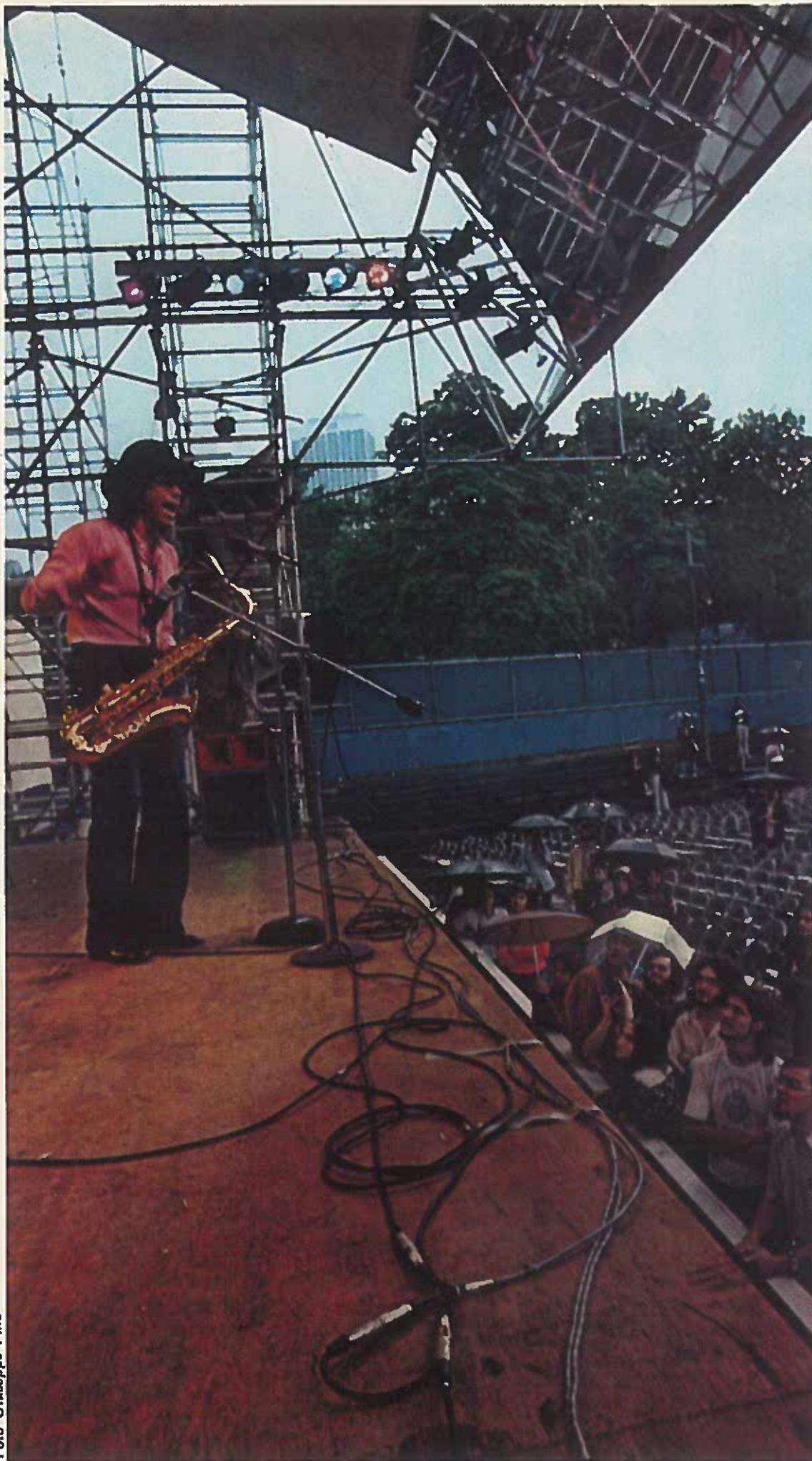


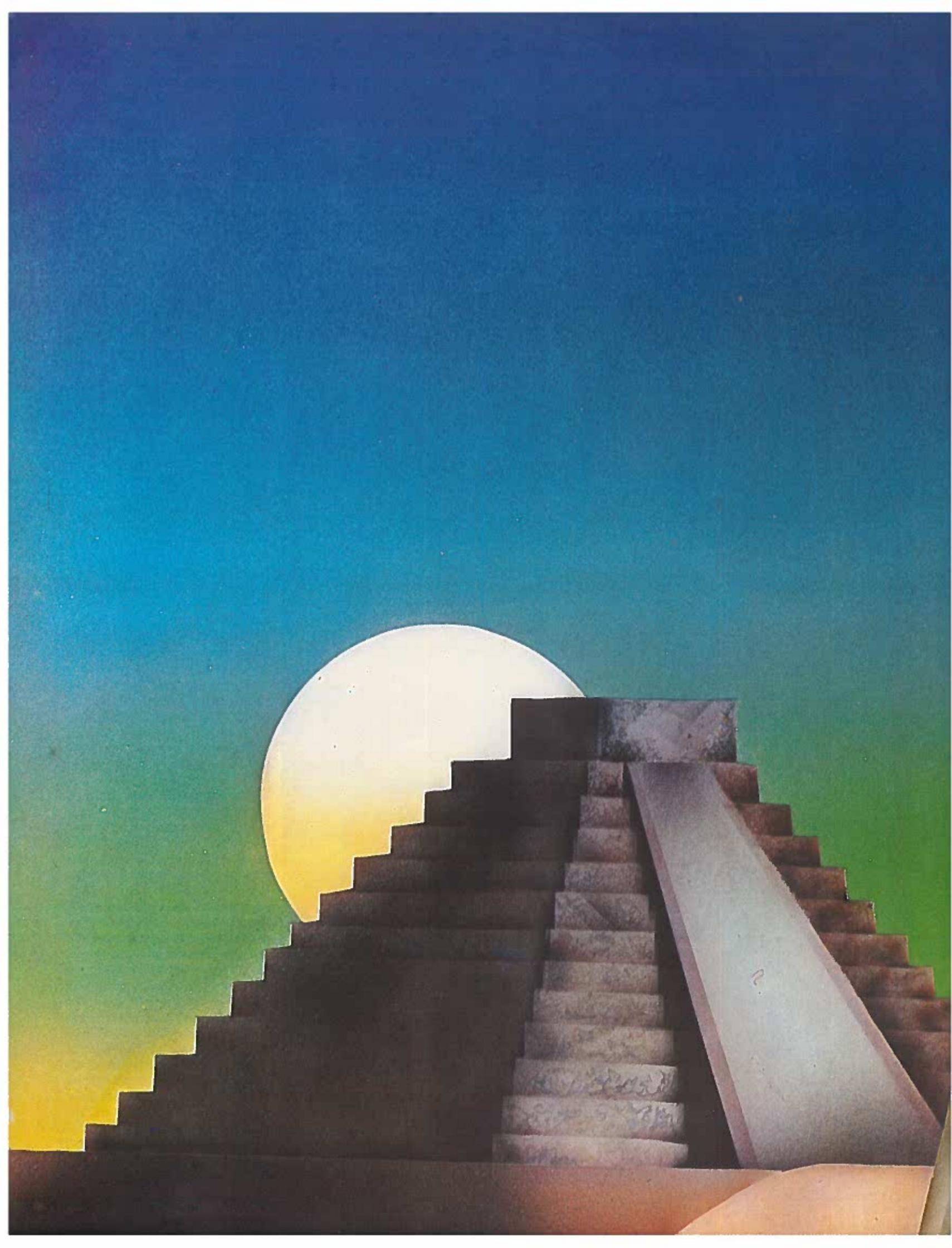
Foto Giuseppe Pino

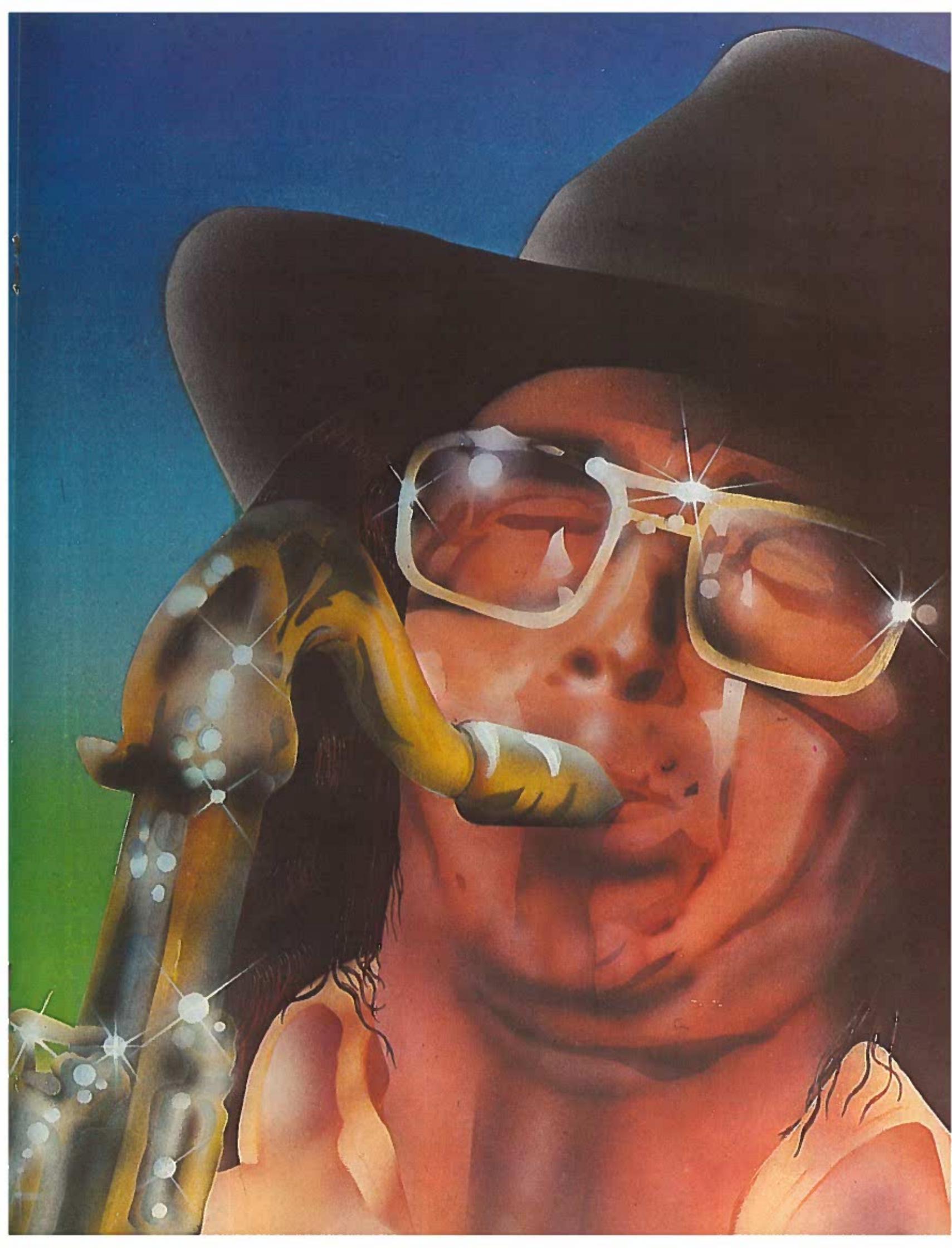
sica. Una musica che è sempre stata esportata, sin dai tempi di Carmen Miranda, come una musica di consumo, e che come tale è sempre stata ricevuta dal pubblico europeo o nordamericano. E' una musica difficile da strumentalizzare, non facile da catalogare per una mentalità occidentale. Tipico di questo filone è mettere la musica davanti a tutto. L'esempio più clamoroso: Joao Gilberto. Il suono davanti a tutto, il culto del suono. Questo filone ha avuto recentemente un grande rilancio a partire dalla scuola tropicalista creata da un gruppo di giovani bahiani seguaci di Joao. I tropicalisti sapevano benissimo che per un musicista il momento più importante politicamente, il momento dello impegno più profondo è il momento musicale. Gato appartiene a questo secondo filone. La sua ricerca, politicamente, è importantissima perché è un lavoro direttamente ideologico.

La ricerca di Gato è la ricerca di un'identità musicale continentale; da questo punto di vista si inserisce in quello che è il grande discorso ideologico ed artistico in America Latina. Cercare di rispondere alla domanda « Chi siamo noi latinoamericani ». Cercare di scoprire quali sono gli elementi comuni alle diverse culture latinoamericane. E' un lavoro direttamente ideologico, di grande importanza per il futuro.

Gato: Esatto! A New York ci sono portoricani, brasiliani, cileni, argentini... E quando io suono è come una persona che parla un'idioma che loro già conoscono. E questa è una cosa bella per me. Loro non mi chiedono di più, perché sanno. Capiscono che siamo in una situazione difficile e che io cerco di comunicare con loro suonando.

Gianni: Da questo punto di vista, è estremamente indicativa la scelta dei temi che Gato suona. Quando Gato suona *Eclipse* o *Carinhoso*, suona dei temi che da sempre, i poveri, la gente umile ascolta e danza. Per un pubblico di latinoamericani l'identificazione è immediata. Non vedo l'equivalente di questa musica in Europa. Non.





è che quando Gato suona **Eclipse** suoni un tema significante politicamente. Il pubblico latinoamericano però riconosce immediatamente la sua cultura, capisce quello che significa la scelta di Gato, afferra con facilità la proposta ideologica. Per un pubblico europeo quel tema non significa nulla e, ancor peggio, altri temi come **Bahia** o **Brasil** vengono addirittura identificati con la peggiore immagine turistica dell'America Latina. In realtà si tratta di capolavori della musica popolare brasiliana, di autentici classici. Qui mi pare importante dire che in alcuni paesi dell'America Latina e soprattutto in Brasile la musica popolare rappresenta la unica forma di cultura nazionale. E questo lo dico non riferendomi all'élite culturale del paese, ma direttamente al popolo. La musica popolare brasiliana non solo da sempre interpreta con intelligenza, partendo da posizioni quasi corrette, la realtà del paese, ma si pone fra il popolo stesso come cultura. L'esempio oggi è normale per dei musicisti giovani come Chico Buarque o Caetano Veloso citare nei loro testi classici come Noel Rosa o Caymmi, e il pubblico recepisce immediatamente il significato culturale della citazione, capisce che ci si riferisce a questo o a quell'atteggiamento ideologico. Anche Gato quando suona **Mi Buenos Aires Querida**, non si limita a suonare un tema, ma si riallaccia a una cultura, quella del tango, a un mito, quello di Gardel; tiene conto dell'esperienza dei musicisti contemporanei che hanno lavorato sul tango, cioè agisce all'interno di un sistema culturale molto preciso, nei confronti del quale, quasi sempre, lo spettatore europeo si trova privo di codici interpretativi.

Gong: Parliamo adesso del jazz di oggi. Non credo si possa negare che il jazz ai giorni nostri è profondamente cambiato. Non presenta più le stesse caratteristiche di autonomia e di particolarità che aveva una volta. Gato, secondo te da cosa dipende ciò, e cosa è oggi il jazz per te?

Gato: Anzitutto i tempi sono cambiati. Ma penso che il

jazz sia sempre in embrione la matrice di tutto quello che si fa oggi, da un punto di vista creativo. Adesso il jazz si segue di più di prima, perché i musicisti di rock hanno preso tante cose da quelli di jazz. Allora, questi giovani hanno cominciato ora a capire che questa musica esisteva già da prima. Certo, i musicisti stile Parker, stile Coltrane, credo che non ci saranno più. Oggi non vedo musicisti che possiedono la capacità dell'improvvisazione totale. Credo che quella sia stato il dono di un'epoca. Comunque, tutte queste cose di oggi sono positive, perché producono dei cambiamenti. E credo che in futuro ci sarà un altro mutamento, con un ritorno ad una cosa passata. Mi sto rendendo conto solo adesso che esistono certe musiche che sono molto vive e rimangono sempre. Poi ci sono altre musiche che passano, sono come un commentario. Queste seconde derivano dalle prime ed hanno un periodo di vita più o meno lungo. Credo che il jazz sia una cosa duratura. Coleman Hawkins, per esempio, è stato sempre puro ed è morto così. Perciò credo che il jazz, la musica brasiliana, quella cubana e anche la argentina possiedono una carica ritmica, un'energia fondamentali, che muovono tutto il resto delle musiche. Ed è per questo che io mi baso molto semplice-

mente su tutti questi quattro poli fondamentali. La mia musica è allo stesso tempo semplice, rudimentale e caotica. Altri si basano magari solo su uno dei quattro poli che ho detto. Forse è un discorso complicato quello che sto facendo: non so se riesco ad esprimerlo a voi, ma io ce l'ho chiaro dentro...

Gianni: Io nel jazz d'oggi ti vedo come un isolato, un solitario. Il tuo modo di suonare la musica latinoamericana non ha niente a che vedere con il modo di cui l'hanno suonata Stan Getz o Herbie Mann. Il tuo è, però, un discorso nettamente jazzistico. L'influenza di Coltrane è ancora molto forte. Perciò la tua musica è diversa anche da quella dei vari Santana. Ecco perché dico che sei un isolato, nell'ambito del jazz. Invece mi sembri perfettamente inserito nel lavoro dei musicisti latinoamericani del filone di cui si parlava prima. Io trovo che la tua musica si inserisce in un movimento preciso, che nasce con l'incisione di **Tropicalia** (dove Caetano Veloso canta una composizione per il Che, composta da Gil in spagnolo) e soprattutto dal disco di Joao in Messico. Lì non solo Joao canta in portoghese e in spagnolo, ma riprende un genere come il **bolero**, temi che sembravano ormai dimenticati del repertorio latinoamericano (come **Eclipse** che tu incidi pochi anni do-

po). Da quel momento la ricerca di una musica continentale coinvolge vari musicisti. Lo possiamo vedere anche a livello aneddótico. Tu incidi **India** praticamente nello stesso momento in cui lo incide Gal Costa. Caetano Veloso comincia ad incidere **tanghi** più o meno nel momento in cui inizi tu, Roberto Carlos incide **El Dia Que Me Quieras** un anno dopo di te. Milton Nascimento non solo canta in spagnolo, ma va alle radici, componendo brani di sapore **Flamenco**, quasi arabo. Vorrei sapere se, secondo te, questo filone esiste e se tu senti di farne parte.

Gato: Credo che in questo momento esiste un movimento, per cui i latinoamericani vogliono dire la loro. Ed io certamente mi sento di farne parte. Perfino i portoricani ora vogliono che la loro musica si faccia sentire. La loro è una musica tipica per ballare e ciò provoca spesso degli errori. Per esempio; qualche volta fanno dei concerti con Tito Puente e non va nessuno a sentire. Perché è la stessa musica da ballo, messa su un palcoscenico. E la gente vuole ballare e lì non può. Ecco perché io ho fatto **Emiliano Zapata**. Per cercare di riscattare quel tipo di musica; in modo che, oltre che ballata, venga pure ascoltata. E loro hanno capito; è stato un fatto importante per loro, ed è piaciuto. Perciò ho chiamato Chico O'Farrill: perché proprio avevo bisogno di fare una cosa così. Avevo bisogno di questa base orchestrale su cui poter improvvisare con il sax. E loro hanno detto poi: che bella la nostra musica, suonata in un'altra maniera! Con questo disco gli ho fatto pensare che quella musica si può fare in una maniera diversa dalla solita. Allora è importante essere un po' didattici, semplici. Sentendo questa musica, forse allora associano le varie cose. E così è accaduto perfettamente per **Emiliano**, ed a me ha fatto molto piacere, veramente.

Gianni: Parliamo di questo **Emiliano Zapata**. Credo che per gli europei sia meno convincente degli altri. Cerchiamo di capire perché. Personalmente non sono come te entusiasta del lavoro di Chi-



Gato e Michelle

co O'Farrill. Ma vorrei cercare di lasciar da parte le impressioni personali e ritornare al problema del rapporto fra ascoltatore europeo e musica latinoamericana. Io penso che i tuoi dischi della serie Flying Dutchman permettevano un ascolto di tipo jazzistico. Si rivolgevano ad un doppio pubblico che li recepiva in maniera fondamentalmente diversa. Poi i **Capitoli uno e due** precisano il tuo discorso, scandalizzano alcuni puristi, ma sostanzialmente convincono il pubblico. Perché? Perché presentano un'immagine dell'America Latina sostanzialmente culturale. L'europeo proietta i suoi schemi interpretativi e i conti tornano. I temi sono quelli tipicamente folk, oppure addirittura la lettura avviene sulla base dell'equivoco più banale. Tu canti **La Cina** che è una donna, e la gente pensa alla Cina. Nell'ultimo disco il tono è completamente diverso. E' un disco gioioso, un disco dove non ci si lamenta, e questa direi che è la discriminante decisiva. Il latinoamericano va bene fin quando si lamenta, se non si lamenta è inaccettabile, tradisce tutte le aspettative. L'ascoltatore europeo mette il disco sul piatto e si sente perso. La musica che ascolta ha poco da vedere con quello che si attendeva. Parlo logicamente dei critici o di coloro che pensano di saper ascoltare un disco. Per il pubblico più vasto è diverso, il disco è molto piacevole e penso che anche in Europa piacerà. Meno che in America, ma piacerà.

Michelle: Secondo me, **Viva Emiliano Zapata** è un disco nostalgico come lo era **The Third World**...

Gianni: Ma è un tipo di nostalgia tutto diverso...

Gato: Ma è la stessa cosa chiedersi perché Coltrane tante volte ha suonato le **ballads**! Sono solo delle melodie bellissime...

Gong: C'è da dire pure del sound dell'orchestra di **Zapata**. Mi pare una sorta di versione americanizzata alla Xavier Cugat, per quanto io lo possa conoscere...

Gato: Sta attento: Xavier Cugat era una grande cagata. Mentre invece, ti assicuro che per esempio l'orchestra

di Perez Prado era un'orchestra della madonna... Te lo posso dire perché, quando veniva a Buenos Aires, ci suonavo pure io. Solo che quel tipo di musica non è stata mai abbastanza sviluppata. Sì, Dizzy Gillespie ha fatto delle cose molto belle. E anche Parker, in quel disco che si chiama **Fiesta**. Altre cose sono meno conosciute qui, come certe cose di Felipe Luciano, di Machito, o anche dello stesso Bola de Nieve. E per questo tipo di suono Chico era l'uomo giusto...

Gianni: La musica latinoamericana è soprattutto una musica di cantanti. Nella tua ultima musica mi sembra che il rapporto fra il sax e il resto del gruppo ricordi molto il rapporto cantante-orchestra. Cosa ne pensi tu?

Gato: Se io potessi trovare, ad esempio, uno Jorge Ben, sarebbe molto bello fare un disco con lui. Perché so che lui non è solo un cantante, ma è qualche cosa di più. Ed io so che potrei avere un rapporto con lui. Mentre con un Joao no, perché lui non usa basso e vuole una batteria che non si sente... Ad esempio, guarda Marvin Gaye. Quando lui canta, non è solo il canto. Ci sono tutti quei tipi che suonano dietro, lo spettacolo. Oggi anche per i cantanti c'è una specie di movimento, per cui il solista comincia a muovere le cose di dietro. Non c'è solo l'orchestra, ma ci sono tanti tipi che suonano. E questo si sente bene con Marvin Gaye, e anche con certe cose di James Brown. E pure con certe cose che io ascolto alla radio e di cui non so i nomi. Ora, ci sono quelli che non sanno sviluppare questo discorso, e lasciano le cose a metà. Invece, bisogna andare a fondo. Purtroppo finora non ho trovato un cantante..., ma chissà, forse un giorno...

Gong: Che differenze hai riscontrato tra il pubblico americano e quello europeo, per quanto riguarda le reazioni nei confronti della tua musica?

Gato: Gli americani sono più viscerali, mentre gli europei per l'80% sono come se andassero in chiesa. Gli europei sono razzisti con i musi-

cisti bianchi. I neri vanno sempre meglio per loro. Forse hanno ragione, perché i neri suonano sempre tutto, mentre i bianchi... Per quanto mi riguarda, ora che sono su, mi trattano bene, ma prima...

Gong: E per quanto riguarda il tuo inserimento iniziale, negli USA, tra i musicisti neri? E' stato difficile?

Gato: Il problema fondamentale è che quello è un paese così grande che nessuno ti fila. Per arrivare a fare delle cose tue là, tu devi essere paziente e suonare. Lentamente così essi cominciano a vedere chi sei. In otto anni io sono riuscito a fare parecchie cose, a incidere diversi dischi... Lì è così grande, che quando suoni, non è che crolli tutto, all'inizio. Devi restare tranquillo, perché si può arrivare al limite dell'angoscia, della frustrazione. C'è tanta musica e spesso non riesci a suonare tanto. Ma devi continuare. Quando ho fatto il **Terzo Mondo**, non è successo niente. Non c'erano addirittura dischi in giro, l'ho visto con i miei occhi. Spesso con un disco non si fa niente. Infatti, decisi di andarmene. Sono andato a vivere a Buenos Aires, dove ho suonato in un teatro per 25 giorni. Lì m'è arrivata questa lettera di Bob Thiele, che m'ha detto: «E' arrivata la tua ora, vieni ad incidere». Ed io ho lasciato tutto, mi sono pagato il biglietto di viaggio per mio conto. Che stupido! Poi le cose sono andate meglio. **The Third World** ha avuto un premio... Ed allora i musicisti già ti cominciano a guardare in un'altra maniera, a chiedere se possono suonare con te.

Gianni: In fondo, da questo racconto si capisce che il meccanismo del successo, che agli europei sembra estraneo al mondo del jazz, invece negli USA finisce per dominare tutto. Anche il jazz. Il jazz non sfugge alle regole implacabili dello spettacolo americano, come qualsiasi altro tipo di musica. Da noi si tende a mltizzare, a vedere il jazz come una forma estremamente pura, maledetta, al di fuori della mischia. E' falso. Tutti vogliono oggi avere un proprio complesso,

magari senza avere le doti del leader.

Gong: Gato, consideri chiusa l'esperienza musicale effettuata con i musicisti argentini o brasiliani, per intenderci quella dei tuoi primi due album per l'Impulse?

Gato: No, affatto. La considero solo un inizio, specie quella con i brasiliani che è solo un aperitivo. Non ho potuto svilupparla a sufficienza, perché loro sono lì ed è difficile farli suonare negli Stati Uniti, per i visti di lavoro, per problemi familiari...

Michelle: Perché Gato vorrebbe sviluppare questa esperienza, suonando a lungo con loro, non solo facendo un disco.

Gato: Purtroppo, quando ho fatto una tournée in Giappone con loro, volevano tornare indietro, erano disperati. Hanno le loro famiglie, e non tutti voglio essere dei nomadi, come lo sono io.

Michelle: Gato, perché, per finire, non parli di quel concetto a cui tieni tanto, la **Musica Radiale**?

Gianni: Sì, Gato chiama **Musica Radiale** quella che si ascolta alla radio...

Gato: Sì, penso che qui tu apri la radio e non è che stai molto bene. Allora succede che uno ha il culto del disco, perché ti scegli tu quello che vuoi sentire. Mentre in America c'è la **Musica Radiale**, che ti fa sentire tante cose belle. Hai tante possibilità. Allora la gente lì, come dice Michelle, mangia la musica. Cioè ascolta musica e compra dischi allo stesso tempo. Allora attorno alla musica non c'è tutto quel mistero che c'è qui. Quando uno va ad un concerto, è come andare a vedere un film, che magari si è già visto, o di cui si è sentito parlare. E questo fatto distende i nervi, è positivo. Vai lì e ascolti una cosa che già ti è familiare. E' un rapporto più naturale. E' un rapporto meno nevrotico, come con una donna. E non usano tante parole per spiegarti la musica. E' un rapporto più sano.

Conversazione raccolta da



1. Appunti per una commemorazione

James Mc Guinn più di 30 anni, per la prima volta in circolazione estate 1960, quando un complesso dal nome *Limelites* lo eiacula nella stanza « tradizionale » e poi col *Chad Mitchell Trio*, poi come *supporter* di *Bobby Darin*, *Judy Collins*, per un attimo con i *New Minstrels* che conoscemmo anche noi in sprovvedute serate di *Sanremo*, solo *acts* verso il 1964 quando i « giovani grifoni » della scena *quasicountry* si mettono ad ascoltare *Please Please Me* dando fuoco alla illusione californiana.

I *Byrds* vengono fuori quella stessa stagione, si chiamano *Beefeaters* e anche *Jet Set*, provano un 45 giri per la *Elektra* e naufragano tra le braccia della *World Pacific Records* con nastri timidi-involuti che noi conosceremo in pieno 1969 (*Preflyte*). Il pentagono funziona già, *Mc Guinn + David Crosby + Mike Clarke + Gene Clark + Chris Hillman*: un serata al *Ciro's* di *Los Angeles* li consacra come figli di *Robert Zimmerman*, la *Columbia* se li mangia con lo sguardo, una ragazza dice « Oh, no, musica da chiesa! » e il *Bobby* con riccioli da demonio si fa fotografare compiaciuto in mezzo a quel pulsare di *folkrock*. *Mister Tambourine Man* sale nelle *charts* nazionali, un LP pieno di gemme da *Another Side* da ragione al nostro prurito fermo alla scenografia *Lovin' Spoonfull* e ai *Turtles* non ancora « fluorescenti *Leech & Eddie* »; fuochi d'artificio al *Troubadour* cento miglia oltre *San Francisco*, una tournée europea disastrosa un attimo dopo l'isteria/godimento dei *Beatles* venuti a verificare i nostri pomeriggi di *Ticket To Ride*.

1966 di grande volo, esce *Turn! Turn! Turn!* con le parole della *Bibbia* e l'ombra di *Pete Seeger* a collegar ieri e domani, lo stile diventa « classico » e prende ad influenzare i *Jefferson* immobili al punto di partenza *Takes Off*. Se ne va *Gene*

Roger Mc Guinn



PIACEVOLE SUONO & AMERICA

Clark, relegato nelle note del secondo album a suonare il *tambourine*: il complesso inizia a scricchiolare sotto il peso di una disfida (*Crosby/McGuinn*) che è essenzialmente « incidente di lavoro » tra la canapa e una bottiglia di whisky. Al *Village Gate* di *New York*, 1° complesso pop a suonare nella reggia del jazz sulla *Costa Orientale*... *Fifth Dimension*, sul finire dell'anno, da ragione alla febbre di mescalina/acido che suona il campanello dell'appartamento californiano, le canzoni si chiamano « quinta dimensione » oppure « otto miglia in alto », gli astronauti di uno spazio senza gravità portano siringhe appese al collo e l'hey, *mister spaceman* che fa accadere sconquassi nelle classifiche vergini ancora è forse lo stesso segnale del *Dylan* prima dell'incidente o di *John Lennon* che si presta a clamorosi equivoci aspirando tre boccate di « qualcosa » in mezzo a *A Day in the Life*.

L'anno dopo lo stile si rassoda, c'è la conferenza stampa in cui i *Byrds* an-

nunciano la scoperta del *ragarock* (il matrimonio tra *Katmandu* e *Sausalito*), il cuore zecchino del *Buddha* appeso al pennone della *Casa Bianca*, un album come *Younger Than Yesterday* dove i nodi forti di droga e misticismo si allungano sul corpo nudo di un *Chuck Berry* rivisitato. Ma stiamo dicendo dei *Byrds* e non di *McGuinn*, che odia i *sitars*, odia *Crosby*, odia l'acido e forse i *Byrds* stessi e torna se stesso (padrone) il giorno in cui prende ad esiliare il buon *David*. E' l'estate di quell'anno storico: « Gli altri ci copiavano, *David* portava in giro i nastri e li faceva ascoltare a mezzo mondo. Poi venne la storia di *Goin' Back*, il brano su *Notorius*, quello di *Carole King*. *Crosby* si rifiutò di inciderlo e preferì andare ad aiutare i *Jefferson* di *Surrealistic Pillow*: così decidemmo di cacciarlo ».

Dunque il '68 vede un ricominciare tempestoso, il complesso suona *Hillman + Clarke + McGuinn*, con quella formazione e adorabili rimaneggiamenti vien fuori

Notorius Byrd Brothers, mentre *James McGuinn* diventa *Roger* per ubriacature di « religio », quattro secoli prima di *Carlos Santana* « *Devadip* » o di *Herbie Hancock* « *Mwandishi* ». In tre non si può continuare, entrano *Gram Parson & Kevin Kelley*, si annuncia un banchettare di carne *country*, la musica leggera entra e va via, *Buffalo Bill* mette gli speroni su quel disco color speranza che è « il cuore dolce del rodeo »... tournée in *Sudafrica* con mille proteste e addirittura un *road manager* che deve imbracciare il basso per sostituire il *Chris Hillman* dimissionario... La formazione si sfoglia *one time more*, *Gram Parsons*, *Clarence White*, *Pete York*, *Roger McGuinn*, *Doctor Byrds & Mister Hyde* ultimo disco prima de' '70 vive e lascia vivere facendo entrare nel ripostiglio dei desideri tutti o quasi tutti, revivalisti dalla faccia bianca e *rockers* con tute d'astronauta, *Crosby* è lontano.

La maturità si chiama ad ogni modo *Mc Guinn + Skip Battin + Gene Parsons + Clarence White*, band che con l'aiuto a giorni alterni fornito da *Byron Berline* o *Sneaky Pete Kleoinow* regge sino al '72 collezionando 4 LP (*Ballad of Easy Rider*, il doppio *Untitled*, *Byrdmaniax*, *Farther Along*) e 4 tournées europee più o meno graziose, lo stile preso a ventate in faccia ha le gambe molli e si ciba di leggenda. Il 1973 porta le pallottole decisive, non più *Byrds* nel nostro cuore dato che *Mc Guinn* deve masticare un batterista dietro l'altro e poi, alla fine, il 24 febbraio 1973 al *Capitol Theatre* di *Passaic*, nel *New Jersey*, i *Byrds* tengono il concerto d'addio con un organico (*White-Mc Guinn-Joe Lala-Chris Hillman*) che mescola elegantemente fantasmi di prima e seconda mano e giovani non ancora avvezzi al torrido clima del *countryrock*. Un'appendice: nel corso del '73 la formazione originale si riforma per quaranta minuti che rispondono al nome puro e



semplice di **Byrds**, ma è una farfalla dalle ali cortissime anche se i sorrisi si sprecano e addirittura Mc Guinn recita il rosario dei pentimenti dando ragione a chi aveva bestemmiato dopo la « rivolta del '67 ». Poi, il primo disco **solo**, poi una esperienza (The Adventures: con John Guerin, David Vaught, Mike Wooford) che dura un'estate e un autunno, il secondo LP senza gli altri che si chiama **Peace On You** (1974), la popolarità oltre i « circoli delle buone anime » che da sempre ricamano bandiere a stelle e strisce con scritto sopra Byrds, ancora una storia che già vive di venti musicisti, 16 LP, migliaia di ore su palcoscenici di tutto il mondo, beat, pop maturo, decadenza, ipocrisia e rabbia, droga e in fondo in fondo, « pace su di voi » come già era chiaro oltre lo specchio dei **flowers children** otto anni fa?

2. Un'opinione

Roger Mc Guinn è una leggenda vivente, dunque un tipo di cui fidarsi poco. Ogni critica tende a smorzarsi, infatti, davanti alla solida considerazione che lui è lo stesso signore che nel 1965 portava bruttissimi occhiali quadrati predicando l'elettricità nelle vene, all'epoca medesima di tanta gente che oggi è cadavere sotto palmi di terra: una longevità che muove rispetto, insomma! Ma la verità vuole che si parli dell'artista fuori dallo sgabuzzino delle urla trionfanti: e che dunque si dica di una misteriosa leggerezza che guasta molte cose, di un appannarsi di lucidità che, per fare un esempio, non troveremmo mai in fondo al portamonete di un suo caro « amico di matita », il santissimo David Crosby.

Prendiamo le misure sin dagli inizi. Fino a che punto Byrds è non il frenatore di una locomotiva che senza di lui avrebbe potuto salire lungo quella « montagna sacra » che il sempre-da-citare Crosby pareva intravedere

all'epoca di **Draft Morning** e di **Everybody Has Been Burned?** Non abbiamo argomenti sufficienti per portare il discorso all'orgasmo, per dire ad esempio che il James/Roger dei primi albums non ha inventato per niente il **folk rock** con le stuzzicanti chitarre e le onde sottili di una calma beata: ma possiamo constatare che molte composizioni (parliamo ovviamente solo dei 2 dischi di esordio...) portano la firma di Gene Clark e il suo modo dolce, ovattato, di infilzare i sentimenti e i ritmi, come le tarde **performances** solistiche scriveranno a chiare lettere. Il resto, i rifacimenti dylaniani, le incursioni sotto le tende di Pete Seeger, le macchie di troppa giovinezza (**Oh, Susannah!**) nascono da un incrocio fragile e irripetibile, dal Crosby + Clark + Mc Guinn che risulta atomo non bombardabile al ciclotrone e dunque non scindibile esattamente nei suoi elementi.

Ci viene il coraggio di affermare, comunque, che il **quid** inafferrabile dei Byrds sta più nelle foglie di marijuana appesa al labbro inferiore di Crosby che alle stratonate « dinamiche » del grande capo più volte discusso: i cori dolci, (**Renaissance Fair, I See You**, solo per fare esempi fulminanti...), la fantasmagoria strumentale, le parole chiuse a tripla mandata nel cassetto dei peccati da fungo esaltante sono legati da un filo indistruttibile ai baffi dell'uomo di **If I Could Only**, padrone di un unguento di cui i Byrds si cospargeranno solo sino al **Notorious**, per disgrazia di mezzo mondo musicale (così la penso io, nonostante la « clemenza » della storia che vedremo). Se proprio vogliamo saziarci di solo Mc Guinn e fotografare per un attimo la sua musica (il suono desiderato e pensato e, perché no?, imposto agli altri) possiamo estrarre **So You Want To Be A Rock & Roll Star** dal 4° album: stile fragile e saltellante, dove la piacevolezza di un attimo di relax sbatte



già il naso contro il muro della ignavia pericolosa, come certo il misticismo degli altri brani-Crosby non lascia supporre. **Notorious Byrd Brothers**, nella sua interezza o quasi (si noti la presenza testarda di Hillman, come se il **leader** fosse improvvisamente spaesato e con armi spuntate di fronte all'omicidio del complesso) può darci ragione in questo toglier mattoni alla leggenda Mc Guinn: i Byrds trovano una bellezza strana che si stacca chiaramente dal passato, una musica che gira per il vicolo del rock & roll, per il cortile della « quasi spazialità », per l'anticamera del country e per la cantina di quella musica leggera (**Goin' Back**) che provoca il litigio tra i due primattori, com'è giusto che sia nella battaglia tra ideologie che abbiamo appena messo in piazza.

Con **Notorious**, e più oltre, Mc Guinn trova la sua vera collocazione: che consiste nel non stare in nessun posto, nel vaggiare lungo vortici impetuosi ed effimeri (anche l'amore per il country è più decantato che reale, e fedele) a cavallo di una musica che ha sprazzi furibondi d'« importanza » ma in generale non riesce a prendere l'esatto filo nervoso. Quello che manca al pensare dell'uomo è il sorriso universale, la capacità di andare oltre il superficiale e il momentaneo: ottimo **entertainer** (ma non sempre, attenzione!) a Mc Guinn cede il cuore nel comporre musica in senso

stretto, per non dire dei testi che solo per raffreddori improvvisi (**Drug Store Truck Drivin'Man, Ballad of Easy Rider** e poco altro) prendono la coda della realtà quotidiana. Così entriamo nella soffitta di un vecchio discorso (l'impotenza cronica del country) che abbiamo stratonato sino alla nausea: Mc Guinn è il precursore di questa generazione che urla le ballate dei prigionieri nel Nuovo Mexico 1910 (si pensi alla meravigliosa **Deportee** di Woody Guthrie, ripresa sulla **Ballad of Easy Rider**) e poi è incapace di sputar nell'occhio sinistro del presidente Nixon, con l'aggravante di una morbidezza che il più delle volte, mettendosi il cappuccio degli anni '50, fa morir dallo spavento chi aveva creduto nella « sanità corporale » della musica pop.

I dischi che da **Untitled** raggiungono il 1972, **Farther Along** e miserie simili, confermando quanto detto, viaggiando sulle spalle del rock & roll trovato in fondo ai jeans del passato o tra i capelli di un **country & bluegrass** che nonostante lo spiegamento di buoni musicisti non avrà mai il profumo della Premiata Compagnia dei Fratelli Volanti, giusto per fare un nome. « Asma mortale », sentenzieranno i medici con penna in mano, nonostante qualche mortaretto di gioia, fastidioso ma senza fragore: « completa astrazione dal vero movimento pop », aggiungiamo noi, se è vero che in quegli stessi tempi Crosby deliziosamente « non si ricorda più del suo nome » e i Jefferson prendono a colonizzare Alpha Centauri e via di questo passo, mentre Mc Guinn soppesa la naftalina di un passato che lo fa parlare (chi ricorda la orrenda versione di **8 Miles High**, tutti stonati e nudi d'amore, su **Untitled?**) per la gioia di chi presta fede a galloni e divise e non si cura della verità spicciola.

Oggi, che ne è di Mc Guinn? I dischi « solo » hanno tirato su la testa, la

abilità si è limata le unghie dopo che seriamente avevamo pensato di depennare quella situazione dalla area delle cose fruttifere. Ma non lasciamoci ingannare: **Mc Guinn** e **Peace On You** valgono come piccoli oggetti di **relax**, come sottili finzioni dove la musica non è più l'« amica particolare » che sullo schermo illuminato da Jim Morrison operatore prometteva scene furibonde, amplessi, battaglie, conquista di potere, tanto e tanto tempo fa. Al movimento delle vere cose pop serve poco o niente un chitarrista con arrangiamenti da classifica, con bravura scintillante, un **leader** e un attore leggendario sul teatro della personale nostalgia; occorrerebbe invece un esploratore coraggioso, un pioniere tanto bravo da far rivivere la magia del **folk rock** in epoche bruciate come quelle che stiamo vivendo. Bob Dylan + David Crosby + country + rock & roll + sintetizzatore (la formula del primo LP che un giorno giudicammo senza aggettivi **bello** e oggi più modestamente troviamo ambiguo, irresoluto, quasi miope) o semplicemente **easy listening** + ritmo (il « riassunto » di **Peace On You**) sono addizioni che ci stringono la gola: se ci piace vedere in Roger Mc Guinn un fantasma del beneamato/odiato beat, una proiezione degli anni e delle utopie leggendarie, è vero anche che non possiamo sottoscrivere i giudizi di quelli che scorgono in lui un attivo « minatore » dell'odierna montagna musicale. Piacevolezza, tutto quello che ci viene in mente, e non sempre: per non dire del resto, delle nuvole basse di vinile, del « Cedi la tua anima alla casa discografica/ che aspetta solo di vender plastica » come un giorno i Byrds al colmo della gloria (**So You Want To Be A Rock & Roll Star!**) osarono dire per strane convulsioni di autocritica...





BESSIE GREEN

CINEMA

Intervista con Jean Marie Straub e Danielle Huillet

Di Jean-Marie Straub e Danielle Huillet avevo detto i nomi, riferito i titoli di qualche film, affermato il ruolo di protagonisti del cinema moderno. Non credo che basti. Pensando al loro lavoro, sento il bisogno di metterlo in risalto, di stagliarlo e, al tempo stesso, di isolarlo da quello degli altri cineasti, sperimentatori e avventurieri della pellicola. Che cosa rende la loro pratica cinematografica così originale? Probabilmente il suo carattere di orgogliosa; costante lotta. A questi due cineasti coraggiosi e solitari non importa nulla di trovare un punto d'accordo fra industria e linguaggio « moderno » (cosa che preoccupa registi diversi come Antonioni, Resnais o Bunuel), e neppure di situarsi all'« avanguardia » dove troviamo, bell'e schierato, un esercito di cottimisti del *progressive* ad ogni costo). I film di Straub e Huillet sono una costante messa in questione del cinema e della sua storia. Per essi fare un film significa non solo sapere che film si fa, ma con quanto denaro, in quale circuito, per quale pubblico possibile. Che un film non è solo un'opera, ma anche un'operazione, lo sanno in tanti (da Bertolucci a Paolo Benvenuti). Straub e Huillet affermano, in più, che un film è, al tempo stesso, un *testo* e un *contesto*, e che, in una generale resa al sistema come quella che stiamo attraversando, un artista ha il dovere di essere *responsabile* dell'intero processo di produzione del film, dalla sua realizzazione ai tempi e ai modi della sua circolazione.

Quanto più i loro film sono attaccati a un certo passato e a una certa tradizione (Kenji Mizoguchi, John Ford, il Fritz Lang americano, il primo Renoir e altre cose molto antiche e non dimenticate), tanto più guardano avanti, ver-

so la porta attraverso la quale il cinema dovrà prima e poi trovare il coraggio di passare, se non vuole restare un anacronistico foto-romanzo di impressioni, un'estetica surgelata, un'arte dell'illusione e della malinconia. I film di Straub e Huillet sono così vicini a questa porta, che qualche volta finisco per confonderli con essa. *Non riconciliati e ! fidanzato, l'attrice e il ruffiano* non sono solo due capolavori: sono una direzione. *Cronaca di Anna Magdalena Bach* non assomiglia a nessun'altra cosa che batta a 24 fotogrammi al secondo, eppure segna il tempo e il respiro di tutto il cinema moderno. *Othon* ha provocato nel cinema uno « strappo » della cui ampiezza anche i più ciechi dovranno un giorno accorgersi: gli occhi non possono restare chiusi per sempre. Questi film, relativamente sconosciuti al pubblico intellettuale che frequenta il ghetto vellutato del cinema « d'art et d'essai », costituiscono un punto in rapporto al quale ogni cineasta al di sotto dei sessant'anni è obbligato, oggi, a situarsi. L'intervista che segue è il montaggio di una lunga conversazione, avvenuta una domenica di novembre.

SUONI E IMMAGINI

GONG L'Italia gode, all'estero, della fama di essere il paese dove si doppia « meglio ». Non si doppiano soltanto i film stranieri; anche quelli italiani sono girati muti o con colonna internazionale, e vengono doppiati in un secondo tempo. Voi siete fra i pochi a girare con il suono in presa diretta, cioè a filmare delle immagini e a registrare direttamente e contemporaneamente i suoni di queste immagini.

STRAUB Il doppiaggio non è solo una pratica, è anche un'ideologia. In un film doppiato non c'è il minimo rap-

porto fra quello che si vede e quello che si sente. Il cinema doppiato è il cinema dell'inganno, della pigrizia mentale e della violenza perché non dà nessuno spazio allo spettatore e lo rende sempre più sordo e insensibile. In Italia la gente diventa ogni giorno più sorda, in maniera terrificante.

HUILLET La cosa è tanto più triste se si pensa che proprio in Italia è nata, in un certo senso, la musica occidentale; diciamo, la polifonia.

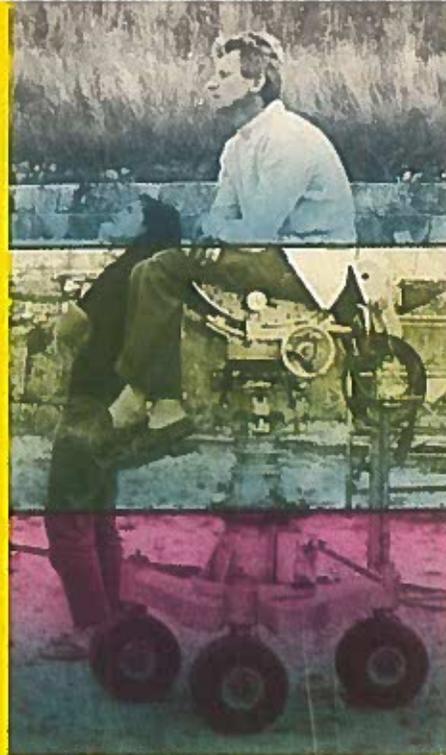
STRAUB Il mondo sonoro è molto più vasto del mondo visivo. Il doppiaggio, così come viene praticato in Italia, non lavora sul suono per arricchirlo, per dare di più allo spettatore. La maggior parte delle onde che un film contiene provengono dal sonoro e se questo sonoro, in rapporto alle immagini, è pigro, avaro e puritano, che senso ha? Allora bisognerebbe avere il coraggio di fare del cinema muto.

HUILLET I grandi film muti davano agli spettatori la libertà di immaginare il suono. Invece un film doppiato non dà neppure questo.

STRAUB Le onde che il suono trasmette non sono soltanto onde materialmente sonore. Le onde di idee, di movimenti, di sentimenti, anch'esse passano attraverso il suono. Le onde che sentiamo in un film di Pasolini, per esempio, sono restrittive. Non arricchiscono l'immagine. La uccidono.

GONG Ci sono dei cineasti, come Robert Bresson o, ancora meglio, come Jacques Tati, che usano il doppiaggio in maniera intelligente. Alcuni film di Tati sarebbero meno ricchi, se non ci fosse un suono artificiale.

STRAUB Si può fare un film doppiato ma bisogna essere pronti a spendere cento volte più immaginazione e la-



voro che per un film col suono in presa diretta. Infatti la realtà sonora che si registra è talmente ricca che abolirla e sostituirla con un'altra realtà sonora (doppiare un film) prenderebbe un tempo tre o quattro volte superiore a quello impiegato per girarlo. Invece, normalmente, i film si doppiano in tre giorni, qualche volta in un giorno e mezzo: non c'è alcun lavoro. Può avere un senso girare muto e poi fare un lavoro sul suono di contrappunto all'immagine. Ma quello che i registi fanno di solito è attaccare a delle immagini mute dei rumori naturalistici che diano un'impres-



sione di realtà, delle voci che non appartengono ai volti che vediamo. E' di una noia, di una vanità e di un parassitismo terribili.

GONG Girare in presa diretta costa meno che doppiare.

STRAUB Sì, ma significa far morire l'industria del doppiaggio e andare contro le abitudini locali.

HUILLET I registi preferiscono doppiare anche per una ragione di pigrizia. Infatti, se sei deciso a fare un film con il suono in presa diretta, i luoghi che scegli devono essere giusti non soltanto in funzione dell'immagine, ma anche in funzione del suono.

STRAUB E questo si traduce in un lavoro di approfondimento dell'intero film. Per esempio, il nostro ultimo film, *Mosé e Aronne*, l'opera lirica di Schoenberg, lo abbiamo girato nell'anfiteatro romano di Alba Fucens, vicino ad Avezzano, in Abruzzo. Ma noi non cercavamo un anfiteatro antico. Quello che volevamo era, semplicemente, un « plateau » un'alta pianura che fosse dominata, se possibile, da una montagna. Abbiamo incominciato a cercare questa alta pianura 4 anni fa, con un'automobile che non era nostra, e abbiamo girato per 11.000 chilometri percorrendo più strade e viottoli di campagna che strade asfaltate, lungo tutto il sud dell'Italia, fino al centro della Sicilia. Nel corso di queste ricerche ci siamo ac-

corti che nessuna alta pianura, per quanto bella, poteva andare bene per il suono, perché quando sei su un'alta pianura tutto si perde nell'aria e nel vento. E poi, se c'è una valle, ci sono i rumori che salgono e ti assaltano. Così siamo stati costretti a rivedere le nostre intenzioni e abbiamo scoperto che quello che ci serviva era una buca. E alla fine ci siamo accorti che girare dentro una grande buca, nel nostro caso l'anfiteatro, era più giusto, anche per l'immagine, perché avevamo uno spazio teatrale-naturale nel quale il soggetto, anziché dissolversi, si concentrava. Abbiamo fatto la strada contraria a quella che fanno persone come i fratelli Taviani o Pasolini che cercano dei bei posti, delle cartoline come puoi vedere su una rivista, nei quali il soggetto del film si dissolve, anziché mettersi a fuoco. Per noi la necessità di girare in presa diretta, di registrare tutti i cantanti che si vedevano nelle inquadrature, di prendere insieme il loro canto e il loro corpo che canta, ci ha portato a fare delle scoperte e ci ha fatto arrivare a un'idea a cui non saremmo arrivati altrimenti.

GONG Girare in presa diretta significa anche montare in un certo modo piuttosto che in un altro.

STRAUB Chiaramente, quando giri con la presa diretta del suono, non puoi permetterti dei giochetti con le immagini: hai dei blocchi che hanno una certa lunghezza e che non puoi sforbicare a piacimento, alla ricerca di effetti.

HUILLET E' proprio l'impossibilità di ingannare al montaggio che scoraggia l'uso della presa diretta. Non puoi montare come con i film doppiati: ogni immagine ha un suono e sei obbligato a rispettarlo. Anche quando l'inquadratura si svuota, quando il personaggio esce fuori campo, non puoi tagliare, perché continui a sentire il suono dei suoi passi che si allontanano. In un film doppiato si aspetta solo che l'ultima parte del piede sia uscita dall'inquadratura per poter tagliare.

L'ARTE DELL'ILLUSIONE

GONG Molti registi non sopportano un'inquadratura vuota con un suono che

continua fuori campo perché vogliono che il cinema sia un quadro: non deve esserci nulla fuori. Rifiutano l'esistenza di un mondo fuori dell'inquadratura. Nei vostri film il « fuori campo » è qualcosa che esiste e che si sente materialmente.

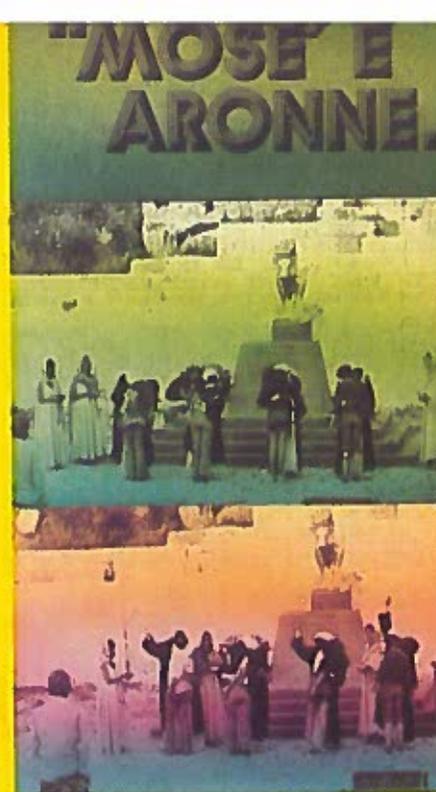
STRAUB Sì. Un film doppiato inganna anche in questo. Non solo le labbra che si muovono sullo schermo non sono le labbra che pronunciando le parole che tu ascolti; anche lo spazio diventa illusorio. Girando col suono diretto non puoi ingannare sullo spazio: devi rispettarlo e rispettandolo offri allo spettatore la possibilità di ricostruirlo perché un film è fatto di estratti di tempo e di spazio. Puoi anche non rispettare lo spazio che filmi ma allora devi offrire allo spettatore la possibilità di capire perché non lo hai rispettato e non, come si fa con i film doppiati, trasformare uno spazio reale in un labirinto confuso e dare allo spettatore questa confusione in cui non può più ritrovarsi.

Lo spettatore diventa un cane che non riesce più a ritrovare i suoi cuccioli.

GONG Insomma, la presa diretta del suono non è solo una scelta tecnica, ma ideologica e morale: cambia tutto il film e soprattutto cambia il rapporto che si stabilisce con lo spettatore.

HUILLET Però bisogna aggiungere che quando qualcuno arriva alla conclusione che si deve fare un film così, si taglia fuori dall'industria più o meno completamente. Se rifiuti di girare doppiato, se rifiuti di far doppiare il tuo film, se rifiuti di prendere questo o quell'attore perché pensi che fra la gente c'è tanta ricchezza e che è assurdo usare sempre le stesse maschere, è finita. Sei tagliato fuori. Infatti la ragione principale per cui si doppiano i film è una ragione industriale: solo accettando la dittatura del doppiaggio puoi infilare in un film due o tre divi di paesi diversi.

STRAUB E il risultato è un prodotto internazionale, qualcosa privo della parola a cui, nei vari paesi, si prestano le rispettive lingue: lingue che non sono di quelle labbra, parole che non appartengono a



quei visi. Ma è una merce che vende bene. Tutto diventa illusione. Non c'è più nessuna verità. Alla fine, anche le idee e i sentimenti diventano finti. Per esempio, in *Allonsanfàn*, e parlo di questo film perché non vale la pena di parlare di quelli di Petri o di Lizzani, non c'è neanche un momento, neanche un solo istante in cui ci sia un sentimento umano, vero. Neanche per sbaglio, neanche per caso. E' un film ferroviario. Dentro c'è solo la illusione dei fotoromanzi che compri alle edicole della stazione.

GONG Molti registi identificano l'estetica internazionale con l'estetica popolare e accettano doppiaggio, divi di varie nazioni e tutto il resto perché pensano che sia il solo mezzo per fare dei film popolari.

STRAUB L'estetica internazionale è un'invenzione e un'arma della borghesia. L'estetica popolare è sempre un'estetica particolare.

GONG Per la borghesia niente è arte se non è universale. L'estetica internazionale è come l'esperanto.

STRAUB Esattamente. L'esperanto è sempre stato il sogno della borghesia.

CINEMA, MUSICA, LAVORO

GONG La vostra presa di posizione contro un certo uso del doppiaggio può risultare più chiara, per i lettori di questa rivista, se prendiamo come

esempio dei film musicali, del film in cui si vede della gente che suona.

STRAUB Un film musicale non può fare altro che registrare, insieme, suoni e immagini. Se si vedono dei musicisti lavorare davanti alla macchina da presa e produrre dei suoni non ha senso sostituire con altri suoni quelli che vediamo.

HUILLET Non si può separare il lavoro dal suo risultato.

GONG Il problema è che in questi film, soprattutto nei cosiddetti film di musica pop, il suono in presa diretta è usato come un suono doppiato. Ci sono cinque macchine da presa e dei registratori, ma tutto è talmente spezzettato, manipolato, montato, che i suoni e le immagini possono essere cambiati di posto continuamente, purché ci sia sincronismo. Così suoni « veri » e immagini « vere » stabiliscono fra loro un rapporto falso. In questi film la musica non viene mostrata come un lavoro ma come uno spettacolo.

STRAUB La musica è un lavoro eseguito dall'uomo che stai filmando. Tu puoi, per esempio, far sentire un'orchestra che sta fuori campo e non mostrarla mai. E' quello che abbiamo fatto con il *Mosé e Aronne*: l'orchestra era stata registrata in precedenza. Ma se fai vedere un cantante che canta o un musicista che suona il suo strumento, non puoi sostituire le misure che stanno eseguendo. Se lo fai, peggio per te. Peggio soprattutto per lo spettatore. Per esempio *One Plus One*, il film di Jean-Luc Godard che mostra i Rolling Stones che provano la loro musica, che si interrompono, sbagliano, ricominciano da capo, è un film serio, musicalmente. E' il solo film buono

di questo tipo che abbiamo visto ma, naturalmente, non abbiamo visto tutto. Forse ci sono altri film altrettanto buoni.

GONG Voi avete fatto un film, in lingua tedesca, che è stato programmato anche alla televisione italiana, *Cronaca di Anna Magdalena Bach*, che è, precisamente, un film su dei musicisti al lavoro.

STRAUB Si trattava di filmare dei pezzi di musica di Bach: pezzi di musica da chiesa, pezzi per clavicembalo, per organo, per orchestra senza voci. Abbiamo filmato questi pezzi di musica facendo vedere, sempre, tutti quelli che la eseguivano, dall'inizio alla fine. Non interrompevamo, non spezzavamo con dei dettagli: se un coro cantava, si vedeva il coro intero. Si seguiva un pensiero dall'inizio alla fine e il tutto era offerto come un blocco di costruzione, come un'architettura musicale. Lo spettatore, se voleva, era libero di muovere il suo occhio da un particolare all'altro: noi mostravamo l'intera architettura.

GONG La musica di Bach, oltre che stare al centro della *Cronaca*, è presente in molti dei vostri film. Perché Bach?

STRAUB Abbiamo lavorato molto su Bach. E' il musicista che conosciamo meglio, a parte Schoenberg. Rappresenta la fine di una certa civiltà cristiana occidentale. Con la sua morte, in Germania, nel 1750, comincia un'altra epoca. Ci interessa Bach per le stesse ragioni per cui interessava a Brecht. Brecht diceva: « Una buona musica non deve fare alzare la temperatura di chi la ascolta ». Trovava in Bach quasi la sua musica ideale, una musica che lascia sempre l'ascoltatore, lo spettatore, freddo e libero di seguire un pensiero, di usare la sua testa per seguire linee che continuano e si interrompono: un tessuto musicale dialettico. La musica di Bach è una delle musiche più dialettiche che esistano. Inoltre vi si trova, sotterranea, un'enorme violenza. Credo che sia importante che i ragazzi di oggi abbiano la possibilità di sentire Bach così come lui scriveva, come era eseguito nella sua epoca, perché oggi si trovano tanti dischi che cominciano con tre o quattro misure di

A PROPOSITO DI MACKORCKA-MUFF

Voi stessi sapete bene che avete preso il cammino difficile. E' perciò che vi scrivo, affinché sappiate che avete compiuto un buon lavoro. Nel campo dello spirito non conta l'abbondanza, ma la verità e l'efficacia creatrice. Il soggetto è preso dal nostro presente. E' vero, preciso, universalmente valido. Colui che biasima la eccessiva acutezza non sa nulla della necessità artistica, di affilare un'idea all'estremo, affinché essa tocchi veramente. Date a dei tali brontoloni dei drammi greci o Shakespeare da leggere. Ciò che nel vostro film mi ha interessato soprattutto è la composizione del tempo proprio al film come alla musica. Avete realizzato delle buone proporzioni di durate fra le scene dove gli avvenimenti sono quasi senza movimento — sorprendente, in un tale film ristretto su una durata relativamente corta, il coraggio delle pause, dei tempi lenti! e quelle dove essi sono estremamente rapidi — scintillante l'idea di scegliere giustamente per quello scopo gli estratti di giornali in tutte le posizioni angolari sulla verticalità dello schermo. In più, la relativa densità dei cambiamenti nei tempi variati è buona... Lasciare venire ogni elemento al suo momento insostituibile, che sarebbe impensabile di togliere; nessun ornamento. « Tutto è essenziale », diceva Webern in simili casi (soltanto ogni cosa nel suo tempo,



si dovrebbe aggiungere). Altrettanto buone la franchezza, la riflessione che continua nella testa dello spettatore, la rinuncia a ogni atto d'apertura e atto finale. Potrei aggiungere ancora molto: nessuna pretesa di « insegnare », migliorare il mondo, illudere, simbolizzare, falsamente « Come se »: non ne avete avuto bisogno e al loro posto avete scelto dei fatti; non certo quelli di un piatto *reportage*, ma giustamente per questo affinamento, questa condotta stranamente folgorante della macchina da presa nelle strade, l'hotel (benissimo, i muri della camera d'albergo che restano lungamente vuoti, dalla cui nudità non ci si può staccare), alla sinistra... E ancora la condensazione « irrealista » del tempo, senza che si abbia fretta. Su questa linea tagliente fra la verità, la concentrazione e l'affinamento (che penetra bruciando nella percezione del reale), il progresso sarà possibile. Da nessuna parte altrove. Oggi sappiamo bene che anche l'illusione fatta a pezzi è un'illusione. Voi non volete « cambiare » il mondo, ma incidere in esso la traccia della vostra presenza e da lì dire che avete visto, che avete aperto una parte di questo mondo, come essa vi si dà. Questo mi è piaciuto. Aspetto con impazienza il vostro lavoro a venire...

Karlheinz Stockhausen,
Colonia, 2 Maggio 1963.



Bach e che finiscono nella nebbia. Io sono convinto che questi dischi devono il loro successo a quelle tre o quattro misure, e non alla loro nebbia, malgrado tutto.

HUILLET Tutto questo non vuol dire che la musica di Bach è fredda.

STRAUB No. E' una musica molto calda che, paradossalmente, lascia la testa fredda.

GONG Nella sceneggiatura della *Cronaca* c'è, come introduzione, una frase di Charles Péguy: « Fare la rivoluzione è anche rimettere a posto cose molto antiche ma dimenticate ».

STRAUB E' la frase di un poeta socialista. Si riferisce a Bach, a certe cose della sua epoca che, per noi contemporanei, era impossibile vedere, perché fra noi e loro, fra noi e la fine dell'epoca barocca, c'era tutto il romanticismo, cioè un'epoca che aveva snaturato la musica di Bach e non permetteva più di sentirla come Bach l'aveva scritta e sognata. Per esempio si eseguiva un coro semplice di Bach, una sua cantata o una musica da chiesa con 250 musicisti, quando Bach aveva in mente un massimo di tre ragazzi per voce. Dunque un coro semplice, che è composto di quattro voci (soprani, contralti, tenori, bassi), era eseguito all'epoca di Bach da un massimo di dodici ragazzi, e non da 250 musicisti. Rimettere a posto queste cose dimenticate significava per noi dare allo spettatore l'occasione di sentire questa musica con i mezzi per i quali Bach l'aveva materialmente scritta.

Non è mai esistita una « auto-biografia » di Bach. Anna Magdalena, che era la sua seconda moglie, non ha mai scritto una riga su di lui. Ha scritto soltanto una lettera, dopo la sua morte, e neanche di suo pugno: l'ha dettata a uno scrivano, era indirizzata al consigliere municipale della città e chiedeva dei soldi. Le lettere che l'attrice legge non sono state scritte da Anna Magdalena, ma da Bach. Per noi l'unico punto di vista possibile per guardare Bach era un punto esterno al musicista di cui si raccontava la vita, che fosse al tempo stesso un punto di vi-

sta contemporaneo. Un punto di distanza ma anche di simpatia, di vicinanza. Non poteva essere altri che il punto di Anna Magdalena perché era un punto d'amore.

GONG Il cinema e la musica si assomigliano molto. Un film assomiglia più a una partitura musicale che a un romanzo, a un quadro o a una fotografia.

STRAUB E' una vecchia storia per noi. Il cinema sembra essere l'arte dello spazio. In realtà è l'arte del tempo. Si lavora con blocchi spaziali per costruire una realtà temporale. E l'arte che lavora di più con il tempo è la musica.

GONG Quando si parla dei vostri film, ci si accorge che le persone che li capiscono meglio sono musicisti. Anche le critiche più interessanti che ho letto sono state fatte da gente di musica e non di cinema. Penso a Stockhausen e a quello che ha scritto a proposito del vostro primo film, *Mackorka-Muff*, che non è un film sulla musica.

STRAUB *Mackorka-Muff* è un cortometraggio di circa 18 minuti e racconta la storia, esemplare, di Erich von Mackorka-Muff, ex-colonnello della Wehrmacht (l'esercito hitleriano) che viene riassunto come ufficiale nel nuovo esercito del 1957. Dalla fine della guerra fino a quell'epoca i tedeschi avevano avuto il privilegio di non avere nessun esercito, nessun servizio militare. Il colonnello diventa generale. Stockhausen vide il film e scrisse un testo. Dopo di allora ho visto Stockhausen varie volte. Avevo l'intenzione di dargli la parte principale, quella del giocatore di biliardo, nel nostro secondo film, *Non riconciliati*, che abbiamo ricavato dal romanzo di Heinrich Böll, *Biliardo alle nove e mezzo*. Gliel'ho chiesto ma non ha voluto accettare perché era troppo pigro per imparare a giocare a biliardo. Ha visto il film, dopo, e gli è piaciuto.

GONG Nel 1972, quando già avevate il progetto di fare il *Mosé e Aronne* di Schoenberg, avete realizzato un cortometraggio di 15 minuti dal titolo *Introduzione alla « Musica d'accompagnamento per una scena di film » di Arnold Schoenberg*. Esiste un rappor-

to fra questo film e il *Mosé*?

STRAUB No. Stabilisce soltanto i nostri rapporti con Schoenberg come uomo, con il suo lavoro di musicista, la sua mentalità. In questo cortometraggio c'è un commento musicale, il contrario di quanto noi facciamo di solito, l'opposto di *Mosé e Aronne*, e la musica scelta per questo commento è l'unica che io potessi permettermi di scegliere. E' un pezzo scritto dallo stesso Schoenberg e che si chiama « Musica di accompagnamento per una scena di giochi di luce ». Bisogna sapere che, prima del 1933, era quella la maniera con cui si definivano i cinema in Germania: giochi di luce.

Nel film vengono lette due lettere che Schoenberg aveva scritto a Kandinsky, il pittore: lettere violente perché Kandinsky non aveva capito cosa fosse l'antisemitismo in Germania. C'è un testo di Brecht che contraddice e completa le affermazioni di Schoenberg, oltre questi testi, c'è la musica, questa musica che Schoenberg aveva pensato e scritto come una musica per film, l'accompagnamento musicale di un film che non esisteva, 10 minuti di musica per un film come lui l'immaginava in quell'epoca.

GONG Perché *Mosé e Aronne*?

STRAUB Per il soggetto, innanzitutto. Del resto si potrà parlare solo quando il film sarà finito. Ma in partenza quello che ci interessava di più erano i rapporti, molto dialettici e violenti, che *Mosé e Aronne* stabiliscono fra loro e nei confronti del coro, che rappresenta il popolo. *Mosé e Aronne* era l'occasione di fare un'operazione diametralmente opposta a quella di *Cronaca di Anna Magdalena Bach*. Forzando un po', si può dire che la *Cronaca* è un documentario sulla musica, un film musicale documentaristico, mentre *Mosé e Aronne*, in cui l'orchestra non si vede mai, è un film musicale drammatico. E poi è stata un'avventura musicale perché, per la prima volta, si è registrata un'orchestra che suonava una partitura di Schoenberg senza le voci, cosa che è risultata molto difficile per i musicisti e, in un secondo tempo — qui



« Cronaca di Anna Magdalena Bach »

stava l'avventura — abbiamo registrato in presa diretta le voci dei cantanti all'aperto, in Abruzzo, per inserirle sul tappeto orchestrale registrato prima.

GONG I cantanti avevano una cuffia? Come avete proceduto praticamente?

STRAUB Le tappe sono state le seguenti. In un primo tempo, a Vienna, nel maggio del 1974, i cantanti avevano cantato insieme all'orchestra e noi avevamo registrato tutto. Era un esercizio, sia per i cantanti che per i musicisti. Poi, subito dopo, c'è stata la registrazione del solo tappeto orchestrale. Registravamo ogni blocco musicale che corrispondeva ad un'inquadratura. Quando abbiamo girato il film, quattro mesi dopo, in esterni, i cantanti con un orecchio ascoltavano la musica, grazie a una cuffia nascosta, invisibile; con l'altro orecchio cantavano. Perché i cantanti cantano con le orecchie. I due registratori *Nagra*, sincronizzati, partivano insieme, ad ogni ciak: uno inviava in cuffia l'orchestra registrata e l'altro registrava le voci dei cantanti. Al missaggio i due nastri saranno sovrapposti.

TERRORISMO, CINEMA, POLITICA

GONG Un'accusa che vi viene fatta spesso è di fare un cinema terrorista nei confronti del pubblico. Si dice: i film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet sono bellissi-

mi ma inutili, perché sono contro il pubblico e non tengono conto del pubblico.

STRAUB Le persone che affermano questo sono degli impostori. Possiamo anche accettare l'etichetta di film terroristi: ma i nostri film, se lo sono, non esercitano tale terrorismo contro il pubblico, piuttosto contro l'industria cinematografica, contro quella cricca di ruffiani che si arroga il diritto di decidere sui gusti del pubblico. E i film fatti per conto di questi ruffiani non sono mai un regalo per lo spettatore, ma un regalo per chi li fa e li produce: un profitto. Sono film disonesti che impongono, con la violenza, dei sentimenti che non hanno più nulla a che fare con la realtà e la vita quotidiana. I nostri film sono sempre pensati per un pubblico. E ogni nostro film è diverso da un altro perché si rivolge a un pubblico diverso.

Mackorka-Muff, il nostro primo film, era indirizzato alla gente che vedevamo quando vivevamo in Germania. Era un cortometraggio di accompagnamento per un qualsiasi western americano, buono o cattivo, e voleva raggiungere, soprattutto, i giovani condannati a fare il servizio militare, che andavano al cinema il sabato sera. *Lezioni di storia*, anche quello era un film in lingua tedesca, pensato per il pubblico misto della televisione ed è andato in onda. Era una riflessione sulla storia, sulla lingua di Brecht e, al tempo stesso, una proposta di cosa può essere un film televisivo. Ha raggiunto il suo pubblico, così come la *Cronaca*, che è passato alla televisione tedesca tre volte. Poi c'è *Othon*. Il pubblico per il quale l'abbiamo sognato e girato era un pubblico di lingua francese che non aveva mai sentito parlare di Pierre Corneille. *Othon* è una tragedia di Corneille del 1664 e il film non era certo pensato per gli studenti, che conoscono Corneille, o per la borghesia che crede di sapere che cosa sia Corneille. Era un film fatto per i contadini e gli operai che non conoscevano questo scrittore, uno dei più ricchi e dialettici della lingua francese. *Othon* è stato l'unico dei nostri film a non raggiungere il suo publi-

cc, perché la televisione francese si è rifiutata di passarlo. Lì abbiamo fallito. Però *Othon* è andato in onda sul secondo canale della televisione tedesca, in lingua originale francese con sottotitoli in tedesco. In questo modo ha coperto almeno il suo costo. Lavoriamo anche due anni interi, dopo che un film è finito, perché possa essere visto. *Non riconciliati*, benché non fosse un film pensato per il pubblico italiano, è passato alla televisione anche in Italia, in versione originale tedesca, con i sottotitoli in italiano ed è stato visto da 300.000 persone. Per noi è enorme. Non sognavamo di più. Non siamo sognatori totalitari, come i funzionari della RAI che vogliono, con ogni film, raggiungere 20 milioni di persone. Io penso che si devono fare dei film anche per delle minoranze, perché si può sperare che esse, come dice Lenin, saranno le maggioranze di domani.

GONG Da vari anni vi siete stabiliti in Italia. E' una realtà che conoscete.

STRAUB Il prossimo film che speriamo di girare, sarà il nostro primo film in lingua italiana. Aspettiamo una risposta da Franco Fortini e, se lui accetta, lo realizzeremo. Avrà un senso soltanto se andrà in onda in televisione perché è un film che si rivolge a un pubblico di lingua italiana che vede la televisione.

GONG Cosa pensate del cinema italiano?

STRAUB Per me ci sono soltanto due cose. Da una parte, rispetto il lavoro di Michelangelo Antonioni. Dall'altra, come proposta assolutamente opposta, come inserimento diverso, i film fatti dal gruppo di Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi. Inoltre speriamo ancora molto nel lavoro di Marco Bellocchio. Degli altri registi, soprattutto di quelli molto conosciuti, posso dire soltanto che sono degli irresponsabili nel loro lavoro. Comunque non sta a me fare il giudice o il profeta. Non conosco tutto, né dell'underground, né del cinema industriale. Però vedo abbastanza film, e quello che vedo ogni volta mi fa più paura. In ogni caso sono i signori che hanno scelto di lavorare nell'indu-

stria quelli che fanno il male maggiore.

GONG Fra i cineasti che lavorano fuori dell'industria c'è però spesso il partito preso di sotterrarsi con le loro stesse mani. Credo che si debbano sfruttare tutti gli spazi che ancora sono rimasti, senza rinunciare all'integrità di quello che si vuole dire.

STRAUB Non sta a me giudicare chi ha rifiutato di lavorare nell'industria. Ti posso dire soltanto che gli spazi che tentiamo di usare (non voglio dire sfruttare, non credo che si abbia il diritto di dire: vogliamo sfruttare uno spazio) sono soprattutto i pochi spazi che lasciano le televisioni. Non abbiamo invece la minima possibilità, né la minima voglia, di inserirci nell'industria della distribuzione. Si paga un prezzo che conosciamo, e non vogliamo pagarlo. Non ha senso, se hai in mente di fare un film sulla cultura contadina, farlo accettando un Mastroianni per la parte di un contadino italiano. Il tuo film sarà buttato nelle sale e raggiungerà il pubblico ma non sarà più il film che volevi fare, sarà una cosa completamente diversa. Allora perché? Noi lavoriamo fuori da quel mondo perché è un mondo marcio. Trovo anormale, immorale, mostruoso e assurdo fare un film dove non sei libero di avere il tempo necessario per lavorare con scrupolo: dove non hai la possibilità di scegliere le cose giuste; dove non puoi pagare te stesso e gli altri normalmente, con cifre che già di per sé sono molto superiori a quelle che si pagano a normali operai; dove sei costretto a pagare Marlon Brando o Tonino Delli Colli con cifre che vanno alle stelle. Non c'è ragione di fare un lavoro che è anche un piacere, con i metodi di un sistema che distrugge tutto il tuo lavoro, e anche il piacere. Questi metodi sono da distruggere.

HUILLET *Mosé e Aronne* è un film costoso che nessuno produttore di cinema avrebbe accettato di realizzare. Il finanziamento del film lo abbiamo costruito, con pazienza e fatica, in questo modo: una piccola parte dalla televisione francese, una dal settore sperimentale della televisione ita-



Nelle 3 foto, dall'alto: « Lezione di storia »; « Il fidanzato, l'attrice, il ruffiano »; « Non riconciliati ».

liana, circa metà dai terzi canali della televisione tedesca e un apporto, non in denaro, della televisione austriaca che corrisponde a una cifra enorme perché copre le spese di registrazione a Vienna (sei settimane), il coro (66 persone) e l'orchestra (100 musicisti). Il film è costato 180 milioni liquidi. Se si aggiunge l'apporto degli austriaci, si arriva a 350 milioni.

STRAUB La cifra è contenuta perché non ci sono gli stipendi che si pagano ai divi. Tutto il denaro è servito al film. Il direttore d'orchestra, per sei settimane a Vienna, 4 settimane in Abruzzo e una settimana per il messaggio, ha avuto 7 milioni e mezzo. Tutti i tecnici erano pagati a tariffa sindacale.

HUILLET C'è da aggiungere che preparare un film significa anche non perdere tempo quando si gira, non fare aspettare la gente perché devi cercare cose che non hai cercato prima...

STRAUB ...Non aspettare un attore che arriva in ritardo. Prodotto secondo i metodi del cinema industriale, *Mosé e Aronne* sarebbe costato più di mezzo miliardo, se si conta lo stipendio del montatore (il film lo montiamo noi) e quello del regista, sia pure di un registalavoratore e non di un regista-diva.



la realtà non è un pranzo di gala



1.

Facciamo innanzitutto giustizia di un luogo comune fin troppo insistentemente evocato, in questi grigi tempi di revival. I Them **non sono mai esistiti**; meglio, tutte le loro incisioni sono frutto di sessions di studio: quattro musicanti intorno a Van Morrison e accordi incrociati su due temi di finta durezza; suono costruito al di là della realtà, una struttura indifferente a qualsiasi possibilità di ebbrezza... « Suonavamo **Gloria** per oltre dieci minuti, e sul disco ne apparivano solo tre... Gli strumentisti erano quello che erano: ma i dischi vendevano, e così l'immagine-Them riusciva a sopravvivere. In verità il mio suono era molto più incisivo nel '63, quando il gruppo era una realtà e ci esibivamo nei piccoli caldi clubs irlandesi... » La strada di Van inizia lontano, nel '61, ben prima di **Love Me Do**: con i Thunderbirds ed in seguito i Them veri e propri, esaltanti serate al Maritime, un albergo di Belfast destinato a diventare l'equivalente

del Marquee londinese. Ed era blues ovviamente, Leadbelly e John Lee Hooker: il rock 'n' roll sembrava già una danza da educande, ritmi puliti puliti e sedici manichini in divisa... qui il futuro si confondeva con il passato, il fascino della musica nera e la sua dirompente emotività come primo sbocco possibile per chi sentiva davvero il sangue ribollire nelle vene; il fiato prigioniero della gola, il bisogno di gridare l'angoscia del tempo e la sottile paura della vita. Eppure i ricordi di questi tempi sono perle come **Gloria, Here Comes The Night, Baby Please Don't Go, Mystic Eyes**: essenzialità e rabbia, qualcosa che colpiva più direttamente degli Animals, dei Kinks, degli stessi Stones. Per chi iniziava ad annusare — magari a migliaia di chilometri di distanza — il « vento di cambiamento » di cui cantava Eric Burdon, tutto era reale, fresco e selvaggio, un suono che scandiva in piena estasi profetica le strade su cui, domani, avremmo costruito il Grande Sogno degli anni '60. Chi, a quei tempi, era vivo e non faceva propaganda per i Them?

2.

E tuttavia non sono queste incisioni, ripeto, ad offrire una chiave determinante della personalità di Van. Un disco « perfetto » come **Angry Young Them** significava per lui solo frustrazione, il desiderio di credere in qualcosa di più intimamente legato a se stesso, di evadere dalla immagine pubblicitaria di arroganza un po' ottusa, di sentirsi nuovo insomma. Quando Bert Berns — suo produttore, autore di classici come **Twist And Shout, Piece Of My Heart, Hang On Sloopy** — gli offre un biglietto per l'America ed un contratto per la sua piccola etichetta, la Bang, l'occasione appare ideale. **Blowin' Your Mind** è il documento di questo 1967, lo stile ancora estremamente scarso, secco, qualche eco disperata di blues e pretese di negritudine (**TB Sheets**): ritmi sincopati abbastanza ovvi, c'è ancora qualche equivoco R & B ed uno spirito sostanzialmente primitivo. Testi oscuri: l'evidenza di una vita mentale giocata ben lontano dalla ovvietà, sadismo sottile e colori tormentati, perfettamente in tono con le trame sonore... non un disco di successo, certamente.

Berns muore un anno più tardi, Van cambia

casa discografica e subito riesce ad inventare una pagina assolutamente chocante: **Astral Weeks** il titolo. Musica e parole privi del minimo fronzolo, ricamo, pretesa di coordinazione: un flusso ininterrotto di Creazione vera, quasi la liberazione di energie tenute nascoste per troppo tempo, complici i ciechi diktat della musica « che bisogna pur vendere ». E non a caso proprio qui la sensibilità di Van esplose: un mondo fantastico, la coscienza di ogni singola percezione e la capacità di osservare con tremenda profondità il suo effetto su uomo e fantasia, razionalismo e immaginazione; un dipinto dove la realtà viene completamente scardinata, vissuta dietro mille angolazioni impregnate di incertezza, intuizioni, surreale. Come riuscire a non arrestare il respiro davanti a **Cypress Avenue** o **Madame George**? Tempere trasparenti/evanescenti e deliri vocali che si intrecciano stupendamente con la tessitura sonora, arcobaleni lievi e ricchi di armonie in lenta dissolvenza... E c'è anche jazz nelle linee ritmiche (**Ballerina**), un gioco stupendo di contrasti suono/spazio, luce/ombra che accentua il contrasto con ogni sfumatura di colore: ogni strumento insegue la sostanza di sogno dell'istante, ed ogni istante sgorga da voce e strumento nella consapevolezza di rappresentare già qualcosa di tuo, qualcosa in cui riconoscersi ed in cui trovare brevi certezze. Brani indimenticabili come **Slim Slow Slider**, follia cristallina e sensi liberati...

L'ansia con cui ero corso dal mio stupido disciolo per ascoltare **Moondance**, un anno

dopo: un album che non sarei mai riuscito a trovare, frustrazione enorme e fede in altri indimenticabili momenti che solo qualche fortunato poteva possedere pienamente. Sbagliavo: tra i solchi del disco sembrava di trovare un uomo ben diverso dall'angelo/diavolo illuminato di **Astral Weeks**: qualche ricordo, certo, la dolcissima **Crazy Love, Brand New Day** e **Into The Mystic** che suggeriva « Annusa il mare e tocca il cielo/lascia che la tua anima voli nel mistico... » Ma i riferimenti jazz erano indubbiamente più equivoci, e quei fiati in sterili balletti di scontatissime successioni armoniche...

3.

Qualcosa inizia a rompersi. « Non sono un entertainer, ho diritto ai miei alti e bassi », grida: **Street Choir** e **Tupelo Honey** sono i due album di questo periodo difficile, tentazioni « orchestrali » e generale rilassamento. Fotografie da grasso ranchero, una moglie bellissima e mille alberi intorno: pigrizia mentale comprensibile e quindi doppiamente irritante, nel personaggio creduto in un lunghissimo sogno amico, figura capace di cantare in chiave poetica la terribile meravigliosa pazzia della vita quotidiana.

Esattamente quello che era impossibile trovare nelle **superstars** idolatrate, schiave di un mondo assolutamente inaccessibile: ammirate per amore di un'illusoria parte teatrale, perfezione virilità successo; per il nostro desiderio di evadere la realtà. Van era riuscito ad **essere** la realtà, proprio dove ne negava il convenzionalismo e la piatezza: cercando nel pensiero il

denominatore comune di ognuno di noi, Pensiero dietro l'emozione, il sogno, l'esperienza psichedelica, la tensione troppo spesso frustrata verso un mondo completamente nuovo. E' facile fingere poesia parlando di marziani: è terribilmente bello e difficile trovare il ritmo di un'emozione, di un'emozione tanto importante da essere riportata in un suono, nell'esistenza di tutti i giorni...

Van ci era riuscito. Ma ora tutto andava perdendo mordente e identità, perfino il « canto nero » degli ormai istituzionalizzati in grigiori R & B... Proprio il feeling non riesce più a convincere, rivolto ad un estetismo dannatamente intriso di « normalità ». Musica quasi californiana per un irlandese, steel guitars mai sembrate tanto inutili, vento di mare ed incapacità di respirare. Solo qualche spunto degno, **Crazy Face**, **Blue Money**, **Tupelo Honey**: ed è sempre troppo poco.

Molto meglio **St. Dominic's Preview**, in queste acque, arrangiamenti stringati e rinnovata fede nelle visioni di qualche anno prima. **Listen To The Lion** e **Almost Independence Day** sono due perle di orgoglio, più spazio alla voce/strumento e coraggio di essere « dentro » alle proprie sensazioni. Trattati profondi ed indovinati, una semplicità ritmica e melodica che permette di apprezzare più compiutamente sfumature ed illusioni, radiazioni di sofferenza ed adorazione del sole. Non che sia cambiato moltissimo nell'architettura sonora: ma c'è un elemento che in **Tupelo Honey** mancava, forse l'energia che Van sa ancora una volta infondere nel soffio di ogni parola, un respiro che significa Vita, dentro e fuori... La sintesi di tutto il lavoro



svolto fino a questo momento. Ed una certezza: che nessun elemento o « genere » può essere veramente inconciliabile, a cranio lustrato...

4.

Eppure Van Morrison era già un personaggio profondamente diverso. Lo stacco profondo dal vecchio mondo dove anche la sopravvivenza era un'incognita, paura e delusione, **bisogno** di comunicare qualcosa e di ritrovare negli occhi del mondo un'ombra di comprensione. L'esperienza della droga, la tensione verso una scoperta, una maledizione, un'immagine di speranza: il presente vissuto con coraggio, forza solitaria per liberarsi definitivamente del passato. Tutto questo era finito, solo un ricordo spettrale: ora S. Francisco Bay, sole, amici, un concerto tranquillo di tanto in tanto, la famiglia... la stanchezza e l'incapacità di ammettere una sconfitta sotto gli occhi di tutti: un bacio all'anima della **rinuncia**, ogni cosa impregnata di questo sapore umano. Una storia del nostro tempo, crudamente « logica » ed ovvia.

Hard Nose The Highway, 1973, suggerisce da solo tutte queste considerazioni. Dice il testo di **The Great Deception**: « Avete mai sentito parlare della grande delusione / bene, i rivoluzionari di plastica prendono il denaro e fuggono / siete mai stati nella città dell'amore / dove vi fanno a pezzi con un

sorriso / e senza usare il fucile? / Avete sentito dei cosiddetti hippies / giù, nella parte lontana della pista / possono fare uscire i vostri occhi dalla testa. / Dimmi figlio, ragazzo, non vuoi indietro i tuoi occhi? » Incredibile... perchè anche il suono mira diritto all'entertainment, pianini sinatreschi da night e compostissimi conati di sax. Sapore di fumo, luci basse, entraîneuses e miseria nelle vene. Solo **Snow In San Anselmo** brucia la gola, un tenebroso capolavoro di ricordi e cori gonfi di vento: in ognuno degli altri solchi la sensazione di un intero mondo che affonda lentamente ma sicuramente, un ultimo inganno di sorriso sulle labbra e violini irritanti all'inverosimile. Sembra proprio la fine, insomma, la cosa più lucida del disco è la copertina: dipinta di quegli stessi colori profondi e sognanti che Van ha scelto - coscientemente - di dimenticare...

Tournées ovunque nel mondo, un'orchestra in cui tutti gli accompagnatori/amici di tanti anni trovano sicurezza economica e definitiva putrefazione di idee. Un invito al jazz festival di Montreux, nell'estate del '74, sezione « big bands » per la gioia di grassi evasori fiscali varesotti con domicilio luganese; è proprio il coronamento « ideale » di questa figura irricognoscibile - non mi meraviglierebbe scorgerlo sui teleschermi nazionali sabatosemali - assolutamente coerente con tristi immagini da « grande dello spettacolo ».

Un album doppio dal vivo, **It's Too Late To Stop Now**, sottolinea con ferocia tutte queste notazioni. Ricordo il senso di stupore, di incredulità provato ascoltandolo per la prima volta, sorpresa delusione rabbia: un perfetto funerale polifonico, Ray Charles (!) e isterismi, fughe vocali al-

la Wilson Pickett, strumentisti reclutati tra ex comparse di Elvis Presley... tentativi di assassinare definitivamente qualsiasi sensazione davvero capace di toccare l'anima: un'ombra di ridicolo jazz da cartolina ed un pianino alla **My Fair Lady** o giù di lì; foulards colorati al collo, capelli corti, igiene mentale. Voce ancora un po' roca, giusto per ricordare l'identità anagrafica del fantoccio che finge di cantare dietro al microfono: un fantasma terrificante per chi ha ancora nelle orecchie **Ballerina**, e l'impulso di riportare **Astral Weeks** sul piatto per vedere se non era stato solo un enorme abbaglio, fin dall'inizio... Come se Van avesse iniziato a credere nell'imbecillità di etichette tipo « il più grande cantante bianco di musica nera »: sputi di « rhythm'n' blues music yeah yeah » - perchè non ascoltare James Brown? E' più coerente, e perfino più bravo.

Musica da ascoltare in poltrona, capace di affascinare solo i pallidi sacrestani del suono « elegante », « divertente », insomma di tutte le etichette usate in questi casi, quando la sostanza sonora latita e la musica ritorna evasione, juke-box, polvere, freddo e pesantezza mortali. Van, lui, riesce a negare addirittura se stesso: **Listen To The Lion** e **Cypress Avenue** con colpi da « O'Jays live in Cucamonga », **Here Comes the Night** sviolinata a ritmo di samba. Solo **Gloria** si salva, ed in fondo è una delle constatazioni più tristi... quando i Beatles si riformeranno sapranno ancora suonare **A Day In The Life**?

5.

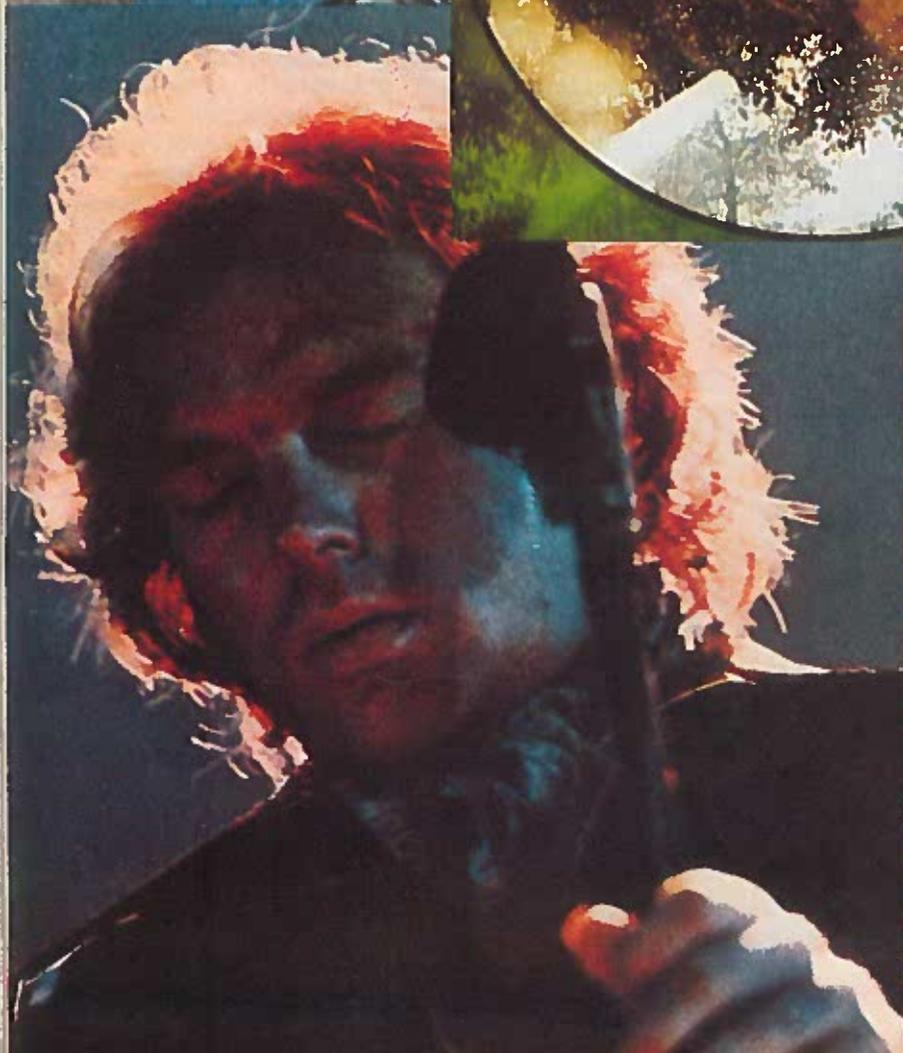
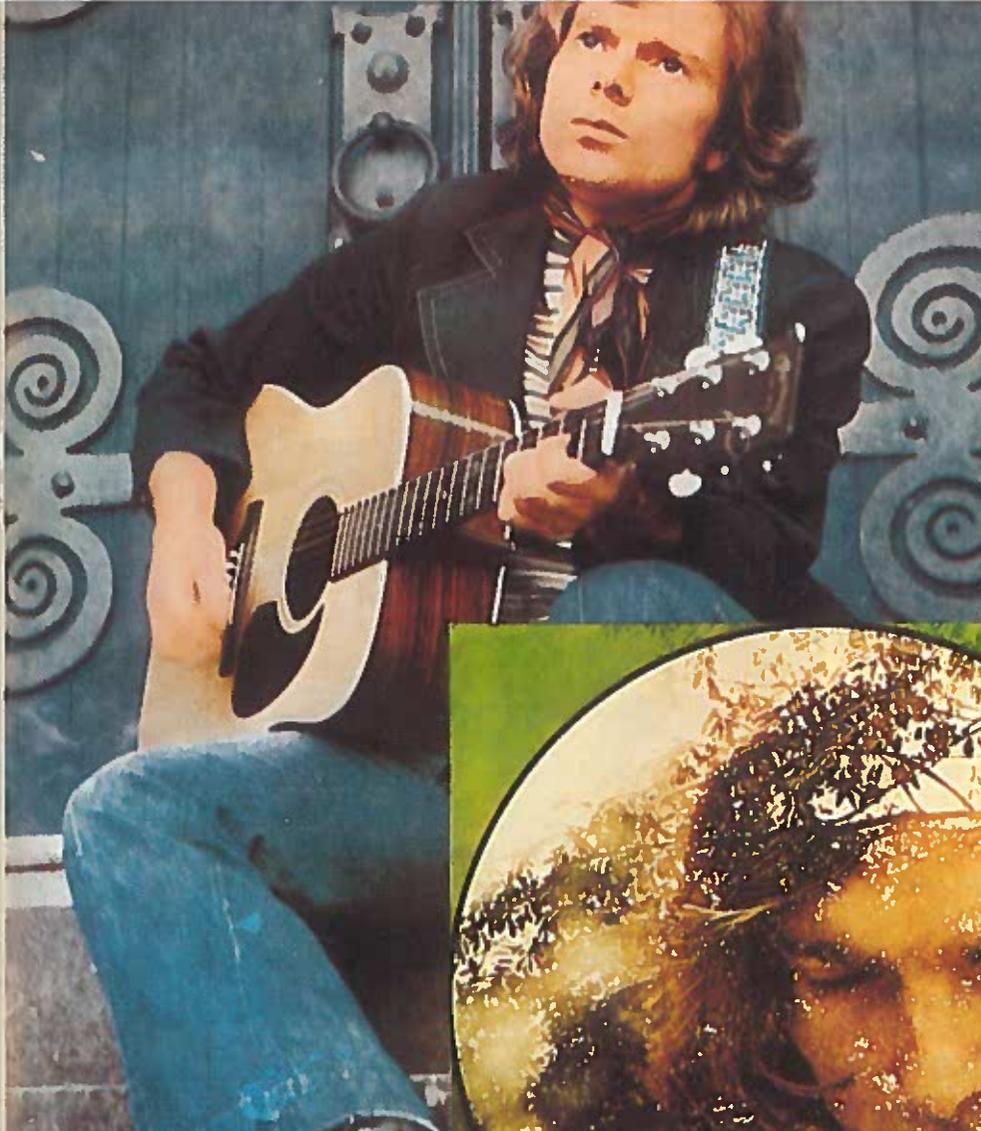
... poi un mattino di novembre e **Veedon Fleece** raggio di Meraviglia, il cuore, l'emozione primordiale, gli strumenti

che scivolano come onde nel Tempo. La nudità assoluta dell'artista, la capacità di abbandonarsi a se stesso e di scavare nell'intimo senza alcuna paura: la religiosità di ogni percezione, la profondità splendida, lo spazio costruito intorno ad ogni nota. Una delle « cose » più belle, in assoluto, di un disastro 1974; danza angelica dei sensi, rivelazione umana...

Come ritornare al punto di partenza, rimettere in discussione enigmi mai risolti. Forse non esiste, oggi, un personaggio capace di far risaltare così evidentemente la stupidità di ogni definizione (Belfast Cowboy?): forse non esiste nessuno capace di alternare questo linguaggio estatico invisibile a paurosi tonfi, in un consumismo apparentemente solo fine a se stesso. Van Morrison è - da sempre - divorato da mille contraddizioni; e forse proprio questo lo rende così autentico e credibile, sottile cittadino di luminose piogge invernali... Van ha ancora molte cose da regalare alla Musica, anche se il suo suono non conosce da tempo il brivido benedetto del Nuovo: nella misura in cui mediare il mondo attraverso se stessi può davvero essere un dono squisitamente universale, anche quando blues rock country saranno solo gialle etichette in scaffali rigurgitanti polvere...

Van cantava, sei anni fa: « And my tongue gets tied every time I try to speak / and my insides shake just like a leaf on a tree » (E la mia lingua resta legata ogni volta che cerco di parlare / e le mie viscere tremano come una foglia su di un albero...) Lo show-biz non è ancora riuscito, a spodestare l'Uomo...





Almanacco

contro
cultura

Per uscire dal caos

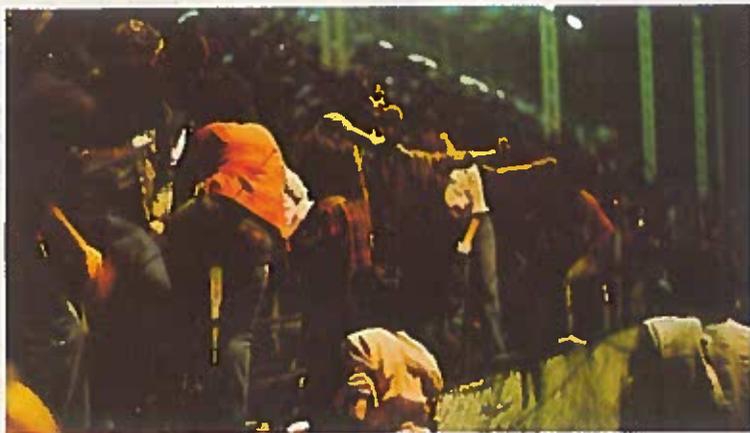
La ripresa dell'attività concertistica pop in Italia (tournée di Lou Reed e John Mc Laughlin previste per questo mese di febbraio e altri grossi nomi nei mesi a venire) ci dà modo di fare alcune precisazioni sui rapporti tra arte, industria, spettacolo e pubblico che da tempo, per colpevole pigrizia, ci siamo tenuti dentro.

Siamo nel casino più nero, inutile nascondere, e le molte voci che di questi tempi commentano la situazione non ci aiutano certo a vedere chiare le cose. Da un lato infatti, nel polverone sollevato da artisti malati di ego, falsi profeti, saltimbanchi di contorno, si muovono imprenditori nascosti dietro la burocrazia della rinuncia (Mamone), mercanti convertiti in fretta al socialismo (David Zard: « Abbiamo sbagliato, concerti a 2000 lire, prezzi popolari »), tipi avventurosi che anche senza bisogno di girare con la pistola sanno manovrare con discutibile gusto le leve del « divertimento » (Sanavio e la miriade di ragazzotti locali): e dall'altro abbiamo la massa del pubblico, spartita equamente tra qualunque - paghiamo - pure - 7000 lire - a - biglietto e incazzatura da pugno sul naso. La polizia, un tempo arbitra di questa battaglia al sapore di lacrimogeno, ha da tempo sbaraccato con nostro indicibile diletto: pronta a riapparire, però, spinta magari dal bailamme purificatorio dell'Anno Santo e della fanfaniata guerra al disordine.

A noi pare che ci siano molti errori da tutte le parti, e non ci si accusi di astuta equidistanza: stiamo dalla parte della gente; infatti, vediamo giusta un'arte al servizio di tutti, capace

di superare gli steccati dell'ipocrisia di classe e del consumo più o meno sfrenato. Ma non possiamo dimenticare che spesso, troppo spesso, sono state perpetrate generalizzazioni inutili, frutto di una incazzatura che inevitabilmente, quando si contrappone alla lucidità, fa il gioco degli avversari e del « tutto come prima ».

Con il miraggio del « riprendiamoci la musica » si è fatto un cumulo solo di ottimo suono e di ignobile sterpaglia, con il feticcio del concerto gratis si sono boicottate iniziative piratesche e ingenui lampi alternativi: i Circoli Ottobre hanno conosciuto i loro bravi sfondamenti, così come il Comune di Milano, incaricato di « offrire » Gato Barbieri a 5000 lire. Per non dire del rapporto con gli artisti, del problema (quello vero) che sta alla base di tutto: stabilito che nessuno può vivere di aria e che il professionismo è una scomoda ma inevitabile verità, qual'è la giusta « valutazione » che ogni uomo-musico si porta addosso?



Noi non chiediamo concerti gratis, sappiamo benissimo che tutto a questo mondo ha un prezzo, anche la « rappresentazione della libertà »: chiediamo invece una partecipazione diretta nel gestire la musica, un controllo sull'organizzazione che elimini la logica dell'impresariato; una possibilità di discutere — perché no? — anche con i burocrati della cultura di Stato (o degli Enti locali), purché la fine del loro disinteresse per gli spettacoli musicali giovanili non significhi l'aver famelicamente occhieggiato nuovi pascoli di potere elettorale da spartirsi; un ridimensio-

namento del mito dell'artista, che deve comprendere la sua funzione di portavoce della gente e smettere i panni del profittatore d'occasione.

Per questo sono pronte certe strade, dal boicottaggio organizzato dei concerti (che non significa né limitarsi a restare sdegnosamente in casa né intrupparsi nel gioco idiota di sfondare per principio) fino alla creazione dei vari centri alternativi che la smettano di gingillarsi con le parole e presentino nomi e indirizzi, occasioni di gioia e di lucidità. Gli artisti realmente alternativi, cioè nelle pretese economiche e contemporaneamente nelle proposte creative, sono pochi certamente, ma — con un po' di buona volontà — si potrebbero scovare, persino all'estero.

Lo sfondamento come atto di affermazione rabbiosa o come stupida moda, che oltretutto non ha nulla a che vedere con la reale disponibilità finanziaria, non ci importa, e distrugge ogni crescita reale: vogliamo imporre i nostri bisogni e non vegetare sulle briciole altrui, vogliamo vivere una cultura nuova e non conquistarci gratis un posto in piedi nel teatro dell'alienazione.





BAND
Music From Big
Pink + Band
(Capitol 2 LP)

La Band ha sempre goduto negli Stati di una incredibile « stima critica », per via di un *american sound* capace di unire passato e presente con leggerezza e lucidità: mentre l'Europa, se si escludono poche eccezioni franco-olandesi più vicine alla leggenda che alla spicciola realtà, è rimasta per lo più insensibile al fascino discreto di Robbie Robertson e compagni, legando il nome del gruppo canadese alla stella luccicante di Bob Dylan e poco più. Questo doppio economico (6000 lire, sarebbe ora che certe iniziative molto comuni nei paesi anglosassoni trovassero spazio anche da noi) giunge provvidenzialmente in Italia a far luce sulla questione: ottima cosa, considerando anche che le opere presentate (i primi due albums) sono le più rappresentative della formazione, negli sprazzi di luce e nelle larghe falde d'ombra messe in mostra.

Il primo LP, incatenato ormai « storicamente » al cottage dylaniano dove il prode Zimmerman visse la convalescenza del dopo-incidente motociclistico (Big Pink, appunto, una fattoria nei pressi di Woodstock), è certo l'oggetto più bello, un piccolo capolavoro che già da tempo abbiamo collocato con rispetto tra le notevoli cose di tutta la vicenda pop. C'è in quelle righe un sapore di completezza,

di solidità espressiva che Robertson con gli altri cercherà invano nella jungla di vinile che poi verrà rhythm & blues bianco, staremmo per dire, affascinati dal *feeling* degli strumenti, dalla velenosa voce amarissima, dall'impasto colorato di scuro dove il gospel tiene compagnia a un intelligentissimo soul, a un rock & roll profumato, alla lezione folk non folk che il geniale angelico Dylan del dopo-Newport mise in bocca all'America e al mondo. Canzoni come *The Weight, I Shall Be Released* (ma forse un po' di miele...), *Tears of Rage* non si scordano tanto facilmente, appese a una particolarissima visione del pop e del ritmo che certo potrebbe insegnare fruttifere cose ai personaggi dei nostri giorni, mentre un ambiguo pezzo come *Lonesome Suzie* fa intravedere l'altra faccia della luna, il « bellissimo »/de-testabile amore per il velluto che non può non riportare alla mente il David Clayton Thomas-Frank Sinatra dei primi Blood Sweat & Tears.

The Band è avvenimento più magro, e poche righe bastano a descriverlo. Scomparsa la grinta benedetta, ridotto il ritmo a uno scheletro fragile, aperto l'uscio a tentazioni di ogni genere, dell'intelligenza sfoderata tra le quercie di *Big Pink* non resta nulla: anni '30 e un certo Otis Redding da « memorie funebri » tagliano

impietosamente i baffi a Robbie Robertson e alla sua voglia d'America, come quasi tutti i LP seguenti sapranno fare. In tanta pochezza creativa, una *song* meravigliosa come *Night They Drove Old Dixies Down* emerge con furia bellissima: un caso, uno scampolo che non può non riportare ai tempi irripetibili di *Blonde on Blonde* e delle prime scosse per troppo amore di elettricità.

(r. b.)



MILES DAVIS
Get Up With It
(CBS)

Mi sono ormai fermamente convinto che Miles oggi sia un frustrato masochista, sempre più votato all'autodistruzione. Non è da poco che ne ho il sospetto, ma ora dopo il ripetuto e, ahimé, spossante ascolto di questo suo ultimo interminabile (dura quasi due ore!) album doppio, me ne sono persuaso definitivamente.

Altrimenti non si potrebbe spiegare come un grande artista come lui, passato alla storia della Black Music sin dai primi anni del dopo-

guerra, per quella sua epica musica che patteggiava con il silenzio, grazie al leggendario ed ineguagliabile suono della sua tromba, si sia dedicato progressivamente, negli ultimi anni, a distruggere con ferocia e a smantellare con testarda sistematicità tutte le posizioni raggiunte in un trentennio continuato di conquiste. Come test ascoltiamo uno dei due pezzi più lunghi dell'album, che occupano ciascuno un'intera facciata, *Calypto Frelimo* o, ancor meglio, *He Loved Him Madly*. Davis ha bisogno di più di mezz'ora per darci una terribile dimostrazione di impotenza, di ricerca dell'inafferrabile, dell'inesprimibile. I soliti suoi musicisti che tessono una trama ripetitiva e testarda, che non produce nulla di costruttivo. E la voce della tromba del leader che è ormai divenuta un disumano rantolio, uno strangolato lamento elettronico, talmente lontano dal canto bello e virile di un tempo. Come se non bastasse, Miles si mette a maneggiare largamente l'organo elettrico, come aveva fatto nei suoi ultimi concerti. Ed allora veramente il baratro della frustrazione diventa senza fondo. Come non avere rimpianti per il passato, se proprio su questo album c'è il confronto. Un solo pezzo vecchio, anche se inedito, *Honky Tonk*, con Jarrett, Hancock, McLaughlin, Airtro, Cobham e

la voce della tromba di Davis ancora piena e calda come un tempo. Da notare che non si tratta nemmeno di una pagina eccezionale. Ai tempi di *In A Silent Way* e *Bitches Brew*, ultime cose degne del Davis migliore, affascinati dalla freschezza e novità del suono, non ci eravamo preoccupati di dove quel discorso potesse condurre. Ma oggi, purtroppo, lo sappiamo: verso un'angosciosa schizofrenia. Il tragico è che Miles non sta facendo musica con leggerezza o routine come un Cobham o un Corea qualsiasi, ma si sente che il suo grande ego è squassato da mille tormenti e sofferenze. Per colmo d'ironia questo *Get Up With It* è dedicato al povero Duke Ellington.

(g. p.)



YES
Relayer
(Atlantic)

Sempre più difficile nutrire dubbi sull'onestà, il coraggio, la lucidità degli Yes: sicuramente l'unico gruppo inglese ad avere raggiunto consistenti traguardi di popolarità senza avere abdicato alla propria ricerca sonora, alla volontà di comunicare — qui non si tratta di retorica, ma di un proposito facilmente constatabile — davvero qualcosa di più di una semplice ansia di arricchire. *Relayer* guarda al futuro, *Tales* e le sue incertezze sono già lontane: come lontana è la presuntuosa e megalomane figura di Rick Wake-

man, la cui defezione — come avevo già osservato qualche mese fa — non poteva che giovare al gruppo. Patrick Moraz non svetta in particolar modo, è vero, ed il suo uso del synt evoca orrendi fantasmi emersoniani: ma l'affiatamento con gli altri strumentisti colpisce già favorevolmente, e l'elemento tastieristico si inserisce nel tessuto sonoro con sufficiente misura. A impressionare ancora una volta favorevolmente è Stewe Howe, nonostante i ben noti limiti tecnici: Steve è musicista di cuore enorme, ed a volte sembra davvero possedere la chiave di un'energia sonora immediata, dolce e infuocata, capace di colpire senza mediazioni i sensi di chi ascolta.

Tre i brani, corredati da testi come sempre eccellenti, specchio della particolare concezione cosmica/filosofica del gruppo (il rinnovamento dell'uomo, oggi, nella comprensione dell'Universo; Dio in ognuno di noi, la luce il sole « Il tempo guarirà la tua paura... sii pronto ad essere amato »). Una menzione prima di tutto per *Sound Chaser* che si destreggia benissimo in caleidoscopio di intrecci sonori caldi ed essenziali, montati con tecnica quasi cinematografica: aspirazione di spazio, respiri profondissimi e nevrosi di un istante, liberazione forza consapevolezza gioia; un'emozione che non si riesce nemmeno a gustare a fondo, tale è la ricchezza di immagini, la pollicromia di ognuna di esse... Ma anche *Gates of Delirium* si comporta molto positivamente, nonostante i flashback di *Close To The Edge* e qualche compiacimento di troppo: istanti di suono fisico capaci di elettrizzare, cristalline architetture voce/musica, i sensi che si adattano all'invisibile e la dimensio-

ne collettiva, « di gruppo », limpida come non mai; nessuna imperfezione nell'essere uno, finalmente! Ed il suono che non ricerca solo fronzoli estetizzanti, che lascia spazio ad un'emozione reale di oggi...

Solo *To Be Over*, in fondo, mi sembra piuttosto incerta e sotto tono: in ogni caso una piacevolissima sorpresa, la constatazione dell'umiltà che gli Yes non sembrano avere perso dietro i cumuli di dischi d'oro.

(m.f.)



ENO
Taking Tiger
Mountain
(By Strategy)
(Island)

Il teorico della « musica nevrotica » trova per strada il primo centesimo di ricchezza: *Taking Tiger Mountain* è disco interessante se non ottimo, capace di mangiarsi di un solo boccone il precedente *Here Comes the Warm Jet* e d'impartire ai timidi Roxy Music una severa lezione di « decadenza » con qualcosa da dire.

Mettiamo gli accenti al posto giusto. La musica di Eno non è per niente spaziale, gioiosa, piena di rabbia e di giuste emozioni come qualche tempo fa sarebbe stato giusto attendersi: ma pure c'è una « contemporaneità » che freme e mette fiori ad ogni ramo, e le magliette color vana, gli occhi languidi dei *teenagers* 1974, i tappi di Coca Cola dappertutto ben si specchiano nell'acqua metallizzata di questa sonorità, acida e « ribelle » quan-

to può esserlo uno scarso di Grande Lavorazione Industriale. « Prenditi cura della realtà », insomma, anche se i sospiri per la vecchia Carnaby Street ombelico del mondo si sprecano: Eno ha abbastanza classe per mandarci nell'esofago questa lezione fatta di chitarre al rumor di altoparlante, di percussioni da catena di montaggio, di alienanti resoconti vocali, di strumenti gelidi e isterici.

Non trovo *débâcles* nella narrazione sciolta, eccettuata forse la finale *Taking Tiger* con apologia di una strana banalissima « dolcezza »: tutto si svolge su piani di intelligenza e di lucidità, da *Burning Airlines* con grinta maciullante a *True Wheel*, a *Fat Lady of Limbourg* che vive dello stesso demoniaco mistero di tante composizioni dell'uomo. Tra i musicisti che danno una mano, molto preciso e pungente il Phil Manzanera alla chitarra; mentre Bob Wyatt si prende cura di minimi fregi percussivi, confermando con la presenza l'intuito del musicista infallibile che sa ben scegliere amici ed occasioni.

(r. b.)



ASH RA TEMPEL
Join Inn
(PDU)

E' l'album più adatto per venire a contatto con la reale essenza degli Ash Ra Tempel, una formazione ormai dissolta e che non ha mai suscitato adeguato interesse da noi, pur rivestendo una importanza determinante nella nascita di una

autentica « scuola » tedesca, caratterizzata e ben delineata. La formazione è quella del '72, Götsching, Rosi, il bassista Enke e l'onnipresente Klaus Schulze, qui nell'insolita veste di batterista/tastierista; la musica risente in modo evidente di svariate esperienze, dai Pink Floyd all'elettroacustica.

Malgrado ciò la scrittura del disco riesce sufficientemente nuova, per fino magica: la facciata intitolata *Jenseits* miscela con gusto profondissimo salti di tempo e flashback psichedelici, atmosfere gravide di fumo e simbolici sacrifici rock; il suono che procede a spirale, ottundendo ogni percezione all'infuori della sua « presenza » quasi fisica. La mano di Schulze si avverte evidentemente soprattutto in queste righe: le sue manipolazioni sono ancora piuttosto elementari, ma il risultato complessivo è di grande effetto, e l'esperienza psichica — in cui ognuno si può riconoscere — estremamente reale. Ed in effetti *Jenseits* è opera da attribuire quasi esclusivamente a Schulze, che poco più avanti avrebbe ulteriormente perfezionato (*Irrlicht*, *Blackdance*, *Cyborg*) le proprie tecniche sonore come solista. L'altro lato degli Ash Ra, il rock con risvolti californiani impersonato da Manuel Götsching, è invece la matrice di *Freak'n' roll*, venti minuti di illusioni di sole piuttosto insolite per elementi cresciuti a contatto con una cultura « nordica », innamorata di forti tinte e contrasti violenti, o come dice Florian Fricke dei Popol Vuh « con una predisposizione mistica verso l'Assoluto ». Anche qui la sottile capacità di penetrare il suono è farsi netrare il suono e farsi ce lentamente i sensi di chi ascolta in uno stato

quasi ipnotico: frammenti di pensieri in frenetica danza, una d'attentica apparenza/realtà autenticamente arguta.

Un lavoro degnissimo, forse non assolutamente entusiasmante ma certo ricco di fascino.

(m.f.)



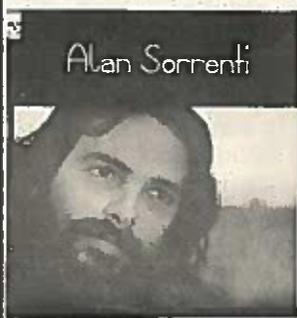
TANGERINE DREAM
Zeit (2 LP)
(PDU)

Zeit, « il tempo », fugge dalle mani dei Tangerine Dream 1971, non ancora celebri, non ancora « virgin », timidi e impreparati ad affrontare concerti in cattedrale come quello del 13 dicembre scorso a Reims, in uno scenario da fiaba. In disco è il terzo della serie cominciata con *Electronic Meditation* e risulta un po' il cuore di tutta la vicenda: una *summa* con fregi e consapevolezze che è tale sia per la distanza, ottanta minuti, mai più inseguita da Froese e compagni, sia per l'ambizione dello schieramento strumentale e la voglia di mangiare tutto insieme il frutto sonoro. Il gioco non riesce, comunque, il nodo si attorciglia alla gola per strane misteriose ragioni e certo dissentiamo da quelli che vedono qui (e non in Atem, per esempio) il cervello della esperienza Tangerine: troppa fragilità, poca tensione emotiva, un ricorrersi epidermico di immagini senza che la disperazione-felicità cosmica vagheggiata nella scenografia si faccia carne e materia. Gli strumenti lanciano emozioni e note su tenui traiettorie, la

mente invia segnali di amore mai compresi da fiati e sintetizzatori: l'impaccio è grande, pellicole di *Odissea nello spazio* premono alla balconata del ricordo senza che venga avanti la giusta angoscia che l'ascoltatore riconsegnato a galassie e *supernovae* dovrebbe provare. L'unico punto a favore è la caparbia ricerca di espressione, la voglia maledetta di sperimentare e di trovare con lo sbaglio il modo di purificarsi e progredire: santa verità messa in risalto dall'essenzialità strutturale (nudi rumori come in pagine bianche schoenbergiane, dissoluzione completa, stridio di arnesi medioevali con luccicantisimi *electronics*) che certo il recente *Phaedra* digeribile non portava più stretta a sé, con nostro disgusto e tormento.

Delle quattro *suites* più o meno involute, *Birth of Liquid Plejades* sembra l'impennata d'orgoglio, con grappoli danzanti attorno ad un « albero espressivo » finalmente solido: mentre la finale *Zeit*, pur nell'impalpabilità di un discorso che si spande e si perde e non coagula mai, ha un'anima tenera e brillante.

(r. b.)



ALAN SORRENTI
(Harvest)

Confesso di: non essere mai stato un grande ammiratore di Alan Sorrenti, sin dai tempi di *Aria*. Però devo riconoscere perlomeno che allora lo entusiasmo e la grinta del personaggio rendeva-

no credibili anche certe cose su cui era lecito porsi dei dubb'.

Quella sua voce frenetica e capricciosa aveva appreso abbastanza fedelmente la lezione di Buckley e figli suoi, da Shawn Phillips a Peter Hammill, ed era impaziente di dimostrare ad ogni concerto la voglia pazza di liberarsi: delle parole per correre su cieli fatti di musica e basta. L'ho ascoltato tante volte e, nei momenti migliori, per quanto il pericolo dell'artificioso fosse sempre a portata di mano, il sortilegio sembrava riuscire. Poi, agli inizi della scorsa estate, lo ascoltai al Parco Lambro di Milano per la prima volta cantare la sua famigerata *Dicitencello Vuje* e fu una pena. Qualcosa gli si era rotto dentro. La scelta di quella canzone era tutt'altro che casuale. Le parole acquistavano una importanza diversa, come un'ancora di salvezza a cui tenersi aggrappato per timore di annegare. Ed infatti i giochi vocali soliti, che una volta tendevano ad allontanarsi da questa logica, adesso divenivano retorici e vuoti giochi d'abilità, venuti neanche troppo bene, perché poco convinti e necessari.

Da allora è iniziata la parabola discendente di Sorrenti, che dura tutt'ora, a giudicare da quest'ultimo suo LP. C'è la tristemente famosa *Dicitencello Vuje*, di cui preferisco tacere (mi viene da rimpiangere Murolo, ma sul serio). Ma anche i pezzi composti da Alan sono fragili. Perché appunto le parole sono deboli: e fumettistiche, e non si può ignorarlo. Poiché su disco è ancora più evidente l'attuale revisione di Sorrenti in senso canzonettaro. I testi ora vengono scelti, lo ripeto, come appigli di salvataggio, ma sono troppo franosi e rovinano presto. E i tentativi d'invenzione vocale, di

voli di fantasia suonano stonati (letteralmente) e inutili, pervasi come sono di un manierismo pericoloso ed ingombrante. Anche quando si cerca di fare dell'ironia, come in *Poco più piano*, il sorriso resta sospeso a mezza bocca e si spegne senza più speranza.

(g. p.)



BUFFALO
SPRINGFIELD
(Atlantic 2 LP)

L'ennesimo *best* dei Buffalo Springfield (doppio, addirittura, nonostante siano solo tre i LP ufficiali...) ha una sorpresa in fondo alle tasche; una spettacolare versione di *Bluebird* — 9 minuti — mai edita prima (o no?, chi ha in mente un *bootleg* chiamato *Buffalo Roots?*) con intrico di assoli e la scrittura piana ed eccitante di quello che fu il magnifico *folk rock* otto anni fa. Gran bel pezzo e millesima occasione per gioire di quel suono in bilico tra praterie e asfalto di Los Angeles: anche se poi il resto è la solita processione di Steve Stills + Neil Young + grandi successi + Byrds spostati d qualche grado che conosciamo a memoria da trecento stagioni almeno. I Buffalo sono stati una meteora nella storia pop, ma pure qualcosa hanno disegnato: gioia, amore semplice, il muoversi dinnoccolato di voci e chitarre che servì ad aprir le porte all'invasione countryfolk che oggi ci tormenta i sonni in piena decadenza. Per questo li amiamo e sappiamo passar oltre tante piccole manchevolezze

(la banalità travestita di innocenza, un certo voler basso sulla brughiera del beat) che ad una seria lettura critica inevitabilmente balzano avanti.

La scelta dei brani è più che buona, gli errori sono espuntati e le macchie contenute: così le creature fragili come *Uno Mondo* o *Out My Mind* parlano sottovoce, sommerse dalla marea di ottime cose che si chiamano *For What it's Worth* (chi ha voglia di capire il primo testo intelligente di Stephen Stills?), *I Am a Child*, *Go and Say Goodbye*, *On the Way Home*: mentre le inevitabili *Mister Soul* e *Broken Arrow* coprono due lati inediti del primo Young, la faccia scura del rock a tutti i costi e la parte sbilenca del *collage* imprevedibile. *Kind Woman*, di Ritchie Furay, con preciso anticipo di quello che sarà il *Poco Sound*, e *Rock & Roll Woman* mi paiono comunque le cose più belle: e specie quest'ultima non sfugge al radar del cervello, gettando le reti nell'oceano vocale di David Crosby, con indicibile godimento di spirito.

(r. b.)



QUICKSILVER
MESSENGER
SERVICE
Quicksilver M. S. /
Happy Trails
(Capitol - 2 LP)

Hallelujah... *Happy Trails* pubblicato anche in Italia; qualche anno di ritardo (5), ma il suono è ancora stupefacente, pulsante, in perfetta

sintonia con il corpo di chi ascolta. Ciò che può succedere solo in rarissime occasioni, giusto quando i fantasmi della musica da cassetta sono lontani e c'è coraggio, voglia, energia per inventare nuove strade...

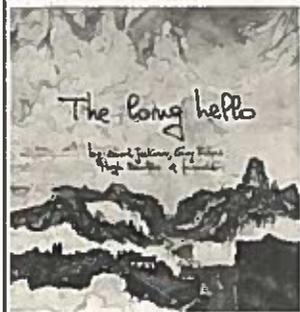
Who Do You Love Suite è un perfetto classico di rock « come avrebbe dovuto essere », strumenti affilati ed improvvisi abbandoni, l'utopia dell'improvvisazione a celebrare uno dei suoi episodi più significativi; Cipollina rende quasi un'identità umana al suo strumento, ed in ogni membro del gruppo c'è forza e consapevolezza, blues trasfigurato ed angelica nevrosi. Non a caso è tempo di acido e concerti gratuiti, Avalon Ballroom e Fillmore West, trasparente gioia di esistere... tempo di vivere mille nuove strade, tentativi sperimentali (*Maiden Of The Cancer Moon* tre secoli prima del synt) e sapori gitani, addirittura (*Calvary*): rock sottile e freschissimo che scuote le vene, Dino Valenti è ancora lontano...

Utile l'accoppiamento, nella confezione italiana, con il primissimo album dei Quicksilver, ormai difficilmente reperibile: inciso nella primavera del '68, quando il gruppo — già famoso in tutta la West Coast e sdegnoso nemico della « integrazione » — aveva accettato la modica somma di 50.000 dollari per un contratto con la Capitol. *Gold And Silver* e *The Fool*, soprattutto, i momenti più lucidi; Cipollina/Duncan a dimostrare le non-casualità del successo, linee armoniche che inseguono visioni stupendamente incoerenti ed insinuanti intrecci di wah wah. Convenzionalismo solo nelle parti vocali, in fondo, con *Price Of Man* che resta ambigualmente in bilico tra *gospel* e *traditional music* indi-

gena: il resto è autentico *happening*, la sicurezza in ogni nodo sonoro e la coesione ancora perfetta tra ogni musicista.

Un disco indispensabile, per nulla nostalgico o polveroso: i Blue Oyster Cult o gli Sparks non riusciranno a suonare musica simile nemmeno tra duemila anni...

(m.f.)



JACKSON, BANTON, EVANS & FRIENDS
The Long Hello
 (United Artists)
PETER HAMMILL
 In Camera
 (Charisma)

Due dischi frutto di una unica matrice, e pure diversissimi per intenti e risultati: nell'ennesimo banco di prova per un suono che ha già smesso da tempo di rappresentare un'esperienza realmente costruttiva. Ricordi di Van Der Graaf Generator, che hanno incarnato il lato meno spettacolare e gionescico della decadenza inglese, nevrosi urbana e paranoia esistenziale; mediante un suono introverso ma espressivo, anche se solo raramente capace di luce, autentici brividi di novità. Jackson, Banton e Evans non hanno condiviso oltre *Pawn Hearts* una simile tipologia espressiva: ed il loro primo lavoro senza Hammill ricerca fascino ben diversi, l'occhio puntato ad una quiete contemplativa lontanissima dai neri fantasmi di mente/ego dell'ex leader.

Di fatto *The Long Hello* è completamente intriso

di sorridente mediocrità, suono che sfiora appena le orecchie incapace di lasciare più consistenti impronte nelle emozioni di chi ascolta. Sette brani educati e stereotipi (*The Theme From Plunge* si distingue in qualche modo nel mucchio), solo strumentali; sapore di tranquille verdi fattorie gallesi e ignavia, stanchezza, Jackson iriconoscibile nel suo strumento, generale impressione di scarsa convinzione da parte degli stessi protagonisti.

A questo punto sarei quasi tentato di rivalutare Peter Hammill, se non altro per l'energia che il suo terzo album solo (che potrebbe essere anche il milionesimo: la musica non cambia proprio mai) riesce ancora ad infondere. Certo che anche qui i problemi non mancano. Peter sembra avere un disperato bisogno di un autore di canzoni e di un abile produttore accanto a sé: la povertà armonica di questo *In Camera* è talmente palese da far passare in secondo piano perfino la ormai insopportabile insistenza del cantante su toni vocali forzosi, ostentatamente ed inverosimilmente rochi, *clichés* sonori che a questo punto potrebbero sorprendere favorevolmente solo i glitteromani. Un brano anche per Hammill, (*No More*) *The Sub-Mariner*: inutile descrivervi gli altri, con la sola eccezione di un oscuro e confuso tentativo « sperimentale », *Magog*, che avrebbe probabilmente dovuto appagare libidini elettroniche ed ambizioni di suono concreto.

Troppo pericoloso continuare a marciare su strade piene di cadaveri: a mio parere, in ambedue i casi, siamo di fronte a discorsi completamente esauriti.

(m.f.)



SPARKS
Propaganda
 (Island)

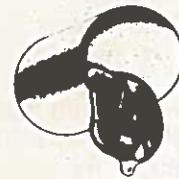
Di tutto il sapere Sparks mi piacerebbe estrarre un solo brano: *This Town Ain't Big Enough For Both of Us*, l'ouverture di *Kimono My House*, dove la pazzia evidente della confraternita Mael riusciva a gettar in aria un satellite vocale con buone possibilità di funzionamento. Il resto, il rock depravato, la rincorsa ai ritmi strettissimi, l'eccitazione breve come una doccia fredda non mi ha mai interessato: spiccioli di nuovo suono con poche intuizioni diverse, lo spreco, forse, di un talento come quello di Ron Mael, intuito dietro molto fogliame, magari sulla medesima sintonia del tanto celebrato Todd Rundgren.

Propaganda, secondo Lp inglese del gruppo e terzo se si considera l'esordio in terra d'America, mi conferma l'impressione, filando liscio sull'autostrada di un canzonetismo isterico che più che rappresentar l'angoscia di ogni giorno mi pare l'*hard drug* necessaria per rimbecillir l'ascoltatore, oggi e domani. In un diluvio di parole, di cori sboccati, di classicismo filtrato da elettrodomestici di « modernità », la musica agredisce e pretende la sottomissione, tagliando in fette sottilissime la gioia di correre con le note: congiura di sensazioni pesanti e di rock che fa quadrato attorno alle sue rovine, proprio come la declinante Inghilterra implora per i suoi figli nati poco pri-

ma dei Beatles, oggi « in età di vinile ».

Qualcosa si prende un salvagente e nuota nel mare di bucce di banane scartate per l'occasione: i testi, ad esempio, irreali quanto basta per dar ragione alla copertina brillante e « spiritosa », pieni di dialoghi svitati e di insegnamenti che un buon signore come Vivian Stanshall ben potrebbe riconoscere come suoi. Buio pesto sulle canzoni, invece, tutte immerse nella fangosa ignavia di cui abbiamo appena detto. *Achoo* è il colpo di tamburo della risata, *Something For the Girls with Everything* somiglia al *This Town* già citato e il resto mi pare un dopo-David Bowie - a 78 giri, testardo e inutile sino alla noia.

(r. b.)



IL BLUES RURALE
IL BLUES
JAZZISTICO
IL BLUES URBANO
 (Albatros 3 LP)

Riempirsi le orecchie e la bocca di musica per la musica non può servire a nessuno, specie poi se la musica in ballo è il Blues. Questo va detto non per semplice gusto di polemica, ma perché è doveroso sgomberare il campo da quella faciloneria di ascolto e di giudizio che ha gestito, dall'interno di un ghetto monopolistico, il punto di vista nei confronti del Blues. E sempre in chi ha esclusivamente sentimentale ed entusiasta. Quali le conseguenze di un simile svilito approccio? Da una parte la creazione d'un re-

gistro di classe che ha dato cittadinanza solo ai « più grossi » nomi comparsi sulla scena, con tanto di note di profitto mitizzanti e clownesche. Dall'altra una sempre più irresponsabile fuga dal problema della definizione del rapporto fra chi il Blues produceva ed il contesto sociale che lo provocava. Che personaggi della statura di Bessie Smith, Big Bill Broonzy e Leadbelly rappresentino a tutt'oggi i momenti di maggior sintesi creativa dei modi espressivi del Blues, questo va da sé, ma non può bastare ad offrire una esauriente, o quanto meno sufficiente, spiegazione, dell'intero fenomeno. Da questi tre volumi della Albatros, curati con grande efficacia da Alessandro Roffeni, emerge il senso di una raccolta organizzata in funzione anti-eroica; la profonda matrice proletaria del linguaggio del Blues erompe in modo eguale da tutti i diversi livelli di violenza sopportati dal nero afro-americano nella sua nuova condizione di schiavo. Il protagonista di questi LP è in assoluto l'intero « popolo del Blues », nelle sue voci levate contro la cultura e la società del bianco.

Giustamente si diffida di tutto ciò che certosamente viene sistemato in modo schematicamente enciclopedico. Ma con Roffeni la formula ha funzionato. In primo luogo per il valore del materiale riportato all'ascolto, preso per lo più da vecchissimi 78 giri rimasti zitti per decenni fra la polvere di qualche scaffale. E in secondo luogo per l'organica organizzazione dello stesso. La divisione del Blues in « rurale », « jazzistico », « urbano », non è affatto di maniera o comunque improvvisata. Essa fa infatti fronte alla più generale esigenza di sottrarre questa im-

portantissima forma culturale al tentativo di una interpretazione riduttiva per la quale il Blues, trascorsa la sua prima epopea, si sarebbe miscelato confusamente con altre forme espressive. Questo dibattito è affrontato nel volume dedicato al « Blues jazzistico » e preziose, a questo riguardo, sono le note introduttive alla lettura dei testi (riportati nella versione originale e tradotti).

A puro titolo amatoriale segnaliamo alcuni brani particolarmente significativi: *Hellhound On My Trail* (Robert Johnson); *See See Rider* (Leadbelly); *New York Blues* (Blind Roosevelt Graves); *Rosetta Blues* (Rosetta Howard); *Bad Luck Blues* (Kokomo Arnold); *Blues Before Sunrise* (Leroy Carr).

(s. s.)



ISOTOPE (Gull)

Sulla carta gli Isotope avrebbero dovuto rappresentare una delle più accattivanti sorprese del '74: l'esperienza dei singoli e l'ampiezza dello spazio scelto come costante della propria ricerca musicale rappresentavano in questo senso valide garanzie. Ora il gruppo ha rinnovato metà dell'organico che aveva inciso — nell'ottobre '73 — questo album: ed è intervenuto nientemeno che Hugh Hopper a risollevarne le sorti della formazione. *Isotope* è infatti abbastanza deludente come prova d'esordio: un lavoro che appare deficitario in quanto ad ispi-

razione, coraggio di plasmare il suono al di là di facili schematismi, poliedricità di intuizioni. I Soft Machine ultimissima edizione — Alan Holdsworth invadente e John Marshall con i paracchi — possono essere la pietra di paragone di questo suono, giocato senza eccessiva fantasia su frasi veloci e stringate, con aspirazioni jazzistiche non ancora compiutamente rivelate. Fuori discussione l'evidente abilità tecnica dei singoli — in particolare il chitarrista Gary Boyle, che ha senza dubbio i numeri per divenire uno dei più originali strumentisti inglesi — è proprio un pizzico di « anormalità » a mancare al gruppo: in particolare al già liquidato tastierista Brian Miller, autore di quasi tutti i pezzi e convenzionalissimo esecutore. *Oh Little Fat Man* e *Upward Curve* i due momenti più convincenti: altrove è la nemesi del « jazz-rock » anglosassone a dettare legge — nemmeno i Nucleus sono rimasti fermi ai tempi di *Elastic Rock!* —, a livellare suono ed emozioni.

Una formazione che comunque riuscirà a manifestare forse il suo potenziale meglio nella dimensione elettrica delle occasioni *live*.

(m.f.)



MAX ROACH Percussion Bitter Sweet (Impulse)

Un classico della Black Music moderna con più di un decennio di vita alle spalle, che esce per la prima volta in edizio-

ne italiana. Ed è un'opera importante sotto due aspetti distinti e, allo stesso tempo, strettamente legati tra loro: la materia puramente musicale e l'evidente contenuto socio-politico. Siamo agli albori di una radicale presa di posizione da parte dei musicisti neroamericani, che acquistano una più matura coscienza del loro ruolo culturale, dei legami non solo storici che li avvincono a Madre Africa, della necessità di lottare per tutto il popolo afroamericano. Se poi soprattutto i giovani musicisti neri dell'avanguardia raccoglieranno un tale impegno, sono all'inizio due uomini della vecchia guardia specialmente a portare avanti la battaglia. Mingus logicamente e Max Roach, che già aveva registrato un'opera terribile per la *Candid*, quella incomparabile *We Insist: Freedom Now Suite* che ancora nessuno negli USA ha avuto il coraggio di ripubblicare. Questa *Percussion Bitter Sweet*, pur non possedendo la stessa violenza, raggiunge una intensità ed una drammaticità che trascendono i valori semplicemente musicali. Se teniamo conto che in quegli anni si stavano già facendo avanti i vari Coleman-Taylor-Coltrane, dobbiamo riconoscere che il discorso di partenza di tale album è ancora legato agli schemi dell'Hard Bop. Ma è proprio la carica eversiva di Roach e compagni, la dannata voglia di cambiare una situazione sociale divenuta insostenibile, che rendono la materia musicale viva e necessaria. Questa è la chiave d'ascolto principale, che oltretutto ci può far apprezzare ancor oggi una tale musica.

Quanto agli uomini che la fanno, c'è un cast di assoluto prestigio. Anzi tutto il leader e compositore Roach, che qui dimostra chiaramente, per-

cuotendo incessantemente e in maniera del tutto geniale, le pelli dei suoi tamburi, di essere stato il maestro più insostituibile della percussione moderna. Poi i mingusiani Mal Waldron al piano e Clifford Jordan al tenore, il sottovalutato contrabbassista Art Davis (coltraniando nella prima ora), Julian Priester al trombone (quello del *Crossings* di Hancock), due diligenti percussionisti e la bravissima Abbey Lincoln, allora signora Roach, vocalist, ma solo in *Garvey's Ghost* e *Mendacity*. Ho tenuto per ultimi due grandissimi artisti scomparsi, che offrono un contributo straordinario alla qualità della musica. Il vibrante e liricissimo trombetta Booker Little, morto giovanissimo senza veder pienamente riconosciuti i propri meriti, e l'ineffabile e fantastico Eric Dolphy, che canta al sax alto (*Mendacity*), brutalizza il clarinetto-basso (*Tender Warriors*) e fa il poeta con il flauto (ancora *Tender Warriors*). Un disco, dunque, realmente imperdibile.

(g. p.)



BILLY COBHAM Total Eclipse (Atlantic)

Ho recentemente visto un vecchio kolossal di Cecil B. De Mille e m'è venuto in mente, ascoltando questo disco, che forse se il prodigo regista fosse ancora vivo ed operante, si sarebbe deciso ad usare un tale tipo di musica quale colonna sonora per uno dei suoi eroici film. Sentite

l'attacco smargiasso e teatrale di un pezzo come *Solarization*: non vi sembra che starebbe benissimo come sottofondo di una di quelle americane cinematografiche epiche e corali, che si sfornavano una volta? Un altro paragone (com'è fertile la mia fantasia...), che però si addice specificamente al Superdrummer degli anni '70, mi rimanda all'invincibile 007, o anche a Batman, fate voi. Il nostro bravo Billy, dal primo solco fino all'ultimo, dimostra di essere un personaggio sovraumano lottando senza un attimo di cedimento con i suoi cento tamburi e piatti. Poco importa se le sue rullate o i suoi tremendi colpi di cembalo sono al servizio di una musica tronfia e retorica: lui è il Vincitore! Ma sono stanco di ironizzare. Piuttosto parliamo di questa maledetta moda dataci dal consumismo odierno di smembrare qua e là i gruppi di successo, conferendo ad ogni suo membro il gratuito ruolo di leader. Accade così che ottimi esecutori al servizio di avveduti musicisti, divengano insopportabili gigioni privi di idee musicali che stiano in piedi da sole. E chi può dubitare della bravura fuori del comune del batterista Cobham (di prove ce ne ha date parecchie finora...)? Ma è un fatto che da quando si è messo in proprio, è diventato una sorta di caricatura del batterista virtuoso.

Così la perizia tecnica dell'eccezionale percussionista si spoglia di ogni significato, tantopiù che serve di coreografia ad una musica vuota ed esteriore, di cui Cobham è l'unico responsabile. E poco importa che a suonarla siano chiamati abili musicisti, anche se spesso compromessi con gli ambigui meandri dello show-business. Qui ci sono tutti quelli ascol-

tati a Montreux la scorsa estate: i fratelli-Brecker-prezzemolo, il tastierista Mitcho Leviev e i più bravi, ma qui inutilmente sprecati, John Abercrombie - chitarrista, Glenn Ferris-trombonista e Alex Blake-bassista. (g. p.)



PHAROAH SANDERS
Village of Pharoas
(Impulse)

Pharoah Sanders è quel temibile flatista che dieci anni fa, al fianco del « mistico » John Coltrane e della ambigua Alice non ancora Turyva fece tremare i polsi della vecchia generazione jazzistica lanciando un urlo verso Africa e Oriente alla ricerca di nuove forme espressive, un attimo dopo la nera grandinata free. Un personaggio grosso, quindi, un signore con molti racconti in fondo al cervello; anche se le sue avventure solistiche del dopo-Coltrane, eccettuato il dolce *Thembi* e poco altro, hanno dato torto alla lucidità di quegli anni, riproponendo un modello sonoro fatto di ingenuità e di incauti pasticci *naif*. Questo *Village of Pharoas*, registrato nel '71-'73 e solo ora stampato in Italia nel bel mezzo di un'orgia Impulse, conferma i dati incerti appena descritti, regalandoci l'immagine di un musicista grintoso, assetato d'emozioni ma incredibilmente votato al velleitarismo, all'inutile flirt con rabbia o misticismo. La musica, infatti, non trova autostrade di genio in nemmeno uno dei quaranta minuti del disco, nonostante

passino innanzi spettri diversissimi, e coriandoli di anni '50 danzano sulla pancia di Katmandu e su ricordi del Coltrane più maturo e assennato. La confusione regna sovrana, la scioltrezza è un sogno che le sporche batterie non-elastiche rifiutano, portandosi dietro gli iracondi scoppi di un sax mai « aperto », paranoia, ossessione, non-chiarezza con scie di facilità ritmica, senza nemmeno il rigore di linguaggio che potrebbe salvare in corner il discorso.

La lunga *Village of Pharoas*, con processione di bizzarri strumenti e voglie percussive deglutite ad ogni passo, è un po' il simbolo di questa malattia mortale. L'Oriente fa una capriola ed esce dalla porta del fumetto, la libertà un giorno illustrata da Coleman magnifico, da Shepp, da Taylor, qui ci illude e ci annoia senza esaltazione: e non è che il resto cambi la canzone, da *Memories of Lee Morgan* che cerca con imperizia i toni pastellati a *Went Like It Came* che si sciacqua la faccia con lo scherzo, buttandola su un *revival* da anni '50 che pure vorrebbe morderci il collo.

Non ci siamo, l'ennesimo brutto servizio è reso ai sognatori di libertà e a chi crede nel jazz come sano esercizio di fantasia: oltre al solito vecchio discorso del misticismo che abbaglia e non si fa prendere, come il John Mc Laughlin più recente e l'Alice Coltrane già citata possono dimostrare, pur negli abissi di credenze diverse.

(r. b.)



MERL SAUNDERS
Fire Up
(Fantasy)

Merl Saunders, tastierista di colore da anni a cavallo tra popolarità e mediocrità, è uno dei più noti beneficiati di Jerry Garcia: il leader dei Grateful Dead — all'interno delle sue frequenti collaborazioni con altri artisti — ha infatti lavorato con lui per un discreto periodo di tempo, sia in concerti dal vivo che su disco.

Fire Up viene pubblicato da noi soltanto ora, pur risalendo al 1973; è la seconda incisione del binomio Saunders/Garcia, dopo il mediocre *Heavy Turbulence*. In un periodo di così insistente revival della musica nera, anche nelle sue accezioni più evidentemente commerciali, questo disco propone un R & B abbastanza agile e divertente, caratterizzato dall'assenza totale dei fiati (una novità piacevole, al mio orecchio) e da una solidissima base ritmica — dove ricompare perfino Tom Fogerty, l'ex chitarrista dei Creedence Clearwater Revival (chi li ricorda? Tre anni fa tutti, o quasi, li incensavano...). Mi sembra comunque giusto sottolineare l'inutilità di simili proposte sonore, che pur cercando di evadere dall'ovvio ghetto della « musica da discoteca » smarriscono tra mille paure e convenzionalismi la possibilità di evolversi, di penetrare più a fondo la varietà della dimensione ritmica di matrice afro-americana. Stevie Wonder è lontano, insomma; e se a tratti affiorano curiose

somiglianze con l'ultimo Herbie Hancock (*Benedict Rides*), la constatazione non riesce proprio a rallegrare — dovrebbe piuttosto far rivedere ad Herbie molti dei suoi indirizzi più recenti...

Tra gli otto brani segnalati *After Midnight*, *Expressway* ed il lungo blues *Lonely Avenue*. Il suono trova i suoi momenti più incisivi nei tratti in cui Garcia riesce davvero a scaldarsi e a trascinare gli altri strumentisti: ed è un Garcia in ottima forma, l'individuo che gli ultimi albums dei Dead ci avevano fatto credere sepolto sotto metri di fango, intasamenti di colesterolo nel cervello e improvvisa vergogna di rappresentare qualcosa di più di un pallido musicista incatenato ad uno strumento invecchiato tra le mani.

(m.f.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



JOHN COLTRANE
Interstellar Space
(Impulse)

Un avvenimento sorprendente ed insperato. Che a più di sette anni dalla scomparsa di Trane possa ancora uscire un suo disco che desti stupore e rinnovata ammirazione, è davvero troppo! Eppure ciò avviene ascoltando questo inedito Impulse, uscito da non molto negli USA (chissà quando la EMI si deciderà a pubblicarlo anche da noi...). Non voglio dilungarmi sugli strani criteri che hanno spinto la ineffabile vedova Alice e i responsabili della casa discografica a preferire prima la pubblicazione di altre matrici inedite a queste: certo uno non può fare a meno di stupirsi di tali scelte. Perché un lavoro come *Interstellar Space* si presenta come una tappa davvero necessaria nella discografia dell'ultimo Coltrane. Inciso il 22 febbraio del 1967, quasi cinque mesi prima della fine, con esso Coltrane ci offre un meraviglioso esempio di libertà improvvisativa, soffiando con « amore supremo » nel suo sax tenore, unicamente sorretto dalle implacabili percussioni del suo ultimo batterista, Rashied Ali. Questa formula in duo ha un solo precedente per Trane, quel fantastico *Vigil* con Elvin Jones in *Kulu Sé Mama*. Evidentemente John, sempre febbrilmente teso verso la ricerca di una libertà effettiva e completa, ci



volle riprovare con Ali, senz'altro più free di Elvin, anche se ancora non pervenuto alla impressionante maturità attuale (cfr. il LP in duo con Frank Lowe). E il nuovo viaggio si dipana avventuroso ed affascinante, tortuoso e sofferto, ma senza un attimo di stanchezza o di indecisione. Il canto del Maestro è costantemente ispirato e generoso, perfettamente assecondato e, contemporaneamente, incoraggiato dall'ottimo Rashied. Lo scambio tra i due musicisti avviene alla perfezione: il peso sulla navicella è stato ridotto all'essenziale e finalmente la parola *Libertà* non è solo mito o utopia. E' realtà raggiunta dopo sofferenze terribili e lunghe. La voce, anzi l'urlo del sax che s'identifica sempre più con la voce umana; le percussioni di Al che rievocano ancestrali tamburi tribali. Dicono che prima di morire, Coltrane meditava un lungo viaggio in Africa. Ascoltando questo disco, non si fa fatica a crederlo. Per finire, una malinconica considerazione: un album così oggi dimostra che pochi hanno capito il messaggio di Trane. E poi rende inutili e ridicoli cento LP di Joe Farrell e compagni...

(g. p.)



ALAN STIVELL
E Langonned
(Fontana)

Quinto album del più significativo folk-revivalist bretone, ad un anno di distanza dall'eccellente *Chemins de Terre* ora pubblicato anche in Ita-

lia. Un lavoro che giunge in un momento particolarmente delicato ed importante, mentre in Francia si inizia ad avvertire una certa inflazione di gruppi che si richiamano alla matrice celtica: mentre una nuova, assurda etichetta (appunto «pop celtico») sembra destinata a divenire la bandiera-ombra di tanti mestieranti in cerca di identità e di successo. Il tutto all'interno di una classica situazione di polarizzazione dove i puristi, da una parte, accusano gli artisti più noti di basso opportunismo ed infida commercialità; mentre dall'altra i fautori di una «modernizzazione» del suono invitano ad abbandonare le stesse radici tradizionali per creare una musica completamente diversa.

Stivell ha reagito, in verità, in modo abbastanza emotivo a questa situazione: sorprendendo chi aveva visto in lui l'elemento coordinatore di folk e suono nuovo con un lavoro solo archeologico, *traditionals* bretoni, gallesi, irlandesi e scozzesi riportati pari pari sul vinile, senza nemmeno l'ombra di uno strumento elettrico. In un lungo articolo stampato sulla busta Alan spiega che «la musica tradizionale non è stata sorpassata dal pop celtico: l'evoluzione della musica deve essere concepita orizzontalmente, non verticalmente». I sedici brani rappresentano, essenzialmente, una documentazione: che sarà senza dubbio utilissima a chi non sia ancora venuto a contatto con questo suono fiero e dolcissimo, importantissima matrice di tutta la musica popolare inglese, ancora oggi capace di sprigionare un fascino ed una comunicativa meravigliosi (*Dans Fisel, Jenoveja, Ar Voraerion*). Alan tiene anche a sottolineare, in un'ombra di nazionalismo culturale

che lo spinge a scrivere in celtico (oltre che in francese) le note di copertina, il proprio impegno «socialista ed ant imperialista».

«Interpretare una canzone popolare», si chiede, «non rappresenta già un impegno ben preciso?». Qui nascono i miei dubbi. E proprio su questo punto Stivell deve dimostrare la sua tesi. «E Langonned» è certo un buon disco, ma non è esattamente quello che ci aspettavamo da lui, dopo le luminose prove del passato prossimo, Musica! senza problemi di orgoglio ferito, etichette e verbosa «coerenza».

(m. f.)



JONI MITCHELL
Miles of Aisles
(Asylum)

L'associazione di Joni Mitchell con The L. A. Express del sassofonista Tom Scott coincide con il primo LP per l'Asylum, quel *For The Roses* (recentemente ristampato in Italia) che resta finora il lavoro più «difficile» ed elaborato di Joni. Dopo, però, è venuto proprio l'album più «facile» e ruffiano, quel *Court & Spark* che ha portato la dolce cantautrice canadese molto vicina ai mondi frivoli e bellini dei vari Taylor-Simon (Carly)-King (Carole) eccetera.

Ci voleva, dunque, questo *Miles of Aisles* per ristabilire una sorta d'equilibrio. Si tratta del primo doppio e del primo *Live* della Mitchell, e le cose migliori si possono ascoltare proprio nel primo dei due di-

schì, dove è viva ed operante l'accoppiata Joni-L. A. Express. Qui ci sono le due sole composizioni nuove di Joni, *Jericho* e *Love or Money*, e quel che più conta, la più disinvolta ed elettrica Mitchell che sia mai stata sentita su disco. Ascoltare per credere le nuove versioni di *Carey*, *Rainy Night House* o *Big Yellow Taxi*: la bella voce di Joni, senza perdere nulla del suo solito smalto, acquista una scioltezza ed una verve inedite, stimolata dal suono brillante e jazzistico del gruppo californiano. Certo una musica che forse non ha ormai più nulla di nuovo da offrire e che sostanzialmente non muta la consueta fragile bellezza delle canzoni di Joni, spesso eccessivamente confinate ad un intimismo autobiografico ed estetizzante, ma che pure possiede ancora un lirismo e un amore semplici ed immediati, rari a trovarsi in tanti cattivi e furbastri esempi «canzonettari» odierni. E poi c'è anche una rinnovata *Woodstock*, epitaffio di un'era eroica ed irrimediabilmente tramontata... Il secondo LP è senz'altro più superfluo e risaputo. Quasi del tutto acustico e con rarissimi interventi di Scott & Co., non è altro che una riproposta di pezzi ormai classici del repertorio della Mitchell, da *Cactus Tree* a *Blue*, da *Circle Game* a *All I Want*, che però non si discostano molto dalle versioni di studio che già apparvero sui dischi originali (in prevalenza i vecchi Reprise).

Resta, comunque, la godibilissima esperienza del primo LP a spingerci all'acquisto di tale dispendiosissimo doppio (peraltro ottimamente registrato), che per ora i discografici italiani, sempre molto tempestivi, non hanno intenzione di pubblicare.

(g. p.)



EGG
Civil Surface
(Caroline)

Disco abbastanza annoiante, questo *Civil Surface*, che ripropone a distanza di anni uno dei più nascosti complessi dell'area di Canterbury, quegli Egg di Dave Stewart che già si resero «colpevoli», tempo addietro, di un paio di LP per la Deram.

Da allora, dai primi fuochi d'artificio siglati Mike Ratledge o Robert Wyatt, poco è mutato per questi apprendisti di spicciola magia: il suono è molle, spiritoso, colpito in faccia e in pieno ventre da folate strane che fanno di «jazz-Centipede» e addirittura, se il giradischi non erra, di un Keith Emerson all'odore di ciclamino, velocizzato e reso più «nuovo». Bazzeccole, mi pare chiaro; i continui cambi di tempi non toccano i nervi giusti, la struttura brevissima (un organo, un basso, una batteria più temibili fiati) aumenta la confusione gettando una scala a ricordi passati (qualcosa dei Nice, molti appunti degli Henry Cow più involuti) che forse meriterebbero di restare sempre nella nebbia dello «ieri». Le uniche spinte verso qualcosa di eccitante, di elettrico, di svelto, sono quelle intese verso la seconda facciata, quando un trio vocale cerca di afferrar per la coda *Aigrette* e i più blandi Hatfield & The North, e quando Stewart, abbandonati gli stilemi dell'organista «classico», si lancia sulle orme della volpe Ratledge cavando dal bucc

qualche manciata di emozioni: manierismo, ad ogni modo, letture di «vangeli apocrifi» con gli schemi preordinati e la batteria di Clive Brooks che mette a posto le figurine della raccolta Robert Wyatt. Cattive notizie, insomma, un'appendice all'ubriacatura che pare aver colpito molti inglesi, di questi tempi, dai già citati Henry Cow ai Soft Machine ufficialmente scoppiati, al David Bedford che si fa un fix di Gustav Mahler come *Star's End* insegna: e solo il prezzo (2300 lire, come quasi tutti gli avvenimenti Caroline) racconta qualcosa, il fatto, cioè, che si potrebbe «vender vinile» anche in Italia con denti meno affilati e le tasche giustamente più vuote di denaro.

(r. b.)



**LEO KOTTKE /
JOHN FAHEY /
PETER LANG
(Sonet)**

La Sonet Records, piccola ma dinamica etichetta svedese, ha recentemente stipulato un contratto che le permette di ristampare in Europa le incisioni della Takoma label californiano essenzialmente dedito al country e lucidissimo scopritore di talenti veri. Questo disco riunisce incisioni di tre misconosciuti e grandi chitarristi americani: a cominciare da quel Leo Kottke cui la «grande stampa» ha dedicato qualche attenzione solo ora, in seguito alla paralisi progressiva di una mano che potrebbe definitivamente

compromettere la sua attività. Le incisioni riguardanti Kottke sono inedite (con l'eccezione di *Cripple Creek* già apparsa sull'ottimo *Muddlark*), e datano 1968: ma riescono comunque a dipingere con sufficiente chiarezza la selvaggia creatività dell'uomo, il ritmo nel sangue e la mostruosa abilità nella non semplice tecnica del *fingerpicking*. Kottke è ben oltre i limiti stilistici e le gabbie espressive del country, capace di volare in piena autonomia di suono e di tirare mille fili nella testa di chi ascolta — *Anyway* per esempio, ricami *slide* che possono fare impallidire davvero chiunque e un feeling impregnato di una vitalità più unica che rara —: la sua lunga carriera artistica non ha conosciuto un solo sbandamento, e decisamente solo i nostri ottusi discografici possono riuscire ancora ad ignorarlo. Lang possiede uno stile più convenzionale, anche se sempre vario e piacevole: usa una chitarra Martin, ed appare il più legato al suono tradizionale. L'altra brillantissima sorpresa è John Fahey, californiano svitato ed individualista, un disco all'anno (anche qui molto difficilmente reperibili) e undici mesi di pratiche spirituali indù (*Punya Go* per gli iniziati): eccellente architetto del suono, Fahey lavora con sottile arguzia su spazi di silenzio e vibrazioni musicali, rendendo ad ogni nota una realtà autonoma e ricca di un semplicissimo fascino. La sua *On The Sunny Side Of The Ocean* è in questo senso un autentico gioiello: ed anche *In Christ There Is No East Or West* offre un suggerimento più che accattivante, gli arpeggi di una lineare melodia che sprigionano luci insospettabili, religiosità autentica e costruttiva.

Un album davvero riuscito: che farà probabilmente la gioia di tutti coloro che amano (o studiano) l'universo antico e bellissimo della chitarra acustica.

(m.f.)



**GATO BARBIERI /
DOLLAR BRAND
Confluence
(Freedom)**

Riappare per una meritoria etichetta inglese di avanguardia (che nessuno finora si è dato la pena di distribuire in Italia) quel leggendario *Hamba Khale!*, che il giornalista Mario Nicolao registrò a Milano nel marzo del 1968 e poi pubblicò per la sua fantomatica marca *Together*. Per fortuna! Perché si tratta di un album bellissimo e senz'altro il migliore di Gato del periodo immediatamente precedente a *The Third World*, che sarebbe stato inciso di lì a poco più di un anno. Gato incontrò Brand in un momento per lui delicatissimo, dopo che il fruttuoso scambio con Don Cherry si era esaurito e dopo che il primo serio impatto con New York aveva dato problemi e irrisolti frutti (vedi la angosciosa paranoia dell'album *ESP In Search of The Mystery*). Quando Barbieri incontra Brand, sta lentamente acquistando coscienza della propria identità culturale e della conseguente necessità di tornare criticamente alle radici di partenza. Suonare quindi con un musicista come Dollar, che di tutto si può accusare, meno che di non essere

consapevole della propria cultura d'origine, fu per Gato un fatto non solo positivo, ma addirittura importante. Per rendersene conto, è sufficiente ascoltare attentamente questo disco, ribattezzato oggi *Confluence*.

E' un canto a due sole voci: il piano, il violoncello (e un tamburello) di Dollar e il sax di Gato. Rassicurata dalla solida e semplice trama ordita alla consueta maniera da Brand, la crisi di Gato si stempera, si fa più riflessiva. Ritrova l'amore del canto, delle strutture. L'angoscia è ancora presente, ma si sta scaricando delle punte più nevrotiche e caotiche. La musica riscopre un nuovo lirismo, una nuova bellezza, dopo le negazioni sacrosante del *Free. The Aloe And The Wildrose* (che non a caso verrà ancora citato in *The Third World*) e *Hamba Khale!* di Brand, e *To Elsa e Eighty First Street* di Barbieri permettono ai due musicisti di creare lucidi e splendidi momenti di poesia. Per Brand si tratta di una delle rare occasioni per interrompere il suo cammino solitario. Per Gato di chiudere un'età e di iniziarne un'altra.

(g. p.)



**GARY BURTON
Ring
(ECM)**

Il vibrafonista statunitense Gary Burton fu uno dei primi ad uscire dalle secche di certo *Hard Bop* di maniera, mediante l'innesto di allora freschi aromi rock. Il suo primo quartetto,

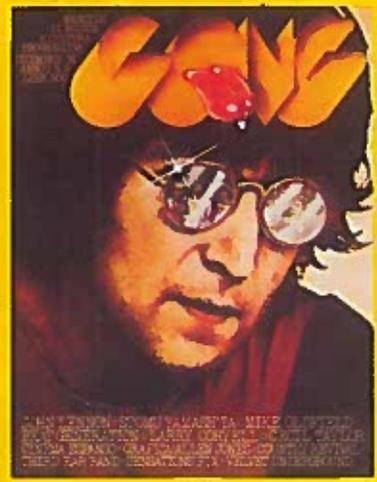
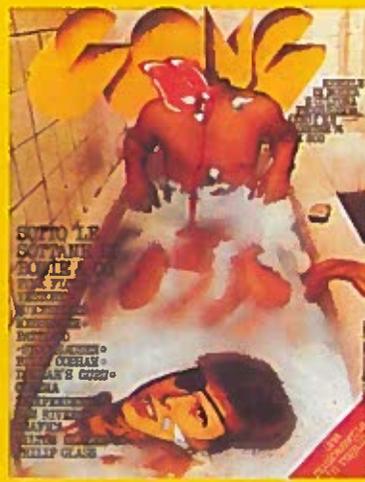
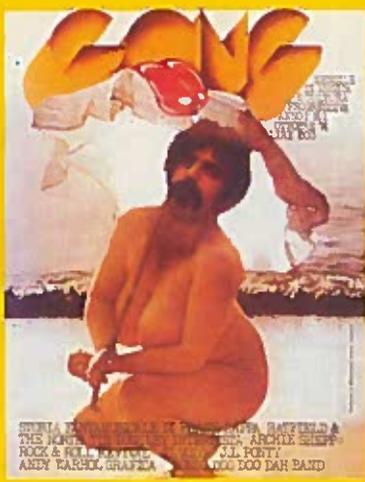
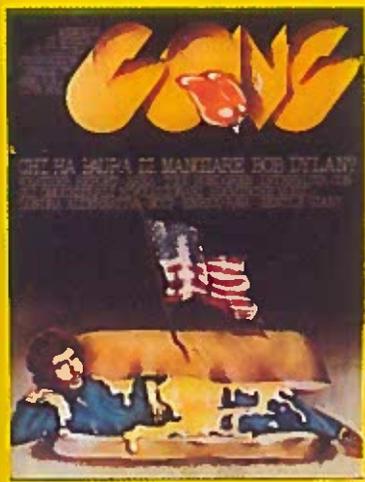
il più celebre, fu un gradevole ed elegante esempio di musica ben fatta e spesso stimolante, anche per la collaborazione di ottimi musicisti come Larry Coryell alla chitarra, Steve Swallow al basso e Roy Haynes o Bob Moses alla batteria. Poi, da quando questo agguerrito quartetto si sciolse, Burton ha fatto parecchi dischi con gruppi differenti e perfino da solo. Alcuni passabili, altri inutili, altri ancora francamente insopportabili (come certi recenti LP con archi e grande organico, in associazione con Mike Gibbs).

Quest'ultimo album, pur non mutando nulla della fragile e un po' troppo estetizzante prospettiva burtoniana, è senz'altro più riuscito e valido di tanti altri. Forse proprio perché è una sorta di ritorno alle origini: sono stati richiamati all'ovile Swallow e Moses, e due nuovi chitarristi, Mick Goodrick e Pat Metheny, svolgono più o meno il ruolo che già fu di Coryell. In più c'è, come aggiunto, il bassista tedesco Eberhard Weber, che conferisce un colore in più alla ristretta impalcatura. Una musica soffice, lirica, innamorata di se stessa, compiaciuta, un jazz un po' svirilizzato, con profumi rock appena suggeriti: una bellezza dolce e ambigua, carica di numerosi eccessi di narcisismo. Ma la retorica e il formalismo, purtroppo, oggi sono luoghi comuni in parecchia musica. Quindi è meglio carpire dalle pagine di tale opera, criticabile all'infinito, ma senz'altro non indegna o in mala fede i momenti migliori, che non sono poi tanto rari. Dalla prima facciata *Mevlevia* e *Unfinished Sympathy*. Dalla seconda *Silent Spring* e *The Colours of Chloë*.

(g. p.)



**sono
già
usciti 4
numeri
di Gong**
chi volesse
recuperarli può
inviare L. 1.600
per copia
a Gong -
Torre N. 9
Milano S. Felice



INTRODUZIONE ALLE TASTIERE TUTTOFARE

In questo numero parliamo delle tastiere di vario tipo con cui è possibile riprodurre il suono degli strumenti di un'orchestra.

Il più famoso ed il primo ad uscire sul mercato è stato il mellotron. Il mellotron consiste in un sistema di nastri sui quali è stato preregistrato il suono di vari strumenti nelle loro varie note.

Premendo quindi un tasto qualsiasi, un Do ad esempio, si inserirà automaticamente il nastro su cui è stato registrato il Do dello strumento scelto in precedenza, poniamo un violino. Formando un accordo, si avranno tanti violini quante sono le note che compongono l'accordo. Lo strumento ha un selettore per scegliere tra una gamma di strumenti.

La versione più economica (il Mellotron 400) offre tre possibilità di scelta che possono essere: violini, viole e flauti; violini, flauti e violoncelli; flauti, oboi e cori (maschili e femminili).

I modelli più costosi offrono una gamma maggiore che, oltre agli strumenti detti prima, può includere chitarra, piano forte, trombe, tromboni, ecc. Le possibilità del mellotron, per quanto riguarda riprodurre diversi strumenti, sono illimitate. L'acquirente, dal canto suo, non solo ha la facoltà di cambiare da sé i blocchi di nastri, richiedendone alla casa degli altri con diversi strumenti, ma anche di inserire nastri registrati personalmente con qualsiasi suono si voglia (oltre ai normali nastri 3/8 di pollice, il mellotron 400 può essere adattato a nastri di 1/4 di pollice, quelli normalmente usati su registratori hi-fi). E' inoltre dotato di un Pitch Control che permette di accordarlo con un'estensione di otto toni.

Il mellotron, in questa categoria di strumenti, è il più fedele, ma anche il più deli-

cato: il sistema di nastri è estremamente sensibile a urti e a campi magnetici, ed è capitato spesso che un trasporto poco accurato abbia pregiudicato il suo uso nei concerti, mettendo in difficoltà molti gruppi.

E' per questi motivi, puramente pratici, e per il suo costo, decisamente alto, che, negli ultimi tempi, ci si sta orientando verso tastiere con sistema elettronico, meno fedeli, ma più solide e più economiche.

Per primo è uscito l'Eminent, un normale organo elettronico a due tastiere e pedaliera, che, oltre alla resa di organo, ha vari registri con cui il suono si avvicina molto a quello degli strumenti classici.

Naturalmente, in questo caso, non trattandosi di una registrazione, non tutti i registri hanno una resa che si avvicina perfettamente a quella dello strumento imitato. E anche nel caso degli archi e dell'oboe, tra i più riusciti, è sempre consigliabile filtrare il suono attraverso un sistema ECO.

D'altra parte, anche il costo e le dimensioni dell'Eminent erano ingiustificati per la maggior parte dei gruppi, cui interessava solo la sezione degli archi. Per questi motivi, la Solina ha presentato un anno fa una tastiera, tratta dall'Eminent, con possibilità di: Violini, viole, violoncelli, trombe e corni, il cui prezzo si aggira sulle 700.000 lire.

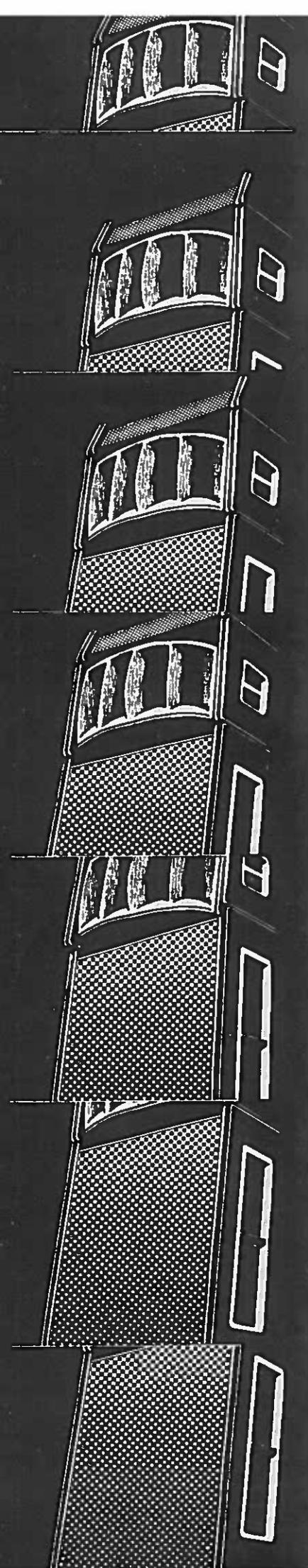
Sulla scia del successo commerciale di questa tastiera, negli ultimi tempi ne sono uscite altre: citiamo la Rapsody della Elka (violoncelli/violini

e piano/clavichord) e la serie della Crumar: Stringman (archi) e Jazzman (piano/vibes).

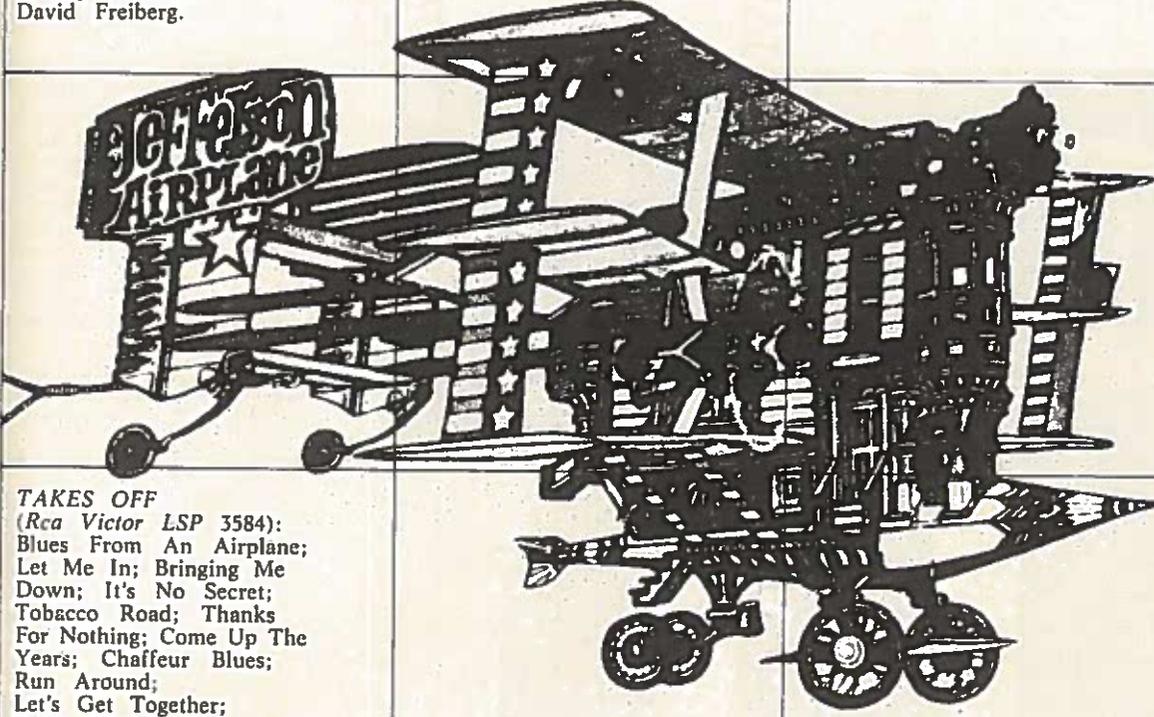
Caratteristiche comuni a tutti questi modelli (Solina compreso) sono: una tastiera a 61 tasti (Do-Do alcuni, Fa-Fa altri) divisibile in due parti, le prime 24-25 note per l'accompagnamento e per gli strumenti di timbro basso (violoncelli, ad esempio) e le rimanenti per gli strumenti solisti; il volume a pedale e i controlli per il Sustain (un alone che resta anche quando la nota non è più suonata e che richiama quello caratteristico degli archi classici). Il prezzo si aggira per tutti sul mezzo milione.

Dal 1963, anno in cui uscì il mellotron, l'uso di questi strumenti si è molto esteso. Il boom lo hanno avuto quando molti gruppi rock hanno cominciato ad adoperarli, prima nei concerti dal vivo, dove permettevano di rendere l'accompagnamento di orchestra usati in sala di incisione, poi anche nei dischi. Tra i primi Moody Blues (che ne hanno fatto larghissimo uso), i Traffic in *Mr. Fantasy* e i Beatles in *Magical Mystery Tour* (se volete avere un'idea del tono dei flauti di un mellotron ascoltate *The Fool On The Hill*). In seguito, con gruppi come Yes e Genesis, è divenuto uno degli strumenti base della formazione, contribuendo a determinare caratteristiche e limiti di certe scuole, di certi modi di far musica.

L'uso di queste tastiere tuttofare (tanto amate/odiate) nelle sale di incisione, agli inizi, fu contestato dalle associazioni degli orchestrali che temevano quegli aggeggi che facevano da solo il lavoro di molti; ora, superata la vertenza, non c'è sala che ne sia sprovvista.



Discografia Jefferson Airplane (& Family)

| | | | |
|---|---|--|---|
| <p>Formazione originale: Marty Balin, Signe Anderson, Jorma Kaukonen, Jack Casady, Skip Spence, Paul Kantner. Membri successivi: Spencer Dryden, Grace Slick, Joey Covington, Papa John Creach, John Barbata, Sammy Piazza, David Freiberg.</p> | | | |
|  | | | <p>AFTER BATHING AT BAXTER'S (Rca Victor LSO 1511): The Ballad Of You & Me & Pooneil; A Small Package Of Value Will Come To You, Shortly; Young Girl Sunday Blues; Martha; Wild Tyme; The Last Wall Of The Castle; Rejoyce; Watch Her Ride; Spare Chaynge; Two Heads; Saturday Afternoon/Won't You Try.</p> <p style="text-align: right;">1966</p> |
| <p>TAKES OFF (Rca Victor LSP 3584): Blues From An Airplane; Let Me In; Bringing Me Down; It's No Secret; Tobacco Road; Thanks For Nothing; Come Up The Years; Chaffeur Blues; Run Around; Let's Get Together; Don't Slip Away; And I Like It.</p> <p style="text-align: right;">1966</p> | | | <p>CROWN OF CREATION (Rca Victor LSP 4058): Lather; In Time; Triad; Star Track; Share A Little Joke; Chushingura; If You Feel; Crown Of Creation; Ice Cream Phoenix; Greasy Heart; The House At Pooneil Corners.</p> <p style="text-align: right;">1966</p> |
| | <p>SURREALISTIC PILLOW (Rca Victor LSP 3766): She Has Funny Cars; Somebody To Love; My Best Friend; Today; Comin' Back To Me; 3/5 Of A Mile In 10 Seconds; DCBA 25; How Do You Feel; Embryonic Journey; White Rabbit; Plastic Fantastic Lover. N.B. Nella versione inglese (Rca Victor SF 7889) mancano « She Has Funny Cars », « White Rabbit »</p> | | <p>BLESS ITS POINTED LITTLE HEAD (Rca Victor LSP 4133): Clergy; 3/5 Of A Mile In 10 Seconds; Somebody To Love; Fat Angel; Rock Me Baby; The Other Side Of This Life; It's No Secret; Plastic Fantastic Lover; Turn Out The Lights; Bear Melt.</p> <p style="text-align: right;">1969</p> |
| | <p>e « Plastic Fantastic Lover », sostituite da « Don't Slip Away », « Come Up The Years » e « Chaffeur Blues ».</p> <p style="text-align: right;">1967</p> | | <p>VOLUNTEERS (Rca Victor LSP 4238): We Can Be Together; Good Shepherd; The Farm; Hey Frederick; Turn My Life Down; Wooden Ships; Eskimo Blue Day; A Song For All Season; Meadowlands; Volunteers.</p> <p style="text-align: right;">1969</p> |

Discografia Jefferson Airplane (& Family)

| | | | |
|--|--|---|--|
| <p>THE WORST OF JEFFERSON AIRPLANE (Rca Victor LSP 4459): It's No Secret; Blues From An Airplane; Somebody To Love; Today; White Rabbit; Embryonic Journey; Martha; The Ballad of You & Me & Pooneil; Crown Of Creation; Chushingura; Lather; Plastic Fantastic Lover; Good Shepherd; We Can Be Together.</p> |  | <p>EARLY FLIGHT (Grunt CYL 1-0437): High Flyin' Bird; Runnin' Round; This World; It's Alright; In The Morning; J.P.P. McStep B. Blues; Go To Her; Up Or Down; Mexico; Have You Seen The Saucers.</p> | |
| <p>BARK (Grunt FTR 1001): When The Earth Moves Again; Feel So Good; Crazy Miranda; Pretty As You Feel; Wild Turkey; Law Man; Rock And Roll Island; Third Week In Chelsea; Never Argue With A German If You're Tired; Thunk; War Movie.</p> | | | |
| <p>LONG JOHN SILVER (Grunt FTR 1007): Long John Silver; Aerie; Twilight Double Leader; Milk Train; The Son Of Jesus; Easter?; Trial By Fire; Alexander The Medium; Eat Starch Mom.</p> | | | |
| <p>THIRTY SECONDS OVER WINTERLAND (Grunt BFL 1-0147): Have You Seen The Saucers; Feel So Good; Crown Of Creation; When The Earth Moves Again; Milk Train; Trial By Fire; Twilight Double Leader.</p> | | | <p>Tra i bootlegs, segnaliamo «Up Against The Wall, M...», che contiene un brano inedito, «Emergency», e «Tapes From The Mothership», con cinque brani inediti: ancora «Emergency», «Up & Down», «The Old Man», «The Man», «You Wear Dresses Too Short».</p> |
| | | | <p>Altre incisioni in: WOODSTOCK (Atlantic SD3 500): Volunteers. WOODSTOCK TWO (Atlantic SD2 400): Saturday Afternoon; Won't You Try; Eskimo Blue Day.</p> |

Discografia Jefferson Airplane (& Family)

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>GRACE SLICK ha inciso:</p> <p>Con la Great Society: CONSPICIOUS ONLY IN ITS ABSENCE (Harmony KH 30391): Sally Go Round The Roses; Didn't Think So; Grimly Forming; Somebody To Love; Father Bruce; Outlaw Blues; Often As I May; Arbitration; White Rabbit.</p> <p style="text-align: right;">1967</p> | <p>PAUL KANTNER ha inciso:</p> <p>BLOWS AGAINST THE EMPIRE (Rca Victor LSP 4448): Mau Mau; Baby Tree; Let's Go Together; Child Is Coming; Sunrise; Hijack; Have You Seen The Stars Tonight; XM; Starship.</p> <p style="text-align: right;">1970</p> | <p>JACK CASADY e JORMA KAUKONEN hanno inciso con gli HOT TUNA:</p> | <p>HOT TUNA (Rca Victor LSP 4353): Hesitation Blues; How Long How Long Blues; Uncle Sam Blues; Don't You Leave Me Here; Death Don't Have No Mercy; Know You Rider; Search My Hearth; Winin' Boy Blues; New Song (For The Morning); Mann's Fate.</p> <p style="text-align: right;">1970</p> |
| <p>HOW IT WAS (Columbia CS 9702): That's How It Is; Darkly Smiling; Nature Boy; You Can't Try; Daydream Nightmare; Everybody Knows; Born To Be Burned; Father. (I due LP sono stati raccolti dalla Columbia, nel '73, in un'unica confezione, dal titolo « Grace Slick & The Great Society »).</p> <p style="text-align: right;">1968</p> | <p>DRAGON FLY (Grunt BFL 1-0717): Ride The Tiger; That's For Sure; Be Young You; Caroline; Devils Den; Come To Life; All Fly Away; Hyperdrive.</p> <p style="text-align: right;">1974</p> | | <p>FIRST PULL UP, THEN PULL DOWN (Rca Victor LSP 4550): John's Other; Candy Man; Been So Long; Want You To Know; Keep Your Lamps Trimmed And Burning; Never Happen No More; Come Back Baby.</p> <p style="text-align: right;">1971</p> |
| | | | <p>BURGERS (Grunt FTR 1004): True Religion; Highway Song; 99 Year Blues; Sea Child; Keep On Truckin'; Water Song; Ode For Billy Dean; Let Us Get Together Right Down Here; Sunny Day Strut.</p> <p style="text-align: right;">1972</p> |
| <p>Come album « solo »:</p> <p>MANHOLE (Grunt BFL 1-0347): Jay; Manhole; Come Again?; Toucan; It's Only Music; Better Lying Down; Epic (n. 38).</p> <p style="text-align: right;">1973</p> | <p>PAUL KANTNER, GRACE SLICK e DAVID FREIBERG hanno inciso:</p> | | <p>THE PHOSPHORESCENT RAT (Grunt BFL 1-0348): I See The Light; Letter To The North Star; Easy Now; Corners Without Exits; Day To Day Out The Window Blues; In The Kingdom; Seeweed Strut; Living Just For You; Soliloquy For 2; Sally, Where'd You Get Your Liquor From?</p> <p style="text-align: right;">1973</p> |
| <p>PAUL KANTNER e GRACE SLICK hanno inciso:</p> <p>SUNFIGHTER (Grunt FTR 1002): Silver Spoon; Diana; Sunfighter; Titanic; Look At The Wood; When I Was A Boy I Watched The Wolves; Million; China; Earth Mother; Diana 2; Universal Copernican Mumbles; Holding Together.</p> <p style="text-align: right;">1973</p> | <p>BARON VON TOLLBOOTH AND THE CHROME NUN (Grunt BFL 1-0148): Ballad Of The Chrome Nun; Fat; Flowers Of The Night; Walkin'; Your Mind Has Left Your Body; Across The Board; Harp Tree Lament; White Boy; Fishman; Sketches Of China.</p> <p style="text-align: right;">1973</p> | | <p>In FILLMORE: THE LAST DAYS (Warner Bros. Z3X/31390) appare il brano « Keep Your Lamps Trimmed And Burning ».</p> |

Discografia Jefferson Airplane (& Family)

| | | | |
|---|--|---|--|
| | <p><i>E con i</i> MOBY GRAPE: MOBY GRAPE (Harmony KH 30392): Hey Grandma; Mr. Blues; Fall On You; 8.05; Come In The Morning; Omaha; Naked If I Want To; Someday; Ain't No Use; Sitting By The Window; Changes; Lazy Me; Indifference.</p> | <p>GREAT GRAPE (Columbia M 31098): Omaha; Murder In My Heart For The Judge; Bitter Wind; It's A Beautiful Day Today; Changes; Motorcycle Irene; Trucking Man; Someday; 8.05; Ooh Mama Ooh; Naked If I Want To.</p> | <p>GYPSY COWBOY (Columbia KC 31930): Gypsy Cowboy; Whiskey; Groupie; Sutter's Mill; Death And Destruction; Linda; On My May Back Home; Superman; She's No Angel; Long Black Veil; Sailin'.</p> |
| <p>JORMA KAUKONEN <i>ha inciso:</i> QUAH (Grunt BFL I-0209): Genesis; I'll Be All Right; Song For The North Star; I'll Let You Know Before I Leave; Flying Clouds; Another Man Done Gone; I Am The Light Of This World; Police Dog Blues; Prelude; Sweet Hawaiian Sunshine, Hamar Promenade.</p> | <p>WOW/GRAPE JAM (Columbia CXS 3): The Place And The Time; Murder In My Heart For The Judge; Bitter Wind; Can't Be So Bad; Just Like Gene Autry; He; Motorcycle Irene; Three-Four; Funky Tunk; Rose Colored Eyes; Miller's Blues; Naked If I Want To; Never; Boysenberry Jam; Black Currant Jam; Marmalade; The Lake.</p> | <p>N.B. <i>I Moby Grape hanno inciso nel 1969 un album senza Skip Spence, intitolato appunto «'69»</i> (Columbia CS 9696). <i>In ROCK MACHINE TURNS YOU ON</i> (CBS SPR 22) appare il brano «Can't Be So Bad».</p> | <p>THE ADVENTURES OF PANAMA RED (Columbia KC 32450): Panama Red; It's Alright With Me; Lonesome L.A. Cowboy; Important Exportin Man; One Too Many Stories; Kick In The Head; You Should Have Seen Me Runnin'; Teardrops In My Eyes; L.A. Lady; Thank The Day; Cement, Clay And Glass.</p> |
| | <p>TRULY FINE CITIZEN (Columbia CS 9912): Changes, Circles Spinning; Looper; Truly Fine Citizen; Beautiful Is Beautiful; Love Song; Right Before My Eyes; Open Up Your Heart; Now I Know High; Treat Me Bad; Tongue- tied; Love Song, 2.</p> | | <p>HOME, HOME ON THE ROAD (Columbia PC 32870): Hi, Hello, How Are You; She's No Angel; Groupie; Sunday Susie; Kick In The Head; Truck Drivin' Man; Hello Mary Lou; Sutter's Mill; Dead Flowers; Henry; School Days.</p> |
| | | <p>SPENCER DRYDEN <i>ha inciso con i</i> NEW RIDERS OF THE PURPLE SAGE:</p> | <p><i>E' appena uscito Brujo</i> (CBS), recensito nello scorso numero di Gong.</p> |
| <p>MARTY BALIN <i>ha inciso con i</i> BODACIOUS: BODACIOUS D. F. (Rca Victor APL I-0206): Drifting; Good Folks; The Witcher; Roberta; Second Hand Information; Drivin' Me Crazy; Twixt Two Worlds.</p> | | <p>NEW RIDERS OF THE PURPLE SAGE (Columbia C 30888): I Don't Know You; Watcha Gonna Do; Portland Woman; Henry; Dirty Business; Glendale Train; Garden Of Eden; All I Ever Wanted; Last Lonely Eagle; Louisiana Lady.</p> | <p>Esistono due bootlegs dei New Riders; il primo è intitolato semplicemente «New Riders Of The Purple Sage»; il secondo, insieme ad alcuni elementi dei Grateful Dead, «Acoustic Dead Featuring New Riders Of The Purple Sage». Decisamente sconsigliabile quest'ultimo per la pessima qualità d'incisione.</p> |
| | <p>20 GRANITE CREEK (Reprise RS 6460):</p> | | |
| <p>SKIP SPENCE <i>ha inciso:</i> OAR (Columbia GS 9831): Little Hands; Broken Heart; Lawrence Of Euphoria; Cripple Creek; Diene; Magaret-Tiger Rug; Weighted Down; War In Peace; All Come To Meet Her; Books Of Moses; Dixie Peach Promenade; Grey/Afro.</p> | <p>Gipsy Wedding; I'm The Kind Of Man That Baby You Can Trust; About Time; Goin' Down To Texas; Road To The Sun; Apocalypse; Chinese Song; Roundhouse Blues; Ode To The Man At The End Of The Bar; Wild Oats Moan; Horse Out In The Rain.</p> | <p>POWERGLIDE (Columbia KC 31284): Dim Lights, Thick Smoke; Rainbow; California Day; Sweet Lovin' One; Lochinvar; I Don't Need No Doctor; Contract; Runnin' Back To You; Hello Mary Lou; Duncan And Brady; Willie And The Hand Jive.</p> | <p><i>In WELCOME THE ROCK PEOPLE</i> (CBS S 66308) <i>appare il brano</i> «Hello Mary Lou». <i>In FILLMORE: THE LAST DAYS</i> (Warner Bros. Z3X 31390) <i>appare il brano</i> «Henry».</p> |



Messaggi
da una
immobilità
apparente

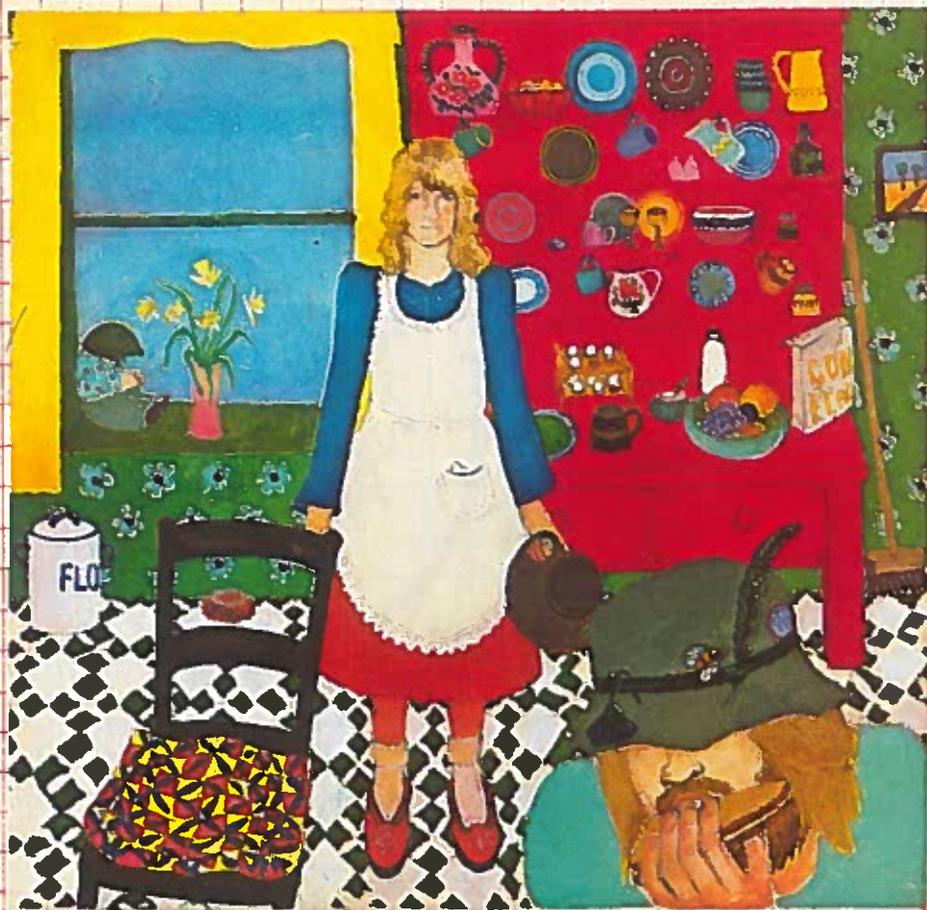
Le parole di Robert Wyatt, l'altro faccia della luna, noi abituati a conoscerlo tramite arcobaleni della musica e pochi sso dissoluti in vece del Grande Tamburo Rullante... è un bellissimo avvenimento, l'uomo vale anche in questa direzione. Fogli di macchina da scrivere con ordine meticoloso, inchiostro rosso, Twickenham, Middlesex, Alfie sua moglie che ci scrive una lettera piena di morbido amore per consegnarci questi testi imprevedibili all'ascolto e per mandare i disegni acquarellati su carta qualsiasi, Diomio, dove mai abbiamo trovato una semplicità così disarmante, un offrire la musica senza divismo o inutile vanità? E' tutto meraviglioso, le parole saltano con

le gambe che Bobby non ha più nella vita ma certo (lunghe) nella mente, gioia disordinata di ubriacature alle quattro del mattino e filosofia del raggio di sole, mai noiosa, *Alfi* che naturalmente riportiamo tale e quale perché « Robert dice che non riuscirete a tradurla dato che non ha significato nemmeno in inglese! » e il flash scavato nella roccia di *Last Straw*, e la tenera dichiarazione d'amore di *Sea Song* — ti accetto come sei, incredibile donna! Buon Robert finalmente uscito dalla bruma a dir cielo e aria *ottimamente*... ma due cose soprattutto mi preme di gridare: la consapevolezza feroce, serena, l'impegno che fa parlare (udite bene!) di « combattere per un

mondo socialista » e « fatti vivo, Dio! », e poi la dolcezza della compagna che gli sta vicino (sia detto senza retorica), la sintonia che lega musica e disegno, vento e terra, come già la Moki Cherry con occhiali color incantesimo mi aveva fatto intendere oltre la smilza figura di Don uomo infinito. Leggere calandosi nell'abisso di una non-normalità che cerca innanzitutto lo sberleffo fonetico, accorgersi che *Little Red Robin Hood* procede verso l'edificazione di un Presepe Atomico, con respiri e angosce e zampogne, e *Gloria Gloom* è dissennata come il suono che le corre sotto e poi... davvero *we hope you're very well, Robert!*

In una casetta chiara, scoperta a Jutica in silenziosi sobborghi londinesi, sono approdato un pomeriggio senza sole di qualche mese fa in cerca dello strano fottuto che mi ha da sempre comunicato storie e sensazioni libere e colme di vita. Ha esordito Alfie, capelli di grano, viso intenso, occhi che pensano: poche parole ma che bastano per rompere la tensione e farti sentire a casa tua. Poi Bob: certo non più la figura di arcangelo smilzo, ma un'ansia di vivere e di inventare insopprimibile ed immutata. Un bicchiere di porto e una atmosfera dolce e forte, essenziale come raramente ti capita in un solo incontro. Bob a parlare senza pause, ma con un tono estremamente riflessivo e « saggio » che, mi ha confessato, ha trovato solo ora. E poi a girare infaticabile per la stanza per cercare dischi da mettere su, accorgendosi un paio di volte della sedia a rotelle e facendosi su beffarde acrobazie da Pecos Bill. Quando guardiamo fuori è scuro ed io devo andare. Poi soltanto uno scambio di cartoline-lettere. Fino ai disegni di Alfie e ai testi di Bob: ho ritrovato in entrambi la serenità, l'amore e l'intensità di quel nostro pomeriggio, incredibilmente presenti e tepidanti. G. P.





ALIFI

Not nit not nit no not
nit nit fotty botoly

Alifi my larder!
Alifi my larder!

I can't forsake you or
forsqueak you

Alifi my larder!
Alifi my larder!

Confiscate or make you
late you you

Alifi my larder!
Alifi my larder!

Not nit not nit no not
nit nit fally bololy

Burly bunch the water
mote

Heli plop and
finger hole

Not a was it bundy, see!

for jangle and bojangle
trip trip

Pipipipi tit-pit landerim

Alifi my larder!
Alifi my larder!

SEA SONG

*You look different every
time you come from
the foam crested brine*

*It's your skin shining
softly in the moonlight*

*Partly fish, partly
porpoise, partly baby
sperm-whale*

*Am I yours? Are you
mine to play with?*

*Joking apart when
you're drunk
you are terrific.*

*Whene you're drunk
I like
you mostly late at night*

You're quite alright!

*But I can't understand
the different you in the
morning*

*When it's time to play
at being human for a
while. Please smile!*

*You'll be different in
the spring I know*

*You're a seasonal beast
like the starfish*

*That drift in with the
tide with the tide*

*So until you're blood
duns to meet the next
full moon*

*Your madness fits in
nicely with my own
with my own*

*Your lunacy fits neatly
with my own my very
own we're not alone.*

CANZONE DEL MARE

Hai sembianze diverse
ogni volta che esci
dall'acqua ornata di
schiuma, la tua pelle
risplende morbidamente
alla luce della luna,
in parte pesce, in parte
animale marino, in
parte giovane
capodoglio.

Ti appartengo? E tu
sei mia per giocare
assieme?

Scherzi a parte,
quando ti ubriachi
sei terribile, quando
sei ubriaca. Di notte
tardi mi piaci
tantissimo, allora mi
vai proprio bene!

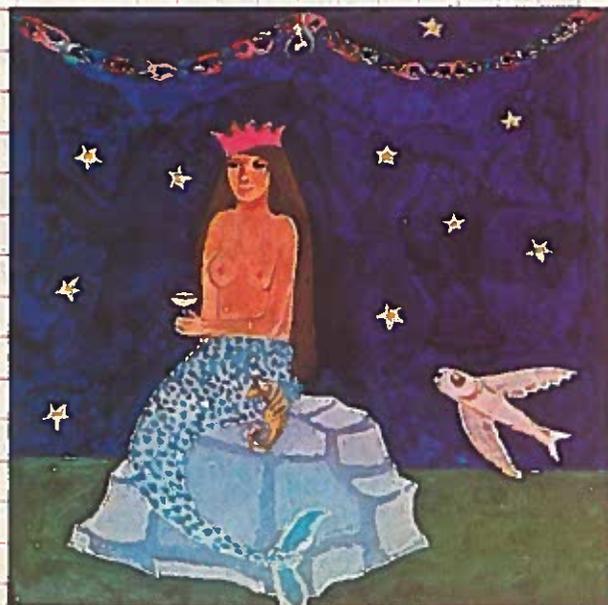
Ma non posso capirti
diversa al mattino,
quando è tempo di
giocare ad essere
umani per un po'.
Sorridi, ti prego!

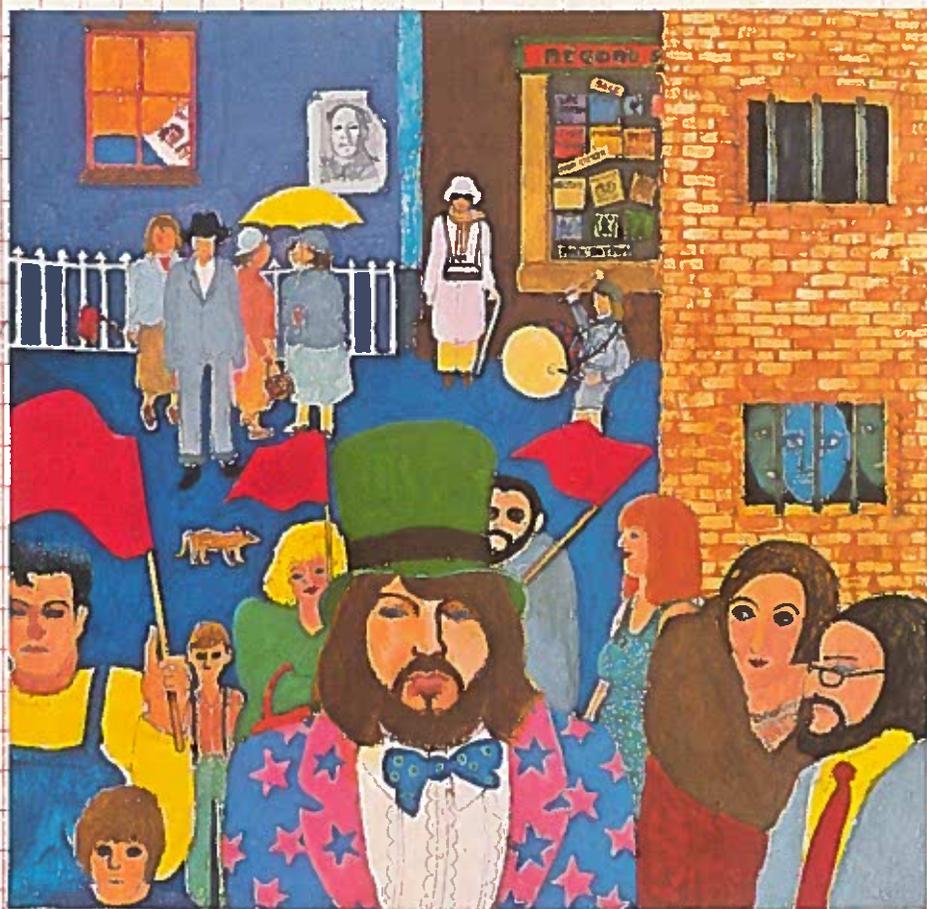
Tu sarai diversa in
primavera, lo so,
sei una bestia che
sente le stagioni, come
la stella di mare,
che si lascia trasportare
dall'onda, dall'onda.

Così, finché esisti,
il sangue corre ad
incontrar la prossima
luna piena.

La tua follia si addice
deliziosamente
al mio Io, al mio Io.

La tua pazzia si
adatta armoniosamente
al mio Io, al mio Io.
Noi non siamo soli.



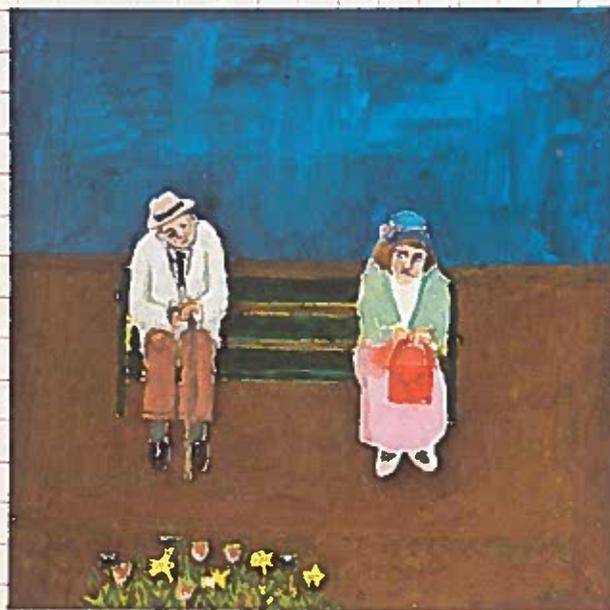


GLORIA GLOOM

*Like so many of you
I've got my doubts
About how much to
contribute to the
already rich among us
How long can I pretend
that music's
more relevant
Than fighting for a
socialist world
Some-one watching
us knows I'm bad
Black plastic along
blue-black wall
Small square (far faces)
where dead men can
look through
Run along and see the
prison bath
Throw a stone across
an empty road
You-and your friend
will be found
Outside the daydream
I've woken up to
watch you sleep*

MALINCÓNIA DI GLORIA

Come molti di voi
anch'io ho i miei dubbi
sul quanto contribuire
a chi già è ricco
tra di noi.
Sino a che punto
posso pretendere
che la musica
sia più importante
del combattere per un
mondo-socialista?
Qualcuno che ci guarda
sa che son malvagio,
nera plastica lungo
un muro nero e blu.
Piccola piazza che
uomini possono
attraversare
con lo sguardo.
Corri e guarda il bagno
della prigione, getta
una pietra attraverso
una stanza vuota.
Troveranno te e
l'amico tuo-oltre il
sogno ad occhi aperti.
Mi sono alzato per
vedere voi che dormivate.



GOD SONG

*What on earth are
you doing God?
Is this some sort of
joke you're playing?
Is it because we
didn't pray?
Well, I can't see the
point of the words
without the action
Are you hot-air
breathing over us?
And over all is it
fun watching us all?
Where's your son?
We want him again
Next time you send
your boy down here
Give him a wife and
a sexy daughter
Some-one we can
understand
Whos got some ideas we
can use really relate to
We've all read your
rules, tried them,
Learned them in schools
then tried them.
They're impossible rules
You've made us look
fools Well done God
but now please
Don't hunt me down for
heaven's sake you
know I'm only joking
Aren't I pardon me
I'm very drunk*

*But I know what I'm
trying to say and it's
nearly night-time
And we're still alone
waiting for something
unknown*

*Still waiting
So throw down a
stone or something*

*Give us a sign for
Christ's sake!*

CANZONE DI DIO

Che stai facendo
sulla terra, Dio?
E' forse uno scherzo,
o qualcosa del genere,
quello che stai giocando?
O tutto deriva dal
fatto che abbiamo
mancato nelle preghiere?
Be', non mi riesce di
staccar le parole
dalle azioni, respiri
forse aria calda
sopra di noi?
E soprattutto, è
divertente
guardarci tutti?
Dov'è tuo figlio?
Lo vogliamo ancora!
La prossima volta
che manderai il tuo
ragazzo giù da queste
parti, dagli una
moglie e un figlio di
carne qualcuno che
noi si possa capire
che abbia qualche idea
da impiegare, cui
veramente riferirsi.
Abbiamo tutti letto
le tue regole, e
provate, anche.
Le abbiamo tutte
apprese a scuola
e poi cercate.
Sono regole impossibili.
Ci hai fatto parer pazzi.
Perfettissimo Dio, ma
adesso per favore, non
darmi la caccia,
per l'amor del cielo,
sai che sto scherzando,
che non sono io,
scusami, son molto
ubriaco, ma so quel
che sto cercando di dire
ed è quasi notte, e
noi siamo ancora soli
ad aspettar qualcosa
di sconosciuto,
ancora ad aspettare.
Così manda giù una
pietra o qualcosa,
dacci un segno,
per amor di Cristo!



**IL PICCOLO ROSSO
ROBIN HOOD
FA STRADA**

Nel giardino
d'Inghilterra le talpe
giacciono nelle loro tane.
Le cieche gallerie si
sgretolano nella pioggia
sottostante
(non è una vergogna?),
Non ti riesce di vederli?
Non ti riesce di vederli?
Le radici non possono
afferrarle, le cimici
le consolano.
Io combatto con il
manico della mia
scopetta marrone,
strappo i fili del telefono,
picchio la testa e un
osso che mi fa male.
Ora spacco la
televisione con gli
avanzi del telefono,
combatto per la crosta
di un piccolo
pane marrone.
Lo voglio, lo voglio,
lo voglio, dammelo.
Te lo renderò quando
avrò finito il tè del
mezzogiorno.
Sto sulla strada, cerco
di saltar sulle
macchine che passano,
sì, io e il porcospino
faremo esplodere i
pneumatici di tutto il
giorno, scendendo
lungo l'autostrada
verso il sole che
tramonta rifletto sulla
vita del rapinatore
yum yum.
Ora spacco la televisione
e quel che resta
del telefono rotto.

**LITTLE RED ROBIN
HOOD HITS
THE ROAD**

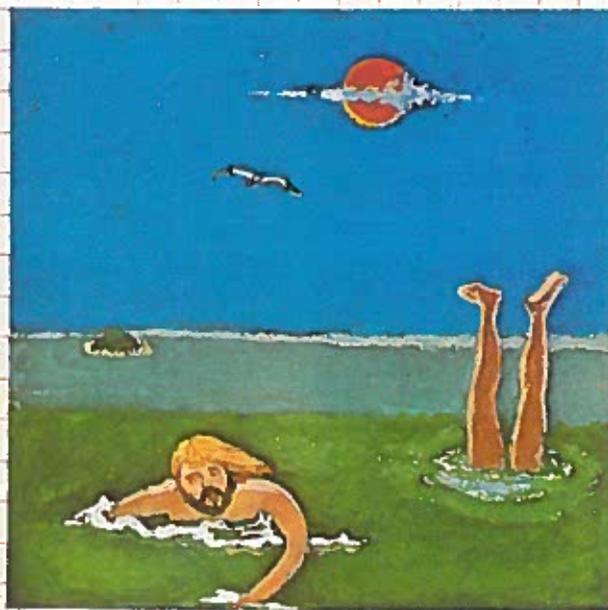
*In the garden of
England dead moles lie
inside their holes*
*The dead-end tunnels
crumble in the rain
underfoot (Isn't
it a shame?)*
*Can't you see them?
Can't you see them?*
*Roots can't hold them
bugs console them*
*I fight with the handle
of my little
brown broom*
*I pull out the wires
of the telephone*
*I hurt in the head and
I hurt in the
aabeing bone*
*Now I smash up the
telly with remains of
the broken phone*
*I fighting for the crust
of the little brown loaf*
*I want it I want it I
want it give it to me*
*I give it you back when
I finish the lunch tea*
*I lie in the road try to
trip up the passing cars*
*Yes me and the
hedgehog we bursting
the tyres all day*
*As we roll down the
highway towards the
setting sun*
*I reflect on the life of
the highwayman
yum yum*
*Now I smash up the
telly and what's left of
the broken phone.*

L'ULTIMA GOCCIA

Un'alga marina
avviluppata nella nostra
seconda casa mi ricorda
del tuo fondo roccioso;
ti prego, non attendete
il fermacarte,
sbaglia dalla parte giusta,
toccaci quando
sprofondiamo.
Finiremo in acqua
dalla testa al tallone,
non ingrasseremo
nella ghiandola materna.
Una testa mi sovrasta,
sepolta nella sabbia
profonda.

LAST STRAW

*Seaweed tangled in our
home from home*
*Reminds me of
rocky bottom*
*Please don't wait
for the paperweight*
Err on the good side
*Touch us when
we collapse*
*Into the water we'll
go head over heel*
*We'll not grow fat inside
the mammary gland*
*A head behind me
buried deep in the sand.*



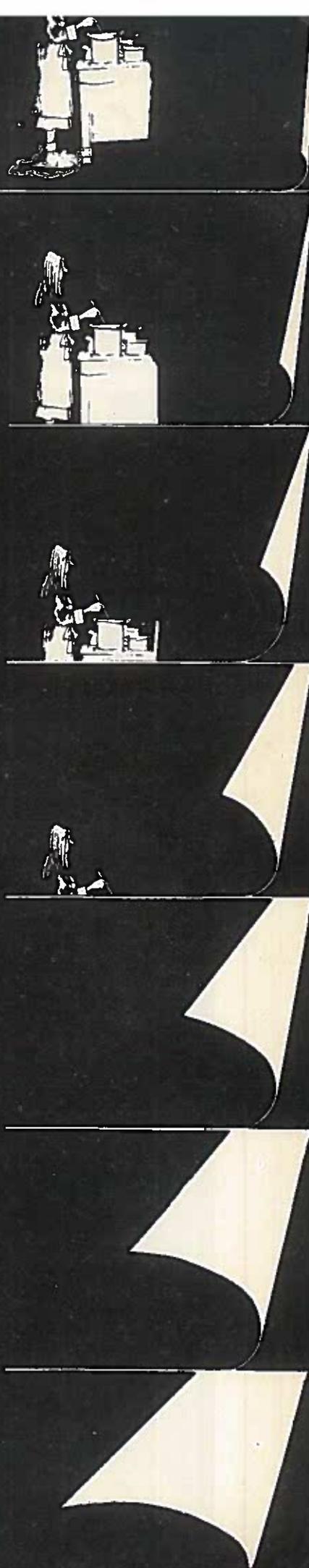
Testi di Robert Wyatt
Disegni di Alfie Wyatt
Traduzioni e nota di Riccardo Bertocelli

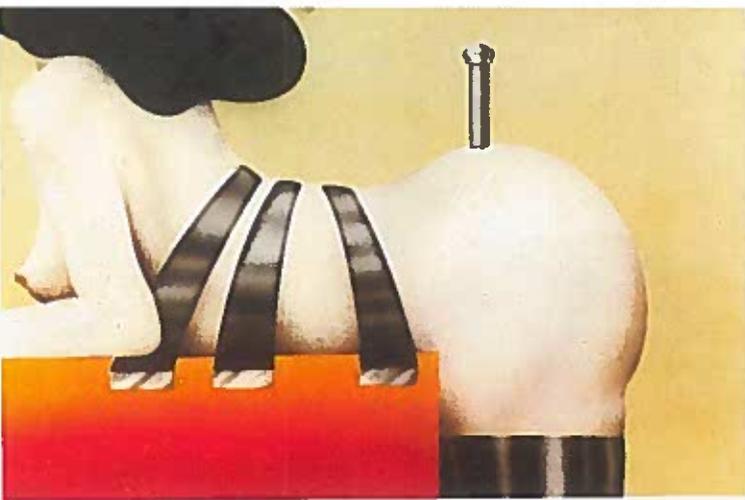
Cosa sono le donne? Le fotote male, le clitoridee, le vaginali, le smorfiose, le « quelle là », le ansimanti, quelle col fuoco al culo, le puttane, le borghesi... le donne sono questo e altre duecento e più cose elencate nella poesia francese *Quelle del movimento di liberazione della donna*, litania senza pudori della frustrazione, del disprezzo, della sofferenza, della lotta più dura di chi si scopre « diversa » in un mondo totalmente « maschile ». Nadia Fusini e Mariella Gramaglia, che hanno curato l'antologia di testi poetici del movimento *La poesia femminista*, edito da Savelli, questa sequela di espressioni « dedicate » alla donna l'hanno giustamente messa all'inizio del libro. Come un'introduzione: questa è la femmina nel regno della fallocazia, un animale da baraccone, perché è culona o pollastrella, vacca o cerbiatta, allupata o appetitosa. Mai Donna, (*Quando gli parlo, parlo a una persona/ quando mi parla, parla a una donna/... Per me lui è persona-e-uomo/per lui io sono persona o donna/vuole che io scelga tra le due/ (e lui preferisce donna) / Insomma tu parli al mio culo / Prendi la parte per il tutto/sei tu a fare errori di logica*).

Ultimo di una lunga serie di libri dedicati al problema femminile (le case editrici hanno sfruttato in questi anni il tema femminista, spesso a discapito della qualità dei prodotti) si dimostra subito pulito, lontano da scopi commerciali (o puramente commercia-

li) e da velleità di sfruttamento della « merce femminista ». Prima di tutto perché non c'è pubblico maschile per delle poesie sulle donne scritte dalle donne. Nel senso proprio che bisogna aver vissuto e vivere la condizione femminile per capire con quale dose di rabbia, di solitudine, di divertita accusa le americane e le francesi di questa antologia propongono il loro quotidiano scontro con la società fallocazica. Non c'è pubblico maschile per questa autocoscienza collettiva, dove le madri guardano ai figli con tenerezza e l'odio d'averli partoriti, le mogli ai mariti distratti, le amanti agli amanti soddisfatti. Dove la donna-casa studia quasi con sorpresa il suo « essere » pentole, piatti, posate (*Certe donne si sposano la casa. / E' come un'altra pelle; ha un cuore. / una bocca, un fegato, e un intestino*). E tra le pieghe di questo viaggio si fa strada prudente ma imperiosa la solidarietà. E' come scoprire a un tratto di far parte di un gruppo speciale, che ha connotazioni precise, problemi affini, sensazioni specifiche, bisogni, aspirazioni. Il momento di coagulo, di riconoscimento che prelude alla lotta. Niente più di questo, ma niente di meno: un ribadire in termini questa volta poetici che stare insieme tra donne e discutere del fatto di essere donne (dopo secoli in cui non ci si era accorte che fosse un problema) è importante e fondamentale per decidere dove dirigere la lotta e quali mezzi usare. La introduzione alle poesie è nuova ed efficace a dimostrare che le femmine, quando riescono ad ottenere (e sempre con la forza) il diritto di parola, sanno essere meglio e più dei maschi (ma non è una questione di rivalità, solo di selezione sopravvivenza, perché se per vivere all'uomo si richiedono certe doti di volontà di lotta e intelligenza, la donna ne ha bisogno del

doppio). E così Nadia e Mariella discutono tra loro i due estremi, fortunatamente dialettici, e quindi integrabili e superabili, della questione femminile. Perché se è vero che l'autoanalisi e l'autonomia del movimento femminista sono necessari e vitali per la sua sopravvivenza (come è possibile che non sia l'oppresso a divenire il soggetto attivo della sua liberazione). E' anche vero che negli ultimi tempi si è posto al movimento la necessità di avere un ruolo attivo nella lotta di classe. Una strategia precisa, un momento di progettazione, come lo chiamano due femministe, che non nega quello precedente di denuncia ma gli dà sbocchi e finalità precise. Perché la donna non vuole l'emancipazione, cioè la parità, che la innalzi al livello di alienazione maschile, ma ha nel suo bisogno di cambiare sé stessa e le sue condizioni una capacità eversiva di questo sistema e dei suoi meccanismi che la pone all'avanguardia nella battaglia contro capitale e frutti del capitale. Sullo sviluppo storico del movimento, nella sua prima fase, gli anni dal '66 in poi, in concomitanza con il risveglio delle lotte operaie e studentesche è uscito da poco per lo stesso editore, un testo fortunato di Rosalba Spagnolletti, *I movimenti femministi in Italia*. Indispensabile per capire la origine dei gruppi operanti attualmente e delle idee e della loro evoluzione, ha anche il pregio di offrire nella premessa della Spagnolletti una storia minima del problema generale. L'autrice vi ha aggiunto una impostazione sullo sviluppo che il movimento può avere nel clima attuale, di crisi e costruzione, di rotture, cadute e nello stesso tempo di speranze rivoluzionarie.





Capire Pastor può sembrare a prima vista anche troppo facile ma è consigliabile una prudente lettura a distanza, per non cadere nelle trappole del giudizio più immediato e risaputo. Altrimenti, quelle signore strette in busti ed esposte ad oltraggi crudeli e irriverenti farebbero subito e soltanto ripensare alla serie sadomasochista di **Nutrix** e ai suoi celebri illustratori, fanatici abituali del cuoio nero. Come pure richiamerebbero alla mente altre incarnazioni della mitologia cara a Donatien Alphonse Francois Marchese de Sade (divenuto per l'occasione ispiratore di folli stilisti e disegnatori di guepières in Lurex e di improbabili lucentissimi stivali). Proviamo invece a soffermarci per un attimo su qualche altra spica del lavoro di Pastor, ad esempio su quei titoli che dà alle sue opere, riferimenti precisi, e atrocemente derisori, a

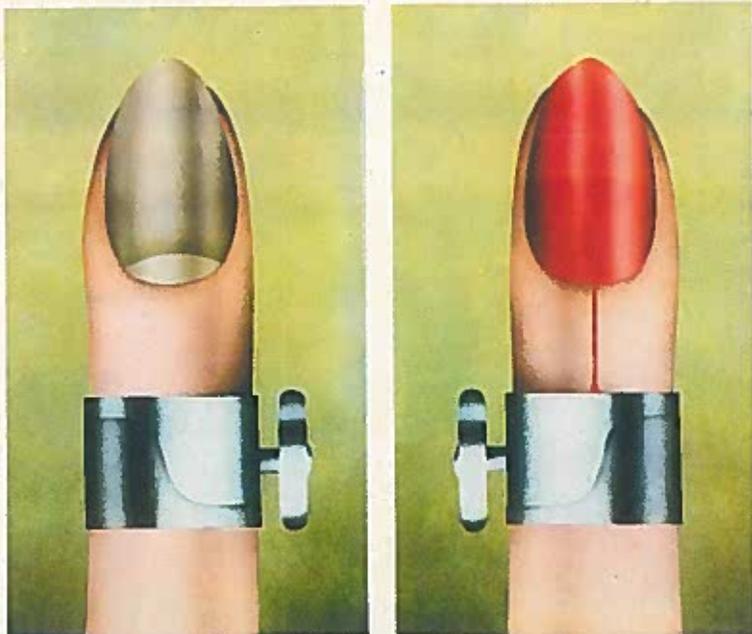
GRAFICA



TERRY PASTOR

grandi imprese britanniche (British Rubber, British Steel, Express Dairy); ed ecco affiorare una chiave di interpretazione meno superficiale, che, associando sadomasochismo e humour, mette a fuoco due attributi tipicamente anglosassoni. Terry Pastor, anni ventinove (è nato nel '46 a Croydon nel Surrey), inequivocabilmente





inglese, figlio unico, prodotto di una tipica famiglia **middle-class**, va a scuola sino a 15 anni: gli basta per capire che gli educatori di Sua Maestà britannica non scherzano in fatto di autorità. Se poi questo autoritarismo si sia concretizzato per Terry nel rigore della bacchetta, come per gli eroi di *If*, non è dato sapere. Ma forse lo sviluppo culturale del Nostro è troppo legato all'humour (se non addirittura al gusto della parodia) per essere la risultante di un trauma, del resto abbastanza banale, per quelle contrade brumose. Dopo questo ben poco fruttuoso periodo di studi, inizia una dura esperienza

in uno studio di grafica pubblicitaria a Londra. Resiste tre anni in funzioni di servizio, da garzone a ritoccatore di foto e, a tempo perso, disegna. Alla fine, ovviamente, viene cacciato senza alcun indennizzo. Ha appena 18 anni e decide di dedicarsi interamente alla pittura; dei tre anni trascorsi ha assunto solo il vantaggio di un perfezionamento tecnico nell'uso di aerografi e spruzzatori: non è molto, ma Terry capisce presto quanto sia importante sfruttare anche i più piccoli tesori di tecnica. Nel '67 riesce a raccogliere una sua intera collezione ed espone in una personale all'American Gallery di Londra, dove gli viene proposto un lucroso contratto per una serie di esposizioni in tutto il mondo.

Parallelamente alla sua attività di pittore, Terry sviluppa con grande rapidità quella di grafico e di illustratore (specie per i più diffusi girly magazines internazionali). Ancora giovanissimo, è già una specie di superstar, con tanto di manager.

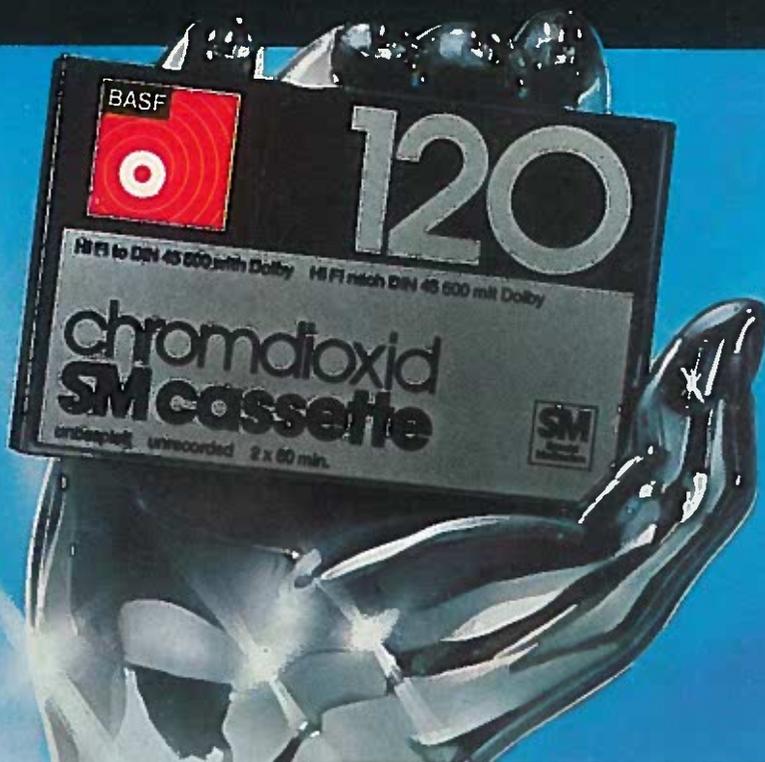
Eppure Pastor non sembra proprio possedere il carattere dell'uomo di successo: è un tipo schivo, che sembra tutto rifugiato nel regno proibito della sua immaginazione, tra le sue figure femminili a cavallo tra un onirismo surrealista che chiama il genio di Magritte e una aggressività erotica paradossalmente congelata nello splendore asettico del segno. In questa direzione si spiegano forse anche i paesaggi dell'inconscio che non possono essere espressi in un linguaggio reale e personalizzati in emozioni già conosciute. In questo senso si spiega forse la totale mancanza di volti nelle raffigurazioni di Pastor: una sorta di censura volontaria che ci priva di ogni possibile turbamento o distrazione, al fine di meglio permetterci un'interpretazione a livello di simbolo puramente grafico; e al contempo di provocare una presa di coscienza critica, mediata attraverso un humour glaciale ed elegantemente « demoltiplicato ».





siamo una classe oltre

Classe Cromo



Il nostro sistema a cassetta è maturo per i concerti più impegnativi. Compact Cassette, Registratori, Piastre stereo a norme HiFi DIN 45500. E per uno scorrimento senza problemi c'è la Meccanica Speciale SM

BASF Classe Cromo

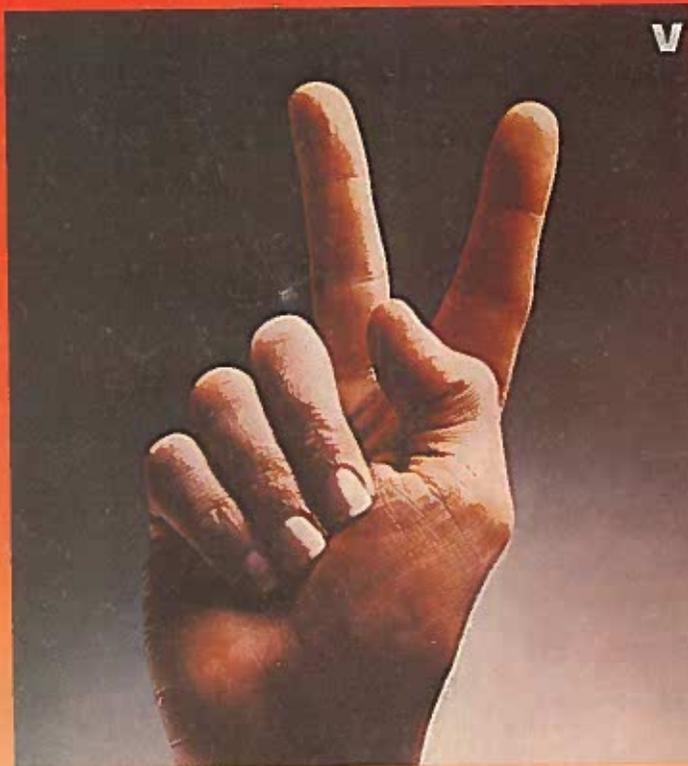
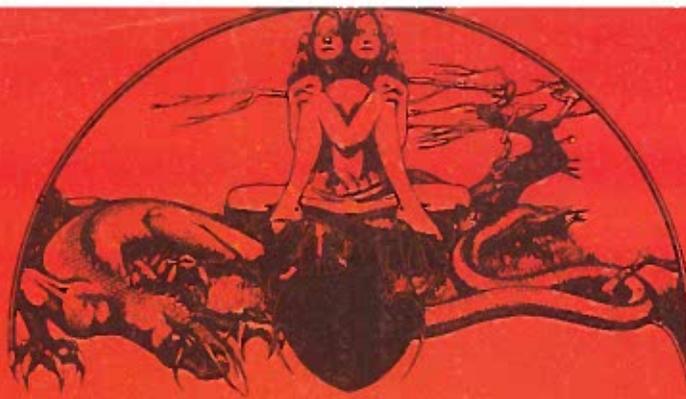
I registratori della Classe Cromo traggono il meglio da ogni cassetta. Commutazione automatica Eliminazione del rumore di fondo. Stereo Decks con elettronica Dolby o DNL.



BASF la spirale della qualità



S.A.S.E.A. VIA RONDONI 1 20146 MILANO



AVIL 2502

UN FAVOLOSO ALBUM DOPPIO
18 BRANI NUOVI E INEDITI ESEGUITI DA:

MIKE OLDFIELD
TANGERINE DREAM
HATFIELD AND THE NORTH
ROBERT WYATT
CAPTAIN BEEFHEART
KEVIN COYNE
HENRY COW
SLAPP HAPPY

STEVE HILLAGE (OF GONG)
CLEAR LIGHT SIMPHONY
WHITE NOISE
CHILI CHARLES
JABOLA
TOM NEWMAN
IVOR CUTLER