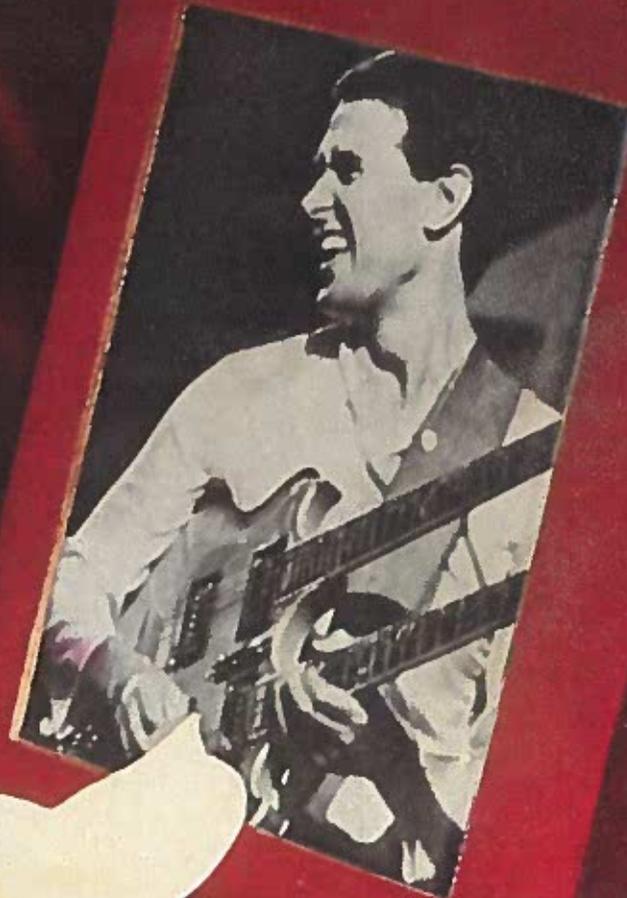
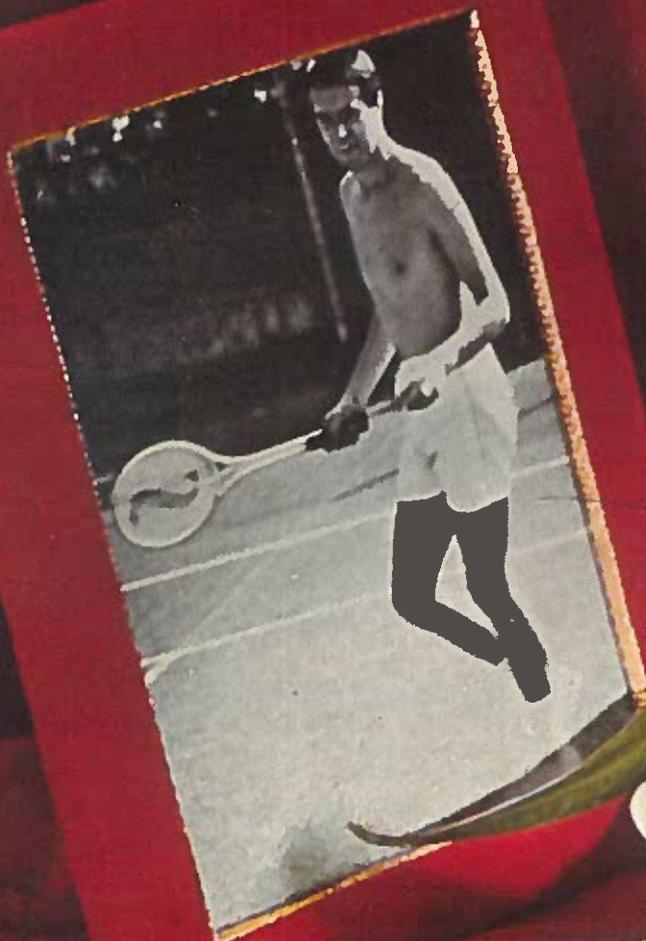


MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

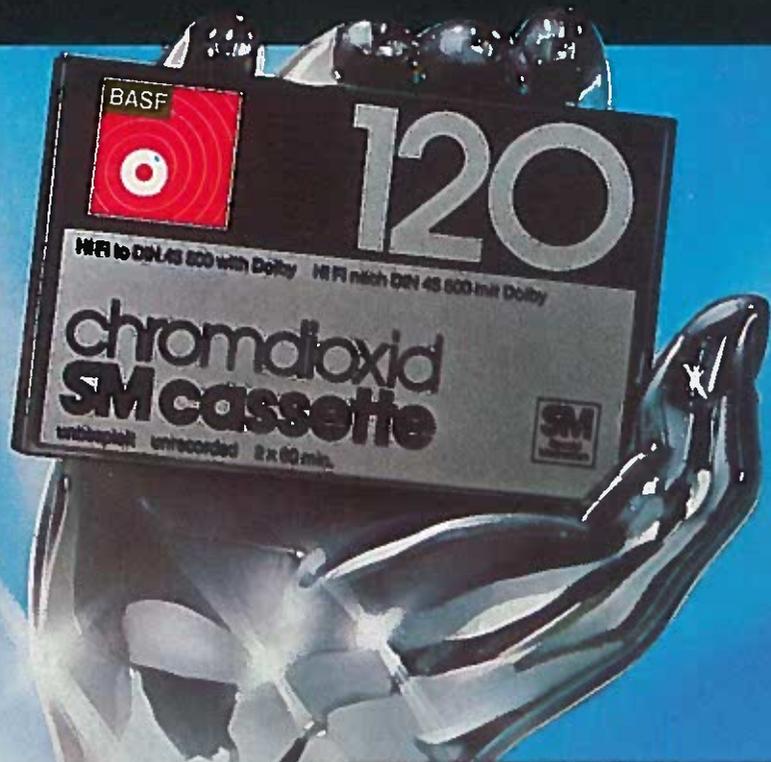
MARZO '75
ANNO 2° N. 3
LIRE 800



MAHAVISHNU ◦ GRACE SLICK ◦ MILES DAVIS
MAGMA ◦ CARAVAN ◦ CASTALDI ◦ BRAXTON ◦
SCUOLA '68-'75: LA RIVOLUZIONE FINITA COL VOTO?
POP CONCERTI: E' IL MOMENTO DEL CONFRONTO



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



Posta

Dio Santo, errori tipografici che fanno cadere le brache al mito nibelungo dai piedi di argilla e... di aver capito tutto all'incontrario...

Sal Paradise è il nostro Santo Kerouac e Dean Moriarty è il più Santo Neal Cassidy. Per cui, Bertonecelli, torna a far Kritika Musicale (tutta roba tedesca, o.k.) e lascia in Santa tranquillità l'eroe perduto Kerouac, o come Kerouac stesso dice « vorrei essere libero al sicuro, morto in Paradiso »... Saluti al tuo Santo fratello... Veve Veve... Salve. Hasta la vista.

A. Massenzana, Bellinzago

Pur nella mia favolosa ignoranza, non ho mai pensato che il Giusto Sal Paradise fosse il nostro-ottimo-Cassidy, bensì Kerouac com'è esatta la precisazione e bla bla bla. L'errore è frutto di un lapsus calami, per dirla alla Cicerone, così come il titolo (Alla tua Dulouz?) è figlio di una cattiva digestione del linotipista, che in realtà doveva battere « Alla Tua, Dulouz! ».

Niente di male, per cui non torno al mio orticello. Va invece sottolineata la fatta del mittente, pignolo, pedante, aggressivo, che da quattro anni mi perseguita cogliendomi in fallo nelle minime cose. Che debba anch'io far la fine di Dylan, assediato da quel A. J. Weberman che gli frugava nella spazzatura per trovar argomenti d'accusa? Alla tua, Emerito Rompibal-le!

R. B.

Salve, tanto per intenderci, sto scrivendo di getto. Il succo è: sono in crisi « musicale ». E mi spiego: da 4 anni spendo il mio tempo libero (la sera) ascoltando musica e leggendo di musica. E così ho cominciato a 14 anni con i Led Zeppelin e Ciao 2001, mi piaceva da pazzi il suono di quella chitarra rompitimpani che mi faceva intravedere tante cose: la fuga da cose tipo Morandi e C., la fuga da certe imposizioni dei genitori che mi volevano calmo e carino e che ora mi vedevano agitato e per niente carino a vedersi con i vestiti che mi mettevo e i capelli lunghi. Quindi la musica è stata inizialmente la fuga da cose che non mi andavano più bene. E non mi ponevo certo dei problemi tipo: « E' musica commerciale? ».

Poi è arrivato *Per voi giovani* con Claudio Rocchi che mi trasmette musica della West Coast ed è veramente un mondo nuovo che si apre e io mollo tutto, Led Zeppelin, Deep Purple e tutti i complessi italiani. E' chiaro, cosa potevo fare? Ora mi piaceva più un altro tipo di musica e poi anche Caffarelli e Insolera erano d'accordo. E poi si volta pagine: ho 16 anni e la musica non è più un hobby o un'evasione, è una parte di me e per questo sento come la necessità di qualcosa che non sia solo bello ma che abbia dentro qualcosa. Qualcosa che mi aiuti a crescere, che non sia reazionario, che vada d'accordo con la mia scelta politica di sinistra e allora mi butto sulla California, sui Velvet e sui Fugs, su chiunque sputi su ciò che io odio e compro *Pop story* ed è una rivelazione, per le idee nuove (per me!), per un nuovo modo di intendere la musica che adesso capisco è anche il mio, e mollo 2001 e leggo *Muzak*.

E poi viene *Gong*, con la conferma di Riccardo e Marco e la scoperta che per mia madre la copertina di Frank Zappa è un duro colpo e sono contento di questo, sono felice di non essere accettato con tutte le mie idee e i miei gusti, mi stavo rilassando convinto di aver sconfitto i

miei genitori. A poco a poco maturo la mia scelta mi avvicino a Popol Vuh, Ash Ra Tempel, Tim Buckley, la musica elettronica, un jazz che non è quello sempre amato di New Orleans ma è il free. E adesso la crisi, così per caso, una settimana che non sento musica, un 7 nel tema su « Io e la musica », fatto con tutte le mie idee che però adesso sono vecchie. Ma tu, fai sentire musica di uno solo di quei nomi di sopra a un *campesino* dell'Equador oppure a un vaccaio della Val di Susa o a un operaio della Mirafiori e ti diranno che è uno schifo, che non è musica ma rumore, che sono capaci tutti a dire quello che dice Bob Dylan e poi venderlo a lire 5 mila.

E allora per chi è la musica? La musica liberatrice è per me, per noi che abbiamo i soldi e ci possiamo fare una « educazione musicale », per chi ha i soldi per comperare tanti dischi e andare ai concerti? E allora la musica è settaria, per pochi privilegiati, e allora la rifiuto in blocco, la sento addosso come un'ulteriore differenza tra i pochi che possono e i tantissimi che non possono. Oppure avevo ragione agli inizi quando mi accontentavo di dire semplicemente, questo mi piace e questo no.

Elisabetta Bianco sul n. 2 di *Gong* dice che è difficile ragionare con argomenti precisi sugli elementi che fanno sembrare bella o brutta la musica. E che bisogno c'è di pensarci tanto? Porco cane, miliardi di persone non possono farlo perché non sono istruite, muoiono di fame, lavorano e non hanno il tempo di pensare a cose come la musica. E allora pensiamoci noi, noi che possiamo, diciamo pure, questo complesso fa veramente un discorso popolare. E già, un discorso popolare dentro la villa di Miami o di Capri. Non ci capisco più niente, per piacere fate luce!

Rolly Resegotti, Torino

Voi della redazione di *Gong*, e non solo... voi tutti della equipe del giornale, la musica è veramente tutta la mia vita, non ho mai pensato che la musica potesse essere

strumento di commercio e mi arrabbio appena qualcuno accenna a questa ipotesi. Ma scusate... voglio farvi un piccolo esempio... quando vi agitate in un bicchiere, provocate certamente una piccola tempesta, ma amici chi tiene il bicchiere in mano? Non sono stata io a costruire questa barca, non siete stati voi, ma la barca continua il suo giro intorno al sole. Chiarito questo punto, okay, occorre evitare di far tempeste in un bicchiere... il tempo che abbiamo per noi è più minuscolo di un orologio da taschino... corre come l'orologio di Alice dietro la propria coda, facciamo una lunga, tranquilla sosta, non muovete più le orecchie, gli occhi, il naso, le braccia, ferme le gambe e il sesso cerebrale che sta lì pronto a incalzarvi nel suo condizionamento nevrotico.

Scoprite senza intervenire, scoprite senza alcuna meta il pasticciaccio che siete voi e la situazione in cui vi trovate.

Fatto tutto questo, okay, non state più nel bicchiere, prendilo in mano, guarda in faccia il porco che lo tiene, quello che accende i lampioni della sera e il sole alla mattina, quello che fa correre i tram e fa correre voi e tiene in piedi scuole, manicomi, carceri, chiese, ministeri, eserciti, malattie della pazzia permanente nello Stato. Scopri che è lui che ti fa urlare Viva viva e sempre lui, fottutto, abbasso abbasso, lui che ti fa sbrodolare per Taylor ieri e oggi per la musica pop, che di popolare non ha nemmeno il biglietto che fanno pagare per entrare a sentirla.

Quella non è la nostra musica ma dei porci capelloni con i soldi in banca. Balle, balle, tutte balle, e io non ci sto. Non storcete il naso voi, crema dell'utopia, io sono il bagliore minimo di una luce al neon.

Baby Marsano, Milano

Queste descrizioni di mondo ipercondizionati, dove tutto è già stabilito da tempo immemorabile e sistemato ordinatamente (o no) al suo posto, fanno una discreta impressione. Marionette senza

fili, robot automatici, svolgiamo la nostra parte senza accorgersene, con la noncuranza di poveri incoscienti, mentre il Grande Fratello (si ricorda qualcuno del dittatore onnipotente e onnipotente in 1984 di Orwell?) controlla il tutto con l'occhio magico della televisione. Nessuna scelta possibile, persino gli amici Zappa e Dylan sono piatti serviti caldi, o freddi, a seconda dell'occasione.

E allora? Che fare? Baby Marsano una ricetta pronta ce l'ha, ma a noi, francamente e senza rancore, non piace. Siamo un minimo combattivi (la crema dell'utopia, è vero, e anche di più se fosse possibile, ma un'utopia concreta, sarebbe un lungo discorso). La rinuncia sa troppo, anche questa, di imposizione precisa da parte di quel settore preciso della società che ha tutto l'interesse ad apparire Potente e Immutabile per eccellenza. Questa soddisfazione non gliela vorremo dare, spero (c'è chi si è rimboccato le maniche ultimamente e ci dà dentro perché la brava gente non si dimentichi che la storia è storia di lotta di classe.

Posto che rassegnazione e impotenza sono condizionamenti pesanti e inutili, il moralismo è per parte sua una bieca eredità della nostra matrice cattolica. Siccome siamo privilegiati e possiamo pensare e magari farci venire idee alternative (quasi), mentre c'è gente che curva sulla catena di montaggio non ha tempo né soldi per farlo, all'aria anche il nostro cervello e le nostre idee. E magari, dopo aver smesso di ascoltare musica (perché il comunismo non arriva ancora a regalarti con un colpo di bacchetta magica la Musica Veramente Popolare) potremmo avviare i nostri passi verso forme più raffinate di tortura, che so, autoimpedirci di dormire, mangiare, camminare, vivere, in nome dell'uguaglianza che dovrebbe accomunare noi, laidi strumenti della Fortuna agli oppressi e agli sfruttati di tutto il pianeta.

Risparmiando fatica inutile al sistema, che volentieri ci reprimerebbe tutti, se solo po-

tesse. No, questa soluzione non ci entusiasma.

« Il privilegio », ha scritto Paolo Sylos Labini nella prefazione al suo ultimo libro sulle classi sociali « non è in sé e per sé motivo di censura o di vergogna: lo è se rimane fine a se stesso, e non se viene usato per fini validi; in ultima analisi e in prospettiva per negare i privilegi stessi ».

A chi, partendo da simile posizione di crisi assume un atteggiamento molto diverso e chiede luce, non si può rispondere altro che non la troverà sicuramente solo sulla carta stampata (figurarsi in una nostra risposta!) o in un 33 giri, o pesando col bilancino la buona fede di ciascun artista.

Tanto per cominciare, visto che Rolly ha soldi e privilegi che gli bruciano in tasca (e questo ci va bene), potrebbe darsi da fare. Ci sono circoli culturali che cercano libri, giornali e dischi e materiale, per un lettore e un ascoltatore collettivo, e voci e orecchie per discussioni sulle possibilità di uso della musica. Anche al nostro giornale augureremmo una utilizzazione di questo tipo, nelle scuole, nei dopolavoro, in certe discoteche, mica ci va di pensarlo impilato sullo scaffale del lettore privato.

Ne vogliamo parlare? Dei problemi tirati in ballo da Rolly e Baby Marsano, insomma. Vogliamo aprire uno spazio ai lettori (per analisi e proposte) su questo e su altri argomenti: vi aspettiamo al confronto.

F. G.



Caro direttore,

sono un giovane meridionale che scrive riguardo l'intervista di Giacomo Pellicciotti ad alcuni componenti degli Area. Beh, non posso certo minimamente negare che lo scopo che il gruppo cerca di appoggiare è giusto e inattaccabile, ma ciò che voglio contestare è che le loro parole non vengono messe in pratica come fanno quegli altri gruppi che essi condannano. Hanno ragione quando mi vengono a dire che c'è gente che cerca di guadagnare soldoni da quell'esigenza che è la musica d'avanguardia (PFM e roba varia), ma non mi vengono a dire che loro si distinguono da questa gente, perché è una grossa menzogna e devono riconoscerla, altrimenti è meglio troncarsi qui la discussione e lasciare parlare solo loro, proprio come fanno i fascisti.

Loro, che si definiscono « compagni », perché non cercano un sistema (e ce n'è) per sfornare dischi a un prezzo inferiore a quello impossibile che oggi i padroni discografici ci impongono? Non mi vengono a dire che non è possibile per tutte le loro ragioni, perché un certo tipo di musica che serve per la massa, per la rivoluzione dei proletari deve essere accessibile anche economicamente. E' come dire che Marx o qualche altro vero compagno abbia pubblicato il suo « Manifesto » a prezzi esorbitanti o perlomeno possibili solo per la classe abbiente. Questa, in quanto tale, non acquisterà certo materiale che tenta di sovvertire uno stato di cose a loro comodo, ma ingiusto, e il prodotto potrà restare per il popolo.

Un altro punto è questo: la musica d'avanguardia o a un certo livello la si può annoverare tra le espressioni artistiche. Se la musica degli Area è qualcosa di impegnato di logico è anche e necessariamente arte. Ma l'arte (in questo caso per il proletariato) deve essere comprensibile e accessibile in ogni modo a quella parte della società a cui si rivolge, altrimenti resta fine a se stessa.

Come può tale pubblico apprezzare un tipo di musica, che oserei definire sconnessa e senza senso, senza un filo lo-

gico se non quella falsa copertura che è rappresentata da un tentativo di messaggio rivoluzionario. E poi, perché non vengono a Bari a farci sentire la loro « musica »: non temano, li pagheremmo (visto che sono invasi dal terrore di rimetterci 2 o 300 mila lire) e potremmo finalmente sentire fino a che punto la loro musica serve a qualcosa.

I proletari stanno qui e non al nord, mister Area; è qui che la gente ha bisogno della rivoluzione, è qui che la gente ha visto il colore della miseria, della morte, che ha dovuto lasciare la sua anima ed andare a lavorare all'estero dove ti uccidono, ti ammazzano a sangue freddo solo perché sei un italiano. La rivoluzione si fa coi fatti, rivoluzionari al cazzo, come hanno fatto i grandi, i veri compagni.

Cominciate a vendere i vostri LP a un prezzo che l'operaio può permettersi, venite nel meridione a farci vedere veramente che la rivoluzione interessa anche voi, che anche voi cercate con un mezzo valido (che è la musica di protesta) di contribuire alla diffusione di certe idee veramente valide per la lotta di popolo. Ecco come si fa la rivoluzione!

Caro direttore se anche tu sei interessato a questi problemi, pubblica questo documento veramente obiettivo e di denuncia ad uno stato di cose veramente insopportabile.

Pietro Lovero
Valenzano (Bari)

Caro Lovero,

la redazione di Gong ci ha inviato una copia della tua lettera nella quale commenti la nostra intervista con Pellicciotti. Con infinita tristezza dobbiamo prendere atto, ancora una volta, della confusione in cui vivono i giovani soprattutto al Sud.

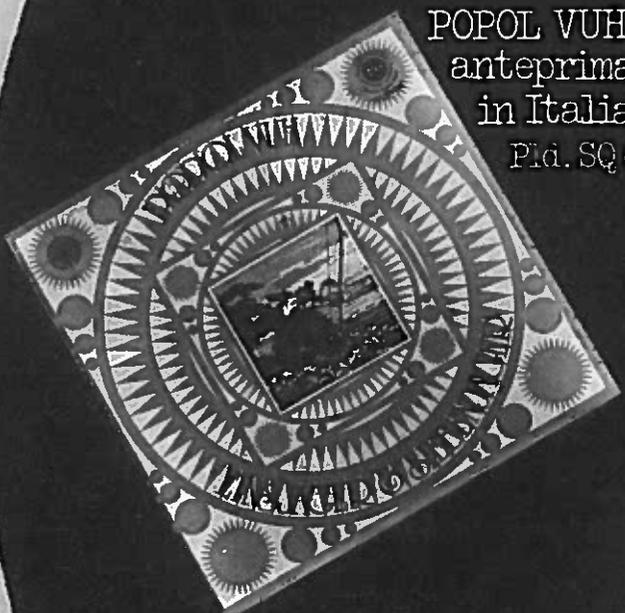
La tua lettera appoggia su un pregiudizio di fondo duro a morire: che la cultura e la musica in particolare servano alle masse per fare la rivoluzione. Su questo pregiudizio si fondano, poi, gli altri dettagli, vediamo: che esiste un'avanguardia culturale che può fare qualcosa per i proletari, che la musica è dei giovani, che la cultura e la musica sono mezzi di educazione e quindi devono essere comprensibili a

SKYLAB CHIAMA TERRA.....

SONO TORNATI I CORRIERI DEL COSMO
CON ALTRI 3 MESSAGGI
QUADRIFONICI



THE COSMIC
JOKERS,
un'altra bandiera
della musica cosmica
tedesca.
Pld. SQ 6012



POPOL VUH,
anteprima mondiale
in Italia.
Pld. SQ 6013



TANGERINE
DREAM,
un doppio album
di Froese & c.
PIM. SQ 6010/11

distrib. **EMI**



ITALIANA
Via Senatol2,
Milano.

tutti, che devono avere prezzi popolari, ecc. Tutta questa confusione nasce dalla lunga agonia del maggio '68, ma dietro di essa non possiamo non scorgere la mano di chi fa di questa « agonia » una fiorente industria di ideologie. Ideologie spacciate come merce ai giovani, salario di un immaginario partito d'opposizione vittima di una volgare truffa burocratica.

Infatti, che cos'è il gruppo, per esempio, di Stampa Alternativa se non una cricca di burocrati che fingono di rappresentare il « proletariato giovanile » e di fatto l'usano come un capitale, come una loro proprietà esattamente come i padroni usano i loro denari per conquistare potere? Ma veniamo al nocciolo del problema senza per questo pensare di potere esaurire il discorso in queste righe, ma lasciandolo aperto ad altri che volessero intervenire. Tu dici che esiste un'esigenza di musica da parte dei giovani e che questa serve alla rivoluzione. Niente di più falso. L'unico bisogno dei giovani è cambiare questo mondo di merda, rifarlo dalle radici.

La musica è una cosa, la lotta un'altra. La musica è dal punto di vista della lotta una merce, ne più ne meno. A cosa serve? A quello che servono le merci. Ad essere consumate. Non esiste un vero e proprio bisogno di una certa merce, finché non ci si intossica con essa, una vale l'altra.

Il calcio, la musica, la moto. In certi periodi una è più di moda dell'altra, adesso tocca alla musica, domani chissà? Si può essere alienati nel rapporto di produzione, come insegna il marxismo classico, ma si può essere alienati anche dalla musica, dal suo abuso, dalle illusioni che essa solleva. I giovani dovrebbero cominciare a capire tutto questo, che è ora di uscire dalle nebbie del passato e affrontare la realtà nella sua complessità e nelle sue difficoltà.

Dobbiamo abbandonare l'idea di avere delle avanguardie davanti a noi che ci aprano la strada, e ci indichino la direzione. L'avanguardia è un concetto militare, da guerra classica, ma noi, oggi, stiamo portando avanti una guerriglia, una guerra di gap. E tu

sai che i gappisti non hanno avanguardie, ma sono loro stessi in ogni momento avanguardia ed esercito, cuore e ragione, la loro solitudine e il nostro partito. Quanto alla musica è il nostro mestiere, come i compagni della Fiat hanno smesso di prenderlo a cuore e guardano ad altri orizzonti, così noi abbiamo smesso di credere che un mellotron possa cambiare il mondo e portiamo il nostro impegno su altre strade, chissà, forse siamo destinati ad incontrarci.

P.S.: I compagni che volessero proseguire il discorso che apriranno con questa lettera, possono continuare scriverci a Gong.

Patrizio Fariselli
(per Area)



Caro GONG,

devo innanzitutto premettere che non ho assolutamente intenzione di piantare polemiche tanto stupide quanto inutili. Voglio solamente cercare di chiarire il ruolo di una certa critica musicale che trova ampio spazio anche sulle tue pagine.

Lo spunto mi è stato offerto da una tua risposta ad una lettera pubblicata sul n. 2, con la quale affrontavi un quesito sulla eleganza del giornale, dicendo praticamente che alle masse piacciono le cose belle e a te, giustamente, interessa avere contatti con le masse. Io presuppongo che tutti i componenti la tua redazione e tutti i tuoi collaboratori esterni siano di questo avviso, altrimenti non mi saprei spiegare perché continuino a collaborare con te. Più precisamente presuppongo che, per le ragioni di cui sopra, anche Riccardo Bertocelli condivida questa idea. Finite le premesse veniamo al dunque.

Caro Riccardo, io ti conosco solo per quello che hai scritto nei tuoi libri o sulle riviste per cui lavori ed in linea di massima sono d'accordo con te sul come e perché fare musica e sul come recepire la musica. Non so però in che modo affronti le situazioni contingenti della vita. Non so come reagisci ai compromessi, alle castrazioni, alle repressioni quotidiane, nè come le risolvi. Non so quali siano i tuoi rapporti umani con la gente. Di sicuro so solo che scrivi per periodici che anche ammettendo che non abbiano per ultimo scopo la commerciabilità del prodotto, usano comunque la commerciabilità come mezzo per raggiungere le masse. Finite anche con te le premesse, ti dico subito il perché di questa lettera: il perché è Zappa, o, meglio, la supposta commerciabilità di Zappa.

Come Zappa stesso ha dichiarato, la sua non è una musica politica ma sociologica, nel senso che egli non compone come portavoce musicale di una precisa fazione politica ma come specchio di una società, in cui la gente guardandosi impari a riconoscersi e a riconoscere gli

altri. E questa non è una scusa di comodo per giustificare la sua attuale notorietà dato che, come dimostrano certe interviste, la pensava allo stesso modo anche quando era un oscuro stregone per i pochi adepti dell'inderground. Ed è per questi adepti che Zappa ha suonato per 10 anni filati. E' per loro che Zappa cantava di freaks affamati, gente di plastica, stronzi del Flower Power, vecchietti pervertiti che fanno le nostre leggi e così via. Il risultato però era sempre lo stesso: « O.K. Frank! Quello che dici è giusto. Noi siamo tutti con te ». E gli altri? Tutti quelli che alle nove di mattina sono in ufficio o al lavoro? Quelli che di sera guardano la televisione? Quelli che leggono il New York Times o il Resto del Carlino. Cosa ne sanno costoro della musica di Zappa? In che misura, per loro, la sua musica ha un reale significato sociologico? In che misura Zappa li aiuta a capire la vita che fanno? In che misura Zappa li aiuta a capire che esiste un'altra musica oltre a quella di Mina o dei Cugini di Campagna o dei Dee Purple o della P.F. M. Quante volte si è parlato di Zappa per radio o per televisione? Quante occasioni concrete ha avuto per allargare il suo discorso ad una massa di persone più vasta possibile? Ai concerti vanno sempre le stesse persone; i giornali specializzati, proprio perché specializzati, sono letti solo da certe persone, e un tipo che legge Il Resto del Carlino non compra un disco che al primo ascolto sembra un'accozzaglia di rumori sconnessi. A mio parere due albums commerciali come il Live del Fillmore e HOT RATS hanno contribuito a far ascoltare a più gente altri due albums come WAKA/JAWAKA e GRAND WAZOO. Ultimamente Zappa ha « sfornato » OVERNITE e APOSTROPHE: due LP banali e puliti. Però, andando in discoteca, scopro sempre più gente « pulita » e coi vestiti a posto che si compra LUMPY GRAVY e ABSOLUTELY FREE. D'accordo: vecchi dischi, vecchi messaggi; ma c'è gente che questi

messaggi non li ha mai recepiti e anche se vecchi sono pur sempre la base delle attuali proposte alternative o progressive come si dice oggi.

Dunque Zappa sta uscendo dal ghetto e checché tu ne dica lo sta facendo con coerenza e con onestà. Sicuramente in questo modo le sue tasche si riempiranno di dollari, ma questa è una conseguenza non un fine. ROXY & ELSEWHERE dovrebbe fugare gli ultimi dubbi ai detrattori di un compositore che dimostra come si possa fare una musica viva ed in continuo movimento cercando al contempo di portarla a più gente possibile per dare a tutti la possibilità di ascoltarla.

Io, Riccardo, non ti sto chiedendo di incensare Zappa come hai incensato la West Coast che in quanto a easy listening non ha nulla da imparare. Voglio solo farti presente che non puoi coerentemente attaccare Zappa se usi i suoi stessi mezzi di lavoro. Ti ripeto che non metto in dubbio la tua onestà politica e anche se scrivi su giornali commerciali per me questo non significa che tu sia commerciale; ma tu meglio di me dovresti conoscere l'inevitabilità di accogliere certi compromessi che non fanno onore ma hanno la loro utilità. Se fra una ventina di LP ce ne sono un paio di commerciali e per di più subito messi in ombra dai LP immediatamente seguenti, non mi sembra il caso di agitarsi tanto. Ripeto che WAKA/JAWAKA e ROXY & ELSEWHERE sono la riprova di un artista in movimento che non si adagia mai su un dato acquisito. Zappa è un genio e tutti vorrebbero che ogni sua opera fosse geniale, dimenticando che anche i geni a volte fanno errori. I critici si sono stancati di dover (per forza) sempre parlar bene di Zappa e ora aspettano ogni suo minimo errore per saltargli addosso. La mia modesta opinione è che stiamo diventando un po' paranoici e siamo sempre pronti ad avventarci come falchi su tutto ciò che ha il minimo sapore di commerciale. E poi

perché ti incazzi tanto per il « Ladies & Gentlemen » a Milano? Visto che Zappa ne fa un uso tanto ostentato (anche a Bologna) mi sembra che abbia un chiaro significato denigratorio.

Un'ultima cosa: Zappa ha sempre ribadito che per la sua musica gli sono necessari esecutori che, più che il feeling, abbiano un'assoluta padronanza dello strumento. Forse questo accentua il lato professionistico della cosa, ma che ne sarebbe di Stokausen, Varese, Strawinskj suonati da un jazzista che abbia tutto il feeling che vuoi ma che non sappia leggere perfettamente i loro spartiti? Con ciò voglio dire che se Zappa mirasse unicamente alla commerciabilità del prodotto, non si servirebbe di musicisti che sono solo professionisti dello strumento e non di quella mimica roboante che oggi è tanto in voga. Napoleon Murphy, che ti ha tanto scandalizzato per le moine alla James Brown, ha solamente avuto il compito di sdrammatizzare il concerto e su di lui non ho visto ciprie, rossetti, copricapi di piume, indumenti traslucidi e trapuntati o qualsiasi altro trucchetto usato dai due terzi dei complessi Rock che vendono apparenze invece che musica. Ho già detto all'inizio che non voglio fare polemiche e quindi non tiro in ballo i vari compromessi a cui sono dovuti sottostare anche Captain Beefhart, Crosby, Jefferson, e, al limite, Jimi Hendrix.

Chi non cede a piccoli compromessi è destinato a suonare per i soliti quattro gatti che si guardano negli occhi e pensano: « noi siamo i migliori ».

Oggi Zappa si sta facendo mangiare dal sistema. Io spero solo che dopo un simile pasto ognuno si faccia la bocca anche alle medicine amare. Per imparare a guarirsi.

Ti ringrazio per l'attenzione e ti auguro un proficuo lavoro.

Renzo Giardi - Gualdicciolo
Repubblica San Marino

Molte cose da dire. Per restare al signor Zappa c'è da smontare l'antica fiaba del ghetto e del « cerchiamo la gente, per favore »: storiella tragicomica che nasconde il più delle volte la intenzione dell'artista di respirare a pieni polmoni l'aria dei tempi, e dunque dollari e dunque popolarità (si legga bene: POTERE). Non credo assolutamente che l'ascoltatore sia un asino da invogliare con bastone e carota: la « propedeuticità » della musica la lascio ai critici « pendolari » fermi da un secolo alla stazione ad aspettare che i quindicenni prendano la coincidenza per la « maturità ». Le proposte dell'uomo-creatore sono difficilmente graduabili e annacquabili: cioè, o uno fa la propria musica come cervello comanda o diventa un jukebox per i padroni del vapore. Per restare al caso specifico, l'unica affinità tra il sound di Lumpy Gravy e l'ultimo doppio è data dalla Fender di Zappa: il ragazzo che « spinto » da Roxy & Elsewhere si porta a letto l'Absolutelq Free merita una fotografia come « esemplare unico ».

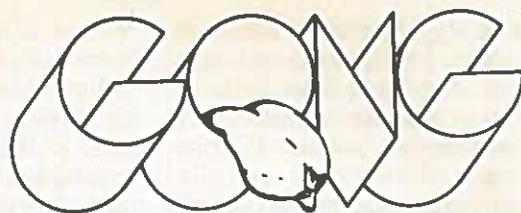
Quanto alla grafica come modo di raggiungere le masse non vedo niente di male: con questo però « nulla è rivelato », dato che le tette della Eleonora Giorgi sono bandite come « droga pesante », assieme alla rubrica dello psicanalista. La funzione politica della musica, poi, è una cosa più seria del « farsi portavoce di una precisa fazione »: « politica equivale alla tua « sociologia », nonostante qualcuno ne abbia paura come il lupo mannaro.

Per venire alla mia persona, comincio a essere un po' stanco di critiche che non tengono minimamente conto della materia su cui vertono: ho mai cambiato una virgola di me stesso pur scrivendo tra le pagine del Ciao 2001 o parlando dai microfoni di Mamma Rai? Le occasioni sono quelle che sono, poche e fottute: ammenoché non si voglia far gli impiegati di banca ciclostilando poi per tutta la vita l'intima « verginità ». Coerenza è aver chiara la stra-

da avanti a sé, accogliendo minimi patteggiamenti per pura sopravvivenza. In questo mi sembra di essere diverso dallo Zappa, anche se odio i paragoni di « bontà »; e in questo non accetto lezioni da nessuno, né dai piccoloborghesi alla ricerca di coperture politiche, né dagli ingenui innamorati di una « bellissima » bohème da strapazzo.

R. B.

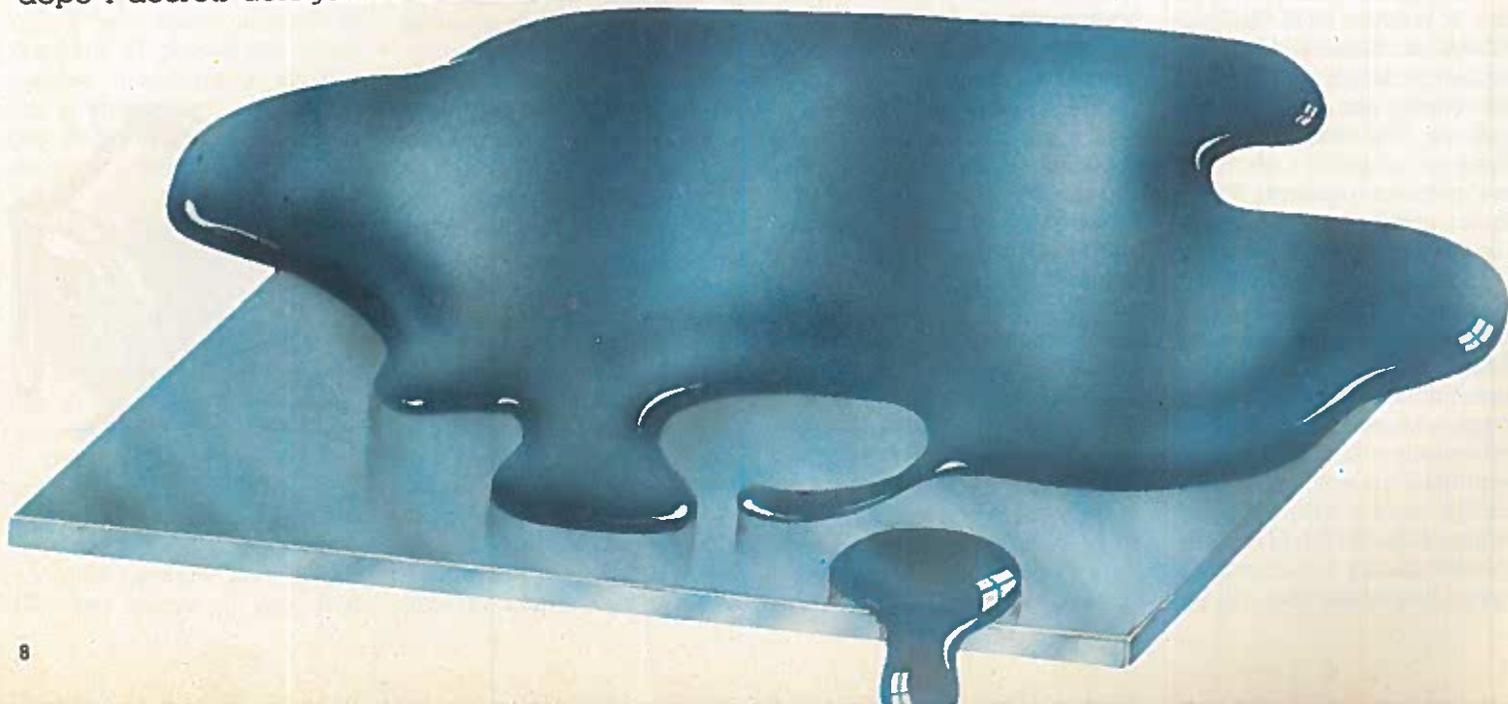




Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncetti, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Emanuela Moroli, Giuseppe Pigo, Silvio Sbriccoli, Enzo Ungari; Steve Lake (G. B.) Andrew Cohen, Janice Compstock, Sergio 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.) - Telegr. 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.

Nel numero di dicembre di un giornalino che passa per organo quasi ufficiale di Situazione Creativa, era presentata una specie di scheda informativa su GONG, in cui — tra le tante idiozie — venivamo accusati testualmente di « banalizzare un luogo comune con una sparuta armata Brancaleone » e in sovrappiù di « essere coglioni al servizio del capitale ».

Allora ridemmo di gusto, e dimenticammo lo squallido foglio tra le molte cose inutili che capitano tra le mani. Ora però, dopo quanto è successo al concerto di Lou Reed, non possiamo più ridere, e sentiamo anzi la necessità di porre a chi ci legge un paio di domande a bruciapelo: chi banalizza luoghi comuni con una sparuta armata Brancaleone? chi fa il gioco del padrone, noi che accettiamo pubblicità indispensabile alla vita del giornale o loro che con aborti di insensata guerriglia riescono a far passare gli organizzatori dei concerti da eroi maltrattati? Comunque ci sembra assurdo suscitare confronti: più utile invece invitare tutti a dibattere apertamente il problema dei concerti (cfr. l'inizio di Musica e Candelotti)... Più utile comunque anche dare un'occhiata a dove sta planando il mito di Miles Davis... fin dove stanno arrivando i Magma o i Caravan... di quale luce brillano oggi le stelle di un McLaughlin o di una Grace Slick... da quali diverse galassie spuntano i Castaldi o i Braxton... Più utile certo riflettere insieme sui problemi che riguardano tutti, come le nuove prospettive di lotta nella scuola italiana dopo i decreti delegati... C'è ancora tanto di utile da fare...





Direttore



Caposervizi



Fotografie



Fotografie



Impaginazione e illustrazioni



Cinema



Gutenberg



3

3 Posta

11 Gong Gazette

15 Grace Slick:
Ascolta la mia lingua
nel tuo orecchio
(Riccardo Bertoncelli)

19 Musica e Candelotti:
E' il momento del
confronto
Lou Reed a Milano
Stivell a Parigi
Grand Magic Circus
NCCP al Lirico

24 Caravan:
Un racconto di Canterbury
(Riccardo Bertoncelli)

27 Strumenti:
Alla scoperta dei liutai
(Dario Guidotti e
Lino Gallo)

29 Cronistoria del mito Davis:
Miles Gloriosus
(Giacomo Pellicciotti)

34 Magma:
Universo: Dogma, Rituale,
Sogno...
(Marco Fumagalli)

38 Mahavishnu
John McLaughlin:
Bisogna superare i confini
della mente per usare
la testa
(Marco Fumagalli)

45 Anthony Braxton:
Quel lunatico, colto,
scomodo freak nero...
(Giacomo Pellicciotti)

50 Scuola Italiana '68-'75:
Ma l'assemblea non
muore...
(Francesca Grazzini)

53 Sotterranea:
La A.A.C.M. di Chicago
(G. P.)
David Peel (M. F.)

57 Recensioni

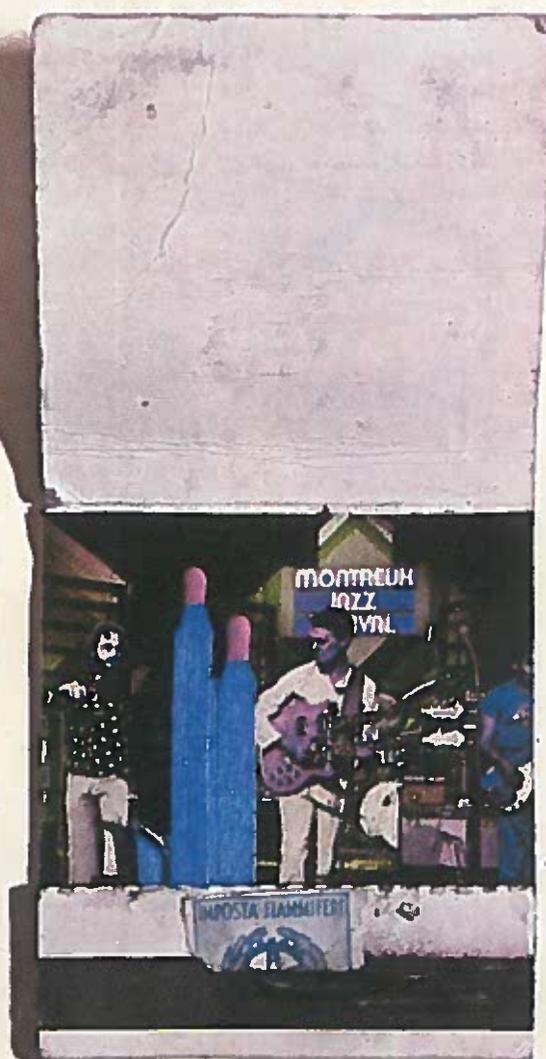
65 Cinema:
Maschere e pugnali
(Enzo Ungari)

69 Paolo Castaldi:
L'importanza di essere
tonale
(Peppo Delconte)

72 Grafica:
Frank Frazetta
(Mario Convertino)

76 Discografia:
Ornette Coleman
(Giacomo Pellicciotti)

78 Libri:
Mani rosse sull'esercito
(Francesca Grazzini)



PAZZIA IN CIRCOLAZIONE,

fanclubs dove si sa tutto-di-tutti. Chi vuole attingere le più nascoste verità zappiane si rivolga all'*Officiel Orgaan Van The Zappa Society*, Prins Alexanderweg 46, Zeist, Olanda. Chi invece vuol mordere la mela di Syd Barrett, il pazzodecadente ex Pink Floyd, non ha che da accostarsi alla *Barrett Appreciation Society*, fondata a Londra e con filiale in Francia, dove se ne occupa un tale Daniel, 116 Avenue Clement, 92140 Clamart. Su richiesta può anche inviarti un bootleg di Barrett, inciso male ma zeppo di interessanti inedite cose.



UN AVVERTIMENTO AGLI AMANTI DI BOOTLEGS...

Pare che la « roba » stia sparendo, le edizioni si fanno rare e molte « case stampatrici » hanno chiuso. A Los Angeles, capitale del ramo, i centri di vendita smerciano a prezzi di fallimento le giacenze, timorose che « qualcosa » stia per accadere. Solo la vecchia Godzilla, che ora ha cambiato nome e indirizzo, continua imperterrita nella sua pioggia di « clandestini »: un *Santana Live*, l'ennesimo *Bowie in Concert* e due succulenti LP di inediti Beatles (*sessions* da *Let It Be*) sono le ultime novità in ordine di tempo.



Gong Gazette

notiziario intergalattico di musica progressiva

MOVIMENTO IN CASA WHO

Keith Moon ha terminato di registrare il suo album, nel quale adopera una strana batteria parzialmente piena d'acqua: John Sebastian e

Rick Nelson sono tra i più celebri *sessionman* che lo hanno attorniato. Intanto i Who vanno registrando il nuovo sforzo, un LP composto da cima a fondo dal solito Pete Townshend.



VARIE BAZZECOLE

Gli Sharks sciolti, così pure i gloriosi Spooky Tooth, che già avevano « splittato » verso il '71. Buon successo dell'ultimo album dei Pretty Things, *Silk Torpedo*, mentre è annunciata la riedizione dei primi due

dischi, *SF Sorrow* e *Parachute*. Sull'altro fronte dell'Oceano da segnalare invece la riformazione della più interessante *band* di *country music*, i Flying Burrito Brothers, morti nel 1973 dopo 4 LP (cui vanno aggiunti i « postumi », 4 anch'essi).



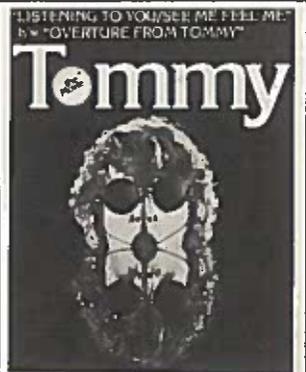
JEFF BECK DOPO MILLE RIPENSAMENTI

sembra tornato sulla retta via, quella del Group di quattr'anni fa e del rockblues di *Truth*. La sua nuova band, attualmente in studio per la registrazione di un LP, comprende Max Middleton, Richard Bailey e Philip Chase. Produttore e arrangiatore una vecchia conoscenza: George Martin, l'importantissimo « quinto Beatle ».



MENTRE IN ITALIA DOBBIAMO SORBIRCI

i Lou Reed e gente simile, con la promessa dei soliti Jethro Tull, ecco un breve elenco degli artisti in volo dalle par-



FILMOLOGIA

Pronto il film di Ken Russell basato sull'opera rock dei Who, *Tommy*: la musica è più o meno quella del celebre disco, con sei nuovi brani di Pete Townshend. Frank Zappa ha invece ricevuto un'offerta per una colonna sonora: soggetto sarà il celebre libro di Guy Pellaert, *Rock Dreams*.

DEFINITIVAMENTE VARATO A BERGAMO

il programma dell'imminente festival del jazz, con tre serate al Teatro Donizetti ed una riassuntiva nel cassone del Palasport. Charlie Mariano, Terje Rypdal e il gruppo dei fratelli Heath saranno di scena il 12 marzo; le formazioni di Guido Mazzon, Albert Mangelsdorff e Elvin Jones il 13; Tete Montoliu, Bosko Petrovic e Charlie Mingus il 14; Liguori Idea, gli Heath, Jones e Mingus il 15.

ti di Parigi-Amsterdam-Londra tra febbraio e marzo: Captain Beefheart, Larry Coryell (tre concerti in Svizzera), Little Feat e Gong (prima di iniziare una favolosa tournée americana).



**POCO NUTRITA
LA « SCARICA
DI VINILE »
DEL MESE**

Da segnalare il nuovo LP della Mahavishnu, *Vision of Emerald Beyond, Nightmares* della J. Geils Band, *Saturnight*, un best di Cat Stevens, *Night Music* dei Wolf, *Urban Revival* della Tower of Power, il *Third* di Steve Stills e il *Second* della Bad Company, oltre al ritorno di Donovan e di Eric Burdon (*Sun Secrets*).

**UN « PEZZO
DA NOVANTA »
DELL'ENGLISH
BLUES**

ritorna a farci visita. Keef Hartley, già batterista con i Bluesbreakers di Mayall e titolare della celebre Hartley Band, ha fondato un nuovo gruppo, Dog Soldier. Previsi un album e una gigantesca tournée americana (60 date!): progetti peraltro ancora in sospeso, dato che una peritonite ha per ora messo in castigo il più famoso strumentista della formazione, Miller Anderson.

**AMPLIAMENTO
DELLA LIBRERIA
POP**

Per gli amanti della « saga di California », un *Jefferson Airplane Profile* e una *Grateful Dead Biography* a prezzo mo-

**FISCHI DA
SAN FRANCISCO**

Richard Green, prestigioso *fiddleist* dei Seatrains, si è aggregato alla Great American Music Band. I Moby Grape, scomparsi da tempo, si vedono ossequiare con un doppio *Spirit of '67* che riunisce vecchi *hits* dal cuore scintillante e strani godibili inediti. Resurrezione anche per i Flamin' Groovies, quelli del rock pesantissimo: un LP per la Mercury è previsto a breve scadenza.



ROY HARPER,

menestrello dalla soffice gola, sta attraversando un periodo di notevole vena. Dopo il *Flashes from Archives of Oblivion*, uscito in questi

giorni, è già in cantiere il nuovo LP, *Blood from the Stone*: gente illustre come John Cale, David Gilmour e David Bedford è pronta per il necessario *background* strumentale.

dico: per gli anglofili il libro di poemi di Sinfield, *Under the Sky*, e alcune « spiegazioni » del fenomeno Beatles, tra cui *Twilight of Gods*. *Zig Zag* segue l'esempio di *Rolling Stone* e fa uscire un libro di inter-

viste celebri, *Road to Rock*: mentre una meraviglia che copre una falla notevole è il *British Beat* compilato da Chris May e Tim Phillips, una specie di enciclopedia delle belle ingenu-

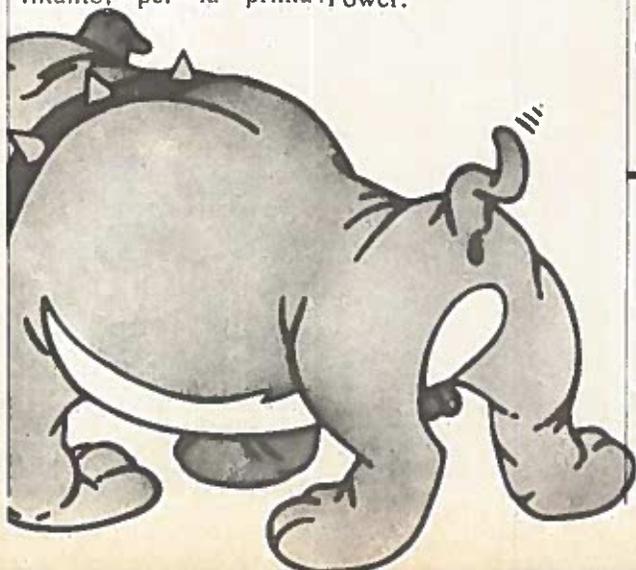
cose di 10 anni fa in Gran Bretagna. Infine il pezzo più ambizioso: una *Story of Pop* in tre volumi, a prezzo modico, condotta su divertenti (e sterili) binari di curiosità - nozionismo - Rischiattutto 2001.



**GRATEFUL
GRATEFUL
UBER ALLES**

Garcia, Saunders e la loro formazione, The Group, stanno battendo ogni record d'incasso nella zona della Baia. Intanto, per la prima

volta negli ultimi anni, il tradizionale concerto di fine d'anno al Winterland non è stato affidato ai Dead, momentaneamente in disarmo: in loro vece ha pulsato per tutta la notte il R & B dei terribili Tower of Power.



GEZZ-O-QUASI

Dave McRae, dopo una apparizione nell'ultimo disco dei Backdoor, tenta la carta con un personale complesso (Pacific Eardrum): tra i compagni di viaggio Tony Hicks (batterista dei Backdoor), Bob Bertles

(flautista dei Nucleus) Bruce Lynch (bassista di Cat Stevens) e occasionalmente Joy Yates (moglie di Dave, come vocalist) e Robert Wyatt (!)... Sonny Fortune ha rimpiazzato Dave Liebman nel complesso di Miles Davis... Quelli dell'Art Ensemble of

Chicago hanno lasciato l'Atlantic con fiero cipiglio: fonderanno una propria etichetta... Don Cherry e Terry Riley hanno lavorato insieme dal 18 al 23 febbraio a Colonia, in una serie di concerti registrati dalla radio della Germania Est...

SBALLATI ALL'INFINITO

Cocorito

MATTEO 75



Grace Slick

ascolta la mia
lingua nel
tuo orecchio

Volto tenerissimo, capelli lunghi e scalmidare una virtù che naturalmente la civiltà hippy doveva esercitare al massimo grado. Grace Slick iniziò la sua corsa nelle nostre vene due milioni di dischi orsono, con una gonna color semplicità e un fiore di microfono che voleva dire « Non hai forse bisogno di qualcuno da amare? ». Chi era? Una travolgente-calda figlia della borghesia che aveva capito la tempesta in arrivo (« Scappavo di casa a quattordici anni per vedere Lenny Bruce ») e misurava l'ultima gioia di vivere con grinta cristallina: una ventenne sposata con un musicista da strapazzo, insopportabile a regole e discipline, morbida, pazza di droga, con una voce tagliente che ricassumeva le memorie finlandesi del suo vero cognome (Wine) e i redwoods e le schiume di Oceano che di lì a poco avremmo imparato, nella liturgia della Costa Occidentale.

California, ecco cos'era, il fascino sottile mistico, l'irripetibile, quella voce che in **She Has Funny Cars** (come a dire l'inizio di tutto) sgorga freschissima e ci toglie il

respiro, quel canto che indugia e poi vola su senza una flessione nel « coniglio bianco » e via di questo passo, innocenza, sapore di cristallo, un corpo fragilissimo e non la furia rossofuoco di Janis... Tentare una radiografia della sessualità Slick, che cosa assurda! Perché ogni cosa pareva quello, certamente!, una quadricromia da metter sotto il cuscino nella stagione delle immagini presenti, dove il mito dall'occhio slavato non esisteva più e Frank Zappa era il compagno di viaggio da inserire nel cestello di Cappuccetto Rosso e Bob Dylan anche e lei, Grace prigioniera di un flauto, di un pianoforte, di ezzurre corde vocali, interpretava la controtipografia ideale delle nostre primissime scoperte su prati verdi non ancora inquinati dalla febbre di sopravvivenza.

Farò degli esempi, ma chi ha il timbro (il gusto) in mezzo alle orecchie sa capire al volo senza bisogno di commenti: e dunque **Lather**, sul **Crown of Creation**, con quelle sillabe « spiccate » con docile perfidia, dove l'intrigo del « sottovoce » faceva tremare le più disponibili cellule







nervose e poi **Triad**, due brani più in là, su un testo profumato d'innocente malizia, « perché non andare avanti in tre? » e in realtà si era già in mille a spartirsi il suo corpo nell'ombra color latte del sogno... Grace — ma lei silenziosa, distante, quasi sorpresa di tanti sguardi in fondo alla bocca larga che prendeva pieghe di maturità e di rabbia non più angelica, col passar degli anni, lei immersa nel pozzo di una conquista del Potere che cercava altre strade che non fossero i seni luminosi affidati alla smania di provocazione Marilyn Monroe, e noi costretti a guardarla con mente diversa, noi convinti di averne succhiato il senno il giorno in cui, sul **Bless Its Pointed Little Head**, ci cantò **Bear Melt**, il trionfo dell'orgasmo e della pelle uccisa da vibrazioni elettriche, quell'indugiare pigro e miracoloso... Grace libera e beffarda, il sesso non è davvero la chiave per capirla, per aprire o spegnere l'interruttore della vita, e già lo avevamo intuito leggendo recensioni di concerti dove « si spoglia e getta via i vestiti » ma non per affermarla la gioia di una smisurata energia universale, bensì per prendere in bocca la carne cattiva della Re-

pressione e dello scandalo, e ancora quel **Milk Train** sul **Long John Silver**, dove un cazzo che « per i dirigenti della RCA diventa un fucile, naturalmente » è rappresentato con « sette once di piacere, sette once che vanno a casa »... violenza della non-ipocrisia! Dobbiamo rivedere l'antica geometria **Airplane**, quella figura a più spigoli dove Paul era il lucido intellettuale con archibugi o foglie di marijuana in bocca a seconda delle stagioni, **Bain** il folletto un po' leggero, **R&B**, **Kaukonen** e **Casady** le guardie armate alla « prigione blues » e lei, Grace cerbiatta per leggenda indistruttibile, la Fata Turchina con bacchetta magica e morbido, spudorato incanto... Niente di tutto questo, nessuna donna alter-ego del David Crosby figlio di acqua e sole: « Voglio cantare di poliziotti, di rabbia, di America prima e dopo Chicago » e in effetti, come sentirsi bene dopo una cavalcata in cima al nero animale della signora, come sorridere o portar gli occhiali di **Andromeda** dopo aver gustato il calice dell'epoca Nixon? Cominciò tutto dalle parti di **Volunteers**, quando il nucleo dell'Aereo prese a scindersi e le anime

Nella pagina a fianco: Grace prima e dopo il diluvio. Sopra e sotto: 2 foto d'epoca dell'Airplane.



diverse vennero fuori, e mentre **Kaukonen** ripescava **good shepherds** travestiti da **John Wayne** 1850 lei sibilava « il nome umano non significa merda per un albero », ficcando in fondo al bagaglio pop quell'ecologia dalla lingua biforcuta che difficilmente poi avremmo dimenticato. Era la festa delle streghe, la rivincita dei Jerry Rubin con manganello e fantasia in vece della **botanica** che alla resa dei conti, nonostante i nostri striz-

zar d'occhi, era sempre andata stretta a lei bellissima ma carica d'esplosivo: e benché in odorose interviste targate **Rolling Stone** Sua Maestà la Donna sussurrasse « Se la metti sul piano della forza loro avranno sempre il mitra più carico del tuo » le cose parevano girare dalla parte del veleno e della fastidiosa presenza sociale, come il celebre film di Godard (**One PM**: « Ci riprese mentre suonavamo su di un tetto, a

New York, con la gente che ci urlava addosso, fuori dalle finestre. Finimmo dopo tre pezzi, perché arrivò la polizia: una dimostrazione che in America è impossibile far musica ») dimostrò con elegante « bizzarria » aiutata dal progetto di un film di **Rip Torn**, basato sul **Riccardo III** di Shakespeare (« Avremmo dovuto cantare e suonare, metter dentro la realtà 1970 di un Re Riccardo chiamato Nixon »). **Blows Against Empire**,



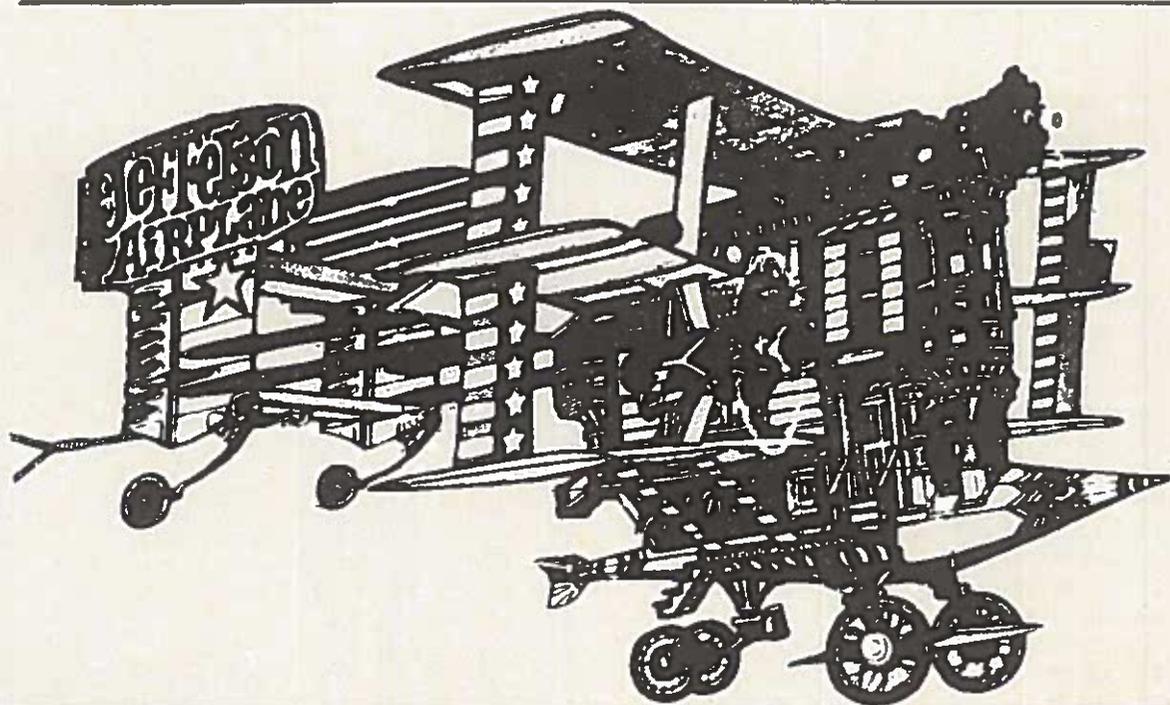
con il **mandala** di una saggezza assolutamente spaziale, diede ragione a Kantner e alle sue luminose città di stelle: ma pure Grace cavalcò la tartaruga dell'epoca, duellando sulle pagine della notorietà, prima con una stupenda **song (Mexico)**, che diede una deliziosa spinta in basso al Potere Americano e un colpo verso il cielo alla Santa Amfetamina, poi con una figlia « intitolata » China dopo una violenta colluttazione con l'americano medio che rifiutava le idee di quella **dirty woman** (il primo nome scelto era stato **god**, dio, « con la g minuscola, in segno di umiltà... »). Pagine scomode, e certo molte cose non scendono giù bene per il nostro esofago, nonostante la benedetta grinta e così via: troppa ruggine, vogliamo dire, nella voce, nella musica, nelle parole, uno spessore ruvido che anziché stimolarci getta in basso le nostre voglie, spezzando quella catena di vita che è la delicata allucinazione Jefferson. L'antifemminismo di **Crazy Miranda**, la pugnolata anticristiana di **Easter?**, la fantasia corrosa del « figlio di Gesù », lo sputo di **Eat Starch, Mom**, non è forse eccessivo quel cumulo d'insulti e di rabbia, non pende forse la bilancia (anche quella sonora) verso il limite della lucidità e della chiarezza? Ma pure in questa selva di errori c'è un discorso da non dimenticare, un prezzo pagato sulla pel-

le che serve a rendere importante Grace, e di converso i Jefferson, nel nostro contemporaneo affermar la musica. Mentre lo Zappa provocatorio si mette ben coperto nella trincea dell'umorismo, mentre Dylan solletica i peli a

di morte quel tanto che basta per continuare a sperare. Due anni fa « il figlio di Gesù » fece naufragare il **Long John Silver** in molti paesi, sotto la pressione dell'isteria clericale e del presidente RCA, « un cattolico che può ben sopportare l'idea che qualcuno faccia all'amore purchè non sia Gesù »: oggi **Ride The Tiger** canta violentemente « Guardiamo l'estate del 1975 / il mondo intero sta tornando alla vita », come una poesia di resurrezione sulla tomba della nostra incredibile gioventù. E' poco davvero, battaglie di retroguardia, fischi coperti dal Vietnam che

bottega dei sogni. « E' come sposarsi tra una bianca e un nero, nessuno scommetterebbe un centesimo su quella unione e poi invece nasce un bambino bellissimo ». E ancora « La musica spagnola mi fa impazzire. Il governo mi irrita ma la musica di quel paese è favolosa. E' appassionata, creativa e pure molto rigida. Ora voglio provare col flamenca, che ancora mi risultava complicato e incomprensibile ci tempi di **Manhole** ». Gli altri viaggiano su strade diverse, « Jorma e Jack non sono poi così lontani dalle nostre idee, vanno e vengono tra

biti perchè « la RCA ci ha anticipato soldi che dobbiamo restituire e ci aiuta solo in tema di pubblicità, di distribuzione. E poi la lontananza, loro a New York e noi a San Francisco: davvero la Grunt non ha significato per noi un aumento di libertà... ». Storie tristi che mai avremmo immaginato, mentre Grace con maglietta Kung Fu e rughe impietose da **stress** americano ci insegna che tutti i maestri pop hanno superato la trentina e anche China, la bimba del sole di **Sun-fighter**, viaggia sui cinque anni. Avremo mai un ricominciare? Un presentatore TV le



uno squalcito Prévert e Robert Hunter, un giorno addetto-stampa della pazzia Grateful, si cuce maglioni di rinuncia, Grace sputa quella poca benzina incendiaria che la crisi petrolifera e mentale di questi giorni le concede. Non troviamo l'immagine del parco di Berkeley, certamente, ci sfuggono i vecchi fumatori dell'Haight Ashbury e le dissennate **Weathermen** dal cuore esplosivo: ma qualche idea scappa alla pigrizia, qualche bersaglio manda suoni

ancora vuole le nostra urla e un'attenzione allo spasimo: ma bisogna ringraziare Grace di queste boccate di ossigeno americano, lei forse nevrotica e forse manichea ma certo in grado di cavalcar la tigre più di Kantner stanco e assopito... Oggi, **Manhole** è stato un brutto disco, una infatuazione nemmeno consumabile, alla resa dei conti: ma, lei strepitando, difende, torce il collo a chi non capisce una fusione che in realtà dorme ancora nel retro-

elettricità e blues acustico, stanno in Europa a far gare di pattinaggio e chissà, magari potrebbe riformarsi l'Aereo-plano... ». Quel che più conta, però, è la crisi della Grunt, il morire lento di quella etichetta che avevamo intuito come perno della futura California; mancanza assoluta di sangue nuovo (dove sono finiti gli One, o anche solo i tanti Jack Bonus attorno la Baia?) e anche loro i Jefferson, costretti ad inventarsi di giorno in giorno, inseguiti da de-

chiede: « Grace, come ti piacerebbe essere da vecchia? » e lei « Con i capelli biondi e un culo enorme! », e tutti imbarazzati perchè nemmeno in America si può dire **culo** impunemente, senza capire che in fondo è un sogno che se ne va, Grace S-Lick color carne a Monterey con un raggio di sole tra le labbra e nessun **dépliant** a vender California e la barba di Allen Ginsberg, dieci anni dopo...



È il momento del confronto

Quella sera di metà febbraio al Palalido erano calati in 5-6 mila divisi sul metodo (chi pagando, chi sfondando, all'incirca fifty-fifty), ma uniti nel fine di appropriarsi della « loro » musica... Un sogno ahimé da sempre vago e indeterminato; e, stavolta, anche totalmente vanificata, perché insieme alle migliaia si sono infilate poche decine di signori decisi ad impedire a chiunque di appropriarsi di qualsiasi cosa...

A parte il non trascurabile seguito romano, che ha decretato il disastro definitivo per la tournée italiana di Lou Reed, quella sera a Milano si è inaugurata una nuova fase (la terza per l'esattezza) nella storia delle pop sommosse di casa nostra: dopo i tempi ormai lontani degli sfondamenti di pochi isolati e della massima aggressività della polizia (vedi Led Zeppelin); dopo l'avanzamento delle ipotesi della musica gratuita e le prime, ormai ingenue, proposte di sfondamento organizzato (che hanno dato lustro agli infantilismi di Stampa Alternativa); siamo ora ad una nuova totale svolta. Di fronte al non interventismo dei questurini e alla disponibilità degli impresari a mettere in preventivo gli stessi sfondamenti, salta fuori la proposta (si fa per dire) di un « commando mascherato » di impadronirsi con la violenza dello spettacolo e di sostituirsi (?) al divo mercificato dei padroni.

Ideologie situazioniste a parte, gli squallidi risultati dello show sono quelli che realmente contano: paranoia a piene mani e qualche pestaggio al grido di « dagli al fascista »; polvere, rabbia e confusione nella testa di tutti.

E' un fatto che l'azione del gruppetto targatosi Situazione Creativa abbia colto tutti impreparati ad una qualsiasi reazione logicamente coordinata, persino ad un timido tentativo di intervento sul palco da parte di uno qualsiasi del pubbli-

co, che si prendesse la briga di rappresentare il terzo incomodo (la maggioranza...) nella farsa-dibattito (a base di insulti, minacce e comici vuoti mentali) instauratasi ad un certo punto tra impresario e guastatori. E' un fatto che ci conceda se non altro di verificare una triste realtà: cioè che nessuno di quelli che stavano quella sera nel calderone del Palalido era in grado di considerarsi fuori dall'impasse e tutti potevano rendersi conto della totale mancanza di chiarezza che esisteva nel loro rapporto con la musica di cui volevano appropriarsi o con il genere di evento a cui stavano partecipando.

A questa realtà c'eravamo (e ci siamo) dentro tutti. Né una maggiore consapevolezza potevano certo vantare quei quattro sballati che si agitavano invano in nome di una base inesistente e di ideologie approssimative, né questi organizzatori che, a costo di scendere a patti coi rappresentanti di false « alternative », si ostinano a portare musica di plastica e miti spompanti attraverso i « palasportivi » canali dell'alienazione collettiva.

Certo può sembrare sorprendente che chi trova giusto usare la forza per sfondare e

prenderci la « sua » musica, le campagne patriottiche a ba- poi molli la presa e non si se di chiusure doganali.

preoccupi di difenderla (con 2) Sul piano sociopolitico, la ragione o con la forza) da sta determinando una situazione chi cerca di toglierla. Ma ne gravissima (e non più facile forse bisognerebbe chiederci se mente circuibile nei limiti in fa proprio tanta fatica a sfondare, se proprio sa cosa vuol stadi di calcio come quello dei prenderci, se per caso non cerca solo qualche chiarezza in più, e poi si disorienta di fronte al primo commando isolato che lancia cubetti di porfido ed alza il pugno chiuso. Un disorientamento dunque che è anche politico, oltre che culturale, e di cui tutti dovrebbero cercare di rintracciare le radici: anche i responsabili dei gruppi extra parlamentari che solo di recente hanno cominciato ad affrontare problemi di politica culturale; anche quelli della sinistra parlamentare, che hanno da sempre portato avanti — in fatto di politica culturale — una linea « ufficiale » e strumentalizzante, senza il minimo spazio reale per i problemi della musica e della cultura giovanile.

Dunque siamo entrati in una nuova fase e, dai primi segni, non è difficile dire a chi potrà giovare: 1) Sul piano settoriale, il costante aggravarsi della crisi delle tournée straniere potrebbe di fatto favorire certa produzione discografico-impresariale di casa nostra, con tutti i rischi di provincialismo, che (indipendentemente dal buon livello raggiunto da alcuni artisti italiani) sono insiti in tutte

Una situazione dunque sulla quale non si può più tergiversare. E' il momento di muoversi e subito: è il momento di impegnarci tutti per combattere il disorientamento, per trovare delle vere soluzioni, per proporre dei comportamenti concreti in alternativa agli sfondamenti, alla speculazione e al caos.

Noi di GONG non abbiamo in serbo la formuletta magica, non vogliamo portarvi soluzioni già bell'e confezionate, ma sentiamo una gran voglia di metterci su le mani... Intanto ci proponiamo di organizzare a breve scadenza un dibattito su questi problemi e contiamo di coinvolgere i responsabili culturali di gruppi politici e di organizzazioni alternative in un confronto aperto e costruttivo fra tutti coloro ai quali sta a cuore rimediare al più presto a tanta confusione e a tanti colpevoli ritardi.

La redazione di Gong



Foto Roberto Masotti



Lou Reed a Milano

Cronaca di una « situazione », Lou Reed a Milano il 13 febbraio con la stella cometa del suo passato e tutta la frangia di sballati-rabbiosi-tranquilli studenti che lo attende per verificare chissà cosa. Non molta polizia, due manganelli che a un certo punto si fan vedere oltre le porte di ferro per darsi poi ad una precipitosa fuga: tre sfondamenti « preventivati » dall'organizzatore e digeriti col sorriso.

Comincia Angelo Branduardi, cugino di Claudio Rocchi e vicino di casa della PFM, un cantautore dal tocco morbido che svolge la *reclame* dell'esaurimento nervoso con pallida bravura. Finisce dopo mezz'ora, con noia latente, senza che sia accaduto nulla. Poi, gli String Driven Thing. Un saluto alla gente, un accordo velo-

ce e subito il cataclisma: sampietrini che volano, sacchetti di acqua (pericolosissimi per i fili dell'amplificazione) in testa al batterista, lattine di birra sino a che tutti non scompaiono precipitosamente verso il sottopassaggio. Sale qualcuno in cima al palco, butta giù batteria e microfoni e si assume la responsabilità degli incidenti: la patina situazionista è chiara, quel « Liberate la vostra creatività repressa. La musica ai non-musicisti. Abbiamo conquistato lo spettacolo » parla da sé, con tragica ingenuità.

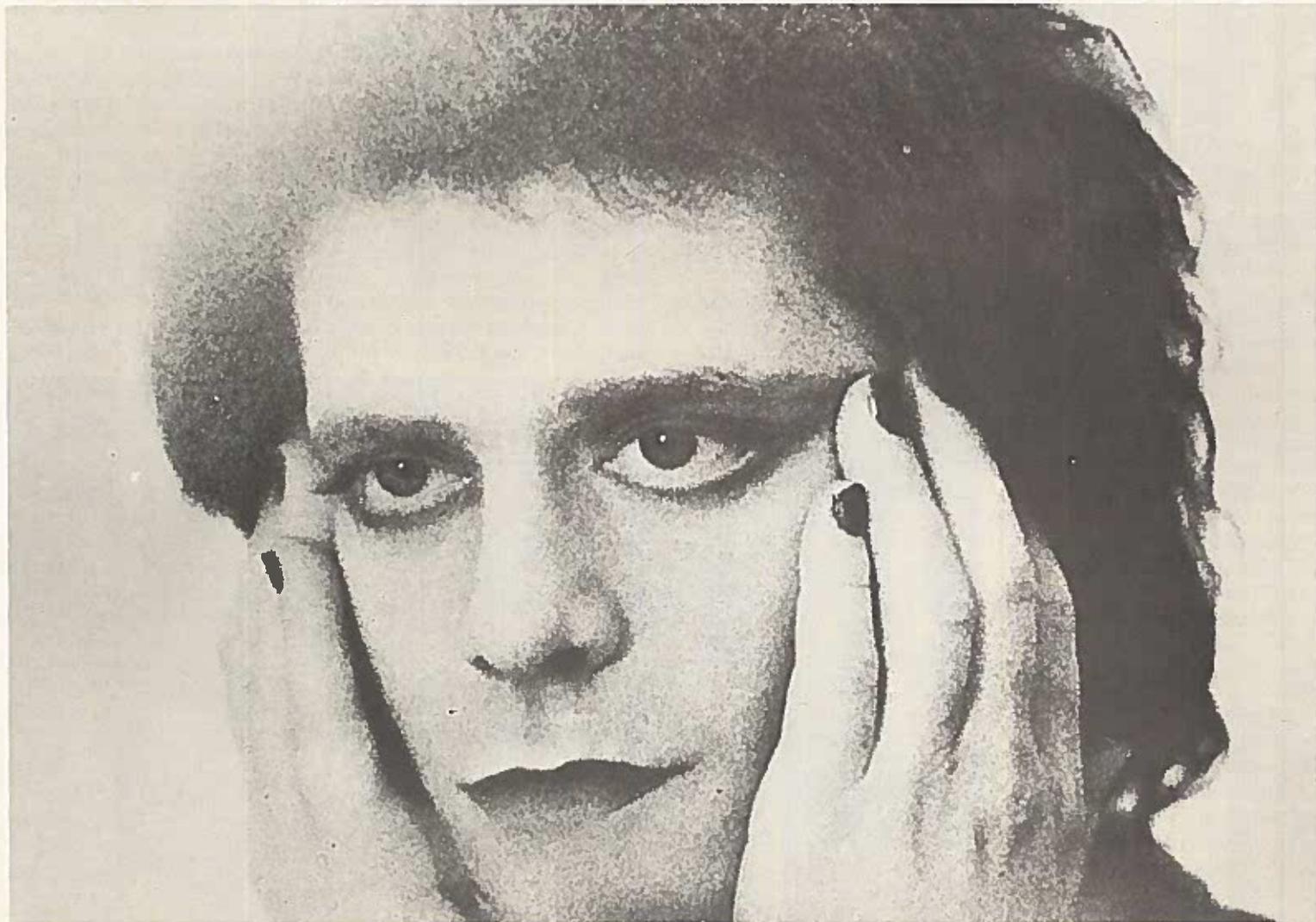
La gente, stupita e incazzata, comincia a fischiare e a rifiutare l'« aiuto » del commando: tipica reazione di « drogati della merce musicale » (così dirà un portavoce dei provocatori, nel corso di un breve show al microfono) che non

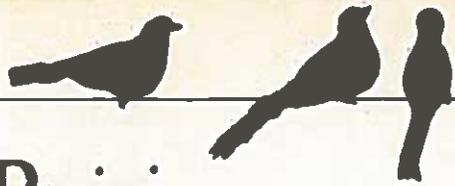
scoraggia gli assalitori, attestati al primo anello delle gradinate, proprio sopra il palco. La situazione degenera, qualcuno preme per lo scontro fisico mentre Zard, salito sulla pedana, inizia un astutissimo show a base di paternalismo e « democrazia ». Confusioni, parti capovolte, accuse di fascismo che volano dall'alto al basso e viceversa: i pugni chiusi dei situazionisti sono accolti da una grandinata di fischi, mentre Zard riceve applausi suonando quasi quasi la serenata agli sfondatori. Si cerca un compromesso, si tenta di portare a galla Lou Reed: il quale, carico di eroina sino allo stordimento, sembra fuori dalla tensione che intanto ammorbava l'aria, alle prese con terribili problemi di voce e lucidità. Va in onda *I'm Waiting for my Man*, si abbozza qualcosa di *Heroin*: pallidi fantasmi penosi, mentre la gente applaude istericamente giusto per prender posizione contro il

commando che grida e lancia lattine di birra.

Un « vaffanculo » gigantesco risolve tutto, dimostrando la nascosta vitalità dell'artista: fine anticipatissima dello spettacolo, mentre la gente s'incalza, cerca di raggiungere le gradinate calde, sibila « nazista! » contro il vecchio « sballato », reo di aver bestemmiato senza distinzioni di sorta. Si esce tutti verso mezzanotte, con la promessa di un concerto che risarcisca il biglietto, che Zard lancia come ultimo cioccolatino di bontà: ma dove e con chi, e con quali prospettive? Nessuno parla, molti compagni sono interdetti, *Stampa Alternativa* tirata in ballo da un volantino del commando (« stupidi servi del concerto gratis ») mastica veleno e attende: dopo la celebre carica al Vigorelli contro i Led Zeppelin, nel 1971, è la più allucinante serata di pop che ci tocca vivere.

R. B.





Stivell a Parigi

Accusato di presunzione davvero eccessiva, Alan Stivell si è prenotato il Palasport parigino per dieci concerti consecutivi, dal 16 al 26 dello stesso mese. Alan mancava da molto tempo dai palcoscenici, e ritornarvi proprio in questo momento, nel mezzo della trita polemica sull'elettrificazione, il « pop celtico » e via di questo passo, rappresentava un motivo di indubbio interesse. Innanzitutto una considerazione: questi concerti sono divenuti « l'avvenimento culturale del mese » per tutta Parigi, se ne sono occupati giornali come *Le Monde* e partiti politici. Solo questo fatto dà la misura dell'ampiezza del dibattito che Stivell è riuscito a sollevare attorno alla canzone popolare, alla sua funzione, alla sua capacità di risonanza politica. La Bretagna, oppressa da decenni dalla centralizzazione statale francese, dall'autentico imperialismo culturale dei suoi organismi, ha trovato nel folk di Stivell il più efficace *media* delle proprie rivendicazioni.

Così il Palais des Sports de la Porte de Versailles, una raccolta costruzione circolare con 3.000 posti di capienza, ha fatto regolarmente registrare il tutto esaurito. Il pubblico più eterogeneo mai visto ad un concerto: e numerosissimi ragazzi di 13-14 anni, proprio quelli che i becchini della nostra musica amano definire « storicamente bisognosi di rock elementare, alla Slade; per potere poi evolversi fino alle punte più sublimi della musica contemporanea, gli Sparks e i Roxy Music... ». Molto curata la coreografia: sullo sfondo un grande drappo con simboli bretoni, la famosa arpa celtica illuminata a giorno in primo piano, un largo spazio misteriosamente vuoto proprio sotto il palco. Alan si presenta con il gruppo che lo accompagna da tempo: ma la prima parte dello spettacolo è in pratica un monologo di delicatissime sonorità acustiche, molti pezzi nuovi, arpa e chitarra, arpa e bombardarda. La

acustica mi sembra davvero perfetta: eppure l'ambiente nuoce in qualche modo alla cristallina tessitura delle atmosfere, disperdendo nell'aria brevissimi attimi di incanto. *She Moved Through The Fair*, comunque, ferma il cuore per tre eterni minuti a tutti gli spettatori: e si inizia veramente a trascendere la situazione palco - artista - altoparlante - pubblico - città affogata nel cemento che contrasta così evidentemente con questo suono fatto di echi di terra e di sole.

Venti minuti di intervallo e Alan ritorna: questa volta con una cornamusa, con il gruppo che inizia a suonare seriamente e *Ian Morrisson Reel*, un brano scozzese di straordinaria carica vitale. E succede l'incredibile: la gente scavalca le transenne e si riversa nello

spazio vuoto sotto il palco, iniziando una frenetica danza. Non una danza informale, ma l'esatta interpretazione del *reel*, che implica una serie di movimenti ed una partecipazione corale che non si improvvisano di certo. *Tri Martolod' Raok*, *Pop Plinn*: sembra che tutti siano impazziti di gioia, anch'io sono coinvolto in questo vorticoso rito del corpo, energie che trovano all'improvviso una manifestazione liberatoria, limpida, sensuale; odore di corpi in movimento, passi che rimbombano sul parquet e che diventano un ritmo solo con la musica... il palasport è davvero dimenticato, la festa è penetrata nelle ossa di ognuno; ed ormai basta un nonnulla per infiammare l'ambiente, *Ne Bado Ket Atao*, ad esempio, una gavotta solo cantata che segna l'attimo di caos più inverosimile. Nessuno a questo punto è rimasto seduto sulla sua sedia: la musica mi sembra fantastica, senza la mini-

ma sbavatura, e la chitarra di Dan Ar Bras lanciata in folli spirali di creatività. Dopo un ora a questo ritmo — volti sudati, voci rauche, gambe tagliate — Alan abbandona il palco: e viene richiamato per tre volte, finché la classica *An Dro Nevez* conclude definitivamente il concerto. La gente esce cantando, ancora ballando, in un quadro di colore che mi lascia francamente stupefatto.

Senza eccessivi clamori pubblicitari, Alan Stivell riesce dunque a coinvolgere totalmente il suo pubblico, a farlo pensare come a farlo muovere... e la musica è fresca, nuovissima, entra nelle vene, come non farsi prendere la mano dall'entusiasmo? Per tutti, la consapevolezza che questo misterioso « folk celtico » non è certo destinato ad ammuflire nell'armadio delle mode effimere: il suo significato è evidentemente molto, molto profondo. Ne parleremo.

M. F.





Grand Magic Circus

Da quasi cinque anni la Francia — e dico *tutta* la Francia, provincia, campagna, grande città — è attraversata da un fenomeno che non rientra proprio negli stereotipi dello spettacolo di massa, che sconvolge l'abitudine dei ventimila crani al concerto dei Pink Floyd contro i venti intellettuali tiscici underground nelle cantine del « teatro alternativo ». Il Grand Magic Circus, una troupe autogestita che ha già realizzato sei opere di grande successo (le più note: *Zartan, Cendrillon Ou La Lutte Des Classes, Robinson Crusoe, De Moise à Mao*), e che continua con grande coraggio un'azione che ha lo scopo di rendere la dimensione teatrale autentica festa popolare.

Suo unico personaggio fisso è Jerome Savary, il fondatore: gli altri attori si aggregano e lasciano la troupe spontaneamente, senza contratto o problemi burocratici. Gli spettacoli sono costruiti su un'idea base, principalmente legata ai personaggi della nostra infanzia: partendo cioè da immagini radicate nel subcosciente dello spettatore. Ma non esiste un testo, un copione: le varie parti vengono create dallo attore stesso, e rivedute collettivamente per essere adeguate alle possibilità dei singoli. Così non esistono trame « logi-

che », da seguire senza scossoni o coinvolgimenti; molti attori sono nascosti tra il pubblico, che volente o nolente è spinto a partecipare in ogni momento dell'azione scenica. « Uno dei nostri scopi » dice Savary « è di far vivere una dimensione infantile agli spettatori. Se vedete un bambino che si arrampica su un albero, pensate che è carino: se canta per la strada è delizioso. Ma se vedete un cinquantenne sospeso su un ramo pensate subito ad un raptus, ad una malattia mentale: e se un cinquantenne vuole cantare, deve iscriversi in qualche corale. Gli sono negate le possibilità più elementari di espressione... ».

La nuova *pièce* si intitola *Goodbye Mr. Freud*, ed è attualmente in scena nel parigino Theatre De La Porte St. Martin: vi resterà ancora un paio di mesi, prima di essere definitivamente seppellita — come è successo per le precedenti —: « la vita non è abbastanza lunga per fermarsi anni interi su di un solo spettacolo ». *Goodbye Mr. Freud* è stato ideato da Savary e da Copi, il noto *cartoonist*, che tra l'altro interpreta con perfetta autoironia il ruolo del Conte Dracula. Si articola in quattordici scene, che narrano le assurde avventure di Mimi Freud, la protagonista, in alcu-

ne emblematiche situazioni storico-grottesche. Mimi, classica eroina biondovaporosa, concepisce il figlio Simbad Freud durante una notte con lo zar, nel mezzo della rivoluzione d'ottobre; fugge inseguita da Marcello Marx e la sua banda sanguinaria fino al castello di Dracula; poi giunge in Svizzera, evita una truculenta battaglia tra i bianchi ed i rossi, si imbarca a Venezia sul Titanic, finisce in Amazonia nelle grinfie dell'Uomo Mascherato, si prostituisce a New Orleans... finché il figlio, al Central Park, scopre la psicanalisi e risolve in una situazione irresistibile il suo complesso edipico, tra cosmonauti brasiliani e fugaci apparizioni di Tarzan.

La musica gioca un ruolo di primo piano: è suonata dal vivo, con ottimo gusto, e si avvale addirittura — esattamente come avviene con l'azione scenica — di un certo spazio per l'improvvisazione. Il pubblico, dopo i primi momenti di panico, si diverte e partecipa: « è la (modesta) *chance* di liberazione che gli offriamo » sostiene Savary. Perché « non si dovrebbe mai dire "questo spettacolo è noioso ma in fondo è bello" ma bensì "è noioso quindi non è davvero bello". Uno spettacolo merdoso non può essere un buon spettacolo: con Godard, direi che è tempo di fare politicamente teatro, e non più di fare teatro politico ».

L'aspetto esteriore potrebbe

essere quello del music-hall: eppure qui non esiste nulla di ripetitivo o di scontato. Gli attori saltano, gridano, sparano, si spogliano, danzano: ma soprattutto si divertono. Ogni singolo spettatore li invidia: hey, un lavoro simile piacerebbe anche a me... e proprio in quel momento viene coinvolto, calpestato, trascinato sul palco, invitato a tirare pomodori allo zar che arringa la folla da un balcone. Si esce dal teatro ancora alle prese con immagini di realtà capovolta stampata sugli occhi: ed a sembrare ir-reale, a questo punto, sono le auto il metrò la gente che ride forzatamente sexshops ubriaca luci enjoy Martini... Favoloso, « dall' LSD in su » direbbero i freaks milanesi di via Stephenson.

Ma la definizione migliore del Circus l'ha data un critico londinese. « Quando vedevo il Living Theatre o Mouchkine, avevo l'impressione che per loro lo spettatore fosse un fastidioso soprammobile. Il Magic Circus non ha paura della gente... » Ah, dimenticavo. Non lo vedrete mai in Italia, proprio mai. Il motivo? Ecco, trattasi di spettacolo sovversivo, « che offende il comune sentimento del pudore », i patti lateranensi, il papa e la chiesa, il matrimonio, una dozzina di paesi stranieri, l'incolumità morale del pubblico, le madri di Italia ... Goodbye Mister Freud...

M. F.





N.C.C.P. al Lirico

Quella prima sera al Lirico si era dato appuntamento un pubblico di fedelissimi accorso per un ennesimo ascolto. E quella sera c'era anche un minuscolo schermo, messo lì per ovviare all'assenza di Roberto De Simone, l'ideologo della NCCP. Ma il cambio è stato tutto sfavorevole. Per una buona mezz'ora abbiamo assistito, alla proiezione di un filmato-colore sui riti della Madonna dell'Arco. Del materiale buttato lì a caso, commentato dalla voce di Renato Marengo, il produttore del gruppo. E quella che doveva essere una succulenta anticipazione socio-culturale, una premessa strategica allo spettacolo, si è risolta in un delirante mix di qualunque e pressapochismo da far paura. Una vera lezione di cattivo gusto impartita ad un pubblico paziente ed educato oltre misura. Poi lo spettacolo, quello vero. E qui vien fuori il rospo. La NCCP si sta veramente divorando la coda. Si potrebbe dire che comunque, al di là di tutto, questi ragazzi continuano ad essere di una bravura eccezionale, ma si dovrebbe far finta di non essersi accorti di alcune cose fondamentali. Qualcosa non funziona più a dovere, la loro musica si è seduta e pascola mangiando se stessa. Se ne è andato il nerbo, e quello che rimane è grosso mestiere. Quando alcuni anni fa gridammo « al miracolo » ascoltando la NCCP, ci rendemmo tutti conto che il suo messaggio era un impasto di talento e rigore. C'era dentro un duro lavoro speso tutto (o quasi) nella direzione giusta, un nuovo modo di fare sul terreno del canto popolare, acquisito grazie ad un impegno che nulla concedeva alla pura casualità. E ci rendemmo conto anche di come il futuro della NCCP fosse tutto nelle mani della costanza di quell'impegno. Ora quel rigore ha fatto fagotto e siamo all'insistenza, la NCCP sta di fatto celebrando se stessa, la sua epopea, i suoi fasti. Ma

le sue villanelle e tammurriate non possono produrre una facile rendita senza corrispettivo. E nel baratto c'è da pagare e pagare forte. Il repertorio sta mettendo su pancia e capelli bianchi, e anche lo stile esecutivo denuncia notevoli perdite di entusiasmo e precisione espressiva.

Sarebbe oltremodo liquidatorio ricordare che certa musica è nemica, per sua stessa natura, di teatri come il Lirico, come sarebbe forse moralismo ricordare che tutto ciò che viene preso a prestito dal popolo a lui deve essere ricondotto. Eppure nel caso della NCCP questo tipo di precisazione può avere una rispondenza anche in senso strettamente musicale. I primi grossi consensi i ragazzi della NCCP li hanno raccolti proprio lì dove arrivavano per fare ricerca, lì dove riuscivano a ricomporre una unità espressiva fra tutta una serie di frammenti musicali ormai traditi e dimenticati dagli addetti ufficiali al canto popolare napoletano. E in questo Roberto De Simone ha saputo svolgere un attento compito di guida. Ora evidentemente questo mecca-



nismo si è inceppato, siamo in fase di smobilitazione galoppante e anche il terreno conquistato fin qui si sta perdendo tra le maglie di una ripetitività estenuante. Non serve essere Tiresia per comprendere che la contraddizione che vive oggi la musica della NCCP opera ancor prima all'interno dei suoi rapporti con il mondo della produzione e del mercato discografico. Potrà magari essere questo un giudizio pesante e poco difendibile (per oggettiva carenza di informazioni), ma vale a spiegare l'impasse creativa che il gruppo sta attraversando, e spiegherebbe anche il senso di certi volantini, firmati a nome

della NCCP, nei quali si tiene a dare rilevanza notarile, ma fra le righe anche musicale, soltanto alla nuova produzione discografica del gruppo. Quasi che le cose fatte fin lì, quelle che almeno a noi stanno più a cuore, non meritino altrettanta attenzione. E' tremendamente illogico e triste veder buttar via un così grande potenziale creativo. E prima che sia troppo tardi sarà bene rimboccarsi le maniche e tornare ai giorni della gavetta, tornare agli impegni assunti con il proprio pubblico e con se stessi. Un SOS che ci piacerebbe arrivasse alla NCCP e a Roberto De Simone.

Silvio Sbriccoli



CARAVAN

Un racconto di Canterbury

Caravan è il suono molle, Caravan è il falsetto velenoso, il cambio di tempo improvviso e quell'organo con voce sottile che ci perseguita da qualche covo di Canterbury dall'epoca in cui Mike Ratledge giovanissimo con capelli stopposi lo inventò armeggiando tra « registri » mai assaggiati prima. Ogni complesso ha un sound inconfondibile, che poi è la filigrana della coscienza, il « tono primigenio » su cui scorrono emozioni ed abilità: e Caravan ha questa « liquidità » né dolce né amara, la scioltezza di arnesi che non fanno male e non violentano ma accettano carezze in fondo ai seni, esistono con bocca soave e una « bellezza » che solo ogni tanto abbaglia e tradisce.

Fantasia, mettiamo subito le cose in chiaro. Il complesso si ferma in quella stanza dai colori tenui dove la musica è un tappeto volante senza grande autonomia di volo, e non costruisce nulla di più della sua immagine e dei suoi spettri: l'operazione sulla realtà è consumata in un angolo, il significato ha le briciole di una psichedelia sul generis. Diverimento, è il caso di dirlo?, ma di quelli con qualche freccia all'arco: godimento, cioè, purificazione spirituale che slega i lacci della normalità e fa intravedere un arcobaleno « scomodo » dove la batteria cuce vestiti impensabili e la chitarra mangia la mela della disinibizione e così via, sulla stessa diligenza che quattro cowboys nevrotici (Elton Dean + Robert Wyatt + Hugh Hopper + Mike Ratledge) un giorno lanciarono a corsa sfrenata dalle parti dell'Inghilterra uscita dall'avventura Beatles.

La collocazione geografica.

Canterbury, nel Kent, 90 chilometri da Londra, la Francia a un alito di vento e rapide pulsazioni di musica che ce la fanno scorgere appena dietro il mito di California nella edificazione della « civiltà pop »... Lì, verso il 1964, opera un gruppo di gente con venti anni nelle vene ed elettricità John Coltrane (i Beatles sono ancora fermi alla « notte di un duro giorno », è il caso di precisarlo?), guerriglieri in un paese di 30.000 abitanti mentre Londra Ingoia amfetamina di blues, Brian Hopper, Hugh Hopper, Pye Hastings e Richard Coughlan (i nomi chef ci servono) e naturalmente Robert Wyatt, perché, come dirà un giorno Kevin Ayers appena scappato di casa per andare incontro al destino, « tutto si trovava nella casa di Robert, in quei mesi: lì accadeva ogni cosa che riguardasse musica, sesso e droga ». Complessi che immaginiamo in umidi sottoscala (così le favole da rotocalco), « una mistura di free jazz, Duane Eddy e James Brown », come Peter Frame scriverà su Zig Zag, pomeriggi lunghi a masticare Ornette e il Coltrane sballato di Krishna: Wilde Flowers, la prima formazione riportata dai libri, i due Hopper + Bobby Wyatt + Richard Sinclair, che se ne andrà presto ad ingoiar « cultura » al college per poi riapparire all'orizzonte, + un certo Graham Flight, rimpiazzato ogni tanto dal Kevin Ayers giovanissimo non ancora innamorato di « banana ».

Non accade nulla, fino al 1967 è un esplodere e ricominciare senza alcuna consolazione: il soul va avanti e si mangia la libertà, il pubblico cerca le ceneri dei Rolling e dei Four Tops mentre Wyatt, evaso prestissimo da

quella gabbia, ha già le mani tra i capelli della Soft Machine, ancora imberbe e ancora legata ai capricci di un australiano che, inutile a dirsi, porta il nome di Daavid Allen.

Proprio i Soft Machine, incatenati al sogno dada ma già padroni di due o tre flash venuti bene (si ricordino le esperienze francesi 1967 e si ascoltino magari i nastri BYG, con la formazione leggendaria di quei mesi) aiutano i Wilde Flowers a trovare la strada giusta: e precisata la struttura (Pye Hastings alla chitarra, Richard Coughlan alla batteria, Richard Sinclair al basso e David Sinclair alle tastiere), mutata la sigla in Caravan, abbandonata in fretta la terra natale, la storia può cominciare verso l'alba del 1968, quando ancora il mondo infatuato di magical mystery tours non presta orecchie a quelle commedie di « pazia » malandata. Il primo disco non tarda a venire: Caravan, per la Verve ancora « signora » di Zappa, anticipa di un soffio il Soft Machine d'esordio, gettando benzina sul ricordo di Canterbury e su quelle alchimie pasticciate dove poteva accadere di tutto. L'ingenuità è lampante, la nota fa scivolare l'attenzione assieme alla nevrosi che l'accoppiata Wyatt-Ayers già dispensa a piene mani, dalle parti di Hope For Happiness e cose simili: ma è evidente che nella jungla di « canzoni » qualcosa c'è, il filo di un testardo entusiasmo che cercheremmo invano, oggi, negli elenchi di complessini hardrock.

La storia langue per due anni, la vecchia « comune » di Canterbury esce allo sbaraglio con il Kevin Ayers che scherza vestito da gnomo (Joy of a Toy), Daavid

Allen che emigra in Francia per tornar dipinto di Gong, Hugh Hopper che abbandona il basso per apprendere l'arte flatistica e convertirsi, infine, alla Soft Machine: per i Caravan silenzio, qualche delusione e l'invidia per un LP come il Third che in certe frange avrebbe potuto benissimo essere inventato dalle parti della compagnia Sinclair. La vicenda si sbrogliava verso l'autunno del 1970, i quattro teorizzano i risultati di mille gigs e vien fuori una cosa strana: If I Could Do It All Over Again, prima esperienza per la Derram e primo vero LP, con le luci e le ombre di chi in fondo non ha ancora deciso da che parte della barricata stare. Fulmini brevi si intrecciano a interminabili considerazioni, i pensieri fluttuano lasciando dietro di sé code di velluto, schiuma ritmica, un certo jazz all'odor di champagne che incanta nella sua linearità: c'è da muoversi e da gioire, senza orgasmo però, se è vero che i muri sono valicati a fatica e la brillantezza espressiva non è accompagnata dalla necessaria lucidità cattiva. As I Feel I Die e Can't Be Long Now (quest'ultima reggendo benissimo i 14 minuti di durata) sembrano le cose più degne, i perni della intera geometria del complesso, con una batteria che si fa aria giocando sui piatti alla maniera di Robert Wyatt e l'organo divertentissimo, morbido, pronto a mangiarsi nella beatitudine ogni sparata chitarristica: ma pure in questo sommo godimento c'è un filo di inutilità, un fastidio esilissimo che in fondo è « non impegno », incompletezza del suono.

In the Land of Grey & Pink, un anno più tardi, al limite della rinuncia di David Sin-



To Gary Myman
with all our
feelings

clair, conferma questa malattia mascherata con disinvoltura, la bassa pressione di una musica che in fondo ha una facciata gradevolissima. I colori si rincorrono senza sosta, i temi cambiano e la perfida idea di *If I Could* (introduzioni pieni di fregi e poi lo scatto bruciante, il *quid* ritmico che ingoia l'attenzione...) trova spazio e gloria: niente di decisivo, comunque, e anzi un appiattirsi di qualche spigolo che suscita perplessità, nemmeno si volesse « piacere » con gli acquarelli inutili della moda. *Nine Feet Underground*, la lunga suite della seconda facciata, è certamente il culmine, la *key* su cui gioca l'interesse del disco: un organo indemoniato e un basso solidissimo dispensano quei fiori di carta di cui abbiamo appena discusso, fingendo importantissime operazioni sul corpo della realtà, sulla scia di quelle mobili invenzioni che sanno rubare qualcosa al cestello della gloria *Ratledge*. Meno riuscite le altre canzoni, dove la smania di esser convincenti fa pendere la bilancia verso qualche vanità già intravista prima: se *Winter Wine* ha il coraggio dei momenti migliori e salta tra calibratissimi assoli, *Love To Love* e *In the Land of Grey & Pink* scoprono le carte di un semplicismo da salotto, gettando al vento le mirabili occasioni offerte da *Coughlan* alla magna batteria.

Il limite è comunque superato, il complesso da 3 anni sulla breccia perde tegole e si azzoppa una prima volta; *David Sinclair* lascia nel luglio del 1972, andando a cercare, prima con il *Wyatt* dubbioso della *Macchina Molle* e poi con i calligrafici *Hatfield & The North*, le proprie soluzioni al problema della musica. Grande semina di idee, ecco quello che vuol dire: se con il nuovo *Steve Miller* (quello dei *Delivery* e dei *DCs & MBs*, il pianista che oggi conosciamo al fianco di *Loi Coxhill* in ambigue opere in duo) i *Caravan* acquistano un *feeling* jazzistico perdendo l'antica, soffice « etereità », *Sinclair* manda in circolo, nelle sue

peregrinazioni, l'originario *modus operandi* del gruppo, quella chiarezza espressiva che proprio in questi tempi possiamo scorgere per l'ennesima volta in un « nuovo » gruppo di *Canterbury*, gli *Egg*.

Waterloo Lily, appena scoccata la primavera 1972, racconta su disco questi cambiamenti, il minuetto delle povere e belle novità. La suite del « paese rosa e grigio » ha lasciato il segno, la molla dei pensieri è allungata e la mano non esita più a scriver storie senza fine; *Nothing at All* e *Love in Your Eye*, da un lato e dall'altro del LP, respirano aria



John G. Perry

di « composizioni lunghe », smembrando il vecchio giocattolo e costruendo un balocco con notevoli possibilità di movimento. Il sorridente *feeling* di *Sinclair* anaspa, smarrisce la memoria, trova muri invalicabili e si decide a maturare: le parti strumentali sono strette, vicine, non più « leggere », propendono ad un'ampia sonorità che sembra star di casa nel castello *Nucleus*, addirittura. Elettricità, fiati lanciati a centoventi sull'autostrada delle « cose da dire », fiati e violini, ritmi impossibili e avvistamento di idee: se la seconda facciata legge con occhiali trasparenti le solite, azzurre pagine, *Nothing At All* scappa a gambe levate dalla stanza dell'abitudine, dando ragione addirittura a *Peter Green* e alla sua « fine del gioco ». I *Caravan* afferrano uno scampolo di lucidità e disegnano in fretta il loro album migliore: anche se forse manca qualcosa, un pizzico di incerta follia, una goccia di *Wyatt* saltimbanco per afferrar almeno i capelli di quel disco (il *Third*, natural-



mente) che sta in mezzo alla nostra storia per esemplificare.

Ma è già decadenza, scoppio, bruciatura. *Richard Sinclair* va a manovrare le leve *Hatfield & The North*, *Steve Miller* si alza in volo dietro cuscini di malato « classicismo » e per i rimanenti è vita dura, subito, nella ricerca disperata di gente giovane con qualche decilitro di sangue da offrire alla « causa ». I musicisti scelti (tre invece di due, con una orgogliosa viola che oltretutto sfregia la geometria di sempre) non tirano su per niente la pressione *Caravan*, facendo anzi scivolare il discorso verso un sinfonismo di comodo, colmo di stellettoni *Beatles*: soprattutto *Derek Austin*, il *keyboarder*, piange nella sua pochezza facendo invocare gli aspetti passati che riuscivano a dare una voce, grande o piccola che fosse, al complesso. Buon per il gruppo che *Dave Sinclair* faccia una breve visita alla *ancienne maison* e si fermi quanto basta per esiliare *Austin* e metter le mani sul 5° LP: *For Girls Who Grow Plump in The Night* riesce così ad attorcigliarsi sull'albero della bravura e della esecuzione, rinunciando peraltro ad ogni ulteriore crescita. Il sorriso ha ormai devastato i locali, i vecchi quadri di *Mike Ratledge* (che pure firma un pezzo, *Backwards*) sono stati rimossi e rimpiazzati da stampe di *Rick Wakeman*: la musica scivola leggera come l'aria, invitando ad una ebbrezza primaverile più fatta di un 45 giri di successo. Canzoni « briose » (è giusto dir così?) si susseguono introdotte da un frammento (*Memory Lain, Hugh*) che nella sua disinvolta bellezza ci illude che siano almeno rimaste intatte le con-

quiste del *Gray & Pink*: solo *Pengola*, alla fine di tutto, ha dignità per dar ragione a quel flash improvviso, mentre la cenere delle altre *songs* impedisce anche a *Richard Coughlan*, altrove semplicemente perfetto, di dimenarsi come giustizia vorrebbe.

Via verso i giorni nostri, e intanto arriva una strana popolarità fatta in egual misura di ricordi e di « speranze contemporanee »: un decantato concerto al *Rainbow* e il celebre *Robert Wyatt Benefit*, assieme alla *Soft Machine*, aiutano i critici distratti a ricordarsi di questa gente in viaggio ormai da nove stagioni. Ma l'intelligenza è sparita, *David Sinclair* canta nella gola di *Hatfield* e *Pye Hastings*, padrone del complesso sin dall'epoca di *For Girls*, cerca inutili alleanze con l'« aristocrazia » in musica: ancora canzoni dal collo lungo e ancora organi dalla troppa superbia, mentre un disco con l'*Orchestra Filarmonica* saluta il 1974 celebrando i fasti di *Canterbury* finalmente consegnata alla notorietà. Non più magia e nemmeno cristalli di saggezza, nemmeno un accenno a quei modi caratteristici che lasciavano intuire la scuola *Soft Machine* pur dietro mille erbacce: ossessione di frasi ripetute e di banalità, paura che i troppi occhi puntati abbiano tagliato la testa anche a quell'animale... Intanto i *Gong* nella loro centesima formazione si preparano ad indossare vestiti d'America, *Robert Wyatt* reso immortale da l'm a *Believer* ha paura di non scorgere più la « fine dell'orecchio », *Kevin Ayers* impigrisce al sole di *Cannes* e i *Soft Machine* si contano le ossa dopo l'ennesima rissa musicale: *Canterbury* è un vecchio sogno a brandelli, un po' stanco e un po' sbiadito, come sempre accade nei Carnevale di curiosità.

« *Memory Lain, Hugh* », verrebbe da dire parafrasando il vecchio *Hastings*. Che poi significa: ricordatevi dei bei tempi andati!

RICCARDO BERTONCELLI



ALLA SCOPERTA DEI LIUTAI

Vi può succedere di dover riparare uno strumento, chitarra o mandolino, perché è caduto o perché è rimasto per lungo tempo in disuso. Potreste sentire l'esigenza di uno strumento con particolari caratteristiche (ad esempio col manico più o meno stretto) o semplicemente la voglia di uno strumento di buona qualità, anche se non di marca e a un prezzo non esorbitante. Non impazzite a girare per negozi, andate direttamente dal liutaio. Pochi negozi effettuano da sé le riparazioni, in genere si limitano a mandare lo strumento da un liutaio di fiducia facendovi magari pagare il sovrapprezzo per il disturbo. Non ci sono riparazioni impossibili: parti scollate, crepe sulla tavola e sul manico, un buco nella cassa e in qualche caso anche un manico rotto sono danni sempre rimediabili. Un

liutaio può cambiarvi le meccaniche, il ponticello o anche la tastiera. In ogni caso è sempre più competente di un negoziante, vi presterà maggiore attenzione e sarà il primo a dirvi se vale la pena o no di riparare il vostro strumento. Da lui potete avere anche la stima o il restauro (se è il caso) di vecchi violini trovati in cantina o in solaio. E se cercate una buona chitarra, appunto, non rischiate di pagare di più un prodotto scadente in nome della marca celebre, usata da quello o quell'altro artista; non è detto che, se un grandissimo chitarrista usa una data chitarra, tutte le chitarre della stessa marca siano fatte con la medesima cura, anzi... Spesso sono le case dai nomi conosciuti e altisonanti che spacciano come artigianali dei prodotti sicuramente fatti in serie, che non hanno la dovuta

resa timbrica e col passare del tempo possono riservare brutte sorprese e rilevarsi dei veri bidoni. Ma se possiamo permetterci di buttare via una chitarra di poco costo, piangeremo di certo su un imbroglio costoso. Occhio, dunque! Uno strumento fatto su misura per voi da un liutaio conosciuto può essere più economico e soddisfacente. Ma purtroppo è un mestiere che va scomparendo, sommerso appunto dalla concorrenza della produzione industriale. La maggior parte è gente anziana, che hanno imparato il lavoro da giovanissimi, e col loro lavoro ci campano, certo non si arricchiscono. Hanno laboratori molto pittoreschi, con i muri e i banchi di lavoro pieni di forme, di utensili molto insoliti e frutto spesso del loro ingegno. Accanto a qualche vecchia stampa potreste scoprire negli scaffali, dei misteriosi barattoli sul cui contenuto i liutai sono piuttosto vaghi quando non decisamente reticenti. Contengono gli stessi ingredienti per vernici e colle che venivano usati cento e più anni fa, e che loro miscelano con dosi e procedimenti mantenuti gelosamente segreti. In un caso soltanto siamo riusciti a scoprire che si trattava di colla di pelle di animale. Ognuno ha il suo modo particolare di costruire uno strumento, disegna da sé le forme così che da infinitissimi particolari può riconoscersi la mano dell'autore. Sceglie egli stesso il legno, e provvede personalmente a stagionarlo, per un periodo che può andare fino ai trent'anni. Lo fa lasciando che il legno si assesti da solo in magazzino con l'alternarsi di caldo e freddo, evitando una stagionatura a forno che, anche se più rapida, ucciderebbe le molecole del legno. I più usati sono l'acero, il cedro, l'abete per le tavole superiori, il palissandro



per quelle inferiori e le fasce laterali, il mogano per i manici e l'ebano per le tastiere. Il ciclo di lavorazione di una chitarra dovrebbe essere di un anno, la stagione migliore per l'inizio, la fine dell'inverno (il legno d'estate assorbe umidità e si deforma). Oltre che il materiale è fondamentale anche lo spessore delle parti per il timbro, sul quale può influire anche una differenza di un decimo di millimetro. Particolari accorgimenti nella struttura interna della cassa permettono di convogliare le onde sonore che si creano in corrispondenza del ponticello, e si dirigono con percorsi ben precisi verso il foro d'uscita. La vernice infine, pur proteggendo il legno dalla acqua, dalla polvere e dal sudore, ha un suo valore estetico, mai trascurato da un liutaio. Non troverete mai una chitarra identica ad un'altra per il suono, un buon strumento migliora con gli anni, se tenuto con cura e suonato bene e regolarmente.

Le vibrazioni hanno una parte fondamentale nell'assestamento definitivo del legno, ed è per questo che i violini migliori, ad esempio, hanno più di 150).

Fare il liutaio richiede pazienza e precisione, oltre a una buona dose di passione. Ac-

canto a figure pittoresche, interessanti, quasi folcloristiche, abbiamo trovato Carlo Raspagni, 49 anni, milanese, che merita per la bravura un discorso a sé. Ha cominciato la sua attività nell'immediato dopoguerra, con una mentalità molto più aperta e molto più al passo coi tempi rispetto alla media dei suoi colleghi. Non ritiene ad esempio indispensabile usare le stesse vernici e le stesse colle di 200 anni fa: dopo molte ricerche e molti tentativi ha trovato vernici e colle sintetiche che non tolgono nulla allo strumento, come invece sostengono gli altri.

Si aiuta anche con delle macchine: per distanziare tra loro i tasti sulla tastiera nel modo più esatto possibile, ad esempio usa una macchina ideata da lui stesso e messa a punto con l'aiuto di un calcolatore IBM, tale da essere perfetta al micron.

Il suo lavoro lo ha portato a una notorietà internazionale, ma ha rifiutato tutte quelle proposte che lo avrebbero costretto ad allargare la produzione a scapito della qualità. (Non fa più di 5 chitarre al mese e lavora esclusivamente per privati). Molti professori di conservatori e da molti concertisti erano adottate le sue chitarre classiche da studio e

da concerto. A richiesta fa anche chitarre folk, mandolini o strumenti caratteristici come dulcimer (ne ha fatto uno per Sandra Mantovani) o liuti. Personaggi del cabaret milanese come Patrucco, Gaber, Jannacci sono suoi clienti sin da quando si mise in proprio nel '60 (per loro ha studiato quella riconoscibilissima chitarra a spalla mancante che avrete sicuramente visto in fotografie o alla televisione).

Ma nonostante abbia raggiunto un certo nome, si sforza di mantenere i prezzi dei suoi strumenti il più bassi possibile.

Una chitarra classica da studio costa sulle 100.000 lire, una da concerto sulle 180.000, la chitarra a spalla mancante 150.000. Prezzi non impossibili per uno strumento che può durare una vita.

Ha una passione particolare per i liuti. A questo proposito, si è impegnato da anni in una ricerca tra musei e biblioteche per la costruzione di un liuto il più fedele possibile a quello originale. In collaborazione con alcuni insegnanti dei conservatori di Milano e di Verona, sta studiando la realizzazione di tutta la famiglia dei liuti (dal liuto alla viuela al chitarrone) fissando le regole di costruzione e accordatura di questi strumenti, (fino ad oggi erano estremamente libere).

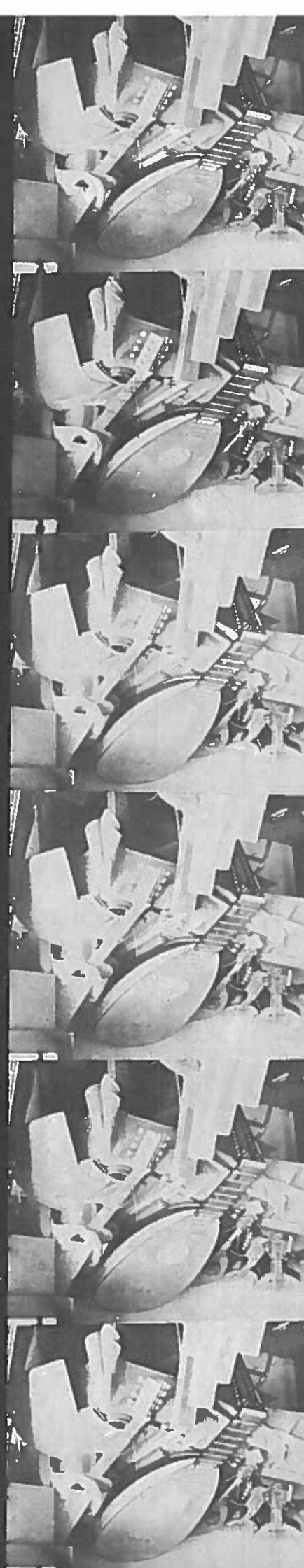
Non si occupa di chitarre elettriche, ma a suo tempo per un amico ne ha costruito una, la prima in Italia a cassa piena e una chitarra a 4 corde, con speciale forma a pera, da suonarsi con un archetto da violino modificato nella lunghezza e nell'impugnatura.

Non ci sono limiti a quello che può nascere dalla collaborazione tra un musicista e un liutaio. (Anticamente i musicisti si costruivano da sé gli strumenti, di cui quindi avevano una conoscenza perfetta). Un costante rapporto musicista-liutaio perciò non può che essere utile al musicista per una più profonda conoscenza dello strumento che suona e per la possibilità di avere uno strumento sempre più rispondente alle sue personali esigenze.

Dario Guidotti & Lino Gallo



Nella bottega del liutaio Raspagni



Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk, Sonny Rollins, Max Roach, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Percy Heath, Charlie Mingus, Jay Jay Johnson, Lee Konitz, Gerry Mulligan, Elvin Jones, Gil Evans, Milton Jackson, Horace Silver, Cannonball Adderley, Art Balkey, Red Garland, Bill Evans, Paul Chambers, Philly Joe Jones, John Coltrane, Jimmy Cobb, George Coleman, Hank Mobley, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, Wayne Shorter, Joe Zawinul, Dave Holland, Chick Corea, Jack De Johnette, Airtio Moreira, Keith Jarrett, Gary Bartz, John McLaughlin, David Liebman, 'Mtume..., e potrei continuare fino a domani, senza fermarmi mai a prendere fiato. Ma insomma chi è in realtà questo simbolo vivente, che ha avuto in sorte di circondarsi degli artefici più rappresentativi della storia della Black Music del dopoguerra? Chi crede che i genii siano creature soprannaturali, è pronto a dare credito a Miles Davis all'infinito, qualsiasi cosa faccia. « Sì, forse ora vive un periodo di transizione in cui non tutto è chiaro in lui, ma presto tornerà a risplendere con la forza del suo immenso ingegno. E' inevitabile... » E no, così proprio non mi va bene, specie oggi che viviamo tempi che, per fortuna, hanno fatto giustizia di tante e vane mitologie.

Miles Davis è una figura di grande importanza nella storia della musica degli ultimi venticinque anni, questo è certo, ma cerchiamo di vedere come e fino a che punto il suo apporto creativo ha inciso sull'evoluzione del discorso musicale complessivo.

Anzitutto le sue origini: nasce ad Alton (Illinois) nel 1926, da famiglia benestante. Suo padre fa il dentista, e questo fatto già lo pone in una posi-

zione privilegiata, rispetto alle torme di jazzisti neri che, a quell'epoca, in maggior parte nascono e vivono in ghetti non solo culturali, ma fisici. Studia musica al college e, a neanche 20 anni, è già a New York nell'ambiente *hip* dei boppers a registrare addirittura con Bird Charlie Parker! Quindi una partenza fulminea e da vero protagonista. Ma già tra i boppers Miles si pone in una posizione del tutto particolare: ancora con un bagaglio tecnico limitato, mette a punto un suo personale stile alla tromba, rarefatto, lirico, a mezzo tono, su un registro medio, che è tutt'altra cosa da quello squillante e ricco del tipico trombetta-bop che allora tutti imitano, Dizzy Gillespie. E Parker lo preferisce a tutti gli altri, chiamandolo stabilmente nel suo quintetto. Molti critici-Soloni hanno sentenziato poi che Davis fosse la scelta più sbagliata che Bird potesse fare, sparando una delle più grosse balle tra le tante che essi sono usi a « tramandare ai posteri ». Che la voce della tromba di Miles allora fosse ancora esile e qualche volta pure un po' stucchevole è indubbio, ma è anche vero che sicuramente Parker vedesse in lui quello che meglio potesse avvicinarsi al suo mondo poetico. E non si sbagliò: basta riascoltare i nu-

merosi classici parkeriani registrati originariamente sulle etichette Dial, Savoy e Verve, ed oggi ripubblicate in numerose e diverse raccolte. Già in questi famosissimi pezzi possiamo riconoscere le caratteristiche più evidenti del Miles successivo. Un lirismo malinconico ed egocentrico, drammaticamente *leopardiano*, che interrompe il silenzio con molta parsimonia. Il suono della tromba, dolce e nevrotico allo stesso tempo, è spesso ovattato dal persistente uso della sordina.



Miles Gloriosus

Miles è giovane, ma è un duro e sa quello che vuole. Già nella primavera del '49 è per la prima volta in Europa, alla Fiera del Jazz di Parigi, alla testa di un suo proprio gruppo. C'è anche il Maestro Bird, ma l'ha dovuto rimpiazzare con un altro trombettista. In pochi anni passati con Parker (ma che anni, evidentemente!), Davis acquista una maturità ed una convinzione ragguardevoli. Ma oltre alle doti musicali in crescendo, c'è quell'orgoglio, quel magnetismo che fanno di lui un leader naturale. Perciò, a partire dal suo ventitreesimo anno d'età, Miles sarà sempre un capo, un condottiero.

Il 1949, inoltre, è l'anno di un improvviso mutamento di prospettiva per Davis. Si stacca per un po' dalla eccentrica scuola bop, per accostarsi a quella, intellettualistica e matematica, del cool: lo stile fin troppo raziocinante inaugurato dal pianista-santone Lennie Tristano ed allievi suoi, praticamente tutti bianchi. Miles incide per la Capitol l'ormai celeberrimo *Birth of The Cool*, a capo di uno strepitoso gruppo in cui ci sono pure Lee Konitz e Gerry Mulligan visipallidi. Con queste registrazioni inizia anche una collaborazione che darà altri cospicui frutti negli anni a venire: l'abbinamento con l'arrangiatore canadese Gil Evans. L'adesione davisiana ai moduli cool, comunque, presenta caratteristiche ed inflessioni del tutto personali ed autonome.

Ma l'infatuazione cool passa presto, pur lasciando un segno indelebile. E l'inizio degli anni '50 trova Miles alle prese con una sempre maggiore e più cosciente precisazione ed illustrazione del suo universo espressivo. Gli schemi bop vengono ripresi con una convinzione ed una indipendenza ormai consolidate, e soprattutto con un marchio di originalità che fanno di Miles una figura a parte. Gli appassionati europei iniziano a collezionare LP, quasi tutti etichettati Prestige, che rivelano una musica puntualmente irreprensibile, lucida, formalmente perfetta, pervasa di un'impronta e di un feeling inequivocabilmente davisiani. Una tromba più sapiente e sofisticata, calda sì, ma con una



eleganza ed incorporeità un po' inconsuete nella Black Music più tipica. La raffinatezza della tromba di Miles viene curata sapientemente in sala d'incisione, mediante uno scrupoloso ed avveduto uso di effetti d'eco. E poi la riuscita di tali dischi sta in quella che sarà sempre una costante nella carriera di Davis: la scelta pignola e saggia di compagni di altissimo livello.

Una selezione di perle da discoteca-modello... Anzitutto un illuminante *Collectors' Items*, con due differenti facciate a farci capire i progressi fatti da Miles nel breve spazio di un triennio. Il lato A è del '53 e sono con Miles due sax tenori, Sonny Rollins e addirittura Parker (sotto lo pseudonimo di « Charlie Chan »), che per una volta ha lasciato a casa il suo leggendario alto. Il lato B è del '56 e c'è ancora Rollins che, con Davis, ha raggiunto traguardi di maturazione davvero notevoli. Il '54 è anno di vendemmia ricco per Davis: basta sintonizzarsi su LP come *Blue 'n Boogie*, in cui brilla una delle più formidabili ritmiche di allora, Horace Silver — Percy Heath — Kenny Clarke, e gli interventi del trombonista J. J. Johnson e del tenorista Lucky Thompson. Oppure su *Bags' Groove* e *Miles Davis and The Modern Jazz Giants*, degni di essere tramandati ai posteri soprattutto per le registrazioni di uno storico *summit* di stelle, con uno dei più essenziali e pazzi Monk mai ascoltati. Il 1955 si fa notare specialmente per un *Blue Moods* (l'etichetta stavolta è la Debut), in cui spicca un tandem d'eccezione, Charlie Mingus ed Elvin Jones. E sia-

mo già al '56, data di nascita di uno dei più celebri gruppi davisiani (una di quelle assemblee destinate a passare alla storia come l'Hot Five di Louis Armstrong o il John Coltrane Quartet): *The Miles Davis Quintet*: Miles Davis, trumpet; John Coltrane, tenor sax; Red Garland, piano; Paul Chambers, bass; Philly Joe Jones, drums ». Dischi di fine contratto con la Prestige, *Cookin'*, *Relaxin'*, *Steamin'*, *Workin'*, e l'inizio dell'associazione con il colosso Columbia, che dura tutt'ora. Viene partorito così quel *'Round About Midnight*, che per anni restò il modello di parecchi musicisti (Gato m'ha confessato di avere, allora, letteralmente consumato la sua copia, per sentire i soli di Trane).

Comincia pure la lussureggiante serie di quattro LP dell'accoppiata Miles Davis-Gil Evans: *Miles Ahead*, *Porgy and Bess*, *Sketches of Spain*, *Quiet Nights*. La tromba (e anche il flicorno) del divino Miles, contornata dagli arrangiamenti per grosso organico, preziosi e brillanti fino al calligrafismo.

Intanto la collaborazione Davis-Coltrane prosegue fervida con un sestetto, in cui entra prima Cannonball Adderley al sax alto (*Milestones*) e poi si aggiungono Bill Evans o Wynton Kelly al piano e Jimmy Cobb alla batteria (*Kind of Blue*, punto d'arrivo decisivo). Ma Coltrane è tormentato da mille ansie, è vicino alla sua meta decisiva e non può restare più a lungo legato all'olimpico orizzonte, un po' troppo aristocratico di Davis. C'è il tempo per un altro LP, sempre in sestetto, con l'altro te-

nore Hank Mobley: *Someday My Prince Will Come*. E per una tournée europea che provoca mille polemiche: i Critici Ufficiali sono scandalizzati dall'inconsueta « scompostezza » della tromba di Davis e, soprattutto, dall'« insopportabile logorrea » coltraniana. Ma si sa, quelli hanno sempre capito tutto, al volo, durante la loro Luminosa Carriera!

Ma « i tempi stanno cambiando » e i turbolenti anni '60 fanno il loro febbrile ingresso. Ornette, Cecil e Trane prima, e subito dopo gli altri, Ayler, Sun Ra, Shepp & Co., portano avanti la bandiera della Musica Libera, della New Thing, nata per sconvolgere tutte le regole preesistenti. E Miles Il Magnifico dice: « Merda! » Rifiuta sdegnosamente ogni contatto con i nuovi eretici: lui è un Dio ormai e non se la sente di mischiarsi a questi sprezzanti e terribili rivoluzionari. Proprio lui che ha fatto la figura del ribelle senza esserlo veramente, insinuandosi sempre con estrema abilità e tempestività (e classe) nei vari movimenti musicali precedenti, dal bop al cool fino all'hard-bop, grazie alla forza e all'originalità del suo discorso, adesso non può scendere dal piedistallo e piegarsi a disegni così anarcoidi e negativi della Bellezza Trascorsa.

Tutto ciò che può fare è rendere più aggressiva e dura la sua musica. Ormai ha superato qualsiasi scoglio tecnico e la sua tromba può urlare e spaziare, come mai ha potuto prima. Si costringe pure ad operare una decisa violenza sul proprio perfezionismo di studio d'incisione: si mette a registrare sempre più dal vivo, badando finalmente più al feeling complessivo che alla pulitezza delle forme. E in ciò dimostra una maturità espressiva davvero enorme. Il 19 maggio 1961 dà un trionfale concerto newyorkese che viene registrato su disco (*Miles Davis At Carnegie Hall*), che rappresenta un po' la fine di un'era e l'inizio di un'altra. C'è una grossa orchestra con gli arrangiamenti di Gil Evans e il suo ultimo quintetto (con Mobley), con cui registra pure altri due ottimi LP dal vivo (*In Person*: *Friday Night At The Blackhawk* / *Saturday Night*

At the Blackhawk). Ma è ormai tempo di rinnovare le fila... Ed inizia la penultima tappa davisiana. Senza contravvenire alla musica precedente e neanche alle regole che lo vogliono abile selezionatore dei suoi collaboratori, Miles diventa un Santone-Gran-Maestro. Si mette a scegliere giovani talentosi ed ancora poco conosciuti, rendendoli gradualmente tutti famosi e ricevendone in cambio nuovo materiale tematico e rinnovato ardore-entusiasmo. Con questi giovani raggiunge probabilmente il livello più alto in fatto di sicurezza e di completezza, anche se storicamente i frutti più decisivi sono stati colti prima, al fianco di Coltrane.

Il '62 è l'anno di origine di un altro celebre quintetto davisiano, che fa la sua apparizione discografica in *Seven Steps To Heaven* e che, nell'estate del '63, stupisce gli europei del festival di Antibes-Juan-Les-Pins con un favoloso concerto (*Miles Davis In Europe*). Alla batteria c'è un ragazzino di sedici anni, certo Tony Williams; al piano un altro giovane sconosciuto, tale Herbie Hancock; al basso Ron Carter; al sax tenore George Coleman. Grazie a questa inedita formula che sprigiona una carica straripante, Miles continua a sfornare album ineccepibili e pieni di bellissima musica. Due splendidi LP dal vivo, sicuramente tra i più impressionanti registrati in concerto, che si chiamano *Four & More* e *My Funny Valentine*, per dimostrare che il Genio non conosce ostacoli. La sua tromba vola senza alcun impedimento, con assoluta padronanza, ma sempre conservando una stretta aderenza musicale, mai virtuosistica e basta, sia che si tratti di temi nuovi che di quelli suonati già mille volte. Poi il tempo di sostituire il sax, prima con Sam Rivers (*Miles In Tokyo* - CBS Sony giapponese) e poi, definitivamente, con un altro nuovo arrivato, un tizio di nome Wayne Shorter. E prosegue la sfilata di dischi d'oro: *Miles Smiles*, *E.S.P.*, *Sorcerer*, *Nefertiti*. Poi qualcosa scricchiola in *Miles In The Sky*, e si capisce che la rotta deve mutare di nuovo. Ancora un album per-



Foto Roberto Masotti

fetto, come *Filles De Kilimanjaro*, ma già fanno capolino facce nuove (in due pezzi Chick Corea e Dave Holland «cacciano» Hancock e Carter) ed è arrivata l'ultima puntata del capitolo-Davis. La cosiddetta *Miles-Davis-Rock-Superstar-Era*.

Siamo alla fine dei '60: è già parecchio che si stanno agitando tante cose dappertut-

to. Solo per occuparsi della musica (ma è ormai impossibile scinderla dal contesto socio-politico in cui essa matura...), le giovani generazioni riescono per un attimo ad impadronirsi di certe leve di potere, anche se in maniera anomala, e la rendono un fatto sociale, collettivo. Uno strumento culturale in mano ai giovani che prolifica in mille

modi differenti, ma sempre con il medesimo obiettivo: il rock è rivoluzione, il folk è rivoluzione, il free jazz è rivoluzione... L'elettronica entra sempre più nei fatti musicali per torcerci le budella e alimentare la nostra rabbia. E Miles? Lui sa che corre il rischio di restare solo un mito cristallizzato e fuori del tempo: già si deve essere ac-

corto che ha perso il treno della New Thing, anche se non lo riconoscerà mai pubblicamente. E poi i ragazzetti della sua orchestra, pur rispettandolo, cominciano a mordere il freno. Tony Williams, pur restandogli vicino, s'impadronisce dei freschi aromi rock e forma il primo Lifetime, con un ignoto chitarrista che ha fatto venire dall'Inghilterra: il suo cognome è McLaughlin. Inoltre, casa Davis viene assiduamente frequentata da un austriaco semicalvo che parla di strane miscele elettroniche: Joe Zawinul. Senza contare che pure gli altri sono irrequieti, Hancock, Shorter, Corea... Allora Miles si decide a passare il ponte: è l'unico modo per tornare ad essere un Vero Capo. Si traveste da Sly Stone, si munisce di amplificatori e via, *progressivamente*, verso il nuovo suono rock-elettrico!

Gli inizi sono ancora timidi: la sua tromba è ancora « bella e possente », in primo piano e le onde elettrico-acustiche fanno solo da delicato sfondo. Agli albori del '69 viene inciso *In A Silent Way*: ci sono tutti i suoi pargoli, con Zawinul che fa il regista, anche se la consegna è di non far troppo ombra al Gran-Maestro. Poi l'orgia comincia. I suoni elettrici si fanno sempre più prepotenti, ma l'atmosfera è fresca ed eccitante. Davis entra nel circuito dei giovani e il suo mito diviene veramente di massa. I suoi album ora sono sempre doppi, con certe copertine pop che passano alla storia della grafica moderna. Apre la serie *Bitches Brew*, eletto subito Bibbia-Vangelo di un nuovo filone d'oro. E i risultati sono davvero entusiasmanti. Poi arriva lo sballo ubriacante di *Az Fillmore*, con gli ultimi arrivati Jarrett, De Johnette, Airtto: un viaggio incredibile di follia e di nevrosi. L'intervallo di un LP singolo, solo perché è la colonna sonora di un film, ed è proprio rock: *Jack Johnson*, con Billy Cobham e McLaughlin già insieme. Ma gli splendori sono agli sgoccioli: il tempo di cucire insieme il pot-pourri di *Live-Evil* ed è il suicidio. Il Bello, il Divino, il Dio Miles si immola sugli altari del Consumismo ed è la fine... Ormai non è più l'Uni-

Foto Roberto Masotti





co: i suoi discepoli-consiglieri si sono sparsi per il mondo, diffondendo una musica lustra e densa di promesse: Mahavishnu Orchestra, Weather Report, Return To Forever, Spectrum, Eleventh House, con succursali in Inghilterra e dappertutto. L'Industria della Musica è contenta e favorisce l'Operazione su vasta scala. Miles è sempre più schiacciato dal suo ruolo di Superstar: si lascia sopraffare dai Suoni Elettrici che avvelenano e strangolano perfino il Suono Sublime nella sua tromba, distrutta da sordine e pedali wah-wah. E' una giungla da Supermarket, un'Africa di plastica, con eserciti di tastiere elettriche, di chitarre elettriche, di sax elettrificati, di bassi fender, di percussioni amplificate elettronicamente. E la serie di feticci - oggetto - da consumare-in-fretta-se-no-puzzano prosegue: *On The Corner*, *In Concert*, *Big Fun* (fatto in laboratorio, anche se con qualche brivido della vecchia lucidità...). Fino ad arrivare ad oggi, in cui il masochistico sacrificio di se stesso è davvero compiuto: Miles non riesce più a sentirsi alla tromba e comincia a masturbare la tastiera di un organo-piano-elettrico. *Get Up With It* cancella dalla copertina i pupazzetti di Corky McCoy e li sostituisce con un ritratto ipnotizzatore del Magnifico: è un monito patetico del Genio nel tentativo di ricordarci che è « sempre lui ». Ma è solo l'ultima inutile bugia dettata dall'insopprimibile Ego di Miles.

Se la storia che ho narrato finora vi ha fatto l'impressione della biografia di uno snob geniale ed isolato, intelligentissimo e progressista quanto basta per riuscire ad apparire un rivoluzionario senza mai esserlo stato realmente, credo sia l'impressione esatta che volevo comunicarvi. Davis, nel suo immenso egocentrismo ha lasciato una traccia indelebile nella vita di tutti noi. Ma sono finiti i tempi degli eroi (del resto, sono mai esistiti?) ed è forse tempo di voltare pagina...

GIACOMO PELLICCIOTTI



MAGMA

UNIVERSO: DOGMA, RITUALE, SOGNO...



1) IL SUONO

Quando compaiono per la prima volta, nel 1970, si può ancora pensare ad una mistificazione. Un gruppo che canta in una lingua inventata — il kobaiano —, lancia lugubri presagi di distruzione alla Terra: si circonda di strani racconti, strani simboli... L'impalcatura « pubblicitaria » — avevo pen-

sato all'epoca —: quanto bastava per tenermi lontano dal primo disco del gruppo in questione.

Ed invece ascoltare oggi *Magma*, a cinque anni di distanza, rappresenta ancora un'esperienza: siamo in Francia, insomma, ed il suono esce così prepotentemente dai binari di ogni espressione « abituale » da colpire con una for-

za davvero inusitata. Brani come *Kobaia*, *Sohia*, *Nau Ektila* rivelano maturità ed enorme sete di diverso: anche se l'ombra di Coltrane e di Strawinsky grava, a tratti, ancora piuttosto pesantemente. Qualche ingenuità tra le righe, qualche effettismo di troppo: ma mille elementi nuovi per chi è cresciuto con marmella-

ta Deep Purple, l'uso delle parti vocali ed i ritmi stravolti, l'architettura sonora assolutamente anticonvenzionale, il gusto per l'assurdo ed un atteggiamento feroce verso la melodia edulcorata e perbene — intenti quasizappiani —, energia sprigionata da ogni istante — anche il più delicato. Connessioni che iniziano a prendere for-

ma ed a rivelarsi; il suono che costruisce se stesso, e che per questo deve distruggere molte cose...

1971: *1001 Centrigrades*, la transizione. Forza ed ironia, lo sguardo rivolto verso galassie inverosimili, la nevrosi debordante, la confusione, rivelazione papra angosciosa della propria identità umana.

L'origine jazzistica sentita già come una prigione, lo smarrimento. Christian Vander, il leader, che sceglie strade completamente diverse da quelle dei suoi compagni: da una parte la debole consistenza della « musica progressiva » per definizione, dall'altra l'avventura totale, senza ritorno: la creazione di qualcosa non ancora perfettamente definito. « Terra, l'aria del tempo, come la tua sorte/è prigioniera del ciclo infinito della vita. »

1973: *Mekanik Destruktiv Kommandöh*. La mitologia di Kobaja prende forma, la musica anche. Non più una sola sbavatura, musica incisiva e compatta: Carl Orff e i suoi *Carmina Burana* come elemento di riferimento più evidente — cori vocali potentissimi e lirici, ritmi spezzati e ricostruiti a misura d'istante. La direzione trovata, la vitalità incredibile (*Ima Süri Dondai*, fiammate di calore nello stomaco e immediata energia nervosa...). Colori estremi, nero ed alabastro: albe

gelide sotto un sole ir-reale. Ampi spazi. Orizzonte di ghiaccio. Desolazione e volontà incrollabile. L'esperazione del lato più maschile del suono: ogni mediazione in briciole, coscientemente, con lucidità omicida. Guerre mentali combattute in altre vite, tensione verso l'Assoluto. Nessun sentimento, nè tantomeno sentimentalismo: il tentativo di esprimere una realtà superiore, in qualche modo oggettiva. E' necessaria un'elasticità mentale davvero notevole per comprendere ed amare questa musica: perché può provocare rifiuto, follia, trasformazione, odio... ma agisce, insomma, *agisce*...

1974: *Köhntarkosz*. Ascoltatelo dieci, cento volte: la sua dimensione è meno spettacolare, ma molto più essenziale ed evoluta. Oltre la violenza, la confusione, gli equivoci: basta un accordo per esprimere la realtà e mille aspirazioni. Sintonia con il corpo, i ritmi del corpo, l'energia ideale — molto di più di una semplice energia

vitale. Il lavoro nel proprio cranio, autocoscienza e consapevolezza: note brevi e lancinanti, successioni ritmiche volutamente sconvolgenti... c'è della verità in questa musica, è inevitabile pensarla...

Decisione, evoluzione senza fine, nessun compiacimento: davvero difficile pensare ancora a montature pubblicitarie! Intrecci voce/suono di splendida architettura. Spazio. Viscere del mondo. Archetipi umani da una memoria inafferrabile, ma ancora viva. Forza primitiva. Fantasmici. Occulto. Deserto. Forze vibratorie, preatomiche. Spirali di volontà...

2) IL PROTAGONISTA

Christian Vander vive a Parigi e parla francese, ma nelle sue vene scorre sangue tedesco e polacco. Suo padre, durante la seconda guerra mondiale, contraffaceva banconote: era un apprezzato pianista jazz. Sua madre era una jazzgroupie, ospitava tutti i più famosi musicisti di passaggio in Francia. Uno di questi, Chet Ba-

ker, regalò a Christian la sua prima batteria.

Ha vissuto due anni in Italia, suonando saltuariamente con orchestre di scarso interesse. Nel '70 ha formato i Magma. Non ha nessuna educazione musicale classica, è autodidatta. Si interessa particolarmente all'antico Egitto ed alla sua cultura esoterica.

Ho dovuto faticare giorni interi, a Parigi, per mettermi in contatto con lui: i suoi rapporti con la stampa indigena non sono evidentemente dei migliori. In una freddissima sera vicino a Natale mi viene riferito che posso contattarlo in un paese alle porte di Parigi, dove sta provando con il nuovo gruppo. Vado. Christian mi vede, si scusa, dice che sta lavorando e che non può concedermi il suo tempo: devo ripassare il giorno seguente, a casa sua. Vista la mia espressione di totale sconfitta, Christian ed il suo gruppo mi offrono un'audizione *live* di *Köntarkosz*: musica realmente fantastica, con un im-

patto ben più potente che su disco: gli strumenti che si intersecano con perfetta scelta di tempo, atmosfere a forti tinte e precisione, chiarezza, lucidità estrema... Esco nel freddo di dicembre con un'energia straordinaria in ogni fibra del corpo: qualcuno ha parlato di « estasi nietzschiana » a proposito di questo suono, forse aveva ragione... se dopo dieci giorni di prove i nuovi Magma riescono già ad esprimersi su questi livelli, chissà tra un anno... un gruppo che farà molta strada: ne sono assolutamente certo.

La casa. Elegante, nella parte nord di Parigi. La stanza di Christian è semplicemente allucinante: accostato ad una parete, un altare. Paramenti sacri in un angolo. Candelabri. Un'acquila in bronzo, gigantesca, su una colonna romana. Statue egiziane. Muri neri. Un'unica lampadina blu, microscopica. Il simbolo dei Magma un po' ovunque. Un vecchio leggio in legno sormontato da un libro stranissimo, apparente-



Christian Vander

mente antico, con una grossa cerniera/lucchetto di metallo. Ho un po' di paura, lo confesso. Non paura, timore. O... strane vibrazioni... Christian è di statura medioalta, ha un volto da ipnotizzatore con occhi chiarissimi, verdi, che nella penombra sembrano mandare lampi. Dapprima è prudente, poi via via si scioglie: quello che segue è il sunto di tre ore di conversazione.

Non ho voluto commentare le sue affermazioni. « Che non servono a niente » mi ha ricordato prima di salutarmi « è scritto nella musica, e meglio. Spero che i tuoi lettori riescano ad ascoltarla... »

3) L'INTERVISTA

GONG Kobaia. Il kobaiano. Puoi parlarne?

VANDER E' un linguaggio organico, che percepisco istintivamente. Qualche anno fa, prima di formare i Magma, mi trovavo in un casinò con un gruppo francese. Suonavamo Coltrane e



Pharoah Sanders, ma il pubblico era davvero troppo poco rispettoso — non ascoltava la musica, beveva champagne... —: eppure io avevo molte cose da comunicare loro, e capivo che la musica, da sola, non bastava più. Così provai a cantare: e quello che avevo da dire era così forte che dovetti istintivamente ricorrere ad un altro linguaggio... dopo questa esperienza ho compreso di possedere una nuova lingua, dentro di me. Ora quando compongo mi vengono alla mente parole in kobaiano, è istintivo: ed a forza di ripeterle ne comprendo la traduzione. Sto lavorando

ad un dizionario Kobaiano/francese, ho già compilato 500 voci...

GONG Trovo nella tua musica, allo stesso tempo, bellezza e violenza. Non è vero?

VANDER Certo, è come in tutte le cose. Cerco di esprimere solo sensazioni estreme ed assolute, le grandi gioie e le grandi sofferenze dell'Universo: in mezzo c'è solo la stupidità del trantran quotidiano. Che non apparirà mai nella musica dei Magma, perché non è primordiale. Con i Magma cerco di non esprimere passato, presente o futuro: ma il Tempo Assoluto. E' una concezione che può sembrare inumana: ma più ci si avvicina alla Perfezione, meno si sembra umani agli occhi degli uomini che vivono immersi in un mondo *soggettivo*. Bisogna entrare nel mondo *oggettivo*, invece.

GONG Credi nella perfezione, dunque?

VANDER Sì. Per lo meno bisogna tendere ad essa, eliminando quello che di « umano » (ossia

soggettivo) esiste in noi. E' una strada molto difficile, che implica molto lavoro interiore, molta disciplina.

GONG Hai trovato questa disciplina in altri musicisti?

VANDER Nel mio vecchio bassista, Jannick Top. In Coltrane. Nessun altro: molti oggi parlano di disciplina interiore, ma quando ascolto la loro musica mi accorgo che gettano solo parole nel vento, ed in realtà producono musica relativa, temporale. Un musicista che possiede una reale disciplina crea un suono non temporale, che non assomiglia a nessun altro.

Bisogna essere qualcosa di più che semplici musicisti, in effetti. Coltrane non l'aveva capito: per questo è stato ucciso, distrutto. Era solo un musicista. Ed io lo amo più di ogni altro, bada bene. Un musicista cerca di realizzare se stesso: qui sta l'errore. Invece — per usare una metafora — bisogna essere come un recipiente,

che all'inizio è pieno, ed in seguito bisogna vuotare per lasciare penetrare in sé l'Universo. Solo l'Universo può esprimersi l'Universo: noi no di certo. Nel campo musicale, più si uccide il nostro ego, più l'Universo riesce a parlare in nostra vece. In quanto Christian Vander non ho niente da dire: ed anche se lo avessi, sarebbe insignificante. Quando ho iniziato a suonare in fondo devo nel mio lavoro i miei problemi, le mie paure... poi mi sono reso conto che esistevano persone anche più infelici di me. Cosa poteva importare, allora, pormi di fronte al mondo? Porre il mondo di fronte a me? Non è un problema *realmente* importante. La gente si focalizza solo sul proprio microcosmo, raramente è capace di rivolgersi verso l'alto (*se tourner vers le haut*).

GONG A che livello senti l'Universo dentro di te, sul piano creativo?

VANDER Cerco di arrivare al momento in cui non dovrò più sedermi



Magma ai tempi di 1001 Cenigrades

al piano e cercare qualcosa, come fanno solitamente i compositori, secondo il metodo che anch'io ho usato finora — certo, non sono soddisfatto dei miei dischi. Solo Kohntarkösz ha alcuni spunti realmente positivi —. In quel momento basterà attendere, attendere che una particella di Universo penetri in me e mi faccia parlare. Oggi nella mia musica ci sono ancora elementi superflui, non essenziali: è perché non sono completamente pronto.

GONG Hai una visione della tua musica futura?

VANDER Certamente. La vedo molto precisamente. Il mio lavoro alla batteria, ad esempio: in un modo quasi convenzionale, terrestre. Per arrivare a ciò che mi propongo occorre un lavoro durissimo: penso ad una forma espressiva molto complicata... forse non complicata nel gioco percussionistico, ma che richiede una scioltezza enorme. La musica sarà su differenti piani ritmici, e chi ascolta potrà recepirli tutti... non voglio spiegartela oltre perché temo che qualcuno possa impadronirsi di questa tecnica ed usarla in un modo limitato, concettuale. Ma sarà musica in lenta decomposizione nel tempo, come lo spazio stesso. I nuovi Magma iniziano a lavorare in questo senso: la batteria non ha più una funzione ritmica, ma una funzione di Tempo... difficile da spiegare...

GONG L'improvvisazione, quindi, non avrà più spazio...

VANDER L'improvvisazione serve solo a se stessi, a mettersi in luce. Gli assoli dei musicisti si possono ascoltare una, due, dieci volte: dopo si inizia a stancarsi, perché si tratta di suono temporale. Un assolo scritto — magari in mesi e mesi di lavoro — deve potersi ascoltare anche tra



dieci anni. Oggi ogni cosa è costruita in plastica, per non durare. Molte persone diventano furibonde se un elettrodomestico si rompe, se dimostra quindi la sua fragilità: eppure tutti sopportano che anche la musica sia prodotta secondo questa concezione temporale. In Europa c'è una incultura musicale spaventosa...

Voglio far comprendere tutto ciò alla gente. Se si riesce ad emanare l'energia fisica e spirituale adatta si può davvero lavorare in questo senso: lo vedo nei miei concerti, nelle trasformazioni che la musica provoca nella gente. E' un lavoro di dieci-quindici anni, per me: ma ho sacrificato la mia vita a questo, non voglio certo essere un musicista-clown. Voglio, soprattutto, portare la mia musica a tutti: non mi interessa affatto l'élite. Per questo ho lavorato sodo, anni di concerti davanti a venti persone, attraverso tutta la Francia... Ma ora ci sto riuscendo. La mia musica deve arrivare a tutti.

GONG La musica è tutto, per te...

VANDER No. Non mi sento un « musicista » nel senso convenzionale del termine. La musica è soltanto un tramite, un mezzo.

GONG Perché tanti libri sul nazismo, nella tua biblioteca?

VANDER Oh, qui in Francia sono stato accusato tante volte di essere nazista... come se potessi realmente approvare il razzismo, o i campi di concentramento! In verità mi interessa soprattutto l'aspetto esote-

rico del fenomeno, i simboli e le forze usate da Hitler nel suo sogno di potere. Solo che le ha usate per fini malvagi: e ne è quindi stato distrutto. Queste forze di cui parlo sono estremamente reali... voglio raccontarvi un fatto, e te lo racconto solo perché penso che il tuo articolo non verrà letto in Francia. Bene, alcune persone hanno cercato di fare intervenire forze disgregatrici per distruggere Magma. Ho dovuto sostituire i componenti del gruppo proprio per questo motivo, non certo per cause musicali! E' stata una battaglia di forze — forze extraterrestri. Sono riuscito a non soccombere solo entrando in contatto con alcune persone che mi hanno fornito il mezzo per lottare contro queste forze distruttrici. Non pensavo che queste forze si sarebbero manifestate così presto... in effetti a chi suona nei Magma succedono sempre cose molto, molto strane: incidenti inspiegabili...

Ma continuo. Perché so che sto lavorando nella direzione giusta. Ovviamente le forze che hanno cercato di distruggerci non sono certo le forze del Bene. Ma voglio dirti una cosa: non credere mai a chi dice che i Magma si sono sciolti, o che sono sul punto di sciogliersi. Finché avrò vita, i Magma esisteranno. E' un gioco troppo importante, non posso né voglio abbandonarlo.

(La sua voce si è fatta lentamente più grave: gli occhi verdissimi si illuminano a tratti, nella semi oscurità della stan-

za. Non mi sembra un fanatico, questo no: ha una sorta di tranquilla consapevolezza in ciò che dice. Mah...).

GONG Ascolti ancora musica?

VANDER Poca. Devo essere 24 ore su 24 concentrato sulla mia, non posso lasciarmi distrarre. D'altronde penso che la musica sia come questa statuetta (prende una piccola statua apparentemente egiziana): un profano la guarda, e la trova graziosa. Un iniziato comprende il motivo di ogni sua dimensione, il motivo per cui è stata costruita. Un maestro entra subito in vibrazione con la statuetta. Nella musica è lo stesso: c'è gente che ascolta i Magma e balla! Si può anche ballare, al primo stadio di coscienza: ma quando si possiedono tutti e tre gli stadi no di certo... anche se si riesce a comprendere il primo stadio, quello più esteriore ed immediato.

GONG In passato hai ascoltato molta musica, comunque...

VANDER Coltrane. Coltrane era la mia vita. Vivevo a Parigi in una piccola stanza, senza amici, senza nulla. Mia madre era finita in prigione, per un traffico di stupefacenti con Ray Charles, quando avevo 11 anni. Per sei anni ho vissuto solo, ed ho meditato molto sulla gente... la mia unica compagnia era Coltrane, appena usciva un suo disco lo compravo... è lui che mi ha aiutato a vivere, giorno per giorno: in caso contrario sarei morto. Nel '67 avevo ascoltato *Live At Village Vanguard Again* ed avevo compreso che Coltrane era vicino alla fine. Lo diceva in una nota: una nota incredibile, che sgorga dallo strumento quasi da sola... (mi fa ascoltare alcune volte questa nota). Per me Coltrane non suonava il sax. Era una voce. E'

sempre stato una voce, per me. Quando morì lasciai la Francia, trasferendomi in Italia. Per due anni ho bevuto, mi sono drogato, mi sono lasciato morire: non volevo più vedere la luce del giorno. Coltrane era morto, la mia vita era finita.

Ma un giorno, proprio in Italia, ho pensato che era assurdo lasciarsi morire, quando Coltrane era vissuto per donare la vita: anche a me. Forse lui avrebbe voluto che io vivessi... sono tornato in Francia ed ho iniziato a creare, proprio come lui aveva fatto durante tutta la sua esistenza. E' stato un lampo: da allora non ho più toccato un bicchiere di alcool, un caffè, una sigaretta. Ma sono stati necessari sei mesi per disintossicarmi. Poi ho formato i Magma.

Altri musicisti che ho ascoltato? Stravinsky, Bach, Wagner, Orff, qualcosa di Stockhausen. Siamo stati noi a fare conoscere al grande pubblico francese i *Carmina Burana* di Orff. Ma ora neanche lui mi influenza: basta ascoltare Kohntarkösz per capirlo. Kohntarkösz è la introduzione di un lungo brano ancora da comporre. *Emenhtteht-Re* Sarà musica universale no, « universale » è un termine terrestre. Io la chiamo ZEUHL. L'immagine figurata della Zeuhl è un corpo che circola nell'Universo, registrandone tutti i suoni. Magma non è pop, o jazz-rock: è Zeuhl.

(Il mio sguardo cade sul grosso, polveroso librone in un angolo. Sembra antichissimo!)

GONG Toglimi una curiosità: cosa c'è scritto in quel libro?

VANDER Per ora nulla. Dovrà contenere la Norma di Kobaia, ossia le nuove regole dell'Universo...

MARCO FULAGALLI



Bisogna superare i confini della mente per usare la testa

« Quando sono immerse nell'ignoranza, le stesse persone intelligenti, reputandosi dotte, si aggirano confuse, brancolando, come ciechi guidati da un cieco... » (Katha Upanisad)

1) Note per l'interpretazione del rituale

Jimi Hendrix era intoccabile: sarebbe stato decisamente di cattivo gusto discuterne. Poi Zappa, Fripp che inventava se stesso a tavolino, perfino nostalgia di Clapton con carta moschicida tra i denti... Peter Green? Jeff Beck? Jorma Kaukonen? Jerry Garcia 1972 con l'anima al piano terreno? Alvin Lee dimensione benzedrina? Il jazz forse, Barney Kessel? Sei corde dodici corde wahwah fuzzbox tremolo stereo echo? Les Paul 335 De Luxe telecaster platercaster? Solo qualche anno prima ci si poteva innamorare di Eko « Ricky Shayne » da tredicimila lire, impronunciabili truffe giapponesi con il manico che si incurvava beffardo ad ogni tentativo di accordare il **MI cantino**: tutto sembrava possibile, copiare **Hey Jude** e sentirsi profeti visionari... insomma, alla fine era arrivato LUI. Trentanni, capello impegatodibanca, sedicidita. John McLaughlin. **Noonward Race**. Mahavishnu John McLaughlin. Aveva distrutto i nostri sogni. Dovevo suonare **Inner Mounting Flame** a sedici giri, per cercare di capire: questo tipo si permetteva di rendere illusione la realtà, distruggere certezze sui « limi-

ti umani », più rapido del respiro, del riflesso, del suono, della percezione... Un minuto lungo come un mese: assoli che scivolavano sulle orecchie e che pure avevano digerito il blues, il rock, il jazz, comete trascinate attraverso il velluto, la rabbia (rabbia!), il sentimento, la voglia di dimenticare e di ricordare: beata la luce! beata la notte! Beata la visione del domani, oggi!

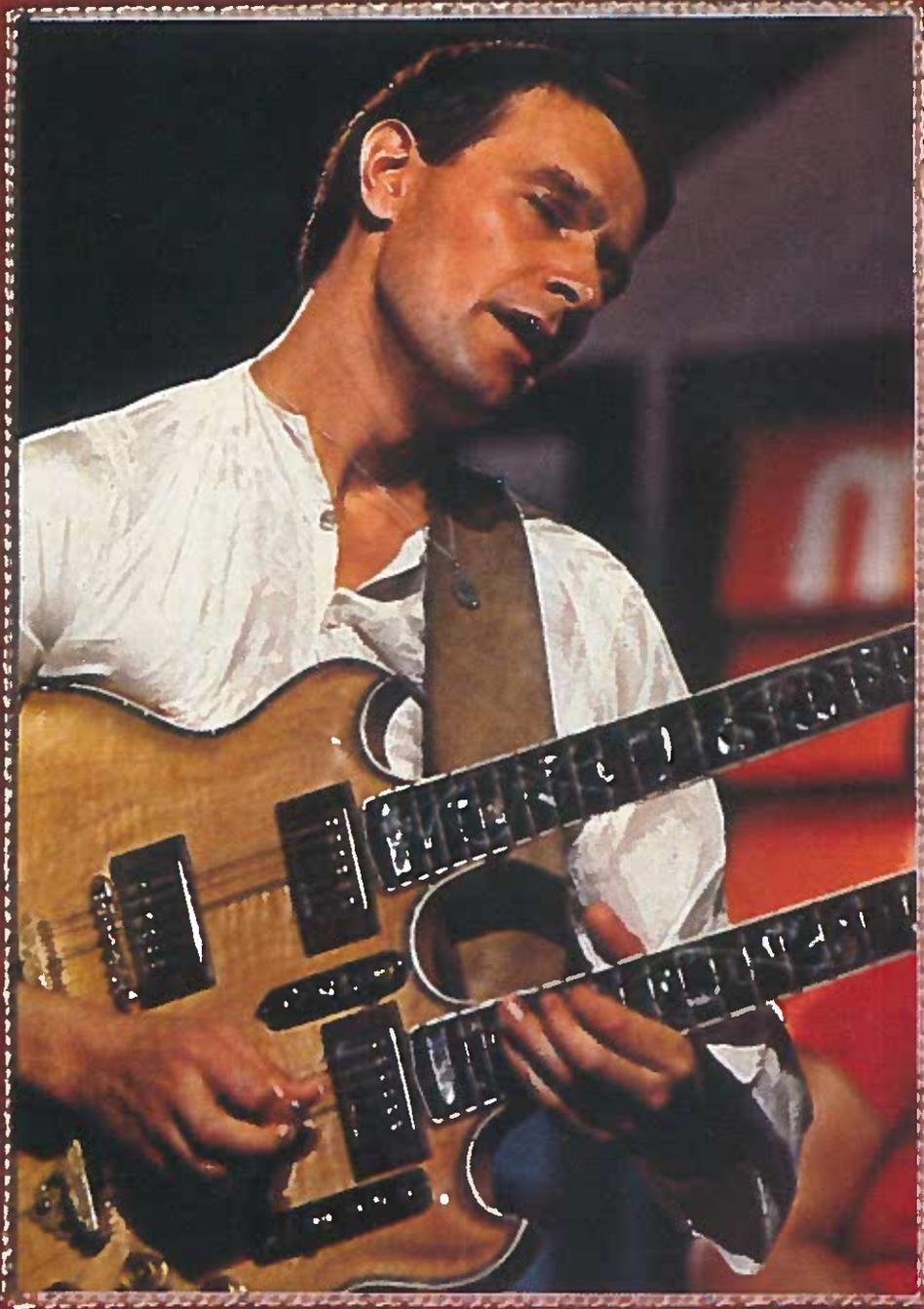
Eppure esisteva un altro documento disponibile ad ogni emozione, passato quasi inosservato: per qualcuno un fremito nel cervello, per altri la solita razionalità « oh sarà un'altro di quelli scoppiati flautini di legno - sitar - harekrishna », aggressività contro la carne gentile, paura del proprio piacere. **My Goal's Beyond**: la seconda chiave. Musica rigorosamente acustica, brani di Davis Mingus Corea, Billy Cobham e Charlie Haden: ma un approccio al suono indiano che è molto di più di un salmo all'Esotismo, di un voler saltare i continenti con un atto di volontarismo. Qualcosa di impercettibile e di forte allo stesso tempo: come se il chitarrista avesse voluto abbandonare una parte di se stesso al vento, e il vento gli avesse regalato l'essenza splendida di una sensibilità di una cultura di un modo di accettare e trasformare la vita profetico ed antichissimo. Perché in brani come **Peace One** non esiste nemmeno l'ombra — ben nota! — del pasticcio di

« generi », della sovrapposizione maldestra di universi: suono che sembra aver stabilito un'invisibile connessione tra l'Occidente e l'Oriente, e che da quest'ultimo accetta il « surrender », l'abbandono, la ciclicità anarchica del respiro, il ritmo dolce ed inesorabile della natura. La chitarra sfiora appena le note, eppure c'è passione autentica e bisogno di urlare, nevrosi di una vita ed abbaglianti miraggi di comunicazione profonda - troppo profonda?

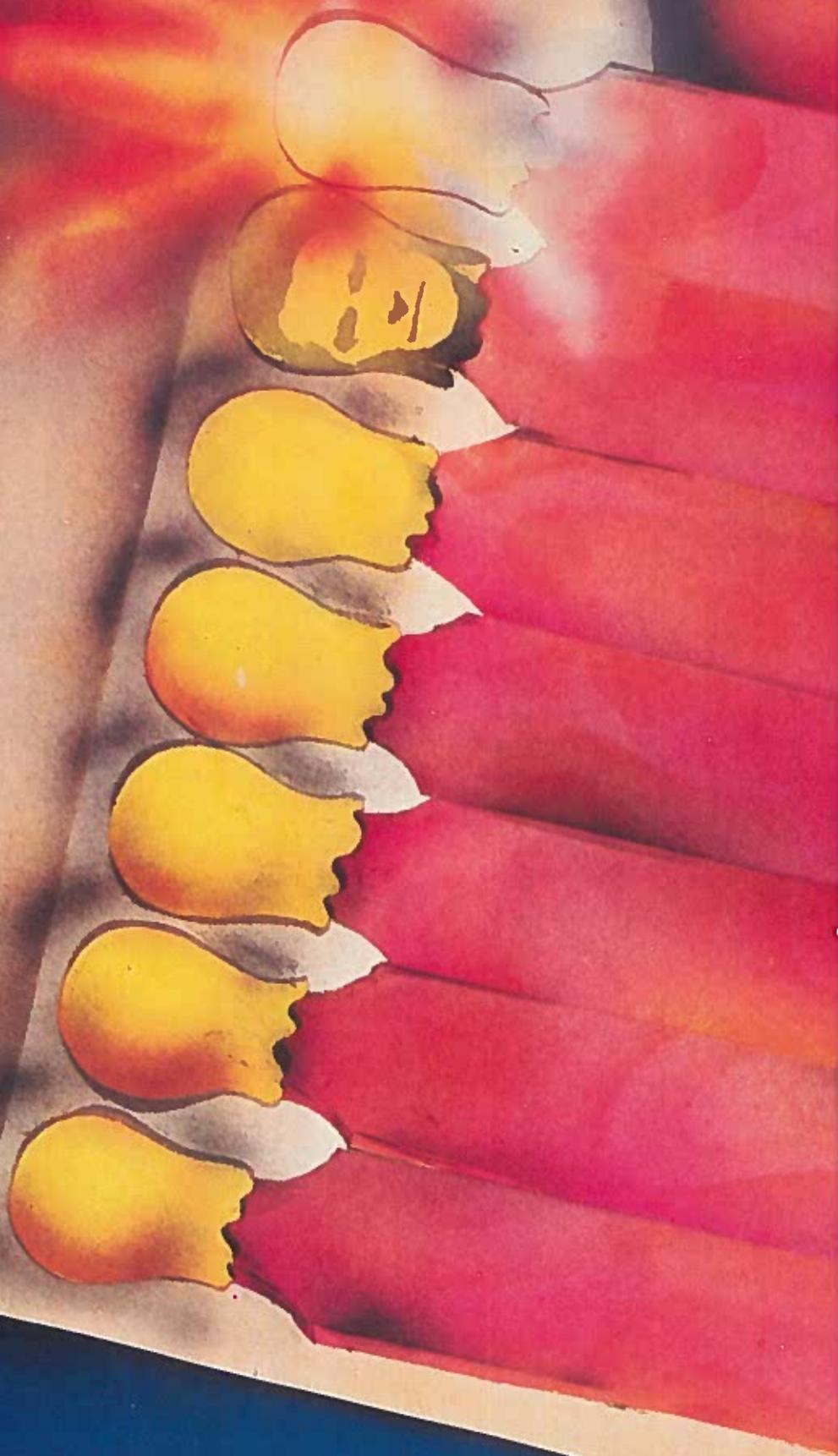
« Il mio guru » scrive John nelle note di copertina del disco « è il supremo musicista incarnato, sebbene non suoni nessuno strumento ordinario: il suo strumento è l'anima vivente. Egli si sintonizza con essa, e diviene capace di cantare, di suonare la canzone di cui tutte le altre canzoni non sono che variazioni. Questa canzone è l'amore senza fine di Dio per l'uomo ». Il guru è Sri Chinmoy, 43 anni: negli ultimi tempi è divenuto il bersaglio preferito di molte fragili penne assetate di demagogia a buon mercato. Nonostante il messaggio di liberazione che esce dalle sue parole, scomoda liberazione: nonostante l'assenza di qualsiasi ciarlataneria nel proprio insegnamento. John — come Carlos Santana — ne viene affascinato: la conoscenza di Chinmoy è una porta che si spalanca su un campo di battaglia da affrontare in ogni istante, su Dio non come potenza oscura e superumana ma come matrice e fine di

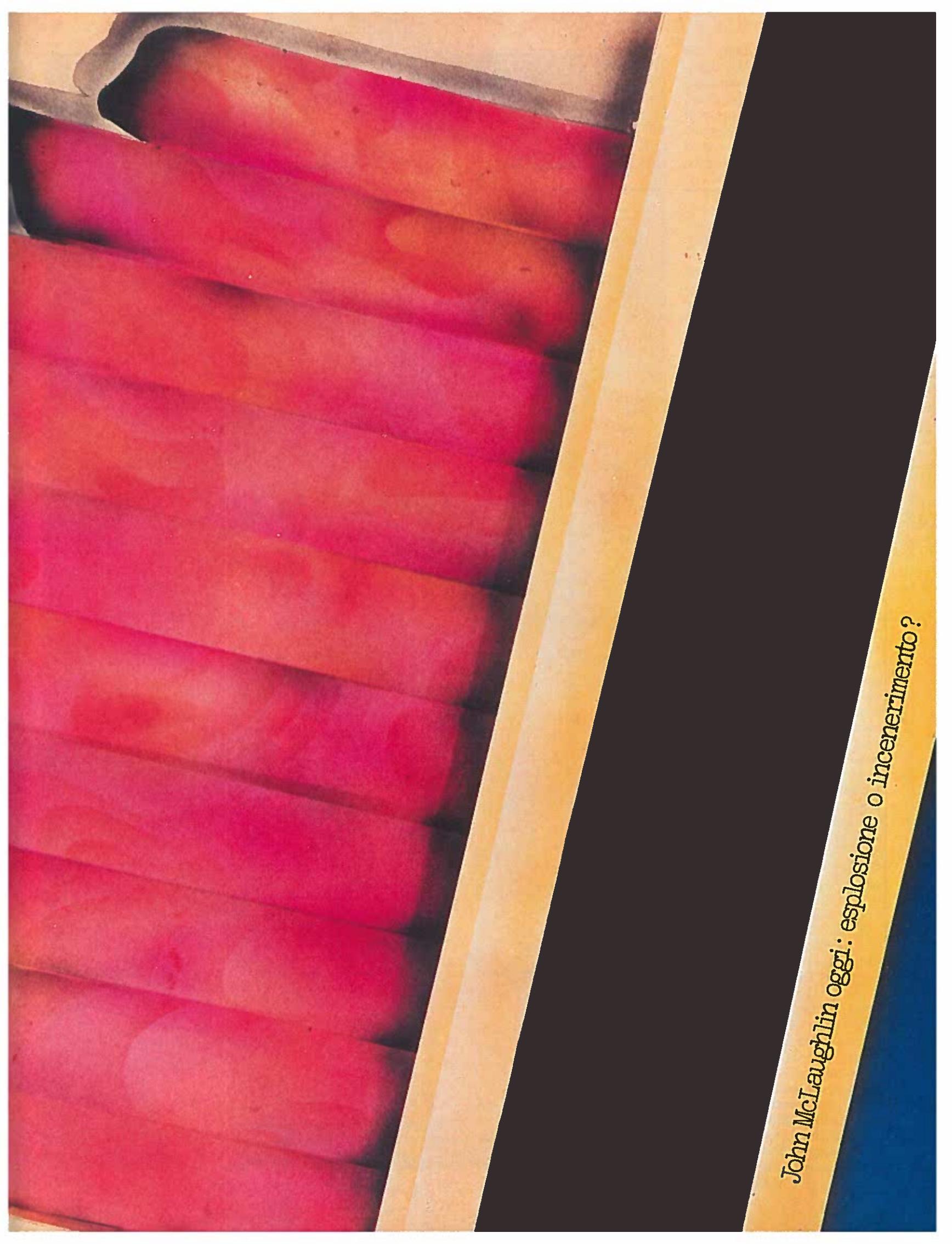
ogni cosa od essere; su una conoscenza che si traduce istantaneamente in amore, su una possibilità di vivere nel mondo ascoltando il mondo, dimenticando se stessi nel mondo, trasformando il mondo.

Un musicista alla ricerca del Suono: che nella tradizione orientale è l'inizio di ogni cosa, l'essenza di ogni manifestazione terrena, l'autentica anima. Il musicista indiano è conscio della propria impossibilità di « inventare » un suono, piuttosto cerca di cogliere il suono di ogni attimo di vita intorno a sé; ed il suo ultimo fine, oltre le limitazioni dell'ego, è riflettere il Suono, l'Atman, l'essenza preesistente a qualsiasi forma di esistenza. **Follow Your Heart** è il messaggio: tutti gli strumentisti presenti in **My Goal's Beyond** accettano la magia di questa speranza. La musica ha qualcosa di estatico, di riconoscente, di sconosciuto: ed affascina molto più a fondo di quanto riescano a fare gli esercizi di un Ravi Shankar: perchè nasce pur sempre da un essere che ha vissuto i nostri problemi, le nostre contraddizioni, la nostra musica di mille momenti. Un tentativo di unione, in definitiva: bagliori purissimi ed umanità traboccante, rivelata senza pudori o paure. Senza comprendere la dimensione esistenziale in cui da anni McLaughlin è calato non si possono nemmeno comprendere a fondo — cioè su di un piano meramente este-



GGG

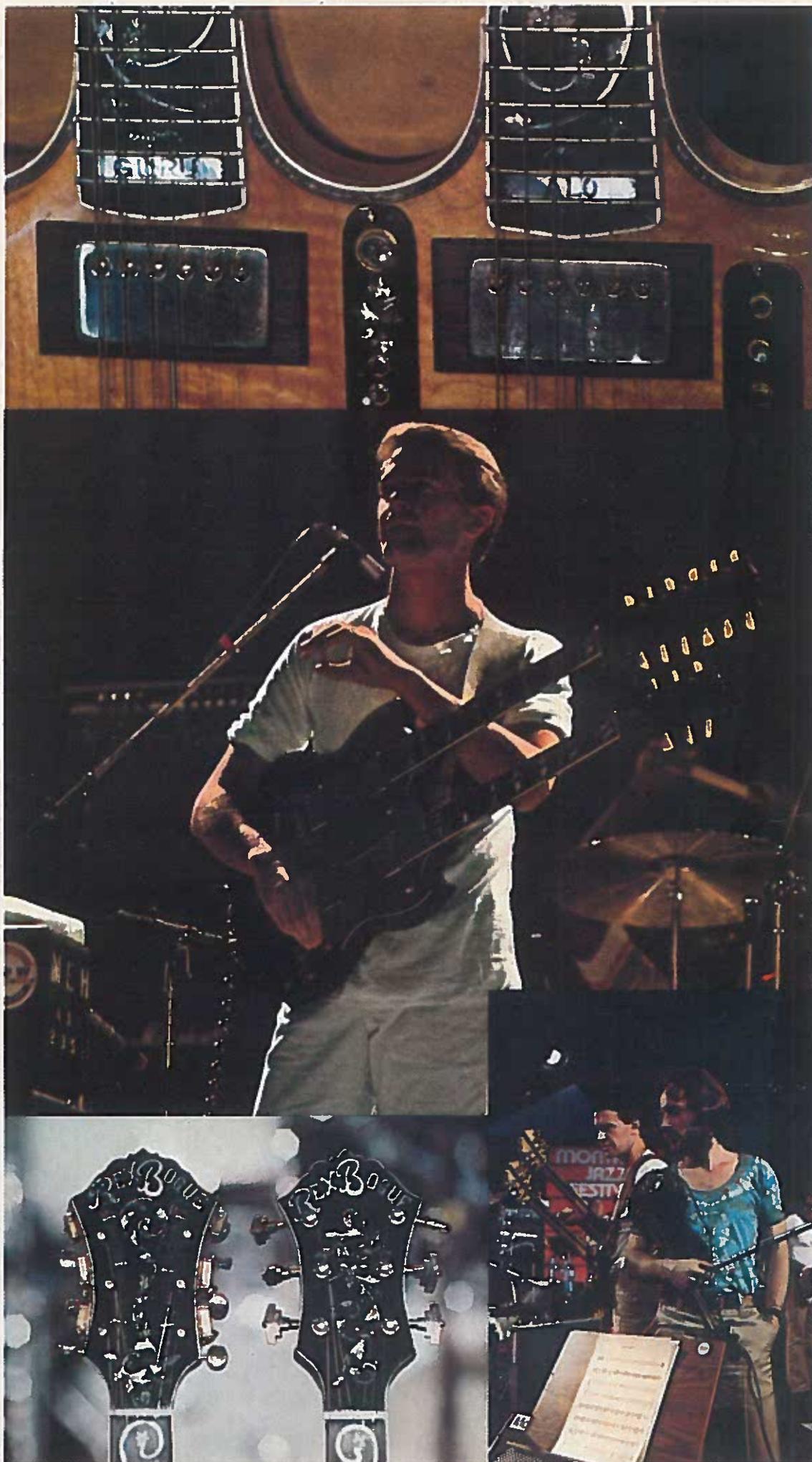


A photograph of a book's spine, showing several red cloth-covered volumes. A yellow paper strip is attached to the spine, and a black diagonal band is visible on the right side of the image.

John McLaughlin oggi: esplosione o incenerimento?

tico — le tappe della sua evoluzione artistica. Lo dimostrano i fiumi di bestialità scritti sulla sua persona, come se ogni mutamento di rotta fosse stato un fenomeno poco più che casuale, o come se il protagonista incarnasse davvero un androide senza materia cerebrale, desideroso di farsi plagiare da equivoci figure. La risposta è nella musica... nel cristallino architetto di **Birds Of Fire** riuscite a ritrovare davvero una figura simile? L'iter artistico della Mahavishnu Orchestra andrebbe proprio letto di fronte a questa disperata ricerca del Suono/mantra elettrico, la dimensione corale che diviene primo tramite di un rituale di purificazione profondo quanto la coscienza. Da **Inner Mounting Flame** fino a **Between Nothingness & Eternity**: cercando di abbandonare qualsiasi restrizione formale o scheletro — anche affascinante — di passato, la struttura jazzistica, Tony Williams Lifetime, i corridoi obbligati. Un'ansia di libertà che si traduce in folgoranti esaltazioni cromatiche, irriducibile potenza dell'acqua che scorre, del sangue che scorre, del sole che accarezza e possiede il corpo, forse l'archetipo di una evoluzione che tutti abbiamo sperimentato e ricordato in un attimo troppo breve - solo un senso di incredibile vita sulla pelle; **Dream**, il sogno, il ponte su ogni sponda di esistenza attraversato da luci di stupore...

Al tempo, McLaughlin si dichiarava in cerca di perfezione: suscitando anche qui equivoci e facili compatimenti. Dicono le scritture orientali: « Chiedete ad un uomo se si ritiene perfetto: vi risponderà sicuramente di no. Egli non si ritiene tale **in rapporto** alla sua idea di perfezione: ma d'altronde non potrebbe possedere così lucidamente questa idea senza avere sperimentato, ad un determinato livello della propria esistenza, la vera Perfezione, l'Infinito ». Ed ecco spiegato un disco come **Birds Of Fire**, la pulizia chiarissima del suono, l'eccitamento cercato con fredda consapevolezza, la precisione millimetrica delle armonie, la musica che penetra nel cervello come una stiletta, senza lasciare il tempo di com-



prendere razionalizzare difendersi. Arrivare in cima al cielo per ricadere sulla terra, morire perfezione per rinascere emozione, **Celestial Terrestrial Commuters** suggerisce con piglio poetico lo stesso musicista. Perché dietro a brani come **Birds Of Fire** ce ne sono altri come **Thousands Island Park**, come **Sanctuary**: e allora il suono ha compiuto la sua trasmutazione, il suo ciclo vitale, per ritornare elementare ancestrale sentimento umano. Lo strumento abbandona i suoi connotati, diviene voce: il linguaggio — ovviamente — è universale. In realtà esisteva una grossa crepa, Cobham Hammer Laird soprattutto. Resistenze, piccole o grandi incomprensioni, il rifiuto di farsi venire gli occhi storti per seguire la strada del leader: ascoltare **Trilogy** — sull'album live — chiarisce sufficientemente questa impressione. McLaughlin teso oltre il muro del suono, e gli altri a rincorrere; problemi di tempo, di spazio, di coraggio! La fusione che i primi lavori avevano lasciato intravedere era solo stata il dono di un attimo. Vorrei solo escludere Goodman da questa constatazione, Goodman luminoso contraltare di John, il bianco ed il nero, il creativo ed il ricettivo, l'armonia e non la contrapposizione, qualsiasi colore dipinto con polso fermo ed energia illimitata; i ritmi accavallati e disintegrati senza un'ombra di paranoia...

Ma è stata la fragilità di McLaughlin a decidere la fine della Mahavishnu Orchestra, la comprensione di non riuscire a coinvolgere intimamente i compagni nella propria avventura, iniziare da capo per dimenticare una delusione. Non voglio giudicare l'uomo, a nessun livello. Ma non posso fare a meno di notare come la totale devozione a Sri Chinmoy, il tono delle sue dichiarazioni alla stampa, la stessa luce timida del suo volto concorrano a formare l'immagine di un personaggio insicuro, certo capace di forza e di disciplina interiore ma non sempre sufficientemente lucido nelle proprie scelte artistiche — hey, parliamo di vita! —, fiducioso delle proprie capacità di conoscenza. Per questo **Apoca-**

Jon Hammer



lypse, per questo il ritorno ad un livello di espressione con insopportabili punte di romanticismo: la retorica, l'oleografia, il sentimento — cose bellissime forse, ma solo un anno prima il suono accarezzava le stelle... Tutto più semplice, cercare di arrivare al cuore della gente per una via incatenata ai binari dell'ovvietà. Eppure questi violini, queste voci difficilmente credibili mi appaiono figlie legittime di un passato di equivoci: proprio la **forza della trasformazione** sembra essersi sfumata, smarrita, chiusa a chiave nell'armadio delle cose « che avrebbero potuto essere »; sogni infranti, sottile sfiducia, un bacio al passato per non vivere nel presente, nel suo dolceamaro carico di incertezza. Il mistero del Suono non più affrontato di petto ma aggirato, mediato, addirittura svilto. Il furore limpido nelle vene negli occhi di chi viveva elettricità di fuoco (chi ha in testa **Sister Andrea?**) reso color fantasma.

Ma a questo punto vorrei restringere l'obiettivo su una caratteristica nello stile di McLaughlin, che sottolinea molto bene la rivoluzionarietà del suo approccio all'elemento sonoro. Qualcuno mi faceva notare come le successioni armoniche di molti suoi brani possedano una struttura **circolare**: non un crescendo, non una ciclicità matematica, neppure l'anarchia/liberazione interiore di un Hendrix. L'osservazione è piuttosto giusta, ma va precisata: nella misura in cui anche questo aspetto entra nel lavoro del chitarrista come un preciso passo di un rituale iniziatico. McLaughlin ricerca la dimensione della **spirale**: la danza, l'intersecazione di mille frammenti di suono in contrapposizione che si fon-

dono in una sola tensione verso l'Uno: sbuffi di fiamme e aria sezionata con puntiglio tremendo, ogni pulsazione musicale simbolo/ricerca di questa antichissima architettura della Vita. L'Oriente ha insegnato anche questo all'uomo, il movimento (la spirale, appunto) come riproduzione dell'eternità: tutto si evolve in un alternarsi di contrazione ed espansione, azione e meditazione, intuizione e razionalità. La musica di John ha cercato per molto tempo anche questa immensa rappresentazione allegorica. Niente era lasciato al caso, naturalmente: e l'emozione fisica, il lato « estetico » del suono, era solo la punta di un iceberg sepolto nella profondità della coscienza...

Un'ultima notazione. John è anche chitarrista acustico: poco dopo la fondazione della Mahavishnu Orchestra si era esibito al festival di Bilzen, in Belgio, con il solo accompagnamento al tamboura della moglie Eve (la Mahalakshmi di **My Goal's Beyond**); e non è infrequente scorgere il suo nome nei concerti a beneficio della Sri Chinmoy Lighthouse, l'organizzazione del suo guru. Chitarra acustica: l'amore per la bellezza/purezza del suono, il desiderio quasi fisico di un microcosmo assolutamente cristallino, pace ir-reale; emozioni soffici, scolpite nel vetro. Proprio il contrario della nostra vita di tutti i giorni, certo: McLaughlin riesce a rappresentare la realtà proprio dove ne nega l'impatto nevrotizzante e caotico, ciecamente affannoso. Perché sia più semplice **comprendere**: non dietro ai Black Sabbath squallide contrefigure dell'era della Macchina-Moloch, ma proprio di fronte alla lucida dialettica di un lentissimo istante con corde accarezzate e incanto, il ritaglio di un'emozione che ci appartiene e da cui siamo stati espropriati a forza, lavoro studio nevrosi costruzioni castrazioni accumulo morte gas lacrimogeni maschere d'odio...

2) Tristezza per il letargo del Re di Primavera

Nella gigantesca scena/tramonto di oggi **Apocalypse** continua a tornarmi sotto gli occhi, con il suo carico invisibile e ponderoso di scon-

fitta. Molti avranno probabilmente già potuto osservare la Mahavishnu Orchestra seconda edizione dal vivo, quando leggeranno queste righe: e sarà la migliore puntualizzazione di ogni ipotesi. Non so se il McLaughlin che abbiamo conosciuto/amato sia ancora vivo, né con quanta chiarezza viva oggi la straordinaria complessità del momento esistenziale che ha coinciso — in questi ultimi anni — con le sue creazioni più spettacolari. Eppure un brano come **The Noonward Race** ha ancora da insegnare una vita di sapere a tutta una generazione di musicisti, di persone insomma: e poi bruciamo pure anche McLaughlin, se vincerà la paura, il calcolo, la rotta del tramonto... che importanza può avere un volto per la vita di tremiliardidivolti? Ma ritornare ad ascoltare **My Goal's Beyond** non sarà mai un comodo esercizio di nostalgia... questo è il messaggio...

« Penso che non ci siano veramente barriere nella musica: solo barriere tra le persone. Sono queste che io voglio eliminare », ricordava John proprio un anno fa. Possa allora questa saggezza fargli esplodere il cranio, anche nell'interminabile viaggio/avventura di oggi, oltre i sogni di potere, oltre la libertà della « musica da vendere ». Bisogna morire ogni minuto per incominciare a vivere...



Mahavishnu John McLaughlin è nato nello Yorkshire, nel 1943. Si fa notare nella Graham Bond Organisation, a fianco di figure ancora completamente sconosciute, Jack Bruce, Jon Hiseman, Ginger Baker: diventa ben presto un sessionman apprezzato, e collabora tra gli altri

con Georgie Fame, Wilson Pickett, Sandy Brown, Pete Brown, Jack DeJohnette, Gordon Beck, Kenny Wheeler. Tra le sue influenze più importanti cita il blues ed il jazz tradizionale: il rock è ancora lontano. Dopo essere divenuto per alcuni mesi il chitarrista di Brian Auger, entra nel gruppo del batterista Tony Williams, i Lifetime: è il 1968. Poco dopo incide il suo primo album solo, **Extrapolation**, in compagnia di John Surman, Tony Oxley, Brian Odges: è il periodo consacrato al jazz, alla lenta costruzione di un bagaglio tecnico di primissimo ordine. Non a caso Miles Davis lo vorrà al suo fianco per i tre suoi albums più importanti, compreso quel **Bitches Brew** che segna l'inizio di un nuovo, luminosissimo capitolo nella storia del jazz e del rock.

Proprio a questa sfera, l'illusione di una **musica totale** e della sparizione di ogni « genere » sonoro, appartengono gli anni tra il '70 e il '71: in questo periodo John lavora con Miroslav Vitous, Billy Cobham, Wayne Shorter, Chick Corea, Larry Coryell. Conosce inoltre il suo attuale



Jerry Goodman

maestro spirituale, Sri Chinmoy. Iniziative spettacolari come la Jazz Composer's Orchestra Association di Carla Bley lo vedono tra i protagonisti: proprio un brano su **Escalator Over The Hill** (il titolo è **Businessmen**, i compagni Jack Bruce, Paul Motian e la Bley) rivela la sua incredibile versatilità, l'assimilazione perfetta del linguaggio rock, la velocità di esecuzione, la limpidezza del suono, il feeling sorprendente per chi aveva sempre pensato ai jazzisti come a freddi automi di alluminio. Non a caso McLaughlin aveva conosciuto un paio d'anni prima Jimi Hendrix, incidendo con lui alcuni nastri e restandone

profondamente influenzato (si veda a questo proposito il suo album **Devotion**).

La formazione della Mahavishnu Orchestra, nel 1971, segna la sua definitiva consacrazione: tre dischi ed un volto già entrato nella leggenda, il trionfo nei referendum musicali di tutto il mondo, tournées che dimostrano la potenza indescrivibile dell'Orchestra, la sua omogeneità apparentemente perfetta. Ma nel dicembre '73 il gruppo si scioglie (« E' una naturale evoluzione », sostiene il protagonista): McLaughlin lo riforma con strumentisti quasi completamente sconosciuti — la sola eccezione è Jean-Luc Ponty —, inserendo addirittura una sezione d'archi: è il presente, con **Apocalypse** e **Visions of the Emerald Beyond** uniche documentazioni su vinile.

La discografia essenziale di John McLaughlin inizia senz'altro con il più volte citato **My Goal's Beyond** (Douglas, 1971); poi **The Inner Mounting Flame** (CBS, 1972) e **Birds Of Fire** (CBS, 1973) per il periodo con la Mahavishnu Orchestra; anche se l'ultimo **Between Nothingness & Eternity**

(CBS, 1973), dal vivo, non è certo da buttar via. Almeno un disco inciso con Davis, direi **Live-Evil** (CBS, 1971). Tra le altre numerose incisioni del chitarrista, meno « fondamentali » ma sempre estremamente interessanti sono gli altri due albums solo (**Extrapolation**, Polydor, 1969 e **Devotion**, Douglas, 1969); **Things We Like** di Jack Bruce (Polydor, 1968); **In Retrospective**, doppio della Polydor che raccoglie il meglio delle sue incisioni con i Tony Williams Lifetime, a cavallo tra il '69 e il '70; **Love, Devotion, Surrender** con Carlos Santana (CBS, 1973); **Escalator Over The Hill**, album triplo ora ristampato su etichetta Watt; gli altri dischi con Davis, precisamente **In A Silent Way** (CBS, 1969), **Bitches Brew** (CBS, 1970) e **Jack Johnson** (CBS, 1971). In una sfera più « jazzistica » e sperimentale, **Where Fortune Smiles** (con John Surman, Stu Martin, Dave Holland e Karl Berger; Pye, 1971) e **Spaces** di Larry Coryell (Vanguard, 1971).



MARCO FUMAGALLI



**sono
già
usciti 5
numeri
di Gong**

**chi volesse
recuperarli può
inviare L. 1.600
per copia
a Gong -
Torre N. 9
Milano S. Felice**



ANTHONY BRAXTON

QUEL
LUNATICO,
COLTO,
SCOMODO
FREAK
NERO

Anthony Braxton, un personaggio a parte nel ristretto campo della musica d'avanguardia attuale. Un artista afroamericano che da tempo porta avanti il suo personale discorso con coerenza e rigore assoluti. Un musicista moderno estremamente cosciente e colto, intelligente ed aperto, l'opposto del povero suonatore nero tutto chiuso nel suo li-

mitato ghetto musicale. Un uomo di oggi che sa quello che vuole, insomma. E, a differenza di tanti suoi colleghi giovani come lui, ha fatto una scelta che nulla ha a che vedere con il compromesso commerciale in nome di chissà quale ipocrita necessità di comunicazione con le masse. Per questo è poco gradito all'establishment dello show-business internazionale ed è assai poco conosciuto dal vasto pubblico.

Di musicisti ne ha incontrati ed intervistati finora molti, ma poche volte sono riuscito ad entrare in perfetta comunicazione. Con Braxton c'è stata subito una completa sintonia e questo non solo per le vibrazioni positive (non ci credo in maniera assoluta alle vibra-



zioni). Vi riporto qui una nostra recente conversazione che mi sembra estremamente rivelatrice e credo possa interessare anche a chi sa poco o nulla di Braxton.

Gong: Mi sembra che tu sia uno dei pochi musicisti che, pur essendo legato alle radici della Black Music, riconosce di essere anche influenzato dalla cultura e dalla musica europee. Non è vero?

Braxton: Sì, ciò che mi ha influenzato maggiormente, quando ero più giovane, era la musica di Arnold Schönberg. Oggi sento un'affinità per le prime opere di Stockhausen: per esempio *Zeitmasse für 5 Holzbläsergruppen* e certe musiche per piano. Comunque penso che nella musica classica contemporanea ci sono parecchi sviluppi strutturali recenti che sono interessanti e possono essere utilizzati. Il problema con quel tipo di musica è che la gente si dimentica di sentire. È più un pensiero che un sentimento, mentre il contrario è per la musica improvvisata. Specialmente la musica che la gente chiama « Free Jazz ». C'è un'enfasi forte sul sentimento e non sulla totalità dell'esperienza che coinvolge il pensiero. È un peccato che molta di questa gente non si conosca, perché tutti insieme hanno la risposta a tutti i problemi. Io sono nel mezzo e in questa posizione godo la migliore delle sue tendenze. Vuol dire, per esempio, che riesco ad apprezzare certa musica di Cecil Taylor. Ma John Cage non sa chi è Cecil Taylor: forse lo sa, ma non ascolta la sua musica, e questo va a suo danno. In questo pianeta, per me la domanda più giusta è come essere creativi il più onestamente possibile e non merda come « comunicazione » e roba simile. Ma fare qualcosa che si senta veramente dentro. La posizione ottimale sarebbe quella di ascoltare tutto ciò che succede in giro: non hai nessun vantaggio ad ignorare certe musiche.

Gong: Cosa rappresenta oggi per te Stockhausen?

Braxton: Stockhausen mi ha succhiato il mio sangue, perché Stockhausen è un vampiro. Anche se ciò accade a qualsiasi persona voglia farsi succhiare. Suonare insieme a Stockhausen? No, io non lo voglio fare. Tutti parlano di Stockhausen, ma è un uomo fallito, è un uomo del passato. No, io non voglio suonare con lui. **Fuck Stockhausen!**

Gong: Cosa pensi dell'attuale voglia di comunicare del tuo ex-collega Chick Corea?

Braxton: Chick Corea sta andando in giro sbandierando la sua scientologia. Lo fa come lo fanno tutti oggi in America, in ogni intervista... Ci sono più o meno due o tre stereotipi di interviste. Per esempio, se uno è nero, parla di solito de « la verità



va molto bene, nel senso che Stockhausen vive nel mio mondo. Non mi piace come persona, ma non ha importanza. Come compositore penso che sia straordinario, o almeno lo era finché non ha creduto di essere un dio. È lo stesso per Boulez e tutti gli altri. Anzi per me Boulez è stato terribilmente sopravvalutato: Boulez non è nessuno! Penso che un tempo Stockhausen riusciva a scrivere, nella tradizione germanica, una musica molto creativa. Non lo fa più ora, ma se riesce un giorno scoprirà che sa scrivere ancora musica. Stockhausen e Boulez sono entrambi nel mio mondo, perché so tutto di loro. So quello che stanno facendo e quello che progettano di fare, perché esistono nella mia vita. Ciò malgrado quanto siano sbandati...

Gong: Suoneresti con Stockhausen?

Braxton: Stockhausen ha succhiato il mio sangue, perché Stockhausen è un vampiro. Anche se ciò accade a qualsiasi persona voglia farsi succhiare. Suonare insieme a Stockhausen? No, io non lo voglio fare. Tutti parlano di Stockhausen, ma è un uomo fallito, è un uomo del passato. No, io non voglio suonare con lui. **Fuck Stockhausen!**

Gong: Cosa pensi dell'attuale voglia di comunicare del tuo ex-collega Chick Corea?

Braxton: Chick Corea sta andando in giro sbandierando la sua scientologia. Lo fa come lo fanno tutti oggi in America, in ogni intervista... Ci sono più o meno due o tre stereotipi di interviste. Per esempio, se uno è nero, parla di solito de « la verità

e lo spiritualismo nella mia musica ». Poi c'è chi dice « io e il mio guru vogliamo la pace ». E dopo c'è quello che va spandendo comunicazione in giro, « voglio suonare per la gente, amo la gente ». Io dico: « **Fuck These Motherfuckers!** » Non sono nessuno. Io devo suonare per vivere, per quanto mi dia da fare. E se c'è qualcuno che mi ascolta, sono felice. Ma se proprio non ce la fanno, va bene lo stesso.

Ora la comunicazione è stata presa ed enfatizzata fino ad un punto osceno. La gente che fa così, truffa... Questa gente che dice « voglio comunicare », in realtà non sa neanche che cosa vuole comunicare. Quando parlano di comunicazione, parlano di comunicare una forma. Se io volessi « comunicare », come dicono loro, non dovrei fare altro che adottare un bravo chitarrista rock ed un Rock Beat: è quello che vogliono in realtà. Dare al pubblico qualcosa che ha già sentito. Per me questa non è comunicazione.

Gong: Forse c'entrano i soldi?

Braxton: Sì, affari. Perciò, quando Chick Corea mi ha detto che voleva raggiungere un pubblico più vasto e il Circle si è sciolto, io sapevo cosa voleva dire in realtà.

Gong: Ora mi pare che Corea rifiuti la sua musica precedente...

Braxton: Sì, lo fa perché non è nessuno. Quando ho suonato con il Circle, era molto noioso. Anche se all'inizio suonavamo... Chick mi chiese di far parte del gruppo: non sapevo bene chi fosse Chick Corea, sapevo solo che era un giovane pianista. Mi hanno invitato, ho suonato con loro e Chick disse che gli sarebbe piaciuto che mi unissi a loro. Allora lui sapeva da dove venivo e chi fossi. Ciò che ho fatto per lui fu di portargli tutte le partiture di personaggi importanti, compresi i più recenti pezzi per pianoforte. Gli parlai della musica di Cecil Taylor, cercando di liberarlo, perché aveva dei problemi dopo aver suonato musica rock con Miles. Lui

diceva che non gli piaceva. Diceva pure che Miles aveva sempre concerti esauriti. Ma io rispondevo: « Quello non ci interessa ». A me interessa solo suonare bene: il resto non conta. Allora ci siamo messi insieme. Poi una sera voleva suonare Nefertiti, ed io dicevo a me stesso che non avevo suonato una canzone come Nefertiti da parecchio tempo. Ma l'abbiamo suonata. Poi, la sera dopo, voleva rifarla. Io ho detto O.K., ma dopo circa 500 concerti gli ho fatto: « Un momento Chick! ». Adesso con il Return To Forever sta cercando di introdurre una specie di Bossanova-Beat. Ed ogni volta che torna da una crisi di scientologia, ha qualcos'altro come Boogalou eccetera. Io non voglio suonare quella merda. Circle si è sciolto principalmente per le contraddizioni tra Chick e me. David (Holland) e Barry (Altschul) erano nel mezzo, cercando di capire che cosa stava succedendo. Ho sentito che ora anche Herbie Hancock suona rock. Io so chi è questa gente. Non è per screditare il Rock: ho rispetto per i musicisti onesti che suonano il rock, quelli che suonano veramente il rock. Per esempio Marvin Gaye. Ho rispetto per Stevie Wonder, ma non per Herbie Hancock. È un **Watermelon Man** (nel senso di « uno che cambia colore »). Forse è bella musica, ma io non la voglio sentire. Non voglio sentire Chick Corea e il suo amore universale.

Gong: E Miles Davis?

Braxton: **Fuck Miles Davis!** Mi piace molto Miles, ma non è nessuno. Non è un dio. Miles concede 400 interviste e in ciascuna dice che tutti rubano la sua musica. Tutti suonano come lui. Io non sono come Miles: dovrebbe esserne felice. Per quanto mi riguarda, Miles può anche andare a farsi fottere. Non voglio sentire Miles Davis: non ho bisogno di lui. Non è per fargli un dispetto, ma non ascolto i suoi dischi e non so cosa stia facendo. Non ho sentito più niente da Bitches Brew, che già non mi piaceva. Perciò quello che sta facendo ora

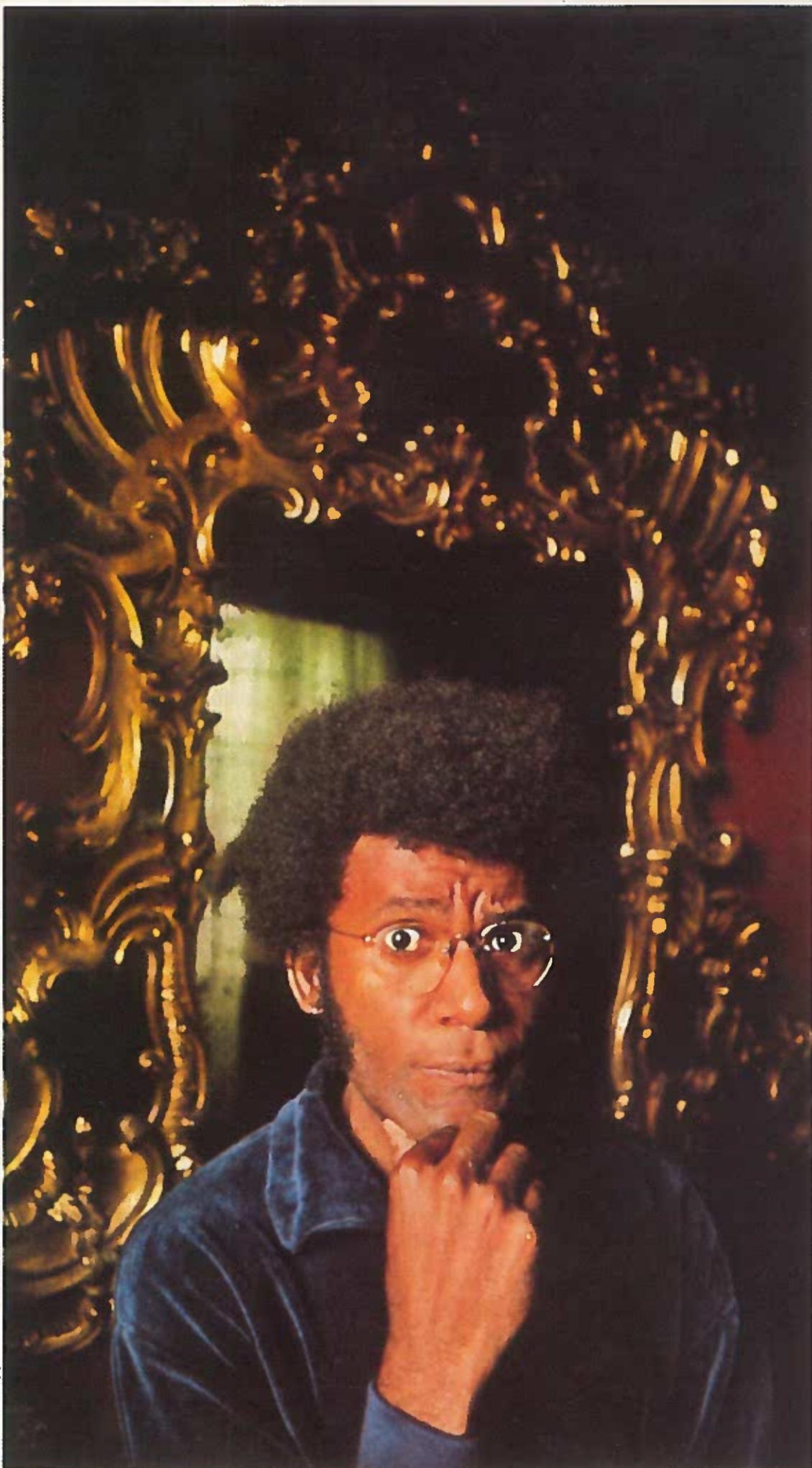


Foto Giuseppe Pino

mi sta bene, perché non mi interessa. Dovrebbe essere contento che non gli rubo la sua musica.

Sono questi i motivi che mi fanno odiare l'ambiente della musica. Perché ormai tutto è un affare, mentre io, se potessi, suonerei anche senza essere pagato. Miles dice che lui è il migliore. Chick Corea dice che ama tutta la gente. Mahavishnu va in giro con la sua chitarra gigante e tutti quegli amplificatori. E' questo l'ambiente musicale, odierno ed è così perché viviamo sotto il potere dell'occidente. I bianchi hanno costruito una realtà tale, che qualsiasi cosa oggi si crea, subito si disperde. La vita non è più vita, ma è morte. La musica è una delle cose più strane su questo pianeta. C'è gente come Dan Morgenstern o Leonard Feather e tutti questi vermi che circondano la musica, che dicono e fanno porcherie. Ora viviamo in un periodo in cui gente come Leonard Feather ha un ruolo sostanziale nella definizione della musica. Non è mai successo prima. Non importa ora andare a vedere come lo sviluppo della musica sia stato complicato o reso incomprensibile, ma adesso siamo ad un bivio. Sono le case discografiche a decidere e definire la musica, oggi. Per esempio, ti dicono: « Devi suonare il rock! » Mi ricordo che una volta un discografico diceva a Miles: « Perché non pensa a vendere più dischi per raggiungere un pubblico più vasto? » Miles doveva dargli un calcio nel culo! Prima che Miles suonasse il rock, è stata la CBS a suggerirgli quella direzione. Certamente ha influenzato la sua decisione perché c'entravano i soldi. Siamo a questo punto: le case discografiche controllano la musica.

Gong: Dopo un soggiorno abbastanza lungo in Europa, ora sei tornato negli USA. Prosegui la tua attività da solo o vuoi suonare con un gruppo? Cosa preferisci?

Braxton: Ti ho detto che m'interessa molto la musica per solisti, come quella di Schönberg o le prime musiche per pianoforte di Stock-

hausen. Perciò mi piace suonare il sax solo. Non posso suonare sempre con la batteria. Mi stanco della stessa situazione, dopo un po'. E' come Nefertiti: non posso suonarla sempre. Ma ugualmente non mi piace suonare sempre da solo. Preferisco avere la possibilità di cambiare spesso il mio ambiente, il mio mondo musicale. So che è una grossa sfida, ma non la farei se non mi piacesse. Ora ho diversi progetti. Penso che l'idea di un complesso stabile sia dannosa, fino ad un certo punto. Mi sembra che io riesca bene ad avvantaggiarmi degli stimoli provenienti dai cambiamenti dei diversi musicisti. Mi piaceva quando ero con Derek Bailey; poi quando suonavo con il quartetto di Dave Holland. Derek ora è il mio musicista favorito su questo pianeta. Poi trovo Paul Rutherford molto interessante. Credo che certa musica di Londra sia molto interessante. Spesso m'interessa più di quello che succede in America. Oggi l'America sta cambiando così tanto, che vedo il giorno in cui non si dovrà più guardare verso di essa per la musica. Perché i neri stanno diventando in maggioranza neri troppo professionali e i bianchi è già tanto tempo che si sono persi... Non so. Del resto non posso nemmeno pensare che l'Europa divenga così grande da cambiare il mondo. Anche perché mi pare che tutti i paesi su questo pianeta sono talmente incasinati. Certo non sarà più necessario guardare verso Miles Davis per cercare la direzione della musica. Ci sarà come un decentramento di creatività, in cui esisteranno tanti individui come Derek Bailey che sanno suonare. Per me la cosa più importante è di non avere un dio, come Miles Davis o Stockhausen. Ma di avere la possibilità di ascoltare la creatività di ogni musicista.

Gong: Che valore dai alla tua musica?

Braxton: Non so venderla. Vorrei che qualcuno mi insegnasse perché sono sempre senza soldi. Non suono la mia musica per soldi.

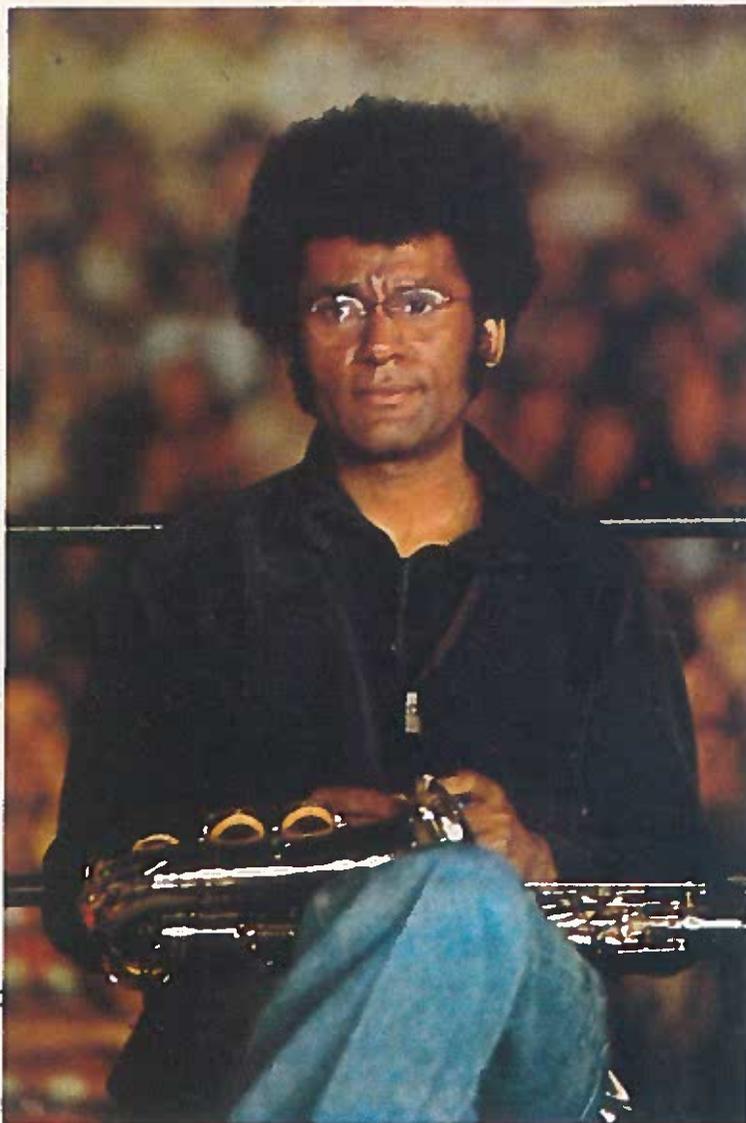


Foto Giuseppe Pino

Certo, vorrei avere dei soldi: non sono pazzo. Uno ha bisogno di soldi per vivere. Ma uno oggi non fa soldi, se non suona il rock o se non si crea un seguito come ha fatto Stockhausen. Stockhausen deve molto alla radio tedesca per il suo seguito. Io sarei molto felice se avessi abbastanza soldi per continuare quello che sto facendo. Infatti se la mia situazione non cambierà, sarò contento e scontento, perché è come sono tutti i giorni. **Fuck Money!** Voglio dire che continuerò a fare quello che sto facendo, malgrado tutto. Ho preso la decisione di continuare la mia vita, la mia creatività nel mondo più onesto possibile, e credo che non ne morirò. Lo scorso inverno ero al verde. Ma sono sopravvissuto a quell'inverno. Potrà andare meglio o peggio, ma tu non mi troverai con un gruppo rock. **Fuck Rock!** Se andrà così male, andrò a lavorare nelle acciaierie. Lavorerò,

risparmierò e poi tornerò di nuovo a suonare. E' così che mi sento. Sono stanco dei numeri. Avere un numero che mi detta come regolare la mia vita. E non hai abbastanza soldi per mangiare. **Fuck That Shit! Rubali! Uccidi!** Non voglio essere negativo per forza. Ma capisco che questo pianeta è controllato da cinque persone, un pugno di uomini bianchi. Essi controllano tutto il pianeta. Dostoevskij capì quando disse: « Senza Dio siamo liberi di uccidere, non c'è il buono o il cattivo... » Io dico di fare quello che è necessario per vivere. Non sono per i neri, i gialli o i bianchi, ma posso ammirare una persona che fa quello che deve per vivere, nel suo ambiente fisico-universo. Vogliamo parlare di amore? Amore: **Fuck Love!** Amore e pace: **Fuck Love And Peace!** Questo pianeta non ha niente a che fare con amore e pace. L'uomo deve fare ciò che deve. Non sto

sostenendo che bisogna uccidere, ma mi sento come un assassino, perché sono come un assassino, solo che non ho dovuto uccidere qualcuno. Tutti facciamo quello che dobbiamo per cambiare una certa situazione.

Gong: Come mai sei tornato in America?

Braxton: Per curiosità. Vado alle partite di Football. Mi sono visto tutto l'Impeachment di Nixon. M'era dispiaciuto prima non poter assistere alla disfatta di Agnew. Mi piaceva Parigi: mi sembrava una città dove avrei potuto capire cosa stava succedendo. Spero ora di potermi guadagnare da vivere con la musica. Se riesco a fare qualche registrazione, forse sarà un bel periodo per me, non so. So solo che non avrei potuto sopportare un altro inverno a Parigi. Voglio dire che non mi meraviglia che l'esistenzialismo si sia sviluppato lì. Ma non posso andare sulla West Coast negli Usa, perché la odio. Preferisco New York, tutto sommato. Ora ho tutta una serie di possibilità, ho una vita molto « interessante ». Sto senza lavoro per molto tempo, poi, improvvisamente, ho 4 milioni di possibilità. Forse una si realizza... Ho delle possibilità di registrare nei prossimi mesi. Cioè qualche casa discografica è interessata alla mia musica, anche se non è interessata a pagarmi. Vedremo. Una cosa è sicura: non sto morendo. Almeno non in questo momento, ma anche se muoio, **Fuck It!** Se vivrò, farò quello che ho sempre fatto. Un giorno qualcosa succederà o non succederà. Ma a me va bene, perché sto facendo quello che voglio con la mia vita. Soffro per le cose cattive e sono felice per quelle buone. Sono libero.

Gong: Cosa pensi del Boss del festival di Newport, George Wein?

Braxton: Non sono contro George Wein. Potrei anche apprezzare George Wein. Dovevo suonare per lui a « Newport in New York »: Mahavishnu nella prima parte, io per secondo e Chick Corea per ultimo. Non so,

forse sbaglio, ma non ho niente di personale contro Wein. Certo che non lo vedo al festival del jazz di Newport. **Fuck George Wein!** Non sono contro di lui, ma lui non capisce niente di questa musica. Non sa aver rispetto per i musicisti « diversi ». Tu mi hai chiesto di George Wein, ma io non penso niente di lui. Non ha nemmeno il diritto di essere nella mia intervista. Non dovremmo lasciare spazio a lui, perché non lo merita. Come osi parlare di lui?

Certo non sto dicendo « Ama la gente », ma è bello avere un'intervista tutta negativa.

Gong: Hai qualche altro grande interesse oltre la musica?

Braxton: Sì, mi piacciono gli scacchi. E' stata un'altra ragione per tornare a New York. Frequento la scuola di scacchi di Manhattan. Sto cercando di avere il diploma. Vorrei giocare professionalmente. Adesso gli scacchi sono molto più interessanti della musica. Ci sono certi giocatori che sono migliori dei musicisti. E' più stimolante. Voglio dire che sulla scacchiera non corri il rischio d'incontrarti con un gruppo rock.

Gong: Sei interessato ad insegnare la musica?

Braxton: E' molto pericoloso se non insegni bene, perché la gente crede in quello che dici. Questo è il problema più grosso. Non vorrei che qualcuno studiasse con me e venisse fuori esattamente come Anthony Braxton. Perché non sempre sono d'accordo con le mie idee. Come insegnare l'amore per la creatività? Questo soprattutto è importante per me, non sistemi e metodi. E' molto difficile. Ogni tanto mi metto ad insegnare, ma poi mi vergogno, perché sono troppo analitico con i metodi. Dopo aver iniziato ad insegnare un po' di quella roba, mi dico: « Ma questa gente non vuole imparare questa merda! Se io sono malato, perché devo contaminare gli altri? »

Gong: Sei interessato alla musica di Terry Riley, Philip Glass o Lamonte Young?

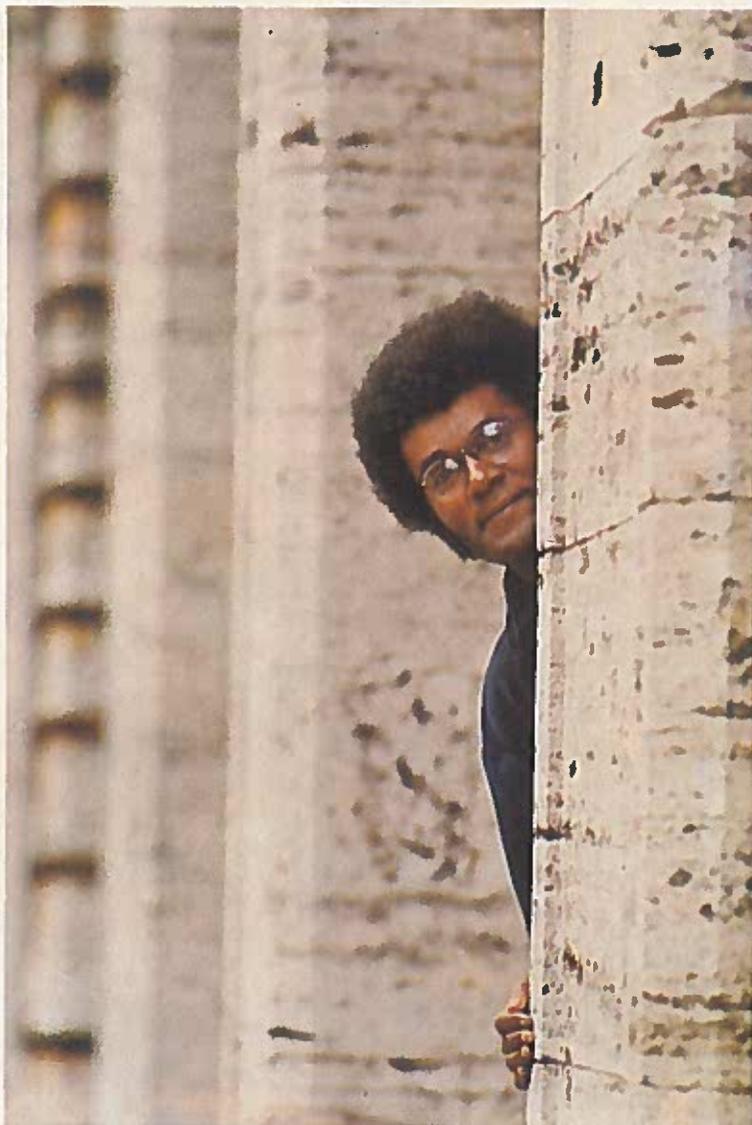


Foto Giuseppe Pino

Braxton: Con Philip Glass ho lavorato. Ero interessato a certe sue musiche, ma non a tutte e non sempre. Lamonte Young è un compositore molto interessante, ma poche persone conoscono tutti i vari tipi di musica che ha suonato. Stockhausen ha imparato molto da lui. Lamonte studiava con Stockhausen, che spremeva il suo sangue. Mi meraviglio della gente a cui piace Lamonte Young: perché è un avaro, egoistico **Motherfucker**. E mi piace. Ha la sua maniera, crede in quello che crede e lo fa. E poi nessuno lo conosce. Mi piace. Anche se sono più attratto da Lamonte, mi piace pure Terry, ma non so che cosa ha fatto negli ultimi due anni. Hanno entrambi un'integrità, fanno la loro musica. La fanno nel modo più onesto e nessuno la faceva in quella maniera, prima che arrivassero loro. Li rispetto. Nessuno può dire che Terry Riley sta cercando di copiare Miles

Gong: Hai sentito il Don Cherry più recente?

Braxton: Non sono molto interessato a quello che fa adesso. Mi piace molto come persona. Non so, forse sono troppo negativo... Adesso voglio dire qualcosa di positivo: mi piace Don Cherry, amo tutta la gente, se mi sta lontano. No, non così... Mi piacciono i soldi. No... Don Cherry è O.K., ma non è il tipo di musica che preferisco. Ascolto solo una piccola area di musica, che mi pare abbastanza relativa. Sono nel gruppo di quei lunatici **Freaks dell'Underground**, pazzo, malato, distorto: quella è la mia casa!

Anthony Braxton è nato a Chicago nel 1945. Dal 1959 al 1963 segue i corsi della Chicago School of Music. Poi studia armonia e composizione al Chicago Musical College e filosofia alla Roosevelt University. Nel 1966 diviene membro della

A.A.C.M. ed insegna armonia alla scuola organizzata da questa associazione fino al 1969. A Parigi si unisce all'Art Ensemble of Chicago; poi suona con i suoi partners abituali, il violinista Leroy Jenkins ed il trombettista Leo Smith. Quindi lavora con diversi musicisti europei o americani di passaggio in Europa, come Gunter Hampel, Archie Shepp, Alan Silva, Steve Lacy. Di ritorno negli Usa, nel 1970, è chiamato da Chic Corea a costituire il Circle. Dopo un altro lungo soggiorno parigino, in cui ha lavorato da solo e con occasionali compagni, alla fine del 1974 è tornato a New York, dove oggi vive e lavora.

I suoi dischi, incisi logicamente tutti per piccole etichette, in prevalenza europee, vanno ricercati con pazienza e costanza.

Tra quelli incisi sotto nome di altri vi segnaliamo: Richard Abrams **Levels and Degrees of Light** (Delmark 413); Archie Shepp **Archie Shepp & Philly Joe Jones** (America 6102); Marion Brown **Afternoon of A Georgia Faun** (ECM 1004); Circle **Paris Concert** (doppio ECM 1018-19); David Holland **Conference of The Birds** (ECM 1027). Ma i dischi più interessanti sono, chiaramente, quelli sotto suo nome. Vi consiglio: **Three Compositions of New Jazz**, con Richard Abrams, Leroy Jenkins e Leo Smith (Delmark 415); **For Alto**, raccolta di assoli di sax (doppio Delmark 420-421); **B-X-NO-47A**, con Smith, Jenkins e Steve McCall (Byg 529315); **Récital Paris 71**, soli di piano e di sax alto (Futura Ger-23); **Dona Lee**, con Michael Smith, Peter Warren e Oliver Johnson (America 6122); **Saxophone Improvisations Series F**, assoli di sax alto (doppio America 011-012). Infine Braxton ha firmato, insieme al chitarrista inglese Derek Bailey, un album, registrato dal vivo l'anno scorso a Londra: **Duo** (doppio Emanem 601). Ma le esperienze di Anthony Braxton non finiscono qui...





ma l'assemblea non muore...

C'era una volta il 1968. Il presidente Mao, al di là di terre e montagne sconosciute, schiudeva gli occhi a mandorla, contento, sulle sue Guardie rosse, intente a fare pulizia delle prime macchie di sporcizia borghese sul vestito della rivoluzione.

La rabbia scoppia come un foruncolo maturo e si incendiano le scuole. Sono troppi ormai a pigiarsi in uno spazio ristretto, la scuola è diventata di massa (non abbastanza). Non è più la corsa dei cani dietro una lepre succulenta, ma una gara fasulla senza preda e senza il brivido della conquista. La selezione, come si dice, colpisce più per forza di inerzia che per stratificare: ormai è chiaro che lo studio non serve a trovare un lavoro di prestigio, né tantomeno un lavoro (ci pensa papà, per i più benestanti, a trovare un posto decente dopo gli anni persi a scuola).

Di giacche e cravatte non se ne può più, anche i grembiuli neri asessuati (per impedire, ancora per poco tempo, l'orgia made in England delle minigonne e dei calzoni per femmine) soffocano gli istinti di libertà, l'irresistibile voglia di rompere, travolgere, scoppiare in forme nuove, antiautoritarie. Costretti a scendere precipitosamente di cattedra, i professori si esprimono con il linguaggio dei medici navigati: cari ragazzi, la diagnosi è esatta, la scuola è malata in effetti, ma perché una terapia così radicale? Volete farvi strumentalizzare. Si abbatte su di loro, senza discriminazioni, la collera di chi li ha sopportati troppo a lungo. Gemono i vecchi leader degli organismi studenteschi, futuri manager dall'aria distratta, per la rinuncia al potere che l'assemblea tiene ormai saldamente in mano. Impazzisce la fantasia, inventa scritte sui muri e i primi *tazebao* importati dalla Cina, guida i cortei interni per stanare i crumiri e appendere gli insegnanti al chiodo delle loro responsabilità.

Aria nuova viene dalla Francia (in Germania da tempo Rudy Dutchke ha smesso di guidare sommosse gentili con fiori e uova contro i poli-

ziotti, in nome di Marcuse e della rivoluzione, per scegliere proiettili più efficaci; negli Usa, da anni, in violenti scontri con la polizia, si battono gli studenti americani che non vogliono andare a morire in terra indocinese). Al grido di Fantasia Al Potere gli studenti parigini erigono barricate e sfondano le porte della Sorbona, dove Dany il Rosso (dal colore dei riccioli) è rinchiuso per un processo disciplinare. L'Odeon occupato, impedito il festival di Cannes, la Renault occupata, le fabbriche, i cantieri, le miniere, gli uffici postali, le stazioni occupate. «E' vietato vietare», sta scritto a chiare lettere nel cortile della Università, e il virus contagia Roma, Pisa, Trento, Torino, Milano già infuocate, e non c'è più chi parli di diagnosi e terapia, di cialtroni e goliardi.

Manifestazioni pacificamente armate (da quando a Valle Giulia, sulla scalinata di architettura, gli studenti non sono più scappati davanti alle cariche della polizia), occupazioni ancora, assemblee, battaglie coi fascisti, controcorsi. L'intellettuale rosso, avanguardia capace di condurre le masse alla rivoluzione, schiacciando sotto il peso di una rigorosa Teoria onnicomprensiva la rassegnazione riformista dei partiti tradizionali, inventa titoli (non contenuti) per controcorsi sull'universale rivoluzionario enciclopedico. Alcuni esempi: la ristrutturazione del corso di laurea in fisica, rapporto tra università e società, il movimento delle Guardie rosse, autoritarismo e repressione sessuale. Qualcuno, stanco delle disquisizioni dotte (a cui maldestramente i docenti illuminati tentano di rispondere, con proposte amene: la traduzione in latino dei pensieri di Mao, ad esempio), si rifugia in battaglie sindacali per il 30 assicurato e il presalario.

Ma restare nella scuola, dentro le mura metifiche del sapere, non basta più. Lo dice il tentativo patetico dei 300 che dopo i morti di Avola (fine '68, due braccianti uccisi dalla polizia), lanciano uova e vernice agli smoking e agli abiti nastello per l'inaugurazione della Scala. Più tardi gli

studenti abbandoneranno le aule per volantinare davanti le fabbriche e imparare all'interno dei gruppi extraparlamentari che nascono negli anni successivi chi è il mitico operaio (a quei tempi, prima dell'autunno caldo del '69, ancora zitto e buono).

E proprio sulla testa degli operai che hanno condotto i contratti a furia di cortei infuocati e di scioperi selvaggi (scavalcando con rabbia il sindacato) scoppiano le bombe di piazza Fontana. Trascinandosi a forza il sindacato e il Pci (che chiede caparbiamente «piena luce» dallo Stato democristiano su una strage «chiaramente» di stato) il movimento studentesco grida in piazza che Valpreda è innocente e Pinelli non è suicida, ma suicidato. Tra istruttorie, indagini e processi, viaggi di studio e di piacere in Grecia, voci di golpe, morti strane nelle trombe degli ascensori, commissari impazziti per l'orgia del potere, magistrati che si allenano a insabbiare, avocare, condannare, si spegne quel tanto di romantico, spontaneo, infantile, che era rimasto del mitico '68. Parola d'ordine, tenere gli occhi bene aperti. Sennò ti giochi la reputazione con gli episodi rosso-neri, con gli "opposti estremismi" (caso Feltrinelli, Calabresi, Brigate Rosse).

Uccisi i compagni Saltarelli, Serantini, Franceschi: qualcuno aveva capito che il movimento stava crescendo e non lo potevano permettere. E tuttavia sono gli anni del medioevo, l'epoca buia della difesa, dell'ideologismo e dell'Ismo (trozkismo e stanilismo, spontaneismo e centralismo democratico), del settarismo combattuto a suon di discussioni e di sberle, per ritagliarsi spazi di prestigio. Disperatamente la scuola cerca un contatto con la realtà: il rapporto tra studenti e operai è difficile e lento da costruire, per le incertezze da una parte e dall'altra. Lotta alla selezione e agli alti costi dello studio, aprire le porte dell'istruzione a tutti: ma per un figlio della alta borghesia è più facile la corsa alla laurea per diventare un medico fascista o avvocato di grido

ed imbroglione. Lotta ai ritmi di apprendimento, perché si possa imparare tutto senza sforzo in classe e passare il pomeriggio tra riunioni e cortei: ma imparare che cosa, ancora Dante? Lotta per la cultura parziale alternativa: quale cultura, come parziale, quanto alternativa? Le contraddizioni vivono su se stesse, in battaglie di slogan e senza sbocco. Frattanto nel mezzo di questo magma di problemi insoluiti rimane la battaglia antifascista che srotola con pazienza lo intrico delle trame grigie e nere e riporta a casa con la testa rotta i commandos del doppiopetto e del tritolo; e quella contro il nato-morto fanfascismo.

C'era una volta il '68, guai se non ci fosse stato. La svolta più grossa l'ha data il referendum, forse, ma negli ultimi tempi l'unità a sinistra era nell'aria, la forza del movimento ben in piedi. Sulla questione della famiglia (un problema finalmente sovrastrutturale), anche se Marx ed Engels non si erano dimenticati di dire la loro, c'era qualcosa da inventare ancora, da spiegare di nuovo e originale. Con alla testa le donne, stanche del loro ruolo di compagne di seconda classe. Discutendo il ruolo di padre, madre e figli, trattando di problemi mai raccolti, i marxisti tra loro, i cattolici e i marxisti si sono trovati compatti e dinamici. Le conseguenze per la scuola?

Senza voler essere troppo semplicistici anche qui l'attacco frontale del nemico (possiamo dire di classe?) ha prodotto un risveglio, una maggiore combattività contro chi, dopo 7 anni di lotte, afferma improvvisamente di accorgersi che la scuola è staccata dalla società e che bisogna rimetterla in contatto con le famiglie e il mondo del lavoro. Mentre seduto a tavolino il signor Malfatti disegnava gli schizzi dei suoi parlamentini, dei consigli di classe e di istituto, gli studenti meditavano forme di delega che fossero conseguenza dell'assemblea e delle strutture di democrazia diretta (dove tutti partecipano, si informano, prendono decisioni).

Sull'esito delle elezioni e sulla scuola del dopo-decreti,

Gong ha rivolto alcune domande ai responsabili scuola di quei gruppi che hanno operato in questi anni, all'interno del movimento studentesco, rifiutando categoricamente la logica dei decreti e delle elezioni universitarie: Ivan di Lotta Continua, Giovanni Lanzone, di Avanguardia Operaia, Silvio Natoli del PDUP.

GONG: Cosa sono i decreti delegati per la scuola dello obbligo, per quale ragione sono stati istituiti?

IVAN: E' il tentativo più organico fatto da molti anni a questa parte per tagliare le gambe al movimento studentesco e impedirgli di crescere. La Dc si è accorta che aveva bisogno di strumenti di controllo più adatti all'interno della scuola, perché quelli vecchi non bastavano più, e così ha deciso i consigli di classe e di istituto e quelli di disciplina dove la rappresentanza degli studenti è minima (nelle scuole medie inferiori non hanno nemmeno il diritto di parola) e in ogni caso non hanno alcun potere decisionale. Bella democrazia, quella di permettere a un paio di studenti di stare a sentire cosa decidono gli altri sulla loro pelle! Hanno regolamentato anche l'assemblea; non più di una al mese, il preside decide se l'ordine del giorno gli va bene o no, vietata la presenza degli estranei.

GONG: Quale atteggiamento ha assunto Lotta continua nei confronti dei decreti e delle elezioni all'università?

IVAN: La nostra posizione nelle due situazioni è diversa, perché diverso è lo stato del movimento studentesco nelle scuole medie e nelle università: in queste ultime dal '68 in poi non si è fatto molto, le assemblee erano negli ultimi tempi quasi deserte, gli universitari svolgono la loro attività politica fuori dalle facoltà. Per questo abbiamo deciso per lo astensionismo, invitando gli studenti a non votare. Nelle scuole medie invece gli studenti partecipano di più alla vita scolastica, ne sono più coinvolti e sanno trasportare anche all'esterno le loro esigenze, come dimostra la forte lotta condotta dagli studenti a Palermo per la riduzione dei trasporti. In questa situazione, quando la

assemblea decide contro l'astensionismo (nel caso contrario ne accettiamo la disciplina), ci presentiamo alle elezioni con liste di movimento, alle quali possono partecipare anche compagni che non fanno parte della nostra organizzazione. E' solo una scelta tattica: non vogliamo entrare nei consigli di classe decisi dai decreti delegati perché pensiamo che siano importanti, ma perché vogliamo distruggerli e corrodarli dal di dentro. Il fatto importante è il movimento, la lotta che riesce a svilupparsi. Non bisogna aver paura di sporcarsi le mani con le elezioni, come hanno fatto i gruppi.

GONG: Quali sono le prospettive che il movimento degli studenti ha contro i decreti delegati e i parlamentini nelle università?

LANZONE: Se la Dc ha deciso di ingabbiarlo, il movimento studentesco rivendica invece ancora una volta la propria autonomia: in anni di lotte abbiamo costruito momenti precisi di democrazia diretta, le assemblee, i collettivi, i seminari, le classi dove ogni contenuto e ogni forma di selezione vengono continuamente posti in discussione. E' vero che vanno potenziati, allargati, ma che esistano non c'è dubbio e non c'è nemmeno dubbio che siano meglio delle forme di rappresentatività proposte dai decreti delegati. Abbiamo deciso di darci nella scuola una forma di organizzazione che riprenda quella della fabbrica: ogni seminario, classe, collettivo, assemblea deve scegliere dei delegati che hanno il compito non di decidere ma di riportare all'esterno le decisioni e le elaborazioni degli studenti. Il consiglio dei delegati dovrà mantenere i contatti con il quartiere e con le forze politiche. Presentarsi alle elezioni come ha fatto Lotta Continua, che pure è d'accordo con questo tipo di organizzazione, può creare solo della confusione.

GONG: I decreti delegati e i parlamentini riusciranno a svolgere il ruolo per il quale sono stati creati?

LANZONE: Come organismi chiusi, corporativi, rappresentativi non hanno alcun futuro, sono antistorici. Possono essere pericolosi nel senso che



gran parte del sindacato, dei genitori, degli insegnanti vi vede il tramite attraverso il quale mantenere i rapporti con la scuola, ma sarà compito del movimento degli studenti dimostrare che i passi in avanti si fanno, ripeto, con le forme di democrazia diretta, con le elaborazioni che giorno per giorno si fanno nella scuola nel rapporto con l'assemblea e con il consiglio dei delegati. Non dimentichiamoci che i rapporti (anche se parziali) con la classe operaia si sono costruiti in questi anni: ha imparato ad occuparsi della scuola da vicino, sia attraverso le 150 ore che con le scuole popolari nei quartieri, rendendosi conto di quanto sia importante l'opera di selezione che si attua dentro le mura scolastiche e quanto pericoloso il tipo di indottrinamento. E non dimentichiamoci che la pseudo-riforma Malfatti non arriva in un momento di sconfitta del movimento studentesco, come è successo per la riforma francese di Faure che è passata proprio perché si era spento il '68 senza lasciare prospettive valide. Gli studenti, in Italia, non sono mai stati così combattivi.

GONG: Quali valutazioni si possono dare sui risultati delle elezioni all'università?

NATOLI: Sono stati risultati molto importanti, che hanno dimostrato come l'indicazione dell'astensionismo fosse valida, qualificata come era con la proposta alternativa del consiglio dei delegati. L'80, il 90% degli studenti in alcune situazioni, ha dimostrato di individuare con più o meno chiarezza, che le elezioni in realtà non sarebbero servite a nulla. E non è da dire che sia gente che in genere non vota per principio: hanno quasi tutti partecipato a qualche politica o amministrativa. Il dato importante è che proprio a partire dal

le elezioni si è riuscito a rimettere sui piedi un movimento che negli ultimi tempi aveva perso vigore. Mai le assemblee (che hanno votato quasi ovunque per l'astensionismo) erano state così affollate e attente. Il Pci, nonostante il trionfalismo col quale ha raccolto i risultati, se ne deve essere accorto.

GONG: Quali sono le nuove proposte che il movimento degli studenti porta avanti nel campo della didattica?

NATOLI: Nell'università il nostro riferimento sono le 150 ore, i corsi a cui partecipano operai e studenti, con il significato dirompente che hanno nei confronti dei contenuti antichi e totalmente scollati dalla realtà che le facoltà continuano a portare avanti. Bisogna recuperare un rapporto preciso con la società, trattare i problemi della salute, delle lotte per la casa, per l'informazione, per la scuola stessa, i problemi urgenti della crisi economica. Questi contenuti dovranno essere riportati in tutti i corsi attraverso seminari di studenti che siano collegati con le 150 ore. Per le scuole medie le settimane di autogestione che hanno preceduto le lezioni hanno dimostrato che cosa intendiamo per nuovo sapere, trattando problemi che realmente interessano gli studenti, anche quelli più spolticizzati, li rendono politicamente più coscienti, solleticano la loro fantasia, li impegnano sul piano personale. Ma è stata solo una esperienza dimostrativa, per aprire il discorso sul monte-ore, cioè su una quantità di ore scolastiche alla settimana destinate alla discussione dei problemi e della impostazione in generale di tutte le lezioni.



A.A.C.M. of Chicago

New York, « capitale nevralgica della Black Music più avanzata ». Los Angeles, « mecca del jazz di plastica e da soundtrack cinematografico ».

Sì, va bene: ma può essere che attorno a queste due metropoli esista solo il vuoto? L'industria della musica, periodicamente (nel breve spazio di una moda o di una stagione), dice di no, snocciolandoci qualche nome preso a caso.

Che so, Detroit, Philadelphia, San Francisco, Boston...

Ma sono quasi sempre soffiate effimere e fuggitive, provocate dalla OPIDA

(Organizzazione Promozionale delle Industrie

Discografiche ed Affini). Vallo a dire a quelli che esiste pure la Musica Creativa, cioè qualcosa di più vivo e stimolante dei loro prodotti sotto vuoto spinto.

Per esempio, voglio parlare di Chicago, e precisamente di una cosa particolare che so di quelle parti.

Senza dover risalire al passato remoto, in cui Chicago passò alla storia per uno stile di jazz ben definito marchiato appunto col timbro di « Chicago Jazz », mi è sufficiente rifarmi al 1965.

E' l'anno di nascita dell'« oggetto misterioso » di cui voglio parlare: l'A.A.C.M., cioè *Association for the Advancement of Creative Musicians*, fulcro organizzativo, agguerrito e febbrile, della scena della Black Music chicagiana.

Oggi più che mai (dopo un decennio di sudore e sangue)

l'A.A.C.M. è una fucina di talenti e di nuove idee. Volete qualche nome? Certo non posso citarvi nessuna star. Però posso dirvi dell'Art Ensemble of

Chicago, che solo ora, dopo numerosi e faticosi soggiorni e concerti europei, è uscita dall'anonimato. Pur restando, si sa, per i Burocrati della Musica un gruppo antipatico e poco compiacente. Oppure c'è Anthony Braxton,

pazzo e audace stregone dell'*Underground* di oggi. Ebbene, tutti questi « geni maledetti » hanno appartenuto ed appartengono alle fila irriducibili dell'A.A.C.M. Fu Muhal Richard Abrams, pianista,

compositore, insegnante, leader e tante altre cose ancora, a fondare questa sorta di cooperativa, che oggi riunisce circa una cinquantina di musicisti neri. I loro nomi? Ahimé, dicono poco o nulla non solo a

Matachi Favors

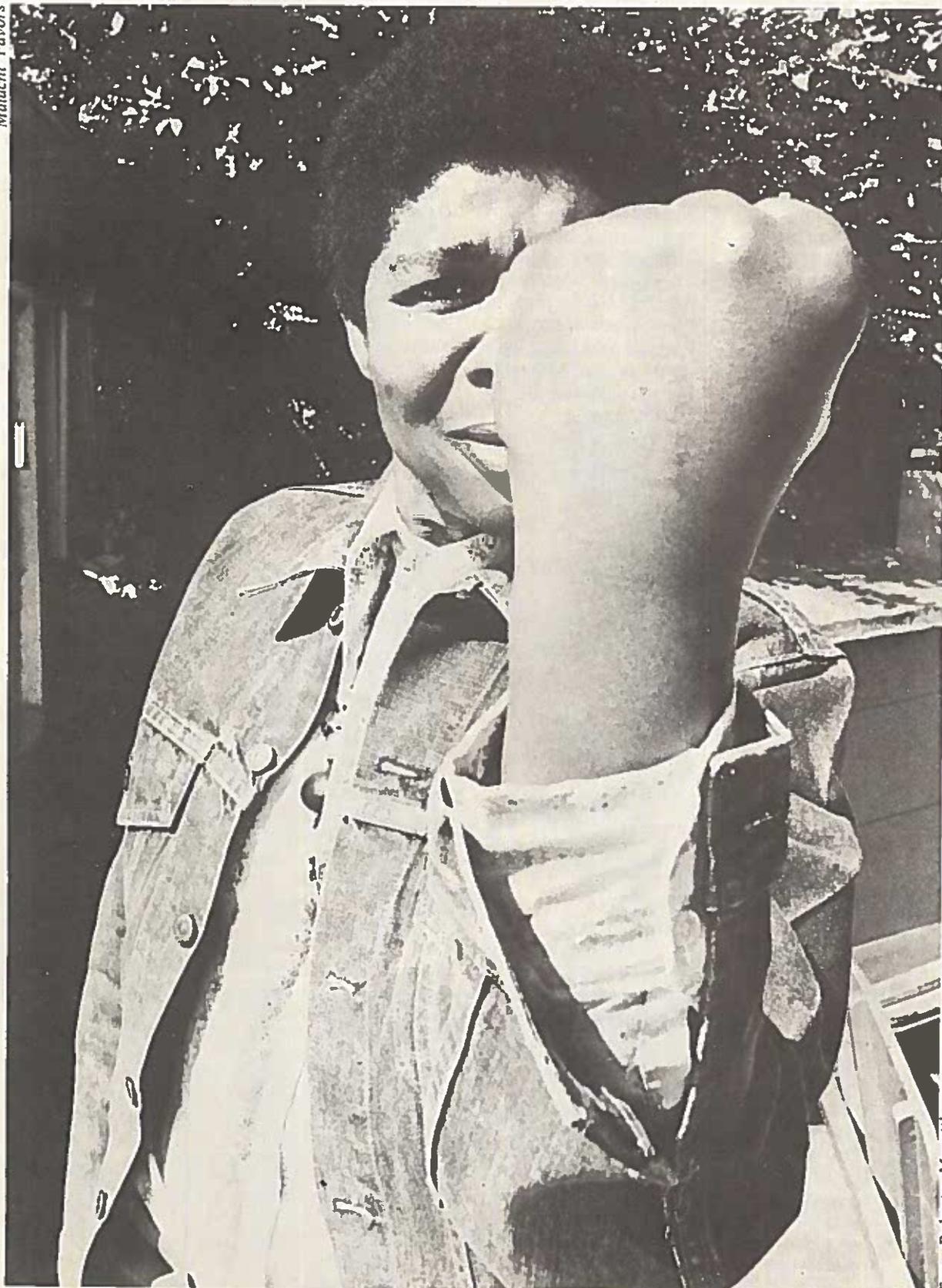


Foto Roberto Masotti

noi europei, ma pure agli americani, state tranquilli. E dire che si tratta di artisti veri, di quelli, per capirci, che non solo suonano e sperimentano cose nuove senza alcuna chiusura o riserva, ma che si fanno pure in quattro per spiegare e diffondere la loro musica con tutti i contenuti teatrali, sociali, politici, eccetera eccetera, che li coinvolgono. Mi rendo conto che la maggior parte dei loro nomi suonano misteriosi, ma devo citarli affinché perlomeno se ne comincino a parlare. Leroy Jenkins, Gordon Emmanuel, Leonard Jones, Thurman Barker, Penelope Taylor, David Moore, Leo Smith, Steve McCall, Jodie Christian, Troy Robinson, Henry Threadgill, oltre logicamente al fondatore Abrams, a Braxton e ai componenti dell'Art Ensemble, Lester Bowie, Joseph Jarman, Roscoe Mitchell, Malachi Favors e Don Moye. E chissà quanti altri dimentico, anche perché non li conosco tutti neppure di nome... Sono pure io tra quelli che pensano che oggi l'*Underground* sia pressoché morto e seppellito. Ma se ancora la magica parola può tenersi in piedi per particolarissimi casi, certo quelli dell'A.A.C.M. hanno il diritto di fregiarsene ampiamente. Anche se è una beffa grande e grossa, purtroppo. Dunque l'A.A.C.M. è una organizzazione non a scopo di profitto che, a parte un riconoscimento puramente nominale dallo Stato dell'Illinois.

si regge unicamente per l'impegno e la militanza attiva dei suoi membri-musicisti, che si preoccupano di tutelare i loro interessi professionali, di moltiplicare e coordinare le occasioni di incontro tra compositori, strumentisti ed orchestre dell'area chicogoana. I vari componenti dell'organizzazione e dell'A.A.C.M. Big Band (la formazione più estesa e sperimentale), con gruppi che si chiamano Artistic Heritage Ensemble, Roscoe Mitchell Sextet, Phil Cohran Afro-Arts Ensemble, Experimental Band, The Muhal Richard Abrams Sextet, hanno partecipato ad eventi culturali di livello, come l'Humanities Conference of the Great Lakes Colleges Association a Wingspread, il Johnson Foundation Retreat a Racine nel Wisconsin, il Black Arts Festival all'University of Notre Dame di South Bend nell'Indiana, l'Ann Arbor Blues & Jazz Festival. Anche la lista dei concerti e delle apparizioni di studio in università e collegi è lunga, pur se ritratta localmente (University of Illinois, Illinois Institute of Technology, University of California, University of Chicago, Indiana State University, Wayne State University,

Washington University...), ma certamente non va oltre un semplice ed ingannevole riconoscimento di prestigio. Dopo aver ascoltato in Europa l'Art Ensemble, Braxton (per fortuna più di una volta) e Abrams (che quelli dell'AEC hanno voluto portare con sé a tutti i costi, durante l'ultimo tour europeo), mi sono convinto che la scena di Chicago rappresenta attualmente una delle fonti più fervide della New Thing afro-americana. I nostri arteriosclerotici specialisti pontificano sulla presunta morte del cosiddetto Free, auspicando al massimo restaurazioni di tipo Hard-Bop; gli scribacchini del rock rigettano, chiamandola superata, qualsiasi manifestazione etichettata con l'odiata parola « Jazz », se non contiene almeno qualche ingrediente di moda (rock, elettronica, Oriente, percussioni-alla-santana, misticismo, ecc.). Dell'industria è meglio non parlare: per loro l'Avanguardia Nera più progressista è quella dei dischi CTI... Ed allora? Nulla. Non ci resta che sperare che qualcuno dell'A.A.C.M. capiti da queste parti per caso, dal momento che pochi sono i ricchi che possono recarsi direttamente a Chicago. E poi, anche se si



Richard Abrams

tratta di cose datate e fatte alla buona, si può cercare di entrare in possesso di qualche LP inciso dai vari gruppi dell'organizzazione per le loro due povere etichette Delmark e Nessa. Ma sono soltanto palliativi. Vorrei tanto essere meno vago e generico, ma faccio fatica anch'io con le misere informazioni a disposizione. Ma devo perlomeno menzionarvi l'ingiustizia scandalosa della fine di Charles Clark, splendido bassista morto giovanissimo qualche anno fa, del tutto ignorato e con solo due LP in cui fa a mala pena capolino. Oppure precisare l'importanza del ruolo e della figura di Muhal Richard Abrams, un uomo mite e dolce con una grande forza dentro. La scorsa estate l'ho potuto sentire suonare da solo unicamente nei suoi venti minuti di Montreux. Me ho capito perché Muhal è così rispettato da tutti i membri dell'A.A.C.M.: non è un santone, ma semplicemente un uomo chiaro ed integro, che sa sostenere la sua musica e le sue idee, e fare l'impossibile per diffonderle con quelle dei suoi compagni di Chicago. Per finire, qualche dettaglio discografico. Kalaparusha Ahrad Difda (Maurice Benford McIntyre), plurisassofonista e leader a sua volta: ha registrato per Roscoe

Mitchell (*Sound — Delmark DS-408*), per Abrams (*Levels and Degrees of Light — Delmark DS-413*) e, sotto suo nome, due LP con il proprio gruppo Light (*Humility, In the Light of the Creator — Delmark DS-419; Forces and Feelings — Delmark DS-425*). Henry Threadgill, compositore, arrangiatore, scrittore, attore e plurisassofonista: oltre ad insegnare Black Music al Columbia College di Chicago, ha composto la musica di diversi lavori teatrali ed è membro del Threadgill-Hopkins-McCall Trio. Steve McCall, percussionista e fondatore dell'A.A.C.M.: un'istituzione della scena chicogoana, con una solida e proteiforme esperienza americana ed europea. Reggie Willis, bassista: ha lavorato un po' con tutti, da Sonny Stitt ad Herbie Hancock. Wallace McMillan, impressionante polistrumentista: suona percussioni, flauti, sassofoni, oboe, contrabbasso e chissà che altro. Infine, cito ancora Muhal Richard Abrams: pure lui ha lavorato con parecchi nomi celebri, da Art Farmer a Max Roach, da Gene Ammons al quintetto di Bobby Hutcherson e Harold Land. I suoi dischi sono solo due, se si eccettuano alcune « partecipazioni speciali » sotto nome di altri, cioè il già citato *Levels and Degrees of Light* e *Young at Heart, Wise in Time* (Delmark DS-423).

Art Ensemble of Chicago



GIACOMO PELLICCIOTTI



David Peel

Vorremmo una definizione del folk: oggi c'è davvero troppa confusione a proposito. Chi pensa ad una colata di lava cristallizzata nei secoli, nella quale religiosi paladini di Nostalgia scavano armati di punteruolo — estasi per ogni souvenir trovato —; qualcosa da assassinare come l'«Arte», insomma. Chi rigetta estremisticamente qualsiasi idea non strettamente connessa al mito della «canzone popolare» — populismo... Chi crea in umide nere stanze di paranoia la propria incapacità di vivere, e la etichetta arbitrariamente come folk «moderno», magari «progressivo»... C'è infine chi non si è mai voluto porre astratti problemi di coerenza ad una etichetta: ma ha saputo colpire il cuore della gente e gridare la rabbia della gente, vivere «dentro» ad ogni situazione davvero capace di *trasformare*, rompere gli schemi; respirare fuoco o acqua salata — che importa? Perché la trasformazione è l'unico vero motore delle cose, della vita, di ogni sogno catturato in un istante: buio e luce catturati in un'unica visione, il domani subito... David Peel è brutto, lungocrinito, sufficientemente sporco, repellente quanto basta. Porta sempre un paio di occhiali neri, forse le pupille bruciate dal DMT: e si fa vivo al momento giusto, un disco per uno slogan che ha già posseduto il

mondo. *Have A Marijuana* (Elektra EKS 74032), «registrato dal vivo nelle strade di New York» informa la copertina: la linea di demarcazione è già tracciata, il *lower east side* — il ghetto bianco di New York City — scelto come campo di battaglia. «Prendi la marijuana, la marijuana è buona»: le filastrocche infantili a base di lettere dell'alfabeto in edizione 1968 («DMT, LSD, STP, fuma erba, tutti fumano erba», *Alphabet Song*), essere *fatti* come nuova via alla rivoluzione-esplosione del cranio («vogliamo che ciascuno provi ad essere *high...*»); o il faticoso grido di battaglia del

poliziotto grasso ed armato, «*Up against the wall motherfuckers!*» che diventa un motivo da sabato sera, noia sulla punta della lingua, rassegnazione e bruciante consapevolezza di rappresentare il futuro — il gospel della *yippie nation*? Inutile parlare della musica, chitarre con la lucidità surreale del viaggio d'acido, voci stonatissime, tamburini ed un'armonica: la colonna sonora di ogni strada «giusta» del '69, Brera o piazza Dam. Il blues, a tratti, dietro i quattro

strascicati accordi che sembrano costituire l'unico bagaglio sonoro di David: ma riesce così difficile parlare di tecniche, riferimenti, influenze a chi vuole urlare solo *Show Me The Way To Get Stoned*, mostrami il modo di sballare... un compunto e «serio» critico americano scrive, a quell'epoca: «David Peel sembra riscuotere un notevole successo nella nostra città, il che mi riesce completamente inspiegabile data la pessima qualità della sua musica... credo che vada osservato come un *fatto di costume*, essenzialmente...». David riporta la musica sul marciapiede, mille

miglia lontano da ogni spettro di palcoscenico: mani che battono, strumenti acustici, urla cori insulti... ogni festa, happening, be-in lo vede presente. Tutto è gratis, ovviamente: e solo il disco, in fondo, stona un poco con l'immagine-suono del suo protagonista — il rifiuto stereofonico a dollari 3.80? *The American Revolution* (Elektra EKS 74069) segue pochi mesi dopo, gli strumenti ritornati in un «regolare» studio di registrazione e perfino qualche tentativo di articolare il suono, dodici battute e rare stonature.





David Peel

Legalize Marijuana è ancora la parola d'ordine: le solite frecciate contro i pigs-poliziotti (*Oink Oink*), la coreografia che ripropone in chiave nemmeno ironica una « cultura allucinogena » come mezzo immediato per scardinare le istituzioni, liberarsi dal colonialismo della macchina propagandistica americana. Tempo di illusioni, certo. Ma intanto molte di queste canzoni entrano di forza nella testa dei freaks statunitensi, nei sussulti di *counterculture*: chiunque può suonarle, chiunque può cantarle, chiunque le può reinventare, voce roca e Captain Beefheart con il mitra a tracolla... Due anni di silenzio discografico: ed un inaspettato ritorno nel 1972, quando la Woodstock Nation esce dalla realtà ed entra nelle sale cinematografiche, discoteche, cartoline autoadesivi. John Lennon e Yoko Ono colgono sapientemente l'occasione: si tratta di costruirsi una consistente verginità « politica » anche in America... David li ossequia con una orrenda canzoncina (« New York ha bisogno di voi per essere libera! »), ma se non altro prosegue imperterrita per la sua strada, erba e *Fuck Is Not A Dirty Word*. L'album si

intitola *The Pope Smokes Dope* (Apple SW 3391): musicalmente è il migliore dei tre, una certa ricchezza strumentale e per una volta accompagnatori capaci di interpretare un rock decente, violini tarlati e pruriti saxistici! La pubblicazione del disco segue di poco una campagna condotta da David per fumare la buccia interna delle banane, qualcosa come il do-it-yourself della psichedelia: mentre l'idea successiva è quella del *Rock Liberation Front*, anarchico quanto basta, utopistico fino al ridicolo (« è un mondo di divertimento, pace e felicità... »). Si chiedono concerti rock gratuiti, ostelli rock, seminari rock, istituti rock, autogestione rock, aiuta il tuo prossimo quando ne ha bisogno! E la colonna sonora è un'edizione riveduta e corretta di *McDonald's Farm*, esattamente *Nella Vecchia Fattoria* con erba, poliziotti e *motherfuckers*. O « Il papa fuma droga / Dio gli ha dato l'erba / Dio si tiene su con la mescalina, Satana con l'eroina / Il papa a Roma sballa con l'erba, i Jesus Freaks sono tornati / Gesù è stato un superhippie, non si è mai fatto un buco... » e così via « vogliamo solo far saltare i vostri grattacieli / bruciare le vostre bandiere / Non abbiamo paura di distruggere la cartolina di leva / vi faremo pensare che stiamo impazzendo / lotteremo finché il sud diventerà nord! ». David Peel è un autentico pazzo: ha vissuto anni di musica ad una sola dimensione,

incapace di comprendere e di ascoltare i cambiamenti intorno a sé; senza volere ammettere che la marijuana non può da sola costruire una nuova società, e non basta nemmeno a distruggere quella vecchia. Ora è scomparso nel nulla, come si addice al protagonista di ogni sogno che si rispetti: non esistono cliniche psichiatriche per l'immaginazione. Ma è stato forse l'unico autentico folkman di questi ultimi anni, un

coltello nello stomaco per gli apologeti della musica-merce e per gli esili intellettuali del « riportiamo la musica popolare al popolo » da tavolino. Forse la domanda iniziale sulla definizione di folk trova proprio nella sua non-musica, nella fragile realtà del suo mondo di amore-odio morto di sfinitimento, una risposta davvero esauriente. David Peel è stato, soprattutto, un grande sognatore. All'epoca di *Self Portrait* riusciva ancora a

cantare le lodi di Dylan: « Non aveva paura di creare musica contro la guerra, per il povero / le cose giuste e quelle sbagliate / la politica della gente / tutto ciò che aveva da donare. / Ed ora è tornato a combattere con le sue canzoni / ieri ha cambiato la musica / domani saprà ancora aiutarci con le risposte giuste, con il suo canto... ».



MARCO FUMAGALLI



Il sognatore Peel alla conquista dell'America



**ARTISTI VARI
V (Doppio album)
(Virgin)**

La Virgin può già cantar vittoria, a nemmeno due anni dalla nascita, aprendo il seno completamente al 1975 con questo bizzarro sampler pieno di anticipazioni, di 45 giri « per scherzo », di inediti con baffi finti. Un buon pasticcio, nel senso migliore del termine: anche se i 15 artisti che onorano il LP non sono proprio tutti « figli della lucidità », come gli esordi dell'etichetta lasciavano intendere.

I pezzi più ghiotti sono certo i frammenti dei « mostri sacri », le rarità che si legano ai nomi di Wyatt, Captain Beefheart, Tangerine Dream, Mike Oldfield, Steve Hillage. Di questi, proprio Hillage è la punta di diamante, la sorpresa positiva: il suo *Pentagrammaspinn*, tratto dall'album solistico con tutta la banda Gong, respira lo zolfo di Radio Gnome e di Daavid Allen, gettando benzina su quel fuoco di bizzarria, di amore, di voglie grottesche. Nessuna novità, ma un modo facile di « saltare » con la musica e i suoi significati; le stesse cose che racconta Robert Wyatt con il suo *Yesterday Man*, un 45 giri chiarissimo e dolce che forse ha il solo difetto di stuzzicar troppo la semplicità e il divertimento à la *I'm a Believer*. Note deludenti da Mike Oldfield, invece, appiccicato a una canzoncina, *Don Alfonso*, dove lasciano le penne anche David Bedford e Kevin Ayers, occasionali compagni di



a cura di
**RICCARDO BERTONCELLI
MARCO FUMAGALLI
GIACOMO PELLICCIOTTI
SILVIO SBRICCOLI**

viaggio: e ambigue storie anche per Captain Beefheart, che con francobolli vecchi (*Mirror Man*) e nuovi (*Up On My-O-My*) proprio non riesce ad andar dritto per la sua strada. Sui Tangerine Dream, invece, nulla di decisivo: gli undici minuti che qui ci vengono propinati, dell'ambizioso piano di *Oedipus Rex*, non riescono a sciogliere i dilemma di Froese e degli altri, ormai completamente « inglesi ». S'intuiscono fumi di classicismo, l'elettronica asservita all'effettismo, una piacevolezza che finge serenata alla nostra « anima colta », i temi dominanti, insomma, di *Aqua* e di *Phaedra*: ma una attenta lettura di tutto il « libro edipico » potrà meglio consentir giudizi e colpi di mannaia, a suo tempo. Il resto dell'album è consumato in una miriade di situazioni diverse. Jabuka muove le pedine di un'Africa pallidissima, Ivor Cutler si dimezza con una vecchia fisarmonica, Kevin Coyne ripropone la sua candidatura a « Joe Cocker degli anni '80 »: ed Henry Cow fa intravedere un sorprendente mutamento, ora che il complesso ha operato una strana fusione con gli Slapp Happy e sembrano digerite certe febbri sperimentali. Una spanna sugli altri i quattro di Hatfield & The North, in procinto di salpare col secondo disco; dol-

cezza, un organo insinuante, le collanine della casa Canterbury e in fondo il riassunto di tante idee Virgin.

(r. b.)



**BOB DYLAN
Blood On The Tracks
(CBS)**

Welcome back, my friends, to the show that never ends... e in quanti volti di irrimediabili sognatori *Planet Waves* era scoppiato come una bomba al silenziatore... *Dylan* era un insulto... *Before The Flood* orribile, solo chi naviga universi di settecasalmare e jet privato può cantare in quel modo... poi l'ennesimo « hey, sta per uscire il suo nuovo LP e forse anche in Europa in maggio »... mesi di annunci e rinvii, tutto programmato... e il solito conflitto mente/emozioni di fronte alla busta... insomma, è un miliardario scoppiato e pure antipatico... insomma, *Gates Of Eden* è storia di millecinquacento anni fa... insomma, niente puzza di alienazione, prefabbricato, falso come bobbydylan 75 questo dovrebbe essere chiaro... Un minuto. Due sono già troppi. *Tangled*

Up In Blue. Una mazzata tremenda. Febbre di Dylan. Ci risiamo...

Forse è solo suggestione: ma quando ascolto *Idiot Wind* il brivido che sale dalla schiena nella testa e che sconvolge la testa è un attimo troppo lungo. Troppo lungo per poterlo giustificare con una « suditanza psicologica » o gli anni la vita passata combattuta con un volto una voce *Ballad Of A Thin Man*: nessuno osava dubitare di Bobby, al tempo. Ora non si può più illudersi. Anche se dischi come *Blood On The Tracks* insinuano melliflue considerazioni non-è-cambiato-niente, anzi forse qualcosa è cambiato in meglio... io ci ritrovo flashbacks di *Bringing It All Back Home*, *Blonde On Blonde* e addirittura *John Wesley Harding*: e insomma amo questo disco, come si può amare la donna ideale costruita nella mente e che non esiste, ma che ritroviamo in un tratto, in una vibrazione, in un'intuizione di cento donne reali... I brani sono dieci, la Band è stata accantonata e gli accompagnatori dei pezzi non esclusivamente acustici sono Eric Weissberg, Buddy Cage dei NRPS, Paul Griffin e Tony Brown. Un po' di tutto, tra i solchi: e se un paio di brani rasentano l'idiozia (*You're Gonna Make Me Lonesome When You Go* soprattutto) il resto è perfettamente impregnato della magica atmosfera che i dylanomani conoscono così bene, la voce

che fa turbinare mille pensieri e stati d'animo, la chitarra su semplici accordi che domani migliaia tenderanno di copiare, in fondo è solo FA-SOL-Mib, ma nelle sue mani è un'altra cosa... magia, che altro si può fare?

Forse chi ha appena conosciuto Dylan, magari con *Pat Garrett*, non comprenderà ascoltando quest'album perché tanto amore e odio e amore per questo personaggio. O forse sì. Qui Dylan canta « Ma ti vedrò nel cielo / nell'erba alta / in tutte quelle che amerò / mi renderai solitario quando te ne andrai »... ah, Lui ci ha capiti troppo bene...

(m. f.)



**PINK FLOYD
« Pink Floyd /
Masters of rock »
(EMI)**

Intuito come « ultimo LP dei Pink Floyd » dai soliti fans dalla corta vista, questo paniere di canzoni del celebre quartetto non è altro che un collage di vecchie emozioni, un mosaico di 45 giri targati Inghilterra 1967 con luci stroboscopiche, amuleti californiani, Dave Mason che canta *Hole in My Shoe* e così via. Niente di nuovo, insomma, un pastiche di cui sinceramente si poteva fare a meno: considerando, oltretutto, che la raccolta non è nuova per niente, essendo già apparsa anni fa con il titolo più sciolto di *Best of Pink Floyd*. Chi fossero quei Pink Floyd, quali danni e quali miglioramenti abbiano apportato all'« equilibrio ambientale » dell'immediato dopo-Beatles, già si



è scritto più di una volta: amanti di una psichedelia contorta, nevrotica, fatta di cocci sui muri più che di voli sulla Fenice, gli uomini del capitano Barrett insegnarono a quelle stagioni l'arte del coraggio, della realtà « oltre », del ritmo spostato di qualche metro verso la follia. Al semplicismo beat che già conosceva i « trucchi » di *Paint It Black* e le avventure Yardbirds fu fatto trangugiar veleno, e di quello giusto: cosicché il mondo prese a ruotar al contrario pur tenendo fermi punti e costellazioni, con immensa gioia della nostra anima non raziocinante. See *Emily Play* (che freschezza ancor oggi in quella « quadriglia » al sapor di amfetamina!) e *Arnold Layne*, con l'aggiunta della pietrificata *Scarecrow*, sono i documenti più vivi di quella rivoluzione sulla pelle della vita, canzoni che lungi dal librarsi nel cielo dell'impossibile sapevano iniettarci angoscia, terrore, voglia di correre per le strade, com'era facile e bello nella Londra dell'UFO e di *Lucy in the Sky With Diamonds*: e come dimenticare *Paint Box* e quei cori che ci suggerivano la commedia Lennon e McCartney dall'ultima finestra sotto il tetto? Con ciò si dimostra la originaria potenza Pink Floyd, e si tracciano le linee divisorie con la musica che poi verrà: una volta afferrato il « recipiente di segreti », infatti, il suono tenderà a dilatarsi, a crear onde smisurate, a contar fiabe in stanze di vetro, sino alla definizione immortale di *Ummagumma*. Un brutto errore di presentazione, purtroppo, sfregia l'album proprio nella chiave storica: Syd Barrett, infatti, autore di sette dei dieci pezzi e vero tiranno di questa musica, non è nominato tra gli esecutori, sostituito

spudoratamente da quel David Gilmour che, pur comandando gli attuali Pink Floyd, con gli esordi del gruppo non ha nulla a che vedere.

(r. b.)



**FREDDIE KING
Burglar
(RSO)**

Primo parto discografico del vecchio (si fa per dire, perché ha solo 40 anni) Freddie King, dopo il suo recente passaggio alla Robert Stigwood Organization. Come i suoi omonimi amici B. B. e Albert King, Freddie appartiene al filone più classico e vigoroso del blues. I suoi maestri-modello furono gente al di fuori di ogni sospetto, come Muddy Waters e Sam « Lightin' » Hopkins, da cui apprese quel corposo stile vocale-chitarristico, che ha generato poi la fortuna spropositata di tanti giovani e pallidi eroi del rock di ieri e di oggi. Mi sembra quindi giusto che un più vasto pubblico ora, anche se in ritardo, conosca il generoso e sempreverde Freddie.

Burglar è un disco criticabile sotto vari aspetti, ma tutti quanti attribuibili alla produzione e non alle indubbie capacità di King, che difficilmente sopportano annacquamenti o cadute di convinzione. Mike Vernon, il produttore, ha voluto registrare in Inghilterra con musicisti locali e questo si fa sentire abbastanza. Ecco quindi che i soliti colaudatissimi arrangiamenti per fiati e sezione ritmica, tipici di cer-

to blues o R&B cittadino, diventano ancora più meccanici e stereotipati in mano a musicisti europei di studio. E' una cornice che non pulsa, non ha il feeling di un analogo gruppo nero e americano. Ma per fortuna c'è il bravo Freddie, che urla e strappa le corde della chitarra per darci il suo blues, antico ma sempre attuale come le cose più vere. Ascoltatelo in *I Got The Same Old Blues*, *She's A Burglar*, *Let The Good Times Roll*, o *Sugar Sweet* (che è l'unico pezzo inciso a Miami, con il gruppo di Eric Clapton). Il King non ci tradisce: del resto chi può corrompere quella tremenda voce che fa accapponare la pelle o quelle elettriche schitarrate che sopravvivono alle ingloriose ceneri di cento Clapton? Perciò, pur rammaricandomi dei tentativi di sabotaggio di Vernon-RSO, non posso fare a meno di preferire questo Freddie King a schiere di insulse e sofisticate imitazioni, tentate vanamente dai soliti furbetti del filone rock-blues, che chissà perché qualcuno chiama ancora « progressivo » (mi volete spiegare cos'ha di progressivo un Leon Russell?).

(g. p.)



**JEFFERSON
AIRPLANE
Takes Off
(RCA)**

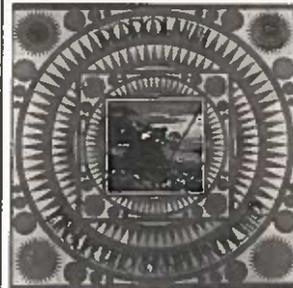
La RCA si decide a far uscire dal sonno il primo, mitico Jefferson album, e quel « jet age sound » di dieci anni fa ci penetra deliziosamen-

te nel sangue, confermandoci un milione di buone cose.

Takes Off non è un grande disco, né quel capolavoro nascosto che molti vorrebbero: ma è opera degna, pulita, un cominciare col piede giusto che ben s'innesta sul filone dei *Surrealistic Pillow*, *After Bathing At Baxter's*, *Crown of Creation*, i « pezzi di vinile » che cantarono la ninnananna alla California: delle ore giuste. Lo stile è fragile, persuasivo, disteso su un balcone di tenera modernità e guardato a vista da due grandi personaggi: Paul Kantner, già allora dolce e spaziale come il presente suggerisce, e Marty Balin, più aitante e grintoso, un *big american man* che annuncia ad ogni piè sospinto la sua voglia di rock e di elettricità nell'aria. Dallo scontro delle due ispirazioni, dallo stridere di un folk colorato con i sani bisogni corporali nasce il canto del LP: inno trepido e modulato, con le virgole e i punti di *Mister Tambourine Man* e dell'immane *folk rock* propagandato a quei giorni. Ci sarebbe voluta Grace Slick, di lì a poco, a spostar l'asse della vicenda verso terre più fantasiose: *Takes Off* è ancora orfano della Musa (c'è una buona Signe Anderson, in cambio) e dunque indugia tra voglie considerevoli e la timidezza di una piccola, spaurita amplificazione. Gli undici cortissimi brani sono canzoni dal volto bianco, omaggi godibili al tempo che offriva fiori nei capelli e spettacolose sigarette di marijuana: sincerità, allora, disperata voglia di vivere, con *Blues from the Airplane* che ruba qualche uova d'oro dalla gallina Byrds e *Don't Slip Away* che muove le cellule folk, e *Tobacco Road/It's No Secret* ad affermar le regole del ritmo, con la voce di

Marthy Balin che si alza d'un palmo sopra gli strumenti. Il resto è amore, e una manciata di sorrisi: il Jack Casady abbigliato da *pachuco boy* e lo Skip Spence irretito dall'immagine di Brian Jones sono fotografie indimenticabili di un passato luminoso, occasioni per tornar con la mente alla torrida estate di Liverpool e di San Francisco.

(r. b.)



**POPOL VUH
Einsjäger &
Siebenjäger
(PDU)**

Quinto lavoro per i Popol Vuh, qui ridotti ad un duo (Florian Fricke e Daniel Fichelscher; le brevi parti vocali sono affidate alla coreana Djong Yun, la cantante di *Hosianna Mantra*) e definitivamente innamorati di un suono con immensi risvolti di dolcezza, che sulle basi dei due precedenti LP ha costruito una sua ben definita caratterizzazione. I testi sono stati tratti ancora una volta da un libro sacro, questa volta la Bibbia (Salomone); solo tre strumenti impiegati, la chitarra e la batteria di Daniel e il piano di Florian.

Einsjäger & Siebenjäger (un cacciatore e sette cacciatori) è un disco pieno di gioia, capace di ricostruire le più tipiche atmosfere cui il gruppo ci ha abituato, vibranti ma sottilissime. Non vedo, in ogni caso, lo spettro della cristallizzazione sui Popol Vuh: non è necessario ascoltare questo disco in particolari condizioni d'animo per accorgersi della sua ten-

ROCK

sione creativa, del suo sereno procedere verso mille brevi ma consapevoli illuminazioni, del suo dispiegarsi in spirali di emozioni capaci di toccare con straordinaria profondità qualsiasi ascoltatore. Il lungo brano della seconda facciata, che dà titolo all'album, vive proprio questa dimensione di fascino: il suono/respiro di *Hosianna Mantra* e la elettricità di sole di *Seligpreisung* sono stati assimilati, intimamente compresi, plasmati ancora una volta in forme che spingono irresistibilmente oltre qualsiasi formalismo di granito. Più tedesco-californiani i brani della prima facciata — tra cui voglio citare l'intantevole *Wuerfelspiel* —, ad eccezione di *Gutes Land* in pieno clima di *Hosianna Mantra*. Daniel Fichelscher si rivela ottimo anche come chitarrista: peccato che a tratti l'estrema linearità armonica cui costringe l'esiguità degli strumenti usati spinga i musicisti a qualche acrobazia di troppo.

Un album che non deluderà i seguaci del gruppo, e che nella sua bellissima dimensione di semplicità può riuscire ideale per un pubblico molto vasto.

(m. f.)



CAN
«*Soon Over Babaluma*»
(United Artists)

Presi da un accesso di epilessia, i Can rifiutano le allettanti proposte di popolarità che il boccheggianti pop offre loro per inseguire una musica strana, enigmatica, giocata sugli scatti e i pentimenti della nevrosi

contemporanea. L'offerta speciale » di *Limited Edition* era già servita a chiarir molti punti, pur nell'incompletezza di un discorso improvvisato in sede di compilazione: nessun ammiccamento al consumo, in parole povere, ma intrico di idee e innovazioni che facevano scolorire il coraggio pur notevole di un *Tago Mago*, o di un *Ege Bamyasi*. *Soon Over Babaluma* conferma e torce il collo con più forza ancora: nella progressiva defezione di « gente germanica », c'è da stare attenti a quest'orda barbarica che non accenna a pietà o compromessi nel regalare il suono.

Lo stile del complesso mi pare oggi vicino a certi estremismi artistici chiamati Kraftwerk, o Neu: lunghi rosari di ossessione. cioè, inviti al disperarsi e al morir di musica con batteria e basso sempre appesi alla solita catena, mentre in superficie uno scorticante violino e la solita Compagnia di Perversioni Elettroniche compiono il misfatto definitivo. Si possono veder incertezze (molte), ci si può sgomentare di fronte ad una freddezza espressiva che il più delle volte tira dalle parti del difetto e non della sagacia convinzione: ma certo è che questi implacabili suonatori ci testimoniano una dura musica assolutamente sincera, mentre vecchi compagni di viaggio, dagli Amon Duul ai Tangerine Dream « inglesi », tendono ad annacquare il vino con le polveri di una ipocrita « accessibilità ». *Dizzy Dizzy*, con esordio sveltissimo di climi meccanici, e *Splash 747*, con la perfida benedizione di un violino elettrico, possono stare in cima ai sogni del LP: mentre le due lunghe evoluzioni della seconda facciata risentono di manierismi e di crampi spaziali, specie nell'insipido uso delle tastiere. Testar-

di e bravissimi i musicisti, che sfoggiano, con l'Alpha 77, un nuovo arnese sonoro: Holger Czukay, il bassista, è l'eroe preferito, anche per il ricordo di un album solistico, *Cannaxis V*, che non più di un anno fa diede la sveglia al complesso, proiettandolo decisamente nei cieli della sperimentazione.

(r. b.)



JOHN COLTRANE / ARCHIE SHEPP
New Thing At
Newport
(Impulse)

2 luglio 1965 al Newport Jazz Festival ancora nella sua sede naturale, prima che fosse forzatamente trasportato a New York. Sono di scena nello stesso concerto due sassofonisti con i loro rispettivi gruppi, che stanno davvero in primissima fila tra i nuovi ribelli della Black Music d'avanguardia. Uno è addirittura Trane con il suo quartetto più classico Tyner-Garrison-Jones. L'altro è un giovane cresciuto a Philadelphia, che a causa delle sue idee rivoluzionarie, è stato costretto ad emigrare insieme a tanti altri della sua risma (Cecil Taylor, Albert Ayler, Don Cherry, Sonny Murray...) in Scandinavia, per poter suonare con una certa libertà e frequenza. Tornato a New York, Archie Shepp frequenta casa Coltrane, che lo introduce a quelli della Impulse e gli produce il suo primo LP per quell'etichetta, lo stupendo *Four For Trane* (che quando la Emi si deciderà a pubblicare, sarà sempre troppo tar-

di). Dunque, a Newport quell'estate Archie e il maestro sono insieme. In questo disco-documento-live, il quartetto di Trane si produce solo nel lungo *One Down, One Up*, un pezzo forse non all'altezza delle migliori cose del gruppo, ma certamente ad alto potenziale come tutta la produzione di John, dalla fine degli anni '50 in poi. Ottimo il lungo assolo iniziale di McCoy Tyner.

Ma è soprattutto per il campionario dell'esibizione di Shepp, che questo disco merita attenzione. Su un tappeto ipnotico e quasi soffice, creato dal bravo vibrafonista Bobby Hutcherson, dal contrabbassista Barre Phillips (prima che divenisse europeo d'adozione) e dal sottovalutato batterista Joe Chambers, Shepp piazza gli urli e i singulti del suo sax, con un lirismo e una forza d'urto straordinari. Tutti i pezzi qui presenti sono illuminanti delle grosse tensioni che Archie viveva allora insieme a tutto il popolo afroamericano.

Il terribile e drammatico *Rufus*, il fiero e bellissimo *Le Matin Des Noire*, il lirico e nostalgico *Call Me By My Rightful Name*.

C'è pure un saggio significativo dello Shepp poeta - attore - uomo - di lotta, l'implacabile *Scag*, che parla di eroina e di razzismo. Una prova superba e densa di significati civili e musicali insieme, che ogni artista di oggi dovrebbe considerare (e meditare) con attenzione. Un album storico, dunque, ma tutt'altro che da collezione accademica.

(g. p.)



ALEXIS KORNER
Bootleg Him!
(2 LP)
(EMI)

Bootleg Him è un album importante perché fa giustizia di tante parole inutili e di mille impressioni legate a dischi irreperibili, rispondendo con precisione alla domanda « Chi è Alexis Korner e perché si narra tanto di lui? ». I due dischi, infatti, pur contenendo solo una infima parte dello scibile dell'artista (dobbiamo ricordare che Alexis ha ormai cinquant'anni e incide almeno da venti?) ben descrivono la sua parabola attraverso le ultime stagioni, spendendo parole decisive sul problema Blues Incorporated e consentendoci di esprimere precisi giudizi su questa band in relazione a tutta la fioritura del blues inglese.

Lo stile, impregnato di un forte jazz anni '50, si stacca molto dai fantasmi Blues Breakers o Savoy Brown che da sempre nobilitano l'*english revival* nella nostra mente. Un uso testardo dei sassofoni, il piano forte con cadenze amare, l'elasticità di certe strutture non proprio « chicgoane » spostano l'asse della vicenda verso una terra che sinceramente mai avevamo intuito dietro le tende dei nostri primi amori blues: niente di male, comunque, e anzi una fresca comunicativa e una tensione sonora che solo di rado si perde nella foresta della banalità. I primi sette-otto brani, soprattutto, ci consentono di respirare forte, immersi come sono negli anni leggendari

che dal '61 (epoca della magrissima *She Fooled Me*, che apre le danze) portano al '65, lungo Ray Charles amato visceralmente e un Charlie Mingus, d'improvviso (*Oh Lord, Dont Let They Drop That A Bomb On Me*) che costituisce la più deliziosa sorpresa del disco: amavamo di più Mayall e la sua fiera di emozioni, certo, ma anche questo Korner iroso con sventagliate di fiati aggiunge sangue, e di quello rosso, al nostro musicale apparato circolatorio. Più deboli gli omaggi al tempo recente, con *Mighty Mighty Spade & Whitney* che odora di *amusement R&B* e il gospel che non fermenta come dovrebbe: nessun crollo, ad ogni modo, specie nei nastri con Peter Thorup, e solo un brano, *Sunrise*, pieno di inutili cartacce ritmiche e orchestrali.

Inutile citare tutti i « grandi allievi » che sfilano davanti al maestro nella carrellata: basti sapere che Mick Jagger fu a suo tempo accanito estimatore dell'uomo, che Jack Bruce e Dick Heckstall-Smith presero a volare proprio nell'*hangar Blues Incorporated*, che un giovanissimo Dave Holland si può ascoltare nella breve *Dee*, in compagnia di uno sconosciuto ma già lucido John Surman al sassofono baritono.

(r. b.)



JACK BRUCE
Out of Storm
(RSO)

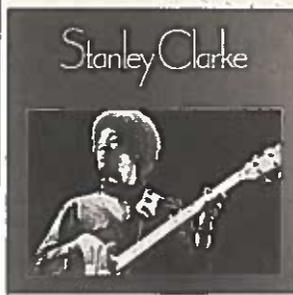
Attesissimo alla ennesima contropova, Jack Bruce scivola lungo le

scale della propria superbia, chiudendo per sempre la porta del nostro interesse per lui. *Out of Storm* è disco pessimo più ancora dei precedenti, e davvero non so cosa si stia aspettando: è da *Songs from a Tailor* che si specula sulla invisibile bravura dell'uomo, ormai agganciata a vecchi ricordi di Cream e di « ruote infuocate ».

La musica offerta sfugge ad ogni attesa e ad ogni catalogazione. Il jazz « flippante » intuito nelle ore con la JCOA non si presenta all'orizzonte, il rock severissimo e tagliente si morde le unghie nella penombra di qualche uscita: compare invece un suono ampio, annoiante, colmo di pretese orchestrali, giocato sulle smanie del leader, ormai deciso ad abbandonare la fulgida stanza del basso Fender. Lo sbadiglio è assicurato, sull'onda di una voce che una volta sola (cent'anni fa, con lo stupendo *Theme for An Imaginary Western*) sentimmo dolce in fondo a noi: e i testi di Pete Brown confermano questa moria di emozioni, annegando nello stagno della *routine* come mai ci saremmo attesi da un simile poeta.

Time Slip, in fondo al bicchiere, mi sembra l'unico guizzo capace di catturar la mente, con una smazzata à la Cream giusto per contentar gli ammiratori: il resto incespica negli ostacoli già descritti, con il leader indaffarato a correr tra mille strumenti, il solito Jim Keltner normalissimo alla batteria e un divertente Steve Hunter che prova a fare il giro dei più celebrati maestri chitarristici, col solo scopo di passar velocemente il tempo del LP.

(r. b.)



STANLEY CLARKE
(Atlantic)

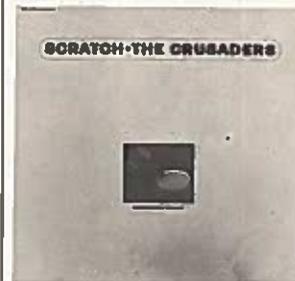
Forse il nome di Stan Clarke non dice ancora molto alla grande maggioranza del pubblico: eppure si tratta del più eclatante bassista espresso negli ultimi tempi dalla scuola jazzistica, un attimo dopo l'altro grande virtuoso dello strumento, Miroslav Vitous. Clarke è da due anni legato ai Return To Forever di Chick Corea: questo disco è la sua prima prova solista, e si impone decisamente come uno dei più convincenti lavori degli ultimi mesi.

Chi ha potuto ammirare, proprio un anno fa, la tournée italiana dei Return To Forever avrà certamente impressa nelle orecchie la straordinaria performance solista di Clarke, la coordinazione perfetta di tensione e dolcezza in un solo, naturalissimo fluire di note ed emozioni; e la evidente luminosità del suo lavoro al basso elettrico, spettacolare ma mai invadente, plastico ma mai scontato. Come questo disco sottolinea, siamo di fronte ad un musicista dotato di una sensibilità ritmica assolutamente fuori dal comune: capace di trovare nelle più elementari ed accattivanti linee armoniche una quantità apparentemente illimitata di sfumature e di colori. Clarke possiede una notevolissima tecnica e pure suona di istinto, spalancando le porte alle mille energie che gli ribollono nel cranio; arrangiando il suono in folgoranti crescendo di intensità cromatica. Felice la scelta dei comprimari, un Tony

Williams tirato a lucido ed in perfetta forma, un Jan Hammer già lontano dalle paranoie di *Like Children* e un Bill Connors, l'ex chitarrista di Chick Corea, finalmente in cerca di un'identità non pedissequamente mcLaughliniana. Musica stringata, piacevolmente funky, davvero eccitante: sei i brani, con *Spanish Phases For Strings And Bass* di Mike Gibbs — una situazione di particolarissima atmosfera, inquietanti balzi di strumenti ad arco e ricami di basso come gocce di cristallo — unico momento davvero atipico. Ad alto livello *Vulcan Princess* (che è un nuovo arrangiamento della *Vulcan Words* apparsa su *Where Have I Known You Before*), *Lopsy Lu*, *Life Suite* e soprattutto *Power; Yesterday Princess* è un breve e delicato intermezzo cantato, con Clarke che si cimenta al piano.

Consiglio a tutti questo disco: lo stesso Corea — nel suo brillante momento odierno — ha ancora qualcosa da imparare da questo suono.

(m. f.)



THE CRUSADERS
Scratch
(Blue Thumb)

L'attuale fortuna del Rhythm & Blues in America non accenna ad arrestarsi, anzi... Si può dire che oggi da quelle parti la grande maggioranza dei musicisti neri (e bianchi) pratica in modi diversi la soul music, che non soltanto è la radice fondamentale di tanta musica moderna, ma si rivela anche una fonte pressoché in-

saurobile di guadagni e fortune commerciali.

Questo LP dei Crusaders è un prodotto di solido mestiere artigianale, fatto da un gruppo di musicisti di ottima levatura professionale, che gravitano abitualmente negli studi e locali californiani al seguito di avventure musicali tra le più varie e differenti. Il nucleo centrale dei Crusaders è un quartetto di strumentisti neri, aumentato per l'occasione da due ospiti bianchi: i titolari sono il trombonista Wayne Henderson, il sassofonista (ma ha suonato anche il basso-fender con John Klemmer) Wilton Felder, il tastierista Joe Sample e il batterista Stix Hooper, mentre « gli amici » sono il chitarrista Larry Carlton ed il veterano bassista della West Coast Max Bennett. L'album contiene la registrazione *Live* (« At The Roxy ») di un concerto-esibizione particolarmente vivace e comunicativo. La ricetta dei Crusaders però è fin troppo semplice: temi originali o standards di successo, interpretati con assoli robusti e di sicuro effetto, sempre rimanendo aderenti alla strada maestra della musica funky. Avete presente (ma è solo un paragone esemplificativo al massimo) i L. A. Express di Tom Scott, il gruppo che di solito accompagna Joni Mitchell? Ebbene, i Crusaders sono una sorta di versione più nera e vigorosa di quelli (non per niente Sample e Carlton erano membri dei L. A. Express, mentre Bennett lo è tutt'ora). Una musica senza problemi, né voli particolarmente « intelligenti », ma neanche troppo volgare o bassamente consumistica. Insomma una musica da intrattenimento di classe, ben poco fantasiosa, epidermica e stimolante allo stesso tempo. Tra i pezzi più riusciti cito la

solita Eleanor Rigby della Rinnomata Ditta John & Paul, *So Far Away* della leggiadra Carole King (peccato che in mezzo ci sia una trovatina plateale ed indigesta) e *Hard Times*. Se avete il palato facile, servitevi pure...

(g. p.)



GEORGE HARRISON
Dark Horse
(Apple)

Quanto vinile è scorso dall'epoca in cui vedevamo in George Harrison, eccellentissimo Beatle, un musicista con fiocchi e controfiocchi! Allora, nella stagione dei *Love You To* e dei *Run For Your Life*, delle emozioni malate d'Oriente, ci tradiva la patina gustosa, la « stranezza » di un Liverpooliano che sapeva parlar straniero: e nella chitarra ordinata, con rare libere uscite, riuscivamo a vedere quello che oggi nemmeno ci sognamo, la smania d'infinito, la voglia di un nuovo più o meno sanguinoso. Cose andate. *Dark Horse*, oggi nel '75 più che mai orfano Beatles, racconta altre storie, la fiaba di un musicista « scoppiato » da tempo, con rughe profonde e un « cavallo oscuro » che tira le fila di un vecchissimo innamoramento mistico. Non ricordo gli altri LP solistici dell'uomo, sono apparsi e svaniti con meno forza di un venticello primaverile: ma anche senza memorie critiche questo disco suona debole, involuto, irrimediabilmente fermo a un'epoca e a un gusto tramontati. Come dar per buone, infatti, le chitar-

re educate, la voce « abile », il suono masticato con pallide novità, giusto per far girare la pallina del consumo? Era la formula Beatles, mille anni fa, era l'elisir di quei dischi in rapida ascesa verso i *Top Ten*: oggi l'orecchio e il cervello non accettano più quelle frivolezze, pur nella miseria dello stile che ha preso il soprav-

vento. I due estremi del disco, *Hari's on Tour* e *It Is He*, mi paiono i *dépliants* più convincenti di questo « sforzo »: musicchetta figlia dei Traffic (o di chissà chi) e commosso inno all'Universo e a Sri Krishna, cui vanno « tutte le glorie del disco ». Il resto si ubriaca di *easy listening* e di testi fastidiosi (*Ding Dang, Ding Dang!*) facendoci sperare davvero che il giorno del ricongiungimento Beatles, visti anche i risultati di Lennon & Mc Cartney, non debba mai arrivare.

(r. b.)



STRAWBS
Ghost
(A & M)

Il « fantasma » messo in vendita a modico prezzo è molto probabilmente quello di Dave Cousins, leader di uno dei più misconosciuti gruppi inglesi, oggi alle prese con seri problemi di sopravvivenza e di popolarità. Siamo infatti agli spiccioli, con questo disco, di quella lucidità strana che ai tempi di *Grave New World* e di *Just a Collection*, tre-quattr'anni fa, ci aveva fatto guardare al complesso con interesse e gusto: il suono non regge, cioè,

ha le gambe molli e il cuore debole, e pur non scegliendo la via della banalità, del rock facilone, vive in strani paesi, tra apparizioni di mellotron e povere febbrili religiose.

Ghost non è brutto disco, anzi!, salta benissimo dalla finestra dell'estetismo e si compiace di portar l'ascoltatore tra vetrate barocche e nuvole paffute, come la lezione Genesis o Yes insegna da molto tempo: ma certo non si possono accettare queste ombre cinesi, questi fumi che distolgono l'ascoltatore dalla radice della musica nuova incantandolo con perfida « grandezza » o pericoloso autoritarismo. La forma si mangia le idee, ogni fragile equilibrio è distrutto nel nome di una orchestralità insolente, testarda, vana sino all'ultima frase: e dispiace veramente veder limitate così le qualità di Cousins, personaggio valido ma certo prigioniero di una smania mistica che non gira per il verso giusto. Le voci che soffiano compatte, i tasti che sparano emozioni a getto continuo, le chitarre che s'impacciano nel corridoio del « nuovo sinfonismo »: *Ghost* è un rosario di vernici pesanti, di immagini « d'effetto » che nel migliore dei casi mandano segnali di morbido divertimento. Con questo, nulla è rivelato del *potenziale commerciale* dell'opera: viste le onde di *Relayer* e i maligni soprassalti dell'« agnello a Broadway » c'è posto anche per gli Strawbs nel banchetto del dopo-King Crimson.

(r. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



THE BLACK SAINT
milano - via v. monti 41 - tel. 431414
(vendita anche per corrispondenza)



SAM RIVERS
Crystals
(Impulse)

Sam Rivers per il suo secondo LP Impulse, il primo registrato in studio dopo l'ormai lontano e misconosciuto periodo Blue Note, ha creduto opportuno ricorrere ad un organico vasto, formato di 14 musicisti oltre a lui, che è l'unico solista. Ha voluto così mostrare le sue ragguardevoli capacità di compositore-arrangiatore per big band, che completano il suo già ponderoso bagaglio artistico-espressivo. E, nonostante alcuni momenti non perfettamente riusciti, il bilancio di questo *Crystals* conferma le grandi doti e i non comuni meriti di Sam. Occupato da anni in un infaticabile lavoro di esplorazione di tutto l'arco espressivo della Great Black Music, Rivers dimostra di aver fatti suoi, creativamente, pure i moduli principali della tradizione delle grosse orchestre nere, da Ellington a Sun Ra. La sua scrittura, infatti, forte di tali referenze culturali, si rivela

assolutamente competente ed organizzata. Merito anche della schiera di ottimi musicisti che si è scelto per la seduta, quasi tutti semiconosciuti ai più, poiché non appartenenti ai canali plastificati dello show-business americano. La più grossa riserva che si può fare a *Crystals*, d'altronde, sta in una fin troppa rigida prede-terminazione delle strutture che, non solo non consente ai musicisti di far alcun lavoro solistico, ma finisce per frenare a tratti anche l'abituale prodigiosa libertà di Rivers-strumentista. Difetto di fondo, però, non troppo grave, se si tiene conto dei risultati raggiunti comunque e del fatto che Rivers aveva probabilmente bisogno di fare una tale esperienza, dopo essersela tenuta in serbo per anni senza avere i mezzi per realizzarla.

Belli e gagliardi soprattutto i pezzi dove Sam usa la robusta e profonda voce del suo sax tenore (*Postlude, Bursts* e *Earth Song*), ma apprezzabili anche gli altri, l'iniziale *Exultation* al soprano, *Orb* e *Tranquillity* (dal magico sapore alla Sun Ra) al flauto.

(g. p.)



LA MONTE YOUNG & MARIAN ZAZEELA
Dream House '78' 17
(Shandar)

Ha quarant'anni, è uno dei più attivi compositori cosiddetti « d'avanguardia », ha lavorato in passato con lo statunitense gruppo Fluxus e con Terry Riley; John Cage ha dichiarato di avere imparato molto da lui. La

Monte Young, aspetto da orsacchiotto di pezza ipersurrealistico, profondo studioso delle tradizioni musicali orientali, autore di numerose opere (alcune presentate anche in Italia, a Torino e alla «Contemporanea» di Roma) per lo più pubblicate in edizioni private, numerate e costose, ha da qualche tempo accettato di incidere materiale per l'etichetta francese Shandar: un'ottima occasione per venire a contatto con la sua stupenda musica. *Dream House* è il concetto/denominatore comune del lavoro di Young, fin dal '62: «case di sogno», situazioni in cui un brano può essere suonato in continuazione esistendo infine nel tempo «come un organismo vivente, con una propria vita e proprie tradizioni». Lo strumento è l'onda sinusoidale, prodotta mediante oscillatori: suoni costanti, privi di componenti armoniche su di cui è possibile (e molto difficile) improvvisare, con la voce o con qualsiasi strumento. Il *Drift Study* che occupa la seconda parte dell'album è il manifesto di questa particolarissima operazione, e prende le mosse da tre onde sinusoidali (che risultano in pratica come suoni ad una sola frequenza) lungo quaranta minuti di musica. «L'aria della stanza» spiega Young «viene così divisa in aree di pressione alta (suono più pesante) e bassa (suono più leggero); la combinazione delle onde rende il livello di frequenza udibile differente in ogni punto della stanza». Il brano può essere ascoltato immobili, osservando le relazioni tra le varie frequenze, o muovendosi e sperimentando così le differenze di frequenza. E' un'esperienza intensissima: qualcosa che mi ricorda la concentrazione sui mandala, o simili forme di abbandono della realtà corporea/mentale. 13 I 73, sulla prima fac-

ciata, offre uno spettro sonoro più vasto (due voci / tromba / trombone), riuscendo forse meno ostico alla nostra sensibilità. Qui l'influenza del raga indiano (Young è stato allievo del Pandit Pran Nath, il più grande interprete vivente di musica sacra indiana) e dei canti mantrici è piuttosto evidente: un *Rainbow In Curved Air* proiettato nel futuro, suono che si sintonizza subito con la vibrazione più intima dell'essere e trascina irresistibilmente in un viaggio profondo, indefinibile, estatico. Ripareremo presto e più a fondo di questo grande personaggio. Per il momento vorrei sottolineare che non si tratta di musica «per soli iniziati», nonostante le apparenze. Anche se richiede una buona dose di coraggio...

(m. f.)



BROTHERHOOD OF BREATH
Live At Willisau (Ogun)

Questo LP ha un solo difetto alquanto rilevante: l'approssimativa riproduzione del suono (anche perché si tratta di una registrazione effettuata dal vivo con mezzi di fortuna, durante un concerto in una cittadina svizzera). Ma è tale l'impatto e la vivacità della musica che, nonostante tutto, si può gustare, che si finisce per passare sopra ai difetti d'ascolto e godersi una simile gioiosa festa di suoni. Trattandosi poi di uno dei più contagiosi saggi sonori su vinile incisi dal Brotherhood of Breath del pianista e

compositore sudafricano Chris McGregor, è consigliabile procurarselo specie se non si è avuto mai modo di apprezzare dal vivo questo affascinante gruppo afro-inglese. Arie e nenie folcloriche, sapori e colori terzomondistici, marcette e calipso, danze e motivi da festa, eseguiti con calore e humour, brillante gaiezza e sconvolta energia da un nucleo di validissimi musicisti, tra i migliori che si possano oggi reperire in terra britannica tra elementi locali ed immigrati: Chris McGregor, leader e piano; Harry Miller, contrabbasso; Louis Moholo, batteria; Dudu Pukwana, Evan Parker, Cary Windo, sax; Mongezi Feza, Harry Beckett, Mark Charig, trombe; Nick Evans, Radu Malfatti, tromboni. Tutte (o quasi) vecchie conoscenze che qui si fanno perdonare anche qualche errore commesso in passato, coinvolti in altre, ben differenti esperienze. Con questi Brotherhood of Breath si dimostrano bravi ed entusiasti tutti, anche se i solchi del disco favoriscono in particolare i solisti dei vari pezzi. Buona la prima parte, soprattutto per *Do It* con il tenore di Evan Parker in mostra e per il trionfale *Kongis' Theme* con un buon solo di Malfatti. Ma è la seconda facciata specialmente, che brilla per momenti felici e galvanizzanti.

Sia che si tratti dell'esilarante *Tungis' Song* (che è anche l'unico tema non composto da McGregor) con uno scatenato Mongezi Feza, sia che si passi ad *Ismite Is Might* con Evans solista, o al finale *The Serpents Kindly Eye* con Pukwana e Charig sugli altari. Insomma una musica fresca e colma di umori, alquanto aliena dal meccanicismo ed intellettualismo di fondo che solitamente si può

trovare in tanto jazz inglese, anche del migliore. Ma si sa, qui la matrice culturale d'origine è di tutt'altra provenienza.

(g. p.)



JOHN FAHEY
America (Takoma)
Fare Forward Voyagers (Takoma)

Ancora su John Fahey, questo eccellente e sconosciuto chitarrista californiano dall'aria timida e schiva; che insieme all'amico Leo Kottke può essere a buon diritto considerato la più interessante proposta generata negli ultimi tempi dal patrimonio musicale americano legato al country ed ai traditionals in senso più lato.

America è un'incisione del 1971, corredata da una splendida confezione disegnata da un giovane artista, Patrick Finnerty, e sospesa a metà tra il simbolico ed il surreale. Solo una chitarra, registrata senza sovrapposizioni od altre alchimie sonore, esattamente come in tutti i lavori di Fahey: quattro brani impregnati di uno stile sottile e delicato, mai spettacolare, personalissimo ma anche tecnicamente lineare. Una dimensione che non può mancare di incuriosire, e che certamente nasce da una serenità interiore, da una pacata quanto rara consapevolezza delle proprie emozioni: che allontana il protagonista da qualsiasi schizofrenia divistica. Fahey è proprio uno di noi, un uomo seduto all'angolo di una strada ed incontrato migliaia di volte; immerso in un microcosmo sensitivo che

offre mille chiavi per penetrare la realtà dell'attimo e l'irrealtà del tempo. Il suo gioco chitarristico è una costruzione al rallentatore di suono e silenzio, spazi in cui è la sensibilità, la «presenza» dell'ascoltatore a divenire unico metro musicale ai primi approcci con un suono di stampo armonico più orientale: eppure ogni accordo ha il sapore della sua personalità, dell'autentica creazione.

Ma forse il lavoro più adatto per chi si accosta a Fahey per la prima volta è *Fare Forward Voyagers*, pubblicato nel '73 e dedicato dal musicista a Swami Satchidananda, uno dei più grandi maestri yoga oggi viventi, suo guru. Il lungo brano che dà titolo all'album è una vera esplosione di lirismo, un affresco che punta diritto al cuore: pervaso da quella carica vitale che forse difettava un poco nelle precedenti prove, e ritmicamente più vario. E forse si tratta proprio di yoga tradotto in note: purificazione ed emozioni che fluiscono, liberando il corpo e rendendo il protagonista un tramite oggettivo di un'Energia viva, presente in ogni cosa. Avvincenti anche gli altri due quadri, *When The Fire And The Rose Are One* e la intensa *Thus Krishna On The Battlefield*. Un nome che merita senz'altro un'attenzione ben maggiore di quella finora concessagli: e la cui conoscenza può riservare piacevolissime sorprese.

(m. f.)



Country Joe



COUNTRY JOE Country Joe (Vanguard)

« Non si può più vivere in America », sibilava Country Joe 1975 annunciando la fiera intenzione di stabilirsi a Parigi, con una grinta che farebbe invidia alla schiuma del glorioso passato: peccato solo che i dischi, di questa rabbia ritrovata, non portino traccia, e nemmeno sia presente la poesia che aveva dettato all'artista, *in articulo mortis*, quel piccolo capolavoro di *War! War! War!*. Qui, nel centesimo disco dell'uomo, si ritorna alle melodie da supermarket, ai fiati velleitari, ai *background vocals* che dal '74 ad oggi tengon compagnia all'antico guerrigliero: con gioia di chi non è dato di sapere, dato che nemmeno il consumo è affermato degnamente lungo le righe di tale esperienza. L'ironia si è tagliata la gola, il blues è marcito tra i cortili del *campus* a Berkeley, il folk illuminato di *Thinking of Woody* ha preso una piega maligna tra capo e collo: il Joe Mc Donald di questa timida primavera usa il sax come un Wilson Pickett appassito e canta male, si distrae, impigrisce con un ritmo dalle dita d'argilla. Solo *Satisfactory*, in tutta la litania del long playing, ha guizzi piacevoli e stimolanti; il resto sonnecchia tra ballate con vestito vecchio (*Jesse James*, dalla cui finestra occhieggia addirittura la faccia d'angelo di Barry Melton...) e buffetti alla realtà americana, come i due riferimenti al Sudamerica (*Chile* e *Making*

Money in Chile) possono dimostrare bellamente. Null'altro, se non il consueto consiglio di abbandono che sorge spontaneo in simili casi: mentre, per venire alla parte strumentale, suona molto fastidiosa la cronica normalità degli esecutori e stupisce la riconversione del « grande capo » al kazoo, strumento povero su cui l'artista aveva modellato la prima versione della stupenda *I-Feel-Like-I'm Fixin'-To-Die-Rag*.

(r. b.)



JOHNNY JENKINS Ton-ton Macoute! (Capricorn)

Una riedizione molto interessante dalla Capricorn Records, la casa discografica georgiana che ha legato il suo nome a quello degli Allman Brothers, della Marshall Tucker Band, dei Little Feat, insomma di quel « rock sudista » che in questo periodo sembra affascinare un vastissimo pubblico, soprattutto negli States ed in Francia. Un rock abbondantemente contaminato da matrici blues, e che non odora di mistificazione alla Led Zeppelin Bad Company Ten Years After, tanto per intenderci: che attinge di prima mano ad una sensibilità, ad un coraggio di vivere nel mondo che il popolo nero ha costruito nella sua dura esistenza, rassegnazione lotta speranza...

Johnny Jenkins è un buon prodotto di questa scuola, anche se le sue qualità vocali non possono essere considerate in assoluto eccelse: ma i musicisti che lo accompagnano si chiamano

Duane Allman, Berry Oakley, Butch Trucks, Jai Johnny Johnson, vale a dire quattro quinti degli Allmans edizione 1970. Ed il suono è elettrico, pulsante, già sufficientemente maturo: nove brani affrontati con veleno ed energia, sempre su uno standard qualitativo più che accettabile; con Duane mattatore indiscusso, capace di stoccate tremende (la dylaniana *Down Along The Cove*, la slide « da manuale » nella classica *Rollin' Stone* di Muddy Waters) e costante punto di riferimento di ogni costruzione musicale. *Bad News* e *Voodoo In You* mi sembrano i momenti più indovinati, musica che afferra lo stomaco e che esalta tutti gli splendidi colori della sua « negritudine », ritmi ipnotici che esplodono dal profondo e liberazione del corpo. La musica nera è anche questa, non solo Marvin Gaye e Curtis Mayfield per fortuna: un suono nato dalla mediazione con una cultura più vicina alla nostra sensibilità, e che sembra ancora miracolosamente indenne dall'usura del tempo.

Ton-ton Macoute! è un documento che non va trascurato: Duane e Berry Oakley oggi sono scomparsi, ma non è certo per questo motivo che i loro nomi resteranno ancora per molto tempo incisi a grandi lettere nella storia della nostra musica.

(m. f.)

SCRAPS
STEVE LACY
SEXTET



STEVE LACY Scraps (Saravah)

Il nome di Steve Lacy è senz'altro tra quelli importanti per chi voglia ricostruire la storia essenziale della nuova avanguardia musicale afroamericana. Newyorkese, Lacy fu tra i primi a trovarsi coinvolto nella scomoda ed appassionante avventura free. Lavorò per più di un anno con un Cecil Taylor che stava giusto allora definendo le vie del suo potente discorso. E da allora Steve fu sempre tra i più ferventi sostenitori di nuove esperienze al fianco, di volta in volta, di gente come Don Cherry, Gato Barbieri, Carla Bley e compagnia. Dal '65, praticamente, lasciò polemicamente gli USA, per girare un po' dappertutto (Scandinavia, Italia, Sudamerica, India, Francia), fino a che non decise di fissare la sua residenza a Parigi. Dopo aver diretto una lunga serie di suoi complessi (mi piace ricordare, tra tutti, il quartetto con Rava agli inizi, Johnny Dyani e Louis Moholo), Lacy è tutt'altro che domato. Continua instancabilmente per la sua difficile strada che si è scelto, senza fare concessioni o compromessi di alcun genere. Lacy non segue facili mode o ambigui tentativi di comunicazione a buon mercato. La sua musica, certamente non agevole da seguire né tantomeno univocamente classificabile, così com'è coinvolta tra moduli afroamericani ed europei, rimane sempre sperimentale, quasi per definizione

dello stesso autore. Perciò Lacy, dopo anni di storiche e titolate battaglie, resta a tutt'oggi una sorta di artista *underground*, che sbarca il lunario a mala pena. Eppure, senza neanche dover scomodare le sue numerose capacità di musicista, basterebbe considerarlo soltanto come specialista di sax soprano unico e geniale (uno dei pochi a non dovere una discendenza stilistica da Coltrane), per mettere a fuoco la sua importanza.

Il suo è un tentativo irriducibile e rigoroso, senza dubbio suscettibile di numerose critiche (tra le tante quella di scegliersi compagni non sempre al suo livello), ma che non si può ignorare assolutamente. Mi resta poco per dire del LP (ma ci premeva mettere a fuoco il personaggio, che purtroppo tutti trascurano). E' un saggio interessante e, a tratti, validissimo del Lacy più recente (l'incisione è del '74). Nel suo sestetto si notano il plurisassofonista Steve Potts, il tastierista Michael Smith, la violoncellista Irène Aebi, il bassista Kent Carter ed il percussionista Kenny Tyler. Tra i pezzi più riusciti cito *Ladies*, *Torments*, *Pearl St.* ed il titolo dell'album.

(g. p.)



CLEAR LIGHT SYMPHONY (Virgin)

La Virgin Records cerca di bissare *Tubular Bells*, con un altro volto al posto di Mike Oldfield incerto tra radicali mutamenti di rotta e goffi ricami a la *Hergest Rid-*

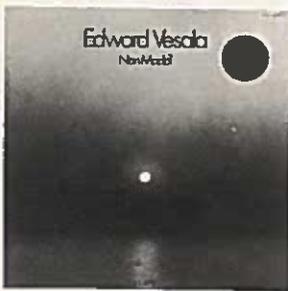
ge. Non che si sentisse la mancanza del « rock sinfonico » come ennesimo filone su cui riversare la logorrea di diciassettomila pallidi personaggi già passati attraverso rock-jazz folk-pop e magari Conservatorio. Tant'è: credo che valga la pena di occuparsene, almeno finché una simile produzione riuscirà a mantenersi su accettabili livelli di decenza. Anche se — importante — oggi ci interessano dimensioni più significative, appunto, della decenza.

Clear Light Symphony, un'idea che mi aveva prevenuto fin dal titolo, è infatti — tutto sommato — un lavoro interessante: il nome del suo compositore, Cyrille Verdeaux, appare senz'altro destinato a far parlare molto di sé. Si tratta di una vera e propria sinfonia, che affronta il tema del pop con coerenza ancora maggiore di *Tubular Bells*: almeno nella misura in cui il lavoro di Oldfield può essere considerato un geniale riassunto del *passato*, il punto di arrivo di una scuola cresciuta attraverso le mille influenze così efficacemente riproposte nell'opera. *Clear Light* guarda invece al futuro, nei suoi mille ammiccamenti a forme sonore ancora in piena fase evolutiva, dal nuovo jazz al « lavoro sul suono » reichiano: senza per questo tralasciare il furbesco recupero della melodia, di un rock con tutte le carte in regola (a Steve Hillage, Didier Malherbe e Tim Blake dei Gong, qui in veste di ospiti, va buona parte del merito di questa operazione). Non si tratta dunque di un polpettone romantico/decadente, anche se le impressioni di « già sentito » sono numerose: e se si volesse sezionare la sfera delle influenze la lista sarebbe interminabile, Pink Floyd Colosseum Genesis Terry Riley con un pizzico di Rolling Stones Beethoven e Tange-

rine Dream... Ma se un riferimento più preciso può essere utile, allora citerei proprio la *Valentyne Suite* dei Colosseum, cui Verdeaux si avvicina — coscientemente o no — fino dall'impostazione del suo lavoro.

Musica godibile e ben congegnata, con qualche spunto di autentica classe: ottimi gli arrangiamenti e la laboriosa produzione. Come ultimo termine di paragone, direi che la dimensione corale cui Verdeaux si è rivolto ha evitato un certo sapore di monolitismo presente tra i solchi di *Tubular Bells*: e che l'omogeneità di *Clear Light* è in fondo il suo pregio maggiore, un livello qualitativo che non conosce consistenti cedimenti. I dubbi sull'utilità di una simile operazione, comunque, restano: anche se il successo di cassetta dell'album è un dato fin d'ora facilmente prevedibile (almeno in Inghilterra).

(m. f.)



EDWARD VESALA
Nan Madol
(Japo)

Mentre la più recente produzione della ECM sta annegando in un mare di violini e soli cameristici alquanto estetizzanti (neanche l'intelligente Terje Rypdal si è salvato), la consorella povera Japo ci offre perlomeno questo LP, degno di attenta considerazione. Non perché si tratti di un lavoro indispensabile, ma perché ci permette di fare la conoscenza con i musicisti della remota Finlandia (nientemeno!). Nomi ignoti e misteriosi (ol-

triché un tantino ridicoli al nostro orecchio), che suonano Juhani Aaltonen, Sakari Kukko, Teppo Hauta-aho, Seppo Paakkunainen, Pentti Lahti e piacevollezze simili. Il disco è intitolato al batterista-compositore - arrangiatore Edward Vesala, che ricordo nel terzo LP di Jan Garbarek, *Triptycon*. Da notare poi, nei due lunghi pezzi che occupano l'intera seconda facciata, l'intervento di un ospite di riguardo come l'avventuroso Charlie Mariano. La musica di questi finlandesi è molto suggestiva, anche se alquanto distante dalla nostra cultura latina. E' un che di rarefatto, di immobile, di struggente, di ipnotico. Un suono magico e fisso che inevitabilmente richiama le gelide atmosfere nordiche. Gli agganci culturali con il free jazz sono filtrati e quasi disseccati dai richiami alla cultura di casa, si tratta di riferimenti folclorici o anche di citazioni dotte-classiceggianti. Ed i risultati sono indubbiamente interessanti, anche se non tutti irreprensibili e toccanti. Una musica fatta molto di cervello e di introspezione, che rasenta spesso il cerebralismo formale. Certe cose di questo disco mi ricordano sicuramente le atmosfere dei primi album di Garbarek e Rypdal, ed è logico a pensarci bene. I brani più riusciti mi paiono *Man Madol* e *Areous Vlor Ta*, grazie anche alla bellezza dei temi di Vesala (splendido soprattutto il secondo, che si avvale di un'intensa introduzione di Mariano al *nagaswaram* e di un lungo solo di tenore di Aaltonen, che è il finlandese che ha modo di mettersi più in evidenza, unitamente a Vesala). Da notare anche *Love For Living*, un breve duello tra il soprano al Aaltonen e l'arpa (!) di Vesala. Insomma, è

un'esperienza che vale la pena di seguire quella di questi finlandesi...

(g. p.)



**JOHN SURMAN/
ALAN SKIDMORE/
TONY OXLEY**
Jazz in Britain '68-'69
(Decca Eclipse)

Oggi non è più tanto di moda sproloquiare sul jazz inglese, dopo il rumoroso naufragio Nucleus-Soft Machine e le ragnatele cresciute tra i denti dei vari Surman, Westbrook, Ardley. Chi si è gettato con cieca precipitazione in un rock da pornofumetto, chi ha preteso di saltare a piè pari ogni ambizione di comunicazione per rifugiarsi in gelidi, egoistici sperimentalsmi: mentre oltreoceano spuntavano i Weather Report, i Chick Corea, i Keith Jarrett, i jazzisti inglesi hanno sempre manifestato una certa repulsione per ogni strada « elettrica » protesa verso il futuro; né le poche eccezioni, per lo più appese ad un tremendo intellettualismo (Derek Bailey) possono mutare i termini del discorso.

Eppure anche questa scena ha vissuto il suo breve momento di gloria, certo non immeritatamente: ed i nomi più attivi nel rinnovamento delle sclerotiche strutture tradizionali hanno largamente oltrepassato i confini d'Inghilterra. Il disco in questione presenta alcuni nomi di buon rilievo, ad iniziare dall'attivissimo John Surman, un personaggio che negli ultimi sei anni ha voluto sperimentare praticamente tutto, dalla big band (*Tales Of The Algon-*

quin) al disco solo/solipista (*Westerling House*), alla strizzata d'occhio verso una « modernità » con ampie venature rock (*Morning Glory*), fino ad una sorta di *saxophone summit* rimbalzato anche in Italia, il trio SOS (Surman - Osborne-Skidmore). *Bouquet Garni*, il brano che apre il disco, è proprio un'anticipazione di quest'ultima formula, e si avvale di un'elasticità, di una varietà cromatica rimaste in seguito sconosciute al gruppo. Peccato che la scelta degli altri quattro pezzi sia caduta su un materiale di stampo piuttosto tradizionale, con uno Surman conservatore fino alla nausea ed uno Skidmore che solo a tratti riesce a tirare colpi degni del suo nome. Erano i momenti embrionali dell'apertura a nuove forme sonore, l'ultimo abbraccio al passato prima dell'avventura: con qualche elemento già proiettato nel futuro, direi John Taylor ma soprattutto il batterista Tony Oxley, che nella lunga *Winter Song* trova l'occasione di mostrare la legittimità della sua candidatura a più sottovalutato strumentista degli ultimi tempi. Pochi mesi dopo quest'incisione avrebbe lavorato ad un disco intitolato *Extrapolation*, con un promettente chitarrista a nome John McLaughlin... il jazz iniziava a morire, viva il jazz!

(m. f.)





CINEMA

MASCHERE E PUGNALI

Peter Bogdanovich, nell'epoca in cui faceva il critico, era praticamente il solo americano a condividere l'amore viscerato e un poco isterico per Hollywood, docile ai dettami dei *Cahiers du Cinema* e alla loro politica degli autori. Straniero in terra straniera, si perdeva, solitario, nelle sottili variazioni che un *film noir*, un *western*, un *musical* offrono, a chi li frequenta. Tutto quello che la critica americana non poteva neppure concepire, vergognosa dei Ford, degli Hawks, dei Minnelli, Bogdanovich ne faceva oggetto di studi esaltati. In occasione di una memorabile commemorazione-analisi di Humphrey Bogart (sotto forma di una raccolta di saggi organizzata a Parigi da Bernard Eisenschitz), scrisse un testo, *Bogey in Excelsis*, che esprime bene, nella sua enfasi retorica, quel miscuglio di viscerale attaccamento che può avere un giovane americano per la propria mitologia, una volta avutane autorizzazione oltre-oceano, e di adorazione spirituale e narcisista per i cari affetti disprezzati in patria. Cosa che spiega perché Bogdanovich, una volta

divenuto l'acclamato regista di *The Last Picture Show*, *What's up Doc?* e *Paper Moon*, abbia fatto del ciarpame in bianco e nero, essendo i suoi film il povero calco polveroso e pedante dei modelli amati tanto edipicamente. I registi americani « moderni », per quanto ben disposti, sembrano incapaci di stabilire il giusto rapporto con il cinema da cui provengono: nell'attuale notte totale del cinema americano, dominato da una luna di carta, non ci sono stelle, e gli innumerevoli Robert Altman, Bogdanovich, Arthur Penn, David Spielberg (per non parlare dei « rinnovati » Sam Peckinpah, Don Siegel, Robert Aldrich, Otto Preminger e altri registi di una stagione) non riescono a confrontarsi con i generi e i codici che hanno ereditato, benché ci provino di continuo. E' indubbio che il più bel western degli ultimi anni lo ha fatto un italiano, Sergio Leone, con *C'era una volta il West*, così come i musical più moderni e al tempo stesso memori di Stanley Donen, Gene Kelly e Vincente Minnelli, sono firmati da un francese, Jacques Demy



Chinatown: Jack Nicholson e Faye Dunaway

(*Les demoiselles de Rochefort* e *Les parapluies de Cherbourg*). Il maggior successo americano dell'anno è quanto di più biecamente nostalgico e impotente si possa immaginare, quel *That's Entertainment!* (C'era una volta Hollywood) in cui sono malamente cuciti insieme frammenti, pezzi, relitti di quanto il cinema americano era in grado di fare nella sua età dell'oro. Si direbbe che è necessario, oggi, essere europei per poter cogliere, in maniera non retrospettiva, nostalgica o accademica, ma critica e dinamica, la lezione dei generi america-

ni, per operarne, al tempo stesso, la lucida decodificazione e il rinnovamento scintillante. Non è dunque un caso che il migliore film noir degli anni '70, quello che fa sparire rievocazioni sofisticate come *Bonnie & Clyde* (Gangster story) e *The Long Good-Bye* (Il lungo addio), ma anche tentativi nervosi e superbamente giusti come *Point Blank* (Senza un attimo di tregua), sia stato realizzato, ancora una volta, da un europeo, addirittura dal « primo regista d'oltrecortina che ha lavorato a Hollywood », come informa vezzosamente la scheda distri-



Chinatown: Jack Nicholson

buita dall'ufficio-stampa della Cinema International Corporation: Roman Polanski. *Chinatown* sta al film noir americano come *C'era una volta il West* sta al western. Il che equivale a dire non solo che si tratta di un capolavoro (il primo che ci arriva da Hollywood dai tempi di *2001: odissea nello spazio*) ma che, al di là di ogni mito della nostalgia (che caratterizza quel gran funerale che è oggi il cinema retrò, con i suoi Gatsby e le sue stangate) e di ogni nostalgia del mito, *Chinatown* è un film risolutamente moderno, che solo i superficiali possono mettere nel calderone di una moda.

Non sono mai stato un ammiratore di Roman Polanski. *Il coltello nell'acqua*, *Repulsion* e *Cul-de-sac* (i tre film che ne hanno fatto un esponente del nuovo cinema e un autore da cineclub) mi ripugnano quanto i suoi tuffi nell'estetica del cinema internazionale (*Macbeth*, *Che?*). Non basterebbe il divertimento provocato da *Rosemary's Baby* per non farlo apparire come un Pabst dei giorni nostri (cioè come un cretino preso sul serio da quella irresponsabilità fatta mestiere e sistema che si chiama critica) se non ci fosse quel piccolo capolavoro che è *Per favore, non mordermi sul collo!* Tuttavia, il resto dei suoi film schiacciava questa memorabile storia di vampiri: credo che nessun spettatore più prevenuto di me abbia varcato la soglia di un cinema dove si proiettava *Chinatown*: il nome di Polanski + un manifesto rigurgitante verdastri cavalloni di nostalgia + due superdivi + tutti gli ingredienti necessari al prodotto fatto in scatola (« sessantacinque automobili d'epoca sono state usate per il film », « Nicholson guida una Ford decapotabile nera del '35 », « Dunaway gira invece in una Packard color crema del '37 », « Huston ha una macchina con autista, una La Salle nera del '33 », « Faye indossa molti abiti neri e smeraldi e diamanti di Cartier », « Jack indossa abiti alla moda gessati, con revers e lancia ») sono più che abbastanza per scusarsi con la persona che vi ha trascinato in sala e abbandonarla. Invece l'ho vi-

sto due volte. E penso che lo vedrò ancora. Siamo a marzo e tutti se ne sono dimenticati: non c'è momento migliore per andare a rivederli.

La prima cosa che colpisce, in *Chinatown*, è all'inizio, la quantità d'aria che hanno intorno i personaggi: il formato Panavision, la prevalenza di campi lunghi e le lente panoramiche ad aprire che li accompagnano li inseriscono in orizzonti che lasciano intravedere grandi spazi. Forse è per dare loro modo di respirare, visto che si trovano in una Los Angeles arroventata, con i radiatori delle automobili che scoppiano in piena via, fuori di una vetrina di



barbiere. Salire su un tetto per scattare fotografie compromettenti fa sudare quanto raccontare una barzelletta oscena, rompere la faccia a un gigante che vi vuole uccidere, rispondere al telefono quando è scesa la notte dopo un giorno massacrante. Tutti i personaggi di *Chinatown* sudano, come faceva Humphrey Bogart nella sequenza della sera de *Il grande sonno*. J. J. Gittes, un detective privato che disprezza la legge perché la sa sorella della corruzione, ex-poliziotto che ha voltato le spalle a un sordido passato nella *Chinatown* della città, è quello che suda più di tutti. Evelyn Mulwray, uno dei più bei personaggi femminili di *film noir* che si siano mai visti (una Lauren Bacall funebre, la Kim Novak de *La donna che visse due volte* che slitta verso la Lizabeth Scott di *Solo chi cade può risorgere*) nasconde il sudore con una ulteriore maschera, un maquillage che la trasforma in una bambola di giada orientale, un idolo che sembra occhieggiare da una vecchia copertina di *Black Mask*. Questa maschera

orientale che Evelyn indossa all'inizio del secondo movimento del film, è la seconda cosa che colpisce. Quando entra in scena, l'aria sembra essere risucchiata via, i ricordi di Gittes (e la memoria del film) si riattivano: la vera *Chinatown* è quel viso e Gittes, come lo Scottie di Hitchcock, rivede in quei tratti quelli di una donna amata in passato, che intendeva salvare, e che è morta.

A partire da questo punto i personaggi sono condannati: il loro peccato è la nostalgia per qualcosa che si sono lasciati alle spalle ma non hanno abbandonato del tutto. Per questa ragione la tragedia è destinata a ripetersi e, alla fine del film, Gittes si ritroverà a *Chinatown* con un'altra donna morta che invece intendeva salvare. Chi è prigioniero del passato, è condannato a riviverlo. La cosa vale tanto per i personaggi (le maschere di questo passato) quanto per il film, con la differenza che quest'ultimo esibisce una memoria offerta in quanto tale e la grandezza di *Chinatown* consiste forse nel fatto che è più la psicanalisi che il funerale del film noir degli anni '40 e '50. Come le azioni di J. J. Gittes si spiegano soltanto in relazione a qualcosa (il quartiere cinese) che non vediamo che alla fine, così l'operazione di Polanski acquista un senso solo in rapporto a un cinema e a una letteratura che gli preesiste e che il film contamina, iscrive, destruttura. Senza un passato costantemente evocato sotto forma di maschere, né il film né il suo eroe avrebbero ragione di esistere. Questo ci conduce all'importanza che ha l'acqua nel film di Polanski. Tutto comincia con Noè, in questo caso Noah Cross (che è anche John Huston), che vuole comprare la sua arca sotto forma di futuro, speculando sulle acque della contea. *Chinatown* è costruito sull'acqua: la sua assenza fa infuriare i contadini del 1937, la sua presenza diventa l'elemento in cui il marito di Evelyn muore, Gittes ci rimette il naso, Noah Cross vi lascia la prova della sua colpevolezza. Il décor naturale del film è costituito da una successione di vaschette da giardino tra-



scurate, torrenti prosciugati, tubature gocciolanti e misteriosamente intermittenti, l'oceano che sbatte contro una scogliera. Questo movimento di risacca finisce per diventare una metafora della condizione di quell'epoca; la vita è vista come la baia di Tokyo di cui parla Roger Zelazny in *Isle of the Dead* (« ...degli oggetti strani e singolari sono rispinti incessantemente sulla riva. Io ne sono uno e voi anche. Passiamo un certo tempo sulla spiaggia, fianco a fianco forse, e poi questo elemento fangoso, ghiacciato, fetido viene a rastrellare tutto con le dita liquide di una mano che si sbriciola, e alcuni degli oggetti ripartono. Le misteriose grida degli uccelli sono il compimento della condizione umana. Le voci degli dei? Può darsi... »). Del resto è Gittes stesso a dire che viviamo come dei pesci, e non è un caso che Noah Cross, il « pesce più grosso », abbia il suo simbolo nella bandiera di un club nautico, ornata da un pesce; simbolo che copre i traffici, le ma-



Una rassegna
di eroi del nero

novre e gli intrighi del vecchio capitalista. Persino il gangster che pugnala Gittes minaccia, la prossima volta, di fargli mangiare il naso dai pesciolini rossi. Si pensa alla filosofia del marinaio O'Hara (*La signora di Shanghai* di Orson Welles): « che i pescicani si sbranano fra di loro... ». Così quando il marito di Evelyn, in compagnia della figlia-sorella di quest'ultima (la famiglia è la prima delle cose a sbriciolarsi, in questo film dove tutto si sfacetta, si incrina, si spezza), rema incrociando la barca su cui Gittes gli scatta altre fotografie, ricordiamo che « continuiamo a remare, barce contro corrente, risospinte senza posa nel passato ». La corrente del film segue l'alveo tortuoso di quel particolare romanticismo americano che da Fitzgerald a Zelazny, ha dovuto ristagnare nel lago torbido e profondo dei romanzi di Raymond Chandler. In questo senso *Chinatown* è il film più chandleriano che il cinema americano abbia mai realizzato (più dei film scritti dallo stesso Chandler, *La fiamma del peccato*, *Delitto per*

delitto; più di quelli che hanno raccontato le avventure di Philip Marlowe, *Murder My Sweet*, *The Brasher Doubloon*, *Il grande sonno*, *Il lungo addio*; più di quelli che, senza denunciare Chandler, se ne sono avvolti, come *La banda degli implacabili* e *Solo chi cade può risorgere*. Ma Gittes è tanto Marlowe quanto Gatsby e Lew Archer; c'è nel film anche tutto Ross MacDonald e il cinismo, privo di infezioni sentimentali, di *Raccolto rosso*: assomiglia a un'avventura di Marlowe corretta da Dashiell Hammett, contaminata qua e là da Mickey Spillane e privata della punteggiatura da un Faulkner indolente.

E' evidente che *Chinatown* ha un solo movimento possibile, per non assomigliare sgradevolmente a una cineteca saccheggiana: quello di far esplodere l'eccesso di segni che iscrive al suo interno. J. J. Gittes porta troppe maschere per un uomo solo, riassume e condensa troppi Bogart, Cagney, Stewart, Garfield, Mitchum perché la sua faccia non si infranga. E' lo stesso Po-

lanski a condurre in prima persona l'operazione anche davanti alla macchina da presa, impersonando il gangster sadico e piccoletto. Con un pugnale recide una narice del naso di Gittes e il volto della star; questo luogo in cui si esprime la necessità e l'esistenza del personaggio, sarà, per tre quarti di film, tenuto insieme da bende, garze, cerotti, nel tentativo di tamponare il codice ferito e, al tempo stesso, di mettere in evidenza la lacerazione. Il procedimento di Polanski è duplice: svelare nascondendo e costruire distruggendo (gli orologi sbriciolati sotto i pneumatici portano alla verità, e così gli occhiali di Noah Cross frantumati nel fondo di una vasca e il fanalino sfondato dell'automobile di Evelyn). Anche la maschera dell'eroina, condensazione di innumerevoli Veronica Lake, Joan Bennett, Bacall, Novak, è un involucro troppo sovraccarico, un serbatoio strapieno di segni destinati prima o poi a « strapparsi ». Il maquillage non basta, e neppure gli schiaffi di Gittes: toccherà a un colpo

di pistola di spappolare la sua maschera, e l'epicentro di questa distruzione sarà l'occhio, lo stesso occhio che l'aveva attirata fra le braccia di Gittes, a causa di una macchia, « un difetto dell'iride » per dirla con le sue parole (pronunciate nel corso di una delle più belle scene d'amore viste al cinema negli ultimi tempi). *Chinatown* si inaugura con il ricordo di una diga crollata e si conclude con il viso rosso e scheggiato di una bambola. Sono gli anelli terminali di una lunga catena di violenza sotterranea (nei confronti di una retorica della rappresentazione e di una società, quella capitalista del 1937), fasciata e rivestita da un'ultima maschera, quella delle belle immagini rese un poco traballanti dall'uso quasi costante della macchina a mano, e già pronta ad essere trafitta a sua volta dal pugnale più acuminato: lo sguardo dei suoi spettatori.



ENZO UNGARI



L'IMPORTANZA DI ESSERE TONALE

UN'INTERVISTA MANCATA

« Lavoro sempre più spesso a luce diurna. Sì, posso dirlo: formalizzazione del significato. A noi piace molto, come avevamo già detto. Bene. D'altra parte — *Domanda* — quale interesse ci può essere ad organizzare in forma una forma che lo è già? (*Risposta*: il massimo) » Un impatto di questo tipo con le teorie musicali di Paolo Castaldi e, di conseguenza, con il suo modo di esprimerle (molto coerentemente nella parola come nello scritto) può essere per i nostri lettori forse anche un po' traumatizzante. Ma, tutto compreso, mi sembra onesto farlo, dato che anch'io l'ho conosciuto in un certo modo che mi sembra (agli occhi del poi) inusitato, ma significativo e tutt'altro che casuale.

Avevo voluto prendere (non saprei dire perché) la proverbiale palla al balzo. Avevo ceduto alle pressioni di un comune amico che sosteneva che « lo dovevo assolutamente intervistare » e tutta la faccenda era stata così improvvisata che, solo mentre salivamo in una vecchia ascensore vagamente liberty, mi accorsi — con un po' di vergogna — che andavo da un musicista di cui avevo sentito parlare molto, avevo letto pochissimo e non avevo mai sentito o visto nulla...

Ci venne ad aprire un allenatore di serie D, un piccolo entusiasta Herrera di provincia: quarantenne, piuttosto piccolo e robusto, occhi vivacissimi (come si leggerebbe nella schedina « Panorama »), si muoveva cordiale e irrequieto dentro una tuta atletica.

Il tempo di sederci, servirci da bere e rassicurarlo sul fatto che non ero armato di registratore (quelle macchine diaboliche!), e giù a capofitto in quella forsennata prosa parlata, piena di parentesi (tonde e quadre...), di frenate brusche, dietro-front, riprese, interruzioni, cambiamenti di rotta, cascate di citazioni (dotte, sì, ma mai a sproposito). Ed ogni tanto prendeva fiato per implorare:

« No, scusa se insisto, ma ti prego, non prendere appunti, mi sembra più utile parlare... » Neanche appunti? No. Era una preghiera ma molto energica ed insistita. Non restava che stare al gioco: prendere al volo le minime pause e intervenire (« D'altronde — ammetteva Castaldi — non credo alla dialettica... »). E con mia stessa sorpresa, il gioco cominciò a divertirmi...

Si galoppava senza più ritengo su e giù per l'ultimo mezzo secolo di musica e Castaldi stava mettendo insieme tutte le pezze d'appoggio di una sua profetica anticipazione, buttata lì fin da principio con la serena certezza di chi ha visto già tutto chiaro in sogno.

Gli anni 50, secondo lui, hanno rappresentato la fase trionfale di un certo tipo di *avanguardia* (usava, tanto per intenderci, questa parola, con una ripugnanza che superava persino la mia...): quella caratterizzata da un massimo di razionalità, di densità, di determinazione e che ha avuto il suo naturale centro di creatività nella Germania di Stockhausen (Colonia-Darmstadt). Il decennio successivo si presenta in antitesi al precedente con un massimo di irrazionalità, di rarefazione, di indeterminazione; il suo centro creativo sono gli USA di Cage. E gli anni '70? Per Castaldi non ci sono dubbi: il centro propulsivo sarà l'Italia: non ha mai posseduto tanti talenti musicali in nessun'altro decennio di questo secolo... E snocciola nomi senza la minima incertezza (oltre al suo ovviamente): Bussotti, Berio, Castiglioni, Sciarrino, Panni, Donatoni, Clementi... Noto la mancanza di un nome come quello di Luigi Nono, ma non mi sembra il caso di chiedere il perché... Le caratteristiche fondamentali di questa musica: recupero della *materia tonale*, ma destituita dalle sue funzioni originarie, utilizzazione stravolta delle formule anche più banali, ritrovamento della libertà interpre-



tativa nel rifiuto di giustificazioni troppo coerenti, di rigidi nessi unitari... Si ma che c'entra l'avanguardia? Infatti: chi potrebbe più salvare dalla putrefazione un simile concetto? Che cosa può voler dire oggi la parola avanguardia? E l'impegno? Non è quell'etichetta utilizzata per vendere i più ignobili prodotti dell'impotenza creativa?

La nuova creatività è per Castaldi una sorta di assunzione trasformatrice della creatività passata: un'assunzione che la sfregia e la mette in crisi, ma che forse è anche una « forma » di incantesimo... *E il naufragar m'è dolce...*

Non tutto quello che mi diceva Castaldi in quel primo incontro mi passava su liscio, senza perplessità, senza angosce. Ma, minuto per minuto, imparai ad inserirmi nelle sue pause, a cercare la discussione. E mi accorsi presto che la cosa non gli era affatto sgradita.

Raccolsi da quel pomeriggio frutti superiori alle aspettative. Certo non c'era l'intervista. Ma la mia disponibilità a fallire il bersaglio, l'incurabile mancanza di aggressività professionale era stata premiata con l'amicizia.



UNA BIOGRAFIA

Per chi ama orientarsi con ogni genere di arnese informativo, compresi quelli anagrafici, Paolo Castaldi è nato a Milano il 9 settembre 1930 e pare sia stato allattato a pianoforte. Tuttavia soltanto al terzo anno di ingegneria decide di abbandonare il Politecnico per dedicarsi professionalmente alla musica. Si diploma al Conservatorio di Milano in Composizione e Direzione d'orchestra, frequenta corsi di specializzazione all'Accademia Chigiana di Siena e infine, per coronare trionfalmente gli studi accademici, eccolo approdare nel '60 a Darmstadt.

Alla più celebrata scuola di musica sperimentale lavora per tre anni con i maestri dell'avanguardia (Boulez, Stockhausen, Ligeti, Pousseur); ma alla fine la lascia senza rimpianti, sicuro che essa abbia esaurito la sua funzione storica. E' ormai oltre i 30 anni, ha maturato una sua precisa concezione musicale e un suo linguaggio. Difende le sue teorie come critico militante su alcune delle maggiori riviste, in convegni e dibattiti; presenta sue composizioni nei Festival internazionali, in concerti e alla radio. Ne cito solo alcune: *Frase* (1960) per pianista e percussionista; *Tendre* ('62) per un solo esecutore (vocalista - strumentalista); *Anfrage* ('63) per due pianoforti; *Moll* (64) per piano; *Tema* (68) per due esecutori in lettura mentale; *Doktor Faust* ('69) per due corni, trombone, grancassa, piano e orchestra d'archi; *Dieci Discanti* ('69) per canto fermo e 10 strumenti; ad ancora per piano *Grid* ('69), *Left* ('71), e il recente *Finale* ('73).

La sua posizione si è venuta delineando dal dopo-Darmstadt, suscitando polemiche e creandogli anche nemici acerrimi, ma nel livido clima d'oggi (in cui si assiste all'estenuarsi delle avanguardie) sembra che i tempi inesorabilmente lavorino nella sua direzione. Castaldi non ha mai temuto d'apparire persino reazionario quando si dichiara tanto contro il gretto conservatorismo quanto contro i fanatici del nuovo a tutti i costi, quelli per intenderci che in ogni epoca trovano un Mahler da deridere perché non è abbastanza complicato e originale per essere d'avanguardia. Misoneisti e filoneisti sono entrambi colpevoli di avere un rapporto scorretto con il passato, con tutto quello che il passato può darti da rivivere, da riutilizzare liberamente.

Castaldi ha scelto come padre adottivo — non Schoenberg o Webern, ma — Strawinsky, (« uno che è sempre stato spinto avanti dal pubblico e non dalla critica »). Strawinsky infatti è maestro nel ricuperare e trasfigurare elementi del passato tonale: la sua è « lingua sintattizzata in un alveo di precedenti... indissolubilmente compromessa con il Vecchio Mondo... ».

Castaldi ha dedicato tra l'al-

tro a Strawinsky un sorprendente saggio, intitolato *Nietzsche cum Strawinsky* e scritto in uno stile analogo a quello del filosofo tedesco autore di *Contra Wagner*.

Proprio non finisce di sconcertare questo musicista coltissimo, che cocciutamente sostiene un'idea di musica più indigesta possibile ad intellettuali e a critici engagè e sembra apprestare strani rituali per liberarsi dall'informazione ogni volta che comincia a parlare o a scrivere, perché « la distillazione del pensiero va realizzata in alambicchi il più possibile puliti e sterilizzati ».



UNA MUSICA, UN PUBBLICO

A quel primo incontro ne seguirono altri; con il tempo potei eliminare il disagio dell'ignoranza. Ho cominciato a conoscere i suoi saggi critici, i suoi lavori creativi. Ho scoperto le sue partiture, contorte e affascinanti mappe della vita-suono, dove i segni non tradizionalmente musicali invadono ovunque, anticipando anche la gestualità del concerto e « confiscando — per dirla con parole sue — l'atteggiamento interpretativo per aggiudicarlo al compositivo ».

Le sue musiche mi è capitato di conoscerle per ultime avendo come quasi unici tramite i concerti e la radio. Succede spesso tra gli autori contemporanei quel che è successo a Castaldi dal punto di vista discografico: è uscito solo in questi giorni il suo primo LP (*Finale*) e sono in fase di studio altri due progetti su vinile. La prima volta che ascoltai il provino di *Finale*, dopo qualche perplessità dinanzi ai timbri così consueti del piano, ne rimasi sbalordito; ma era uno sbalordimento che ormai conoscevo, lo stesso provato la prima volta che lessi un suo scritto o che lo ascoltai parlare.

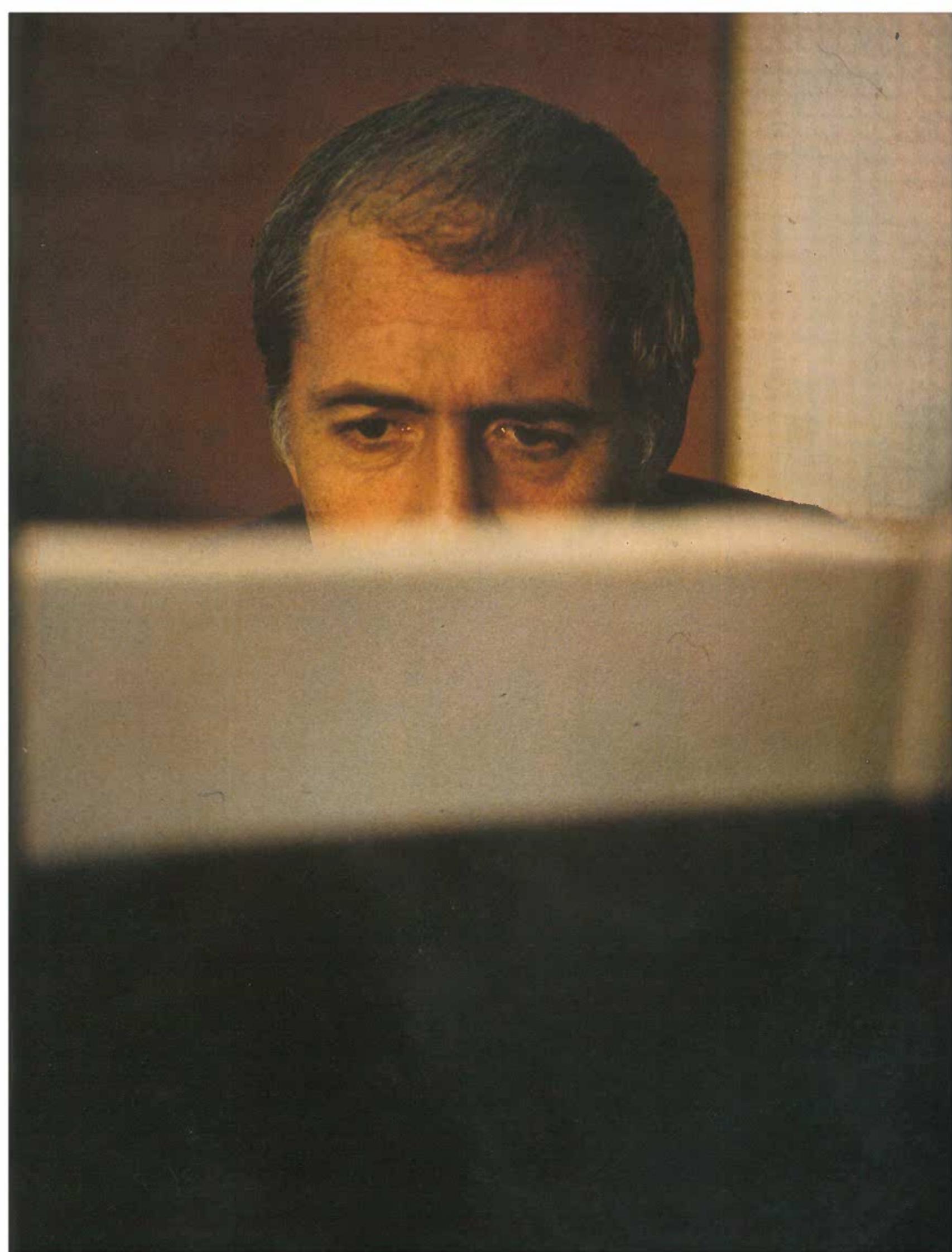
Terribilmente coerente in ogni suo modo di esprimersi.

Finale è una composizione in quattro parti: un flusso sonoro, pieno di indirizzi, pentimenti, segnali ed emozioni appena accennati o troncati a metà. Un discorso lucido, complesso e divertito anche, ma che denuncia un disagio, (un misto di piacere e di angoscia) che è contemporaneo come lo smarrimento, la disillusione, la dolce agonia dell'Occidente, (della vecchia cultura europea, amata madre-baldracca), il rapporto nevrotico con un passato che esalta e condanna.

Ne abbiamo parlato insieme a lungo: dell'opera, dei suoi materiali d'origine, del rapporto col passato, dei modi d'ascolto, ed anche del fatto che oggi (in un clima un po' da flagellanti) ci si vergogna a trovare un prodotto musicale « anche piacevole ». E si è parlato dell'esordio discografico in una collana come la Nova Musicha (della Cramps), che persino nel *label* prescelto — oltre che negli altri artisti pubblicati finora — presenta concezioni abbastanza diverse dalla sua. Su questo punto Castaldi non negava le differenze, ma quel che contava per lui era soprattutto l'intenzione di portare certe proposte musicali all'attenzione di un pubblico più vasto — non malato di elitarismo — e giovane come quello del pop; un settore dove, tra l'altro, si respira un po' da sempre marcatissime nostalgie per certi materiali irrimediabilmente morti e... tonali. « E' straordinario come tanti giovani colgano istintivamente il senso di certi lavori, che invece al professionista sfugge per limiti di apertura mentale determinati proprio del suo professionismo ».

Col tempo ho scoperto in Castaldi anche la passione didattica (insegna — a suo modo, s'intende — presso il Conservatorio di Parma) e, se c'è chi ancora può sbrigativamente pensare che un musicista con certe idee sia in sostanza un reazionario, lo inviterei volentieri ad ascoltarlo quando parla del suo lavoro di insegnante, dei suoi ragazzi, di quel che si può fare con tante, tante ricchezze ancora da sfruttare...





GRAFICA



FRANK
FRAZZETTA

Alto, atletico, dentatura candida e cappello da boy, Frank Frazetta più che un disegnatore, sembra un giocatore di base-ball, sport di cui del resto è molto appassionato.

Invece questo italo-americano, nato nel popoloso quartiere di Brooklyn il 9 febbraio 1928 è un incontestato maestro dell'illustrazione. Notissimo da anni negli Stati Uniti dove i « Frazetta fan club » sono elevati al rango di istituzione quasi nazionale, viene oggi scoperto, anche se in ritardo, in Europa. Frazetta ha cominciato a disegnare all'età di tre anni; a otto si iscrive ai corsi della « Brooklyn Academy of Fine Art », una accademia

artistica dove studia pittura e storia dell'arte. Debutta giovanissimo nel mondo dei « comic books », ma a ventun anni un quotidiano gli commissiona il suo primo fumetto « Johnny Comet ».

Da quel momento in poi il Frazetta disegnatore non ha limiti: avvicinato da Al Capp, che gli offre di collaborare al suo personaggio di « Lil 'Abner », ci rimane per nove anni. In seguito firmerà « Dan Brand » e « Thunda », diventato oggi un pezzo da museo.

La strada di cui Frazetta diventerà antesignano non passa però solo attraverso la « Comic strips »; le limitazioni del disegno, soprattutto

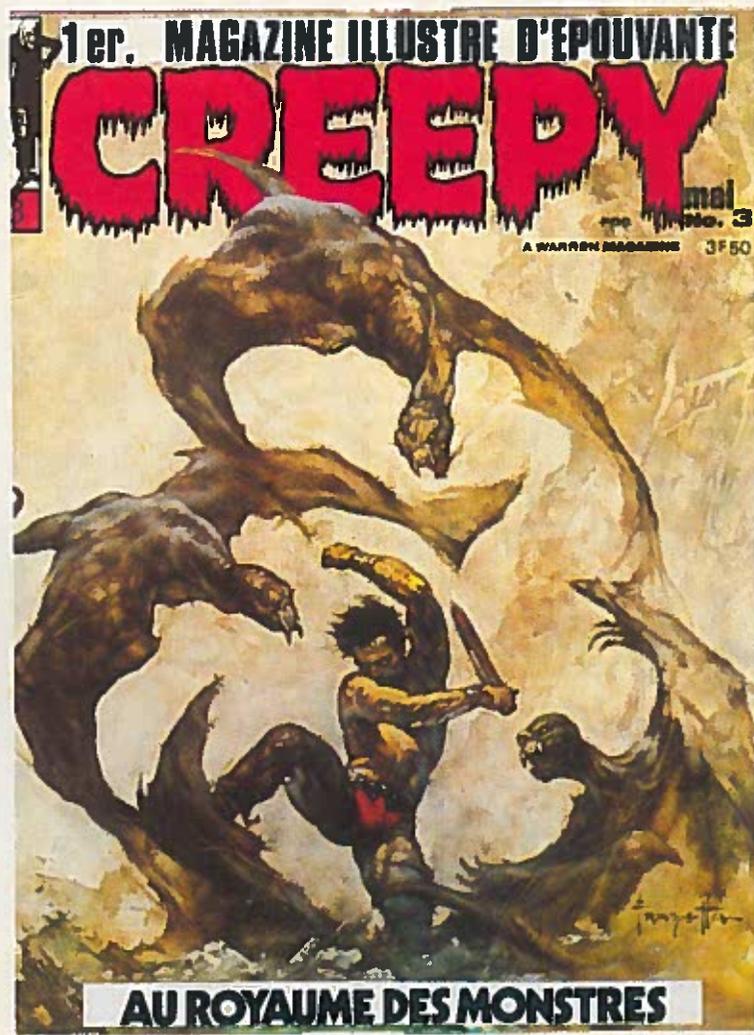
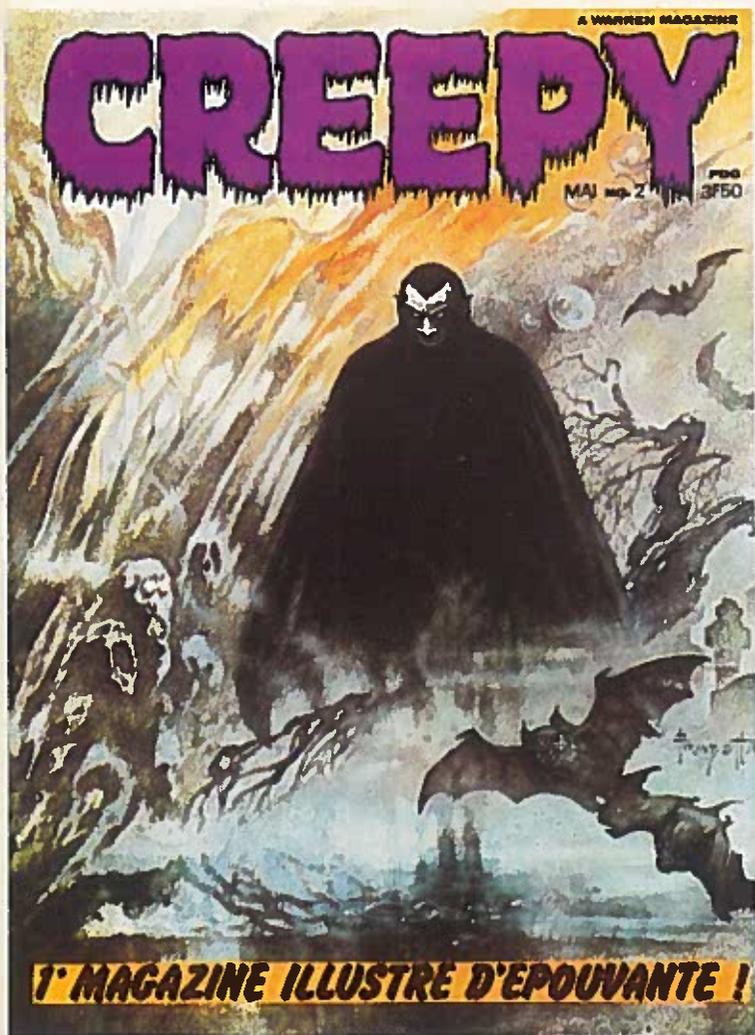
in America, e la sua illimitata fantasia creativa, non vanno d'accordo.

Per caso, grazie a un amico, debutta nell'illustrazione. Dopo qualche incertezza iniziale, per Frank è una continua ascesa.

Esegue la prima illustrazione per gli « Ace Books » una collana di tascabili destinata al grosso pubblico. La prima copertina che disegna è per un'edizione di « Tarzan e l'impero perduto ».

I due motivi fondamentali che ricorrono nelle opere di Frazetta, motivi che sono allo stesso tempo di contestazione nei suoi confronti e di esaltazione da parte del grosso pubblico, sono la violenza e il sesso.





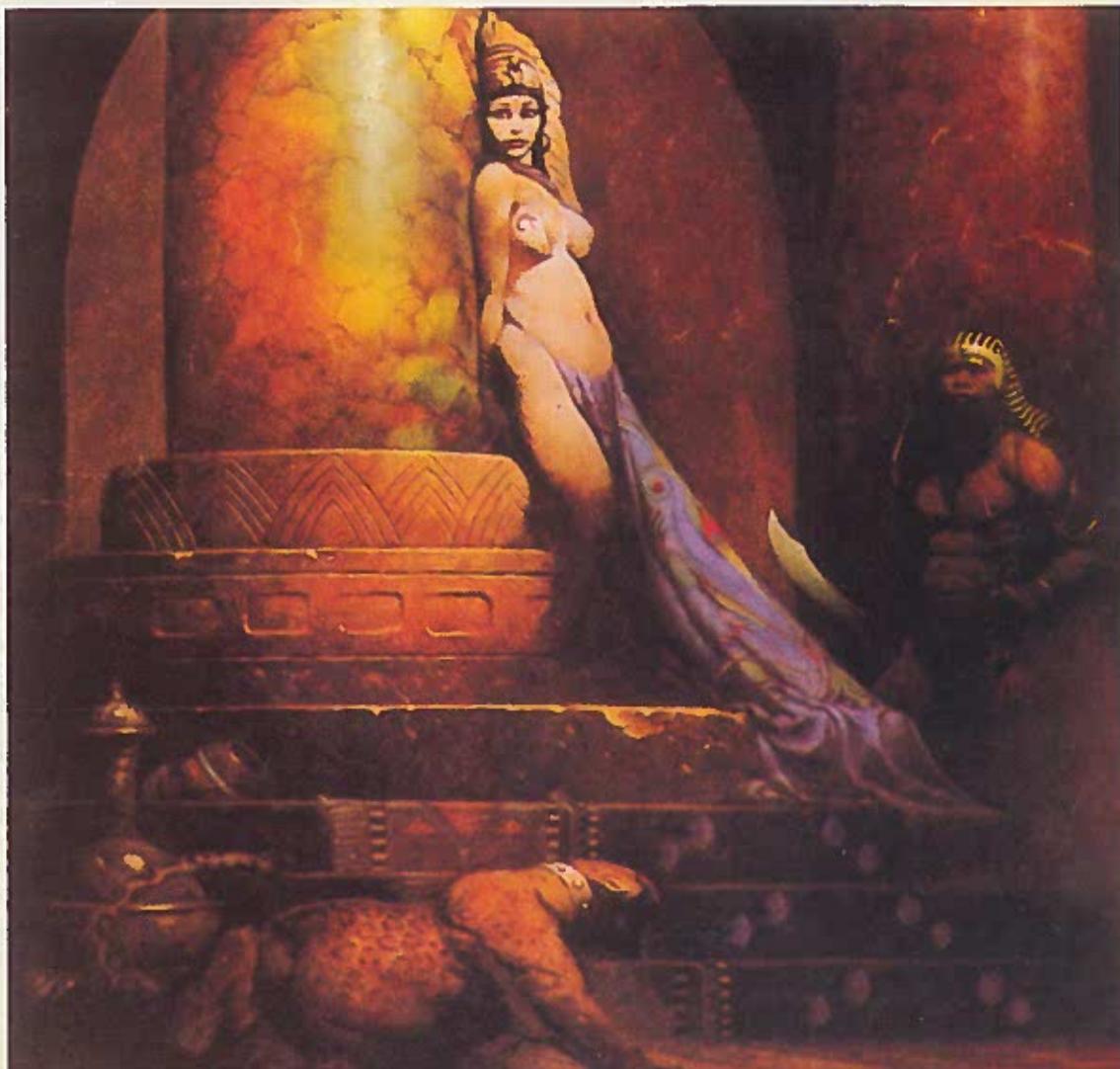
Per il creatore di « Vampirella », di « Crepy » e di tanti altri personaggi ai limiti del terrore e della forza non esiste freno alla immaginazione erotica.

Ha detto a proposito di questo lo stesso Frazetta che l'erotismo nei suoi disegni è sempre estremamente reale:

« Disegno donne di tipo molto sensuale, non tentando come molti miei colleghi di renderle asettiche. Disegno le donne come piacciono a me, assetate di vita. La carne sembra davvero carne, il che è piuttosto difficile da ottenere nei disegni ad inchiostro. Ma bisogna anche evitare di essere troppo realisti. Un'opera d'arte, esattamente come una donna, deve racchiudere una parte di mistero ».

La fantasia di Frazetta nel creare le sue copertine sembra sempre essere sollecitata da un lato da scene erotiche, dall'altro dalla violenza.

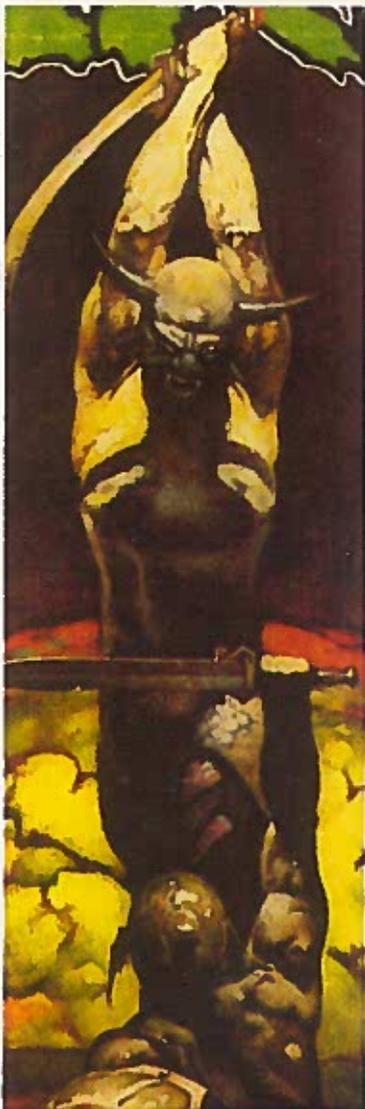
Frazetta dichiara che questa è una proiezione di quella che è stata la sua infanzia. Cresciuto in un quartiere



povero, a contatto quotidiano con l'ingiustizia, la sopraffazione, impara da bambino a vivere in un mondo di soprusi e di terrore. La violenza dunque non diviene più frutto di immaginazione, ma è il risultato diretto della sua vita passata.

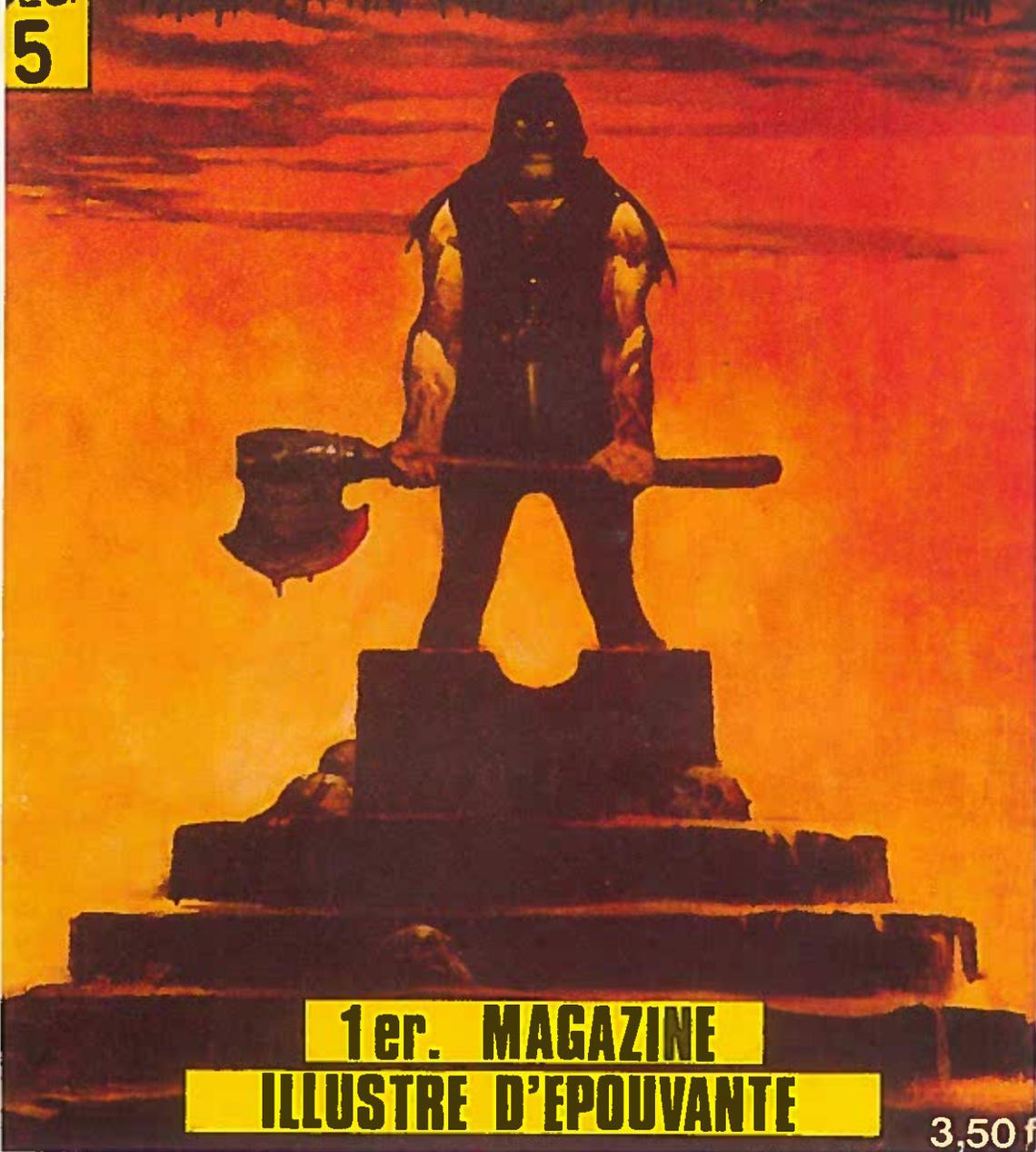
Frazetta ha creato, con il suo stile a metà tra il fantastico e il suggestivo, un'immagine di eroi di carta che ci suggestionano con l'impeto estetico della loro personalità figurativa, delle loro braccia, dei loro ventri scoperti. Mostri, in Frazetta, non sono solo i personaggi creati per le copertine del terrore, ma gli stessi suoi eroi: mostro sembra che sia per Frazetta tutto il genere umano, di cui proietta esasperatamente, le sensazioni più acute: una proiezione disumanizzata della vita moderna.

Andando controcorrente Frazetta ha creato un nuovo sistema di contestazione. Attraverso il fantastico, l'irreale, il soprannaturale, Frazetta è diventato il maestro della più concupiscente e spaventosa immagine della realtà.



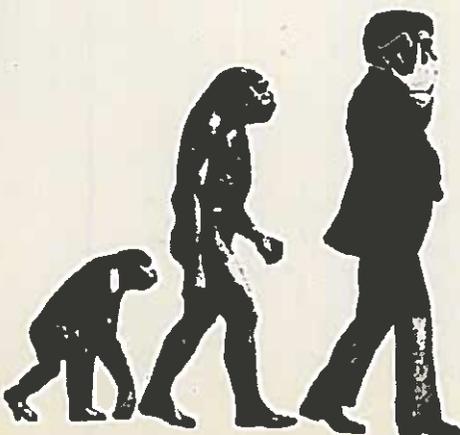
DEC. 5

CREEPY



1er. MAGAZINE
ILLUSTRE D'EPOUVANTE

3,50 f



Dal 5 al 18 marzo a Milano, presso la Rotonda Besana, il gruppo Intermedia 43 presenta LA SOCIETA' DELLO SPETTACOLO un programma di ricerca visiva che propone, attraverso l'uso simultaneo di vari media, una totale esperienza ambientale.

E' un'occasione che consiglio a tutti i nostri lettori di non perdere: un'esperienza emozionalmente reale mediante l'uso di tecnologie audiovisive (negando la codificazione di idee in un astratto linguaggio letterario e rifiutando il progetto della nostra cultura ufficiale di costringere i nuovi media a fare il lavoro dei vecchi.

RICERCATI

1.000 lettori non sposati

trova il tuo tipo ideale tramite un test gratuito elaborato da un cervello elettronico

Ora anche in Italia, dopo i successi in tutta Europa, dove conta più di 500.000 soci, arriva Dateline, la più grande organizzazione di incontri tramite un cervello elettronico. Se hai 18 anni o più, basta che tu ci dica come sei, cosa desideri e il nostro cervello elettronico troverà il tuo tipo ideale. Invia oggi stesso il tuo test! Il cervello elettronico, utilizzando le più moderne tecniche dei computers, della psicologia e della sociologia, confronterà meticolosamente gli aspetti della tua personalità con quelli di migliaia e migliaia di persone, analizzando dettaglio per dettaglio. Solo allora il cervello elettronico selezionerà e ti invierà un'obiettiva e completa descrizione del tuo tipo ideale. In più riceverai tutte le informazioni sull'organizzazione Dateline.

Entra anche tu nel Dateline: ci sono tante e tante simpaticissime persone che vogliono conoscerti.

Incomincia qui scegliendo le tre foto che ti piacciono di più e riporta i numeri corrispondenti nello spazio apposito.



Dateline

amici su misura

Londra - Parigi - Bonn

----- ✂

Compila e invia oggi stesso il tuo test a: DATELINE ITALIA S.r.l. - P.zza Ricina, 19 - 16039 Genova - Recco
Scrivere in stampatello, una lettera ogni spazio. Lasciare uno spazio bianco tra una parola e l'altra.

Nome (uno solo) _____
 Cognome _____
 Indirizzo _____
 Città _____ CAP _____
 Sesso Maschile Femminile
 Età _____ Altezza _____
 Colore dei capelli _____
 Nazionalità _____
 Luogo di nascita _____
 Religione _____
 Occupazione _____
 Scegli le foto N.

Ti consideri:

timido
 comunicativo . . .
 romantico
 avventuroso
 amante della casa
 elegante
 generoso
 pratico
 intellettuale
 fantasioso

Ti piace:

cinema/teatro . . .
 mangiar bene . . .
 viaggi
 politica
 musica classica . .
 letteratura
 musica pop
 sport
 compagnia
 animali

Discografia Ornette Coleman

<p>SOMETHING ELSE! (Contemporary S-7551): Invisible; The Blessing; Jayne; Chippie; The Disguise; Angel Voice; Alpha; When Will The Blues Leave?; The Sphinx. <i>O.C., sax alto; Don Cherry,</i> <i>tromba; Walter Norris,</i> <i>piano; Don Payne, basso;</i> <i>Billy Higgins, batteria.</i></p>			<p>AN EVENING WITH ORNETTE COLEMAN (Polydor-625246/7 doppio): Sounds And Forms For Wind Quintet; Sadness; Clergymans Dream; Falling Stars; Silence; Happy Fool; Ballad; Dough Nuts. <i>O.C., alto, tromba e violino;</i> <i>Izenzon; Moffett; più</i> <i>Virtuoso Ensemble.</i></p>
<p>TOMORROW IS THE QUESTION! (Contemporary S-7569): Tomorrow Is The Question!; Tears Inside; Mind And Time; Compassion; Giggin'; Rejoicing; Lorraine; Turnaround; Endless. <i>O.C.; Cherry; Percy Heath</i> <i>o Red Mitchell, basso;</i> <i>Shelly Manne, batteria.</i></p>		<p>TWINS (Atlantic SD-1588): First Take; Little Symphony; Monk And The Nun; Check Up; Joy Of A Toy. <i>i.c.s.</i></p>	<p>AT THE GOLDEN CIRCLE / Vol. 1 (Blue Note - 84224): Faces And Places; European Echoes; Dee Dee; Dawn. <i>i.c.s., meno Virtuoso</i> <i>Ensemble.</i></p>
<p>THE SHAPE OF JAZZ TO COME (Atlantic SD-1517): Lonely Woman; Eventually; Peace; Focus On Sanity; Congeniality; Chronology. <i>O.C.; Cherry; Charlie</i> <i>Haden, basso; Higgins.</i></p>	<p>ORNETTE! (Atlantic SD-1578): W.R.U.; T & T; C & D; R.P.D.D. <i>O.C.; Cherry; LaFaro;</i> <i>Blackwell.</i></p>	<p>TOWN HALL 1962 (ESP-1006): Doughnut; Sadness; Dedication To Poets And Writers; The Ark. <i>O.C., David Izenzon, basso;</i> <i>Charles Moffett, batteria;</i> <i>più String Ensemble.</i></p>	<p>AT THE GOLDEN CIRCLE / Vol. 2 (Blue Note - 84225): Snowflakes And Sunshine; Morning Song; The Riddle; Antiques. <i>i.c.s.</i></p>
<p>CHANGE OF THE CENTURY (Atlantic SD-1527): Ramblin'; Free. The Face Of The Bass; Forerunner; Bird Food; Una Muy Bonita; Change Of The Century. <i>Stessa formazione del</i> <i>precedente.</i></p>	<p>ORNETTE ON TENOR (Atlantic SD-1594): Cross Breeding; Mapa; Enfant; Eos; Ecars. <i>i.c.s., ma Jimmy Garrison</i> <i>al posto di LaFaro.</i></p>	<p>CHAPPAQUA SUITE (CBS-62896/7 doppio): Part 1; Part 2; Part 3; Part 4. <i>i.c.s., più Pharoah Sanders,</i> <i>sax tenore e String</i> <i>Ensemble.</i></p>	
<p>THIS IS OUR MUSIC (Atlantic SD-1555): Blues Connotation; Beauty Is A Rare Thing; Kaleidoscope; Embraceable You; Poise; Humpty Fumpty; Folk Tale. <i>i.c.s., ma Eddie Blackwell</i> <i>al posto di Higgins.</i></p>	<p>FREE JAZZ (Atlantic SD-1564): Free Jazz - Part. 1; Free Jazz - Part. 2. <i>i.c.s., più Eric Dolphy,</i> <i>clarinetto-basso; Freddie</i> <i>Hubbard, tromba; Scott</i> <i>LaFaro, basso; Higgins.</i></p>		<p>THE ART OF THE IMPROVISERS (Atlantic SD-1572): The Circle With A Hole In The Middle; Just For You; The Fifth Of Beethoven; The Alchemy Of Scott LaFaro; Moon Inhabitants; The Legend Of Bebop; Harlem's Manhattan. <i>Inediti dalle sedute</i> <i>Atlantic precedenti.</i></p>

Discografia Ornette Coleman

<p>THE EMPTY FOXHOLE (Blue Note - 84246): Good Old Days; The Empty Foxhole; Sound Gravitation; Freeway Express; Faithful; Zig Zag. <i>O.C., Haden; Denardo Coleman, batteria.</i></p>	<p>CRISIS (Impulse AS-9187): Broken Shadows; Comme Il Faut; Song For Che; Space Jungle; Trouble In The East. <i>i.e.s., piti Cherry.</i></p>		<p>ORNETTE COLEMAN COMPARE INOLTRE: THE FABULOUS PAUL BLEY QUINTET (America-50 AM 6120): Klaetoveesedstene; I Remember Harlem; The Blessing; Free. <i>O.C.; Cherry; Haden; Higgins; Paul Bley, piano.</i></p>
<p>THE MUSIC OF ORNETTE COLEMAN (RCA Victor - 2982): Forms And Sounds; Saints And Soldiers; Space Flight. <i>O.C., tromba; Philadelphia Woodwind Quintet; Chamber - Symphony Of Philadelphia Quartet.</i></p>	<p>FRIENDS AND NEIGHBORS (Flying Dutchman FDS-123): Friends And Neighbors; Long Time No See; Let's Play; Forgotten Songs; Tomorrow. <i>O.C., Redman; Haden; Blackwell.</i></p>	<p>CONTEMPORARY MUSIC / JAZZ ABSTRACTIONS COMPOSED BY GUNTHER SCHULLER (Atlantic SD-1565): Abstractions; Variants On A Theme By Theonious Monk. <i>O.C.; LaFaro; Dolphy; Bill Evans, piano; Jim Hall, chitarra; George Duvivier, basso, ed altri.</i></p>	<p>JACKIE MC LEAN / NEW AND OLD GOSPEL (Blue Note - 84262): Lifeline (Offspring; Midway; Vernzone; The Inevitable End); Old Gospel; Strange As It Seems. <i>Jackie McLean, sax alto; O.C., tromba; Lamont Johnson, piano; Scott Holt, basso; Higgins.</i></p>
<p>NEW YORK IS NOW! (Blue Note - 84287): The Garden Of Souls; Toy Dance; We Now Interrupt For A Commercial; Broad Way Blues; Round Trip. <i>O.C., Dewey Redman, sax tenore; Jimmy Garrison; Elvin Jones, batteria.</i></p>	<p>SCIENCE FICTION (Columbia KC-31061): What Reason Could I Give; Civilization Day; Street Woman; Science Fiction; Rock The Clock; All My Life; Law Years; The Jangle Is A Skyscraper. <i>O.C., Cherry; Redman; Haden; Higgins; Blackwell; Bobby Bradford, tromba; Asha Puthli, canto, ed altri.</i></p>		
<p>LOVE CALL (Blue Note - 84356): Airbone; Love Call; Open To The Public; Check Out Time. <i>i.e.s.</i></p>	<p>SKIES OF AMERICA (Columbia KC-31562): Skies Of America - Part 1; Skies Of America - Part 2. <i>O.C., piti London Symphony Orchestra, dir. da David Measham.</i></p>		
<p>ORNETTE AT 12 (Impulse AS-9178): C.O.D.; Rainbows; New York; Bells And Chimes. <i>O.C.; Redman; Haden; Denardo Coleman.</i></p>	<p>NOTE: Nell'indicazione delle varie referenze discografiche, si è tenuto conto solo dei dati relativi alle edizioni originali. Non si sono considerate, pertanto, le diverse riedizioni ed antologie.</p>		

LIBRI

MANI ROSSE SULLE FORZE ARMATE

« Gli italiani degni di questo nome vogliono ancora contare sulle forze armate, perché su di esse, in ogni caso, riposa la loro speranza nell'avvenire ». Si conclude con queste affermazioni di fedeltà a due fucili scadenti e a un generale (Aloia, allora capo di Stato maggiore dell'esercito, il libretto scritto) nel 1966 da Pino Rauti (deputato missino che ancora oggi siede in parlamento nonostante i suoi provati legami con la Rosa dei venti e la responsabilità nella strage di piazza Fontana) e da Guido Giannettini (neofascista del *Secolo d'Italia* prezzolato dal Sid, il servizio segreto che da anni, in collaborazione con i colleghi USA, spia e progetta assurdi sviluppi della politica italiana). L'editore Savelli, appena è entrato in possesso della fotocopia del pamphlet sull'esercito, non si è lasciato sfuggire l'occasione e l'ha pubblicato nel giro di un mese, il gennaio scorso. I Pld (proletari in divisa, un'organizzazione della sinistra extraparlamentare fortemente radicata tra i gio-

vani soldati) ne hanno curato l'introduzione.

In questi ultimi anni si è andato sviluppando, come ricordano i Pld nelle righe iniziali, un movimento tra i soldati che è da poco letteralmente esplosivo, con denunce precise sulle linee di tendenza alla fascistizzazione dell'esercito (organizzazione di corpi separati ed efficienti, slegati dal controllo democratico di massa, collegamenti precisi tra gli alti quadri dell'esercito e i papaveri neri e grigi dei partiti), con forme embrionali di organizzazione (sul problema delle mense o della salute, ad esempio), con clamorosi « atti di insubordinazione » (tale è stato considerato, in questa isola di superdisciplina in cui è vietato al giovane il solo fatto di pensare, il minuto di silenzio che i soldati della Cecchignola, una caserma di Roma, hanno dedicato alle bombe fasciste di Savona).

Il movimento dei soldati ha avuto un ruolo non secondario nella analisi dei rapporti tra le famose trame nere e il parallelo orientamento di « ri-

strutturazione » che si è fatta strada nelle forze armate: le esercitazioni da qualche tempo si sono trasformate in veri e propri allenamenti antiguerriglia, con « prove » dal significato ben preciso.

I soldati non strisciano più nella fanghiglia dei fiumi, bombardati da sacchetti di sabbia, niente più truppe azzurre e bianche, pseudobattaglie da film western. Le cose si sono fatte serie: azioni tipiche da controguerriglia come il pattugliamento con nuclei mobili, la difesa di installazioni civili, operazioni di rastrellamento per la eliminazione di unità guerrigliere, operazioni-lampo per occupare i punti nevralgici delle città (stazioni, giornali, sedi Rai, sedi di partiti, ecc.).

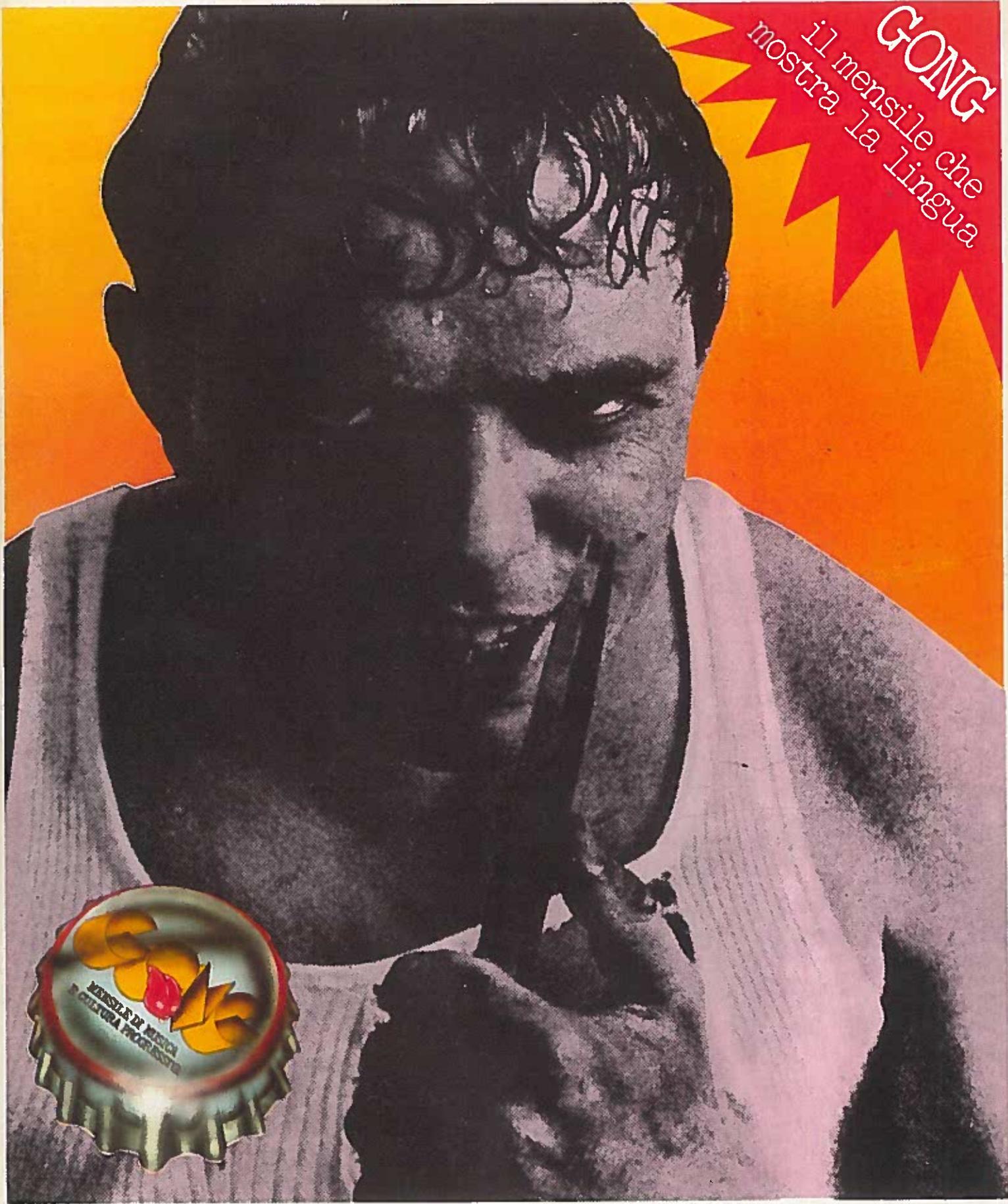
Alla guida delle Forze armate si sono succeduti individui come Aloia (i due degni camerati, questo libro lo hanno scritto proprio su sua istigazione, per difenderlo dalla polemica con De Lorenzo che lo sostituì allo Stato maggiore dell'esercito) con la sua proposta di corsi di ardimento, De Lorenzo coi mille fili che lo legavano al Sifar (il Sid di allora) e ai carabinieri, l'ammiraglio Henke col suo efficientismo, pochi soldati ma buoni, formule diverse ma uno stesso scopo: quello di preparare l'apparato militare alla guerra civile contro il proletariato.

Questo si scopre, leggendo *Mani rosse* (e proprio per questo Aloia ed Henke decisero di ritirarlo dalla circolazione, visto e considerato che il progetto di usarlo contro i comunisti si era rivolto contro di loro come un boomerang). E tra le righe, per il lettore navigato, si trova anche qualcosa d'altro: la sensazione che, nonostante tutto, la sinistra in Italia deve essere stata ben sveglia e vigilante se è riuscita a sventare progetti di questa dimensione.

Le mani rosse sulle forze armate, Guido Giannettini, Pino Rauti - ed. Savelli, lire 1.500.



GONG
il mensile che
mostra la lingua



ti sembra
ragionevole
rimanere senza
GONG

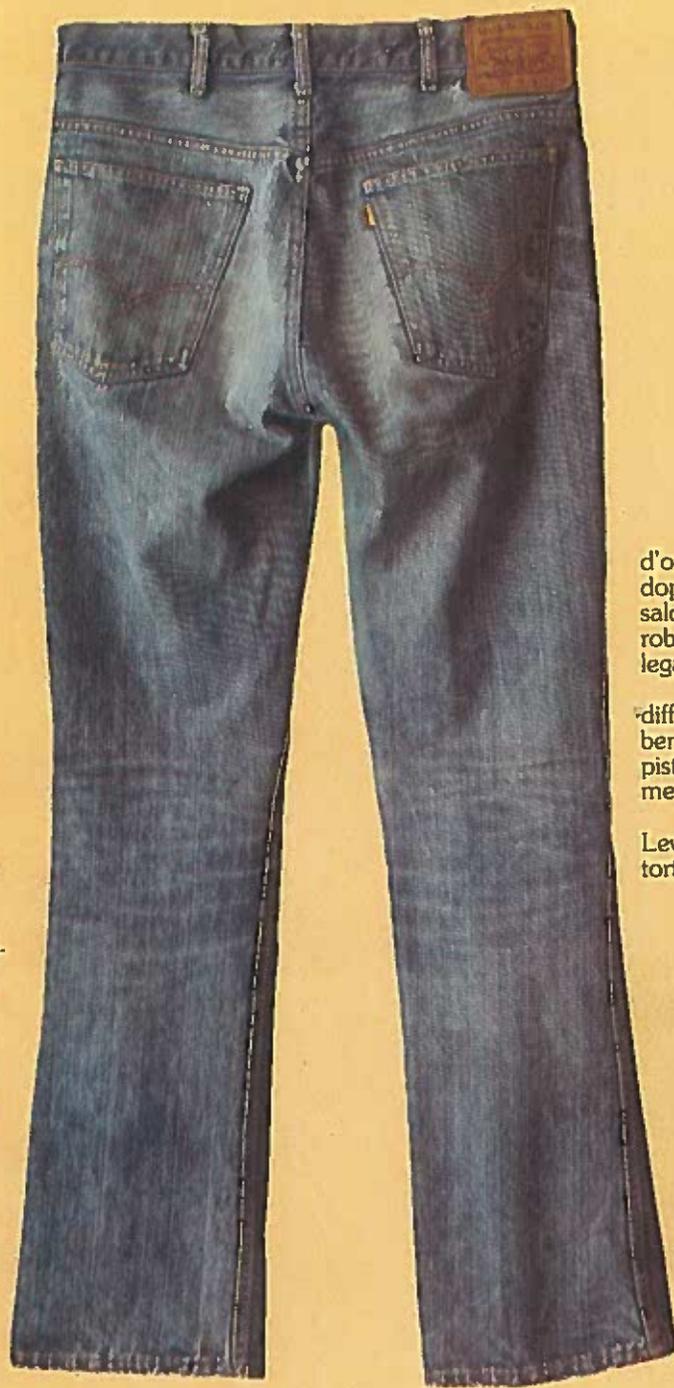
Storia d'America in vendita.



Quello che vedete è un comune paio di Levi's. Ma non lasciatevi ingannare dalla loro apparente modernità: quello che avete davanti è un raro e glorioso cimelio dei primi anni della storia americana, dei tempi d'oro, quando



il selvaggio Ovest era pieno di avventure e di possibilità inesplorate. Questo perché solo i Levi's hanno resistito alle mode e alle generazioni che seguirono, e vivono ancor oggi per raccontare la loro storia. Tutto cominciò nel lontano 1850, quando un giovane mercante dallo spirito avventuroso arrivò in California, sulla scena della febbre dell'oro. Levi Strauss, così si chiamava il giovane, portava fra la sua mercanzia grandi pezze di tela grezza per tenda. In breve tempo, si accorse che c'era



per lui un'occasione d'oro: ciò di cui i suoi clienti avevano realmente bisogno, era un robusto paio di pantaloni che potessero resistere ai disagi e al logorio della ricerca dell'oro.

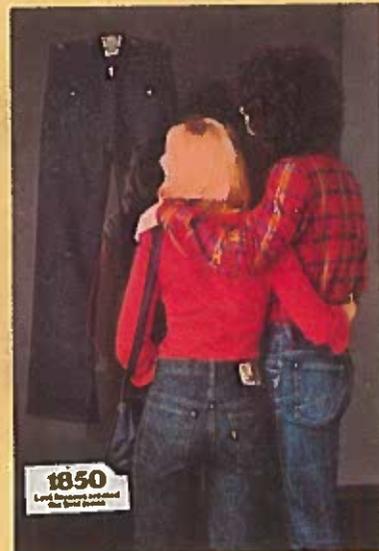


Levi Strauss si mise all'opera, e con la sua tela per tenda confezionò un paio di pantaloni rozzi e robusti come gli stessi cercatori

d'oro. Ogni giuntura rinforzata da una doppia cucitura, ogni tasca tenuta ben salda con grossi chiodi di rame. Così robusti insomma, che due cavalli selvaggi legati ad essi non riuscivano a strapparli.

La fama dei pantaloni Levi's si diffuse rapidamente in tutto l'Ovest, e ben presto cow-boys, scuoiatori di muli, pistoleros fuorilegge, tutti indistintamente li adottarono.

Col passare degli anni, la rozza tela Levi's è diventata tessuto di cotone ritorto; e il cow-boy appassionato di Levi's



è diventato fattore appassionato di Levi's, beatnik appassionato di Levi's, hippie appassionato di Levi's. Ma ciò che non è cambiato è lo stile originale dei Levi's.

Se andate a visitare lo Smithsonian Museum of Washington, rimarrete stupiti dalla somiglianza che c'è tra i jeans Levi's originali lì esposti e quelli che indossate. Perché ancor oggi, dopo 125 anni, Levi's riflette lo spirito della sua epoca, come allora e come sempre.

The Original Jeans.

Levi's

LEVI'S is a registered trademark of Levi Strauss & Co.