

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

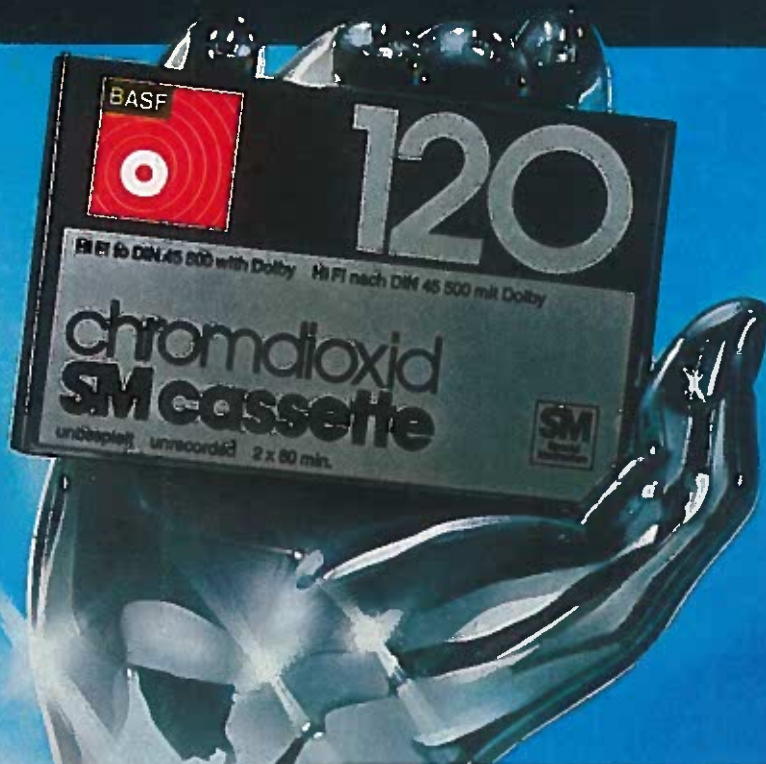
APRILE 75
ANNO 2° N. 4
LIRE 800

ROLLING STONES: REUMATOLOGIA?
IL MISTERO DEL CARODISCHI
P.F.M. ◦ ERIC BURDON ◦ ALAN STIVEL
KOTKE & CO. ◦ CHARLIE MINGUS ◦
IL CINEMA CATASTROFICO ◦
TEATRO: DARIO FO

**REFERENDUM PER I LETTORI:
VACANZE PREMIO**



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

Gentile redazione di GONG,

E' tempo, credo, di dare inizio ad una riflessione sulla natura della crisi e dissoluzione della cultura rock, sforzandosi di individuare i perché della sua artificiosa sopravvivenza, di quella protesi così funzionale all'industria discografica e dello spettacolo, nonché ad un certo tipo di editoria pseudo-specialistica: insomma a tutte quelle diramazioni collaterali, che dipendono da questa nuova branca del capitale.

Il sistema, risucchiato il mondo del rock attraverso gli usuali strumenti di consenso, stampa, radio e televisione, ha resuscitato un cadavere, ha vitalizzato un costume convenientemente decadente, sufficientemente alienante. Perciò vorrei riconsiderare il terreno così fertile dove il rock prese vita logica, partorito come risposta storica, discutibile, alle esigenze di rinnovamento, già espresse dalla *beat-generation*, nel contesto dell'arida e piatta realtà politica (parlo di livelli istituzionali, ovviamente) americana. Negli U.S.A. rock volle dire: antiautoritarismo; spregio dell'istituzione e coscienza parziale del suo ruolo; ricerca di una cultura di massa e di vita collettiva; rottura con la tradizione culturale dell'arte borghese. Tutto ciò accadeva nel segno storico della lotta all'imperialismo yankee, anche se nei limiti del pacifismo e della non violenza. Cosa ne risultò? Le conseguenze furono: mancanza di continuità, assenza di prospettiva, pur riallac-

ciandosi alla grande ondata internazionalista di quegli anni che il Viet-Nam imponeva.

I limiti di cui parlavo erano perfettamente rintracciabili nel tipo di critica radicale sì, ma non di classe, che la musica, il teatro portavano avanti con slancio eccezionale, contenuti entrambi dai margini storico-politici della scena americana, ma non per questo meno attuali e vicini alle cose. Che dire ad esempio dello *Star Spangled Banner* hendrixiano, davanti ai seicentomila di Woodstock? Un evento semanticamente ricco, apertura di una riflessione politica, di valori, di un modo di fare cultura. Così il *movement* rifluisce e si disperse nella già automatizzata realtà U.S.A. Con storica opportunità morirono anche Jimi Hendrix e Janis Joplin, la cui esistenza non era più legittimata. Chi sopravvisse, trovò quiete e scampo nella suadente California, rifugiandosi in un discorso di astratta e perdente ricerca formale, svincolata da ogni dimensione politicizzata, o al massimo cosciente in una qualche misura della propria condizione: Jefferson Airplane, Neil Young sono i primi a venirmi in mente, escludendo ovviamente la cultura afro-americana. Riassumendo, ecco i termini entro cui si mosse e si perse la contestazione americana: esigua politicizzazione e di qui assenza di prospettive; mancanza di un soggetto rivoluzionario classicamente marxista come la classe operaia; conseguente difficoltà in un'opera di ricostruzione politica fra masse disperatamente alienate da un massiccio consumismo e dalla corsa all'acculturamento, divise per di più da una cannibalesca realtà sociale, oltretutto stratificate e disperse nella polarizzazione provincia-megametropoli; l'errore strategico fondamentale di scindere momento politico da quello culturale, evitando il primo, accentuando autonomamente il secondo, nell'ottica della prefigurazione di una socialità tutta esterna all'*establishment*, e come tale perseguita alla stre-

gua di un modello esistenziale, non di lotta da praticare, non di controparte da individuare e battere, e quindi la mancata elaborazione di un progetto politico: sostanzialmente la inesistenza dell'idea-forza, del traino ideologico, di una base comune, solo il dibattersi fra le spire scivolose di un avversario facile vincitore.

In Europa il fenomeno della cultura rock fu vissuto di rimbalzo, come eco proveniente dagli States, a-storicamente nonché epidemicamente: altra evidentemente la specificità sociopolitica europea, altro il livello effettivo di scontro con le istituzioni, necessariamente diverso il terreno della cultura giovanile.

Importante fu invece il contributo musicale, quantunque spesso pedantemente formale: ovvero non sostanziato da fermenti ideali proprio là dove si agitava la lotta di classe, anche se in varie misure (Inghilterra, Germania, Francia, Olanda e Italia). Non è d'interesse parlare ora del *blues revival* mayalliano, dei Cream; del passaggio in blocco al freddo tecnicismo degli Yes, dei Genesis, dell'ultimo volgarissimo Emerson, o dell'ipotesi oramai esausta dei Gentle Giant, importa casomai riassumere: esasperata, intellettualistica, quando poi non mistificante ricerca formale, priva di ogni spunto ideale in Europa; limiti oggettivi della spontaneità e di un fermento reale, non guidati politicamente negli U.S.A.

Rimane certo che era ed è storicamente infondato parlare di Underground, in Italia. Se l'Underground è l'ipotesi da realtà americana. In Italia vive la più forte ed avanzata classe operaia dell'occidente capitalistico, che impone qualcosa che già si prefigura antagonisticamente al sistema. Esiste quindi un naturale punto di riferimento, un alleato centrale, egemone, con alle spalle cinquanta anni di lotte alla istituzione, di modello di comportamento anti-capitalistico da studiare, dibattere ed assumere con esso in forme più avanzate. Per tace-

re poi del fatto che fare cultura di avanguardia vuole dire contrapporsi storicamente là dove l'avversario lo impone, elaborare e vincere. Significa inserirsi negli embrioni di realtà nuova; consigli di zona, comitati di quartiere, collettivi politici all'interno delle scuole e delle università. Qui ci si confronta con un senso storico, qui assieme si elabora una cultura diversa, comunista. E' qui, infine, che è possibile avviare un discorso serio, difficile, arretrato purtroppo: l'autogestione della cultura, il senso di una sua autonomia dal regime.

Dunque morte ed inadeguatezza storica del rock, necessità di avanguardie politiche. Non è un caso la splendida condizione di salute del jazz, espressione diretta della storia nera, parte integrante di un movimento di idee, di lotte, di cose profondamente calate nella storia.

Spero di essere riuscito a porre sul tappeto in modo sufficientemente chiaro una tale messe di problemi, che spero evidentemente stimolino un serio dibattito ed una riflessione misurata alla loro complessità.

Fraternali saluti.

Alessandro Schwed -
Scandicci - Firenze





al Club Méditerranée
la vertigine dei grandi spazi è compresa nel



prezzo come...

....piscina, tennis, vela, equitazione, golf, mini golf, scherma, yoga; judo, sci nautico, immersione, pesca d'altura, escursioni in piroga, surf, pallavolo, ginnastica, tiro con l'arco, tiro con la carabina, danza classica, teatro, night-club, concerti, conferenze, arti applicate e... mini club per godersi tutto questo, lasciando al nostro personale specializzato l'assistenza ai vostri bambini.

Club Méditerranée
libertà "tutto compreso"

Per ricevere gratuitamente e senza impegno lo splendido libro
delle vacanze Club Méditerranée spedite a:
CLUB MÉDITERRANÉE
Viale Europa, 134-136 - 00114 Roma
Largo Corsia dei Servi, 11 - 20122 Milano
Galleria San Federico, 10 - 0121 Torino
e presso tutti gli uffici della C.T.
nome e indirizzo

GO





Molti sono convinti che certa musica è fatta secondo esclusivi fini commerciali, è serva dell'establishment, è vuota, incolore, è epidermica, e così via di seguito con gli altri luoghi comuni della critica militante. Ricordo che una lettrice aveva scritto in una lettera pubblicata da Gong che lei, come la maggior parte dei ragazzi, giudicava un pezzo o un LP solo dal punto di vista estetico, del godimento personale. Il clou del consumismo è tutto qui. Il sistema attraverso apparati che riproducono alla perfezione il rapporto tra potere costituito e gruppo sociale sottomesso, come la famiglia, la scuola, la leva, la fabbrica ecc. ecc., toglie all'individuo la libera scelta; anzi nel sistema attuale, quello tollerante e liberalista, la sostituisce con dei bisogni fittizi che sembrano reali, tanto da spingere l'individuo a seguire le norme del consumo, il gioco è fatto, il business, il show business, il marketing, l'industria della cultura, i mass media sono tutti elementi atti alla manipolazione e mistificazione. Dylan disse: « Only a pawn in their game », niente di più vero! Provare per credere! Provate a spiegare con i migliori argomenti immaginabili a un Bowie-fan che la sua musica non vale un cazzo! Avrete solo una tonnellata di insulti! Provate a spiegare a un fan delle Orme o dei Genesis che la loro musica è solo un prodotto mercificato, che il pop è un altro! V' rideranno in faccia! Da un punto di vista edonistico chi ascolta Sinatra o Casadei ha la stessa giustificazione di chi ascolta Stockausen o Eric Dolphy! La verità

è che si è disposti a recepire, capire e perciò amare qualunque tipo di musica quando il bagaglio culturale che ci portiamo dentro corrisponde con il livello culturale dell'arte che stiamo per fruire! Intendendo come cultura quel bagaglio di abitudini, costumi, leggi morali, ecc. ecc. che sono caratteristiche di ogni gruppo sociale. La cultura è un fenomeno imponderabile con le comuni unità di misura, la cultura non è il numero totale di libri letti o peggio la citazione, a memoria, come si credeva un tempo. Ragioniamo in pratica: le strutture atte a perpetuare l'ordine costituito gestiscono gli organi di informazione che determinano la industria della cultura che plasma e plagia i contenuti da inculcare alla massa, fin qui tutto chiaro. L'esempio pratico caratterizzante ci è fornito proprio dalle preferenze musicali della massa dei giovani. Basta esaminare questa generazione, la quarta del rock, quella che ha eletto rockstar Bolan, Cooper, Bowie, Glitter, Roxy, Eno, Slade, Sweet, Osmond ecc., ecc.; questa generazione si è trovata ad operare in quel periodo di riflusso della contestazione derivato dal crack del '68, i contenuti sociali e perciò politici erano e sono stati occultati a dovere dagli spazzini della cultura ufficiale, così i giovani si sono plasmati a misura del giovanismo imperante dovuto allo spostarsi degli interessi del marketing sull'elemento giovanile che era ed è determinante nella politica degli acquisti di massa. Sì, penso al boom dei bolidi d'acciaio, al rivoluzionamento (per altro apparente) dei capi di vestiario, jeans vari, casacche ecc. Plagiato e modellato a piacere dai modelli imperanti al giovane non resta altro che l'evasione, anche questa controllata dal sistema per mezzo dei vari lagers del divertissement generale, degli entertainer di gran gala (l'Elton John con piano e cilindro bianco), insomma di tutta l'industria dello sfogo sociale istituzionalizzato!

Dalla partita di football alla discoteca, dal Cross ai Jesus Jeans, ai revivals di Jesus Christ Superstars o i vari Maharishi e affini, fino alle sette nere, fino al cristianesimo progressista o alla Love Story, e tutte le altre belle favole di questa Rispettabile Democrazia. Solo ora possiamo capire perché leggendo le classifiche jazz troviamo i nomi di Davis / Sinatra / Chicago / Ellington / Deodato messi insieme senza alcuna logica, oppure troviamo per esempio nelle cantanti femminili i nomi di Slick / Mina / Martini / Maggie Bell / Simon Driscoll in un pot pourri inverosimile. Il giovane del pop poll ascolta Papetti quando la situazione culturale in cui si trova immerso lo richiede: una festa tra amici un po' intima, ascolta i Pink Floyd perché il lato puramente estetico dell'espressione floydiana lo scuote dal torpore quotidiano, ama i Weather Report perché sono figli, nello stesso tempo ha bisogno di Gilbert O' Sullivan, dei Pooh per il ballo lento, di James Brown per lo shake. Siamo ben lontani dalla fruizione della musica su un livello cosciente, razionale, c'è un ascolto epidermico, superficiale, asettico, appunto estetico. Si cerca la bellezza formale, il belletto, come dice Bertinelli, allora il suono « diverso » dei Faust innumera, le melodie degli Yes incantano, la scossa fisica dei Deep Purple è il non plus ultra, Genesis e Gentle Giant soddisfano il bisogno di un ascolto facile, della *easy listening* anche se viene spacciato per avanguardia, perché in fondo è una musica difficile con quei 7/8!

Ma quando la musica è vissuta come momento di vita tuo e dell'artista? Allora solo riesci a cogliere tutta la magia dell'espressione artistica, allora si può ascoltare T-Bone Walker con una semplice chitarra o Klaus Schulze tra mille synth, allora la tecnica serve al musicista come un ideale alfabeto per esprimersi, ma finisce lì. L'opera di un qualsiasi artista si sviluppa su un retroterra

culturale che tutti ci portiamo dietro, l'uomo che sente particolarmente questo *background* e che riesce ad esprimere compie un gesto aristocratico: ora se il retroterra è caratterizzato in qualche modo è evidente che l'artista risenta di questa dipendenza, difatti tutta la musica classica ha espresso chiaramente quella ricerca extraumana che ha caratterizzato tutta la cultura classica: dai filosofi greci a Nietzsche.

L'artista, quando compone l'opera non si preoccupa dei livelli di gradimento che potrà incontrare. Sinatra ad esempio non decide a sangue freddo di cantare un *song* commerciale, esprime solo l'essenza in cui trova immerso, naturalmente diventerà un *hit* a causa del largo strato di aderenze che troverà. L'avanguardia vende poco perché è sempre un movimento culturale d'élite, perciò sentito da pochi e recepito da pochi. Per intenderci il free fu osteggiato dato che le sue istanze non erano non solo sentite, ma addirittura condannate dall'establishment. Per concludere secondo me l'opera di un musicista o di un artista in genere si deve giudicare prima di tutto dal lato puramente sensitivo, in seconda analisi da quello sociologico e verificare i vari raffronti del caso, in terza analisi possiamo capire una opera dal pubblico che la recepisce: in pratica il gruppo sociale determina la formazione dell'artista, che esprime questa determinazione attraverso la sua opera che a sua volta verrà recepita dallo stesso pubblico o dal pubblico che potrà entrare in quei parametri. Un grazie a Gong per avermi ospitato.

Daniilo Fabbroni -
Passignano (Perugia)

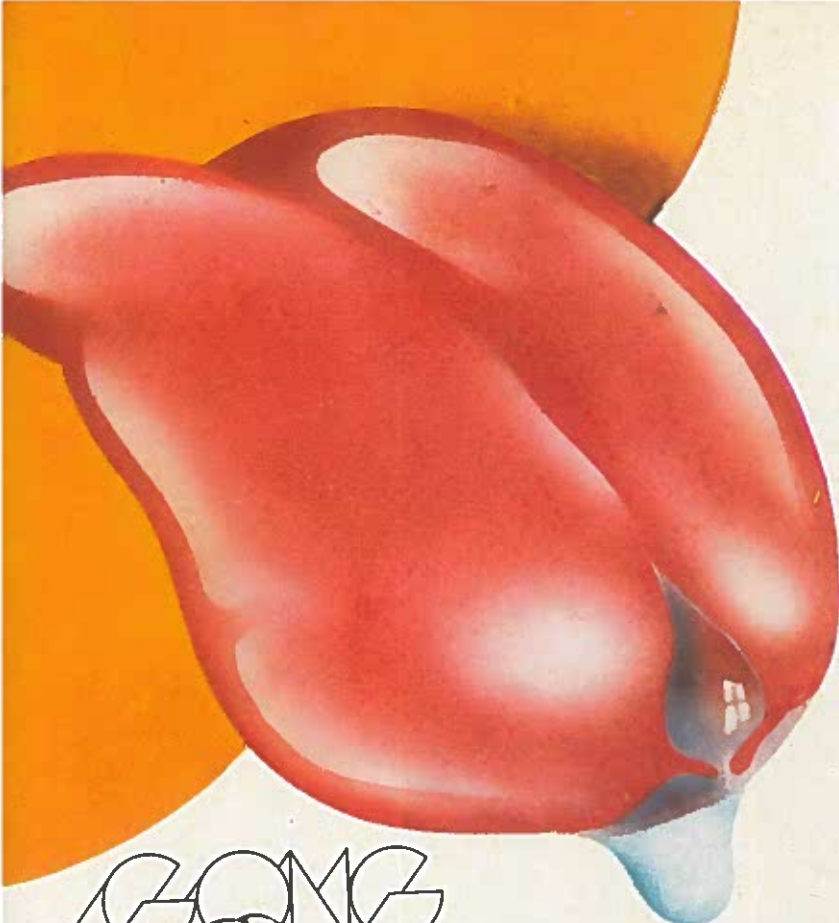


JEAN'S WEST



MAHAVISHNU GRACE SLICK MILES DAVIS
MAGMA CARAWAN - CASTALDO BRACCIA
SCUOLA '68-'70 LA RIVOLUZIONE FINITA COL VOTO
POP CONCERTI E IL MOMENTO DEL CONFRONTO





Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncetti, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Emanuela Moroli, Giuseppe Pino, Silvio Sbriccoli, Enzo Ungari; Steve Lake (G. B.) Andrew Cohen, Janice Compstock, Sergio Manzari (USA); Grafica & Illustraz. Mario Convertino; Direz. e Redaz. Torre 9 Milano San Felice (Segrate); Telefoni 7530651-2-3-4 con ricer. autom. Pubblicità conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Teleg. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Tel. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18, Tel. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, Tel. 481949/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201988 - Distrib.: Parrini e C., P.za Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992. Edizioni Eredi Baracca s.r.l. Milano - Tipi e Velline: 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.

- 3 Posta

- 11 Basta con i fascisti
(Antonino Antonucci
Ferrara)

- 12 Gong Gazette

- 14 Alan Stivell:
Anche l'arcobaleno
ha bisogno di un bardo
(Marco Fumagalli)

- 18 Prezzo dei dischi:
Blues del mercantilismo
discografico
(Riccardo Bertoncetti)

- 21 Eric Burdon:
Breve saggio di
psichedelia animale
(Riccardo Bertoncetti)

- 25 Premiata Forneria
Marconi:
Taccuino Americano
(Mauro Pagani)

- 30 Charles Mingus:
Un precursore per
vocazione
(Giacomo Pellicciotti)

- 33 La scuola mingusiana:
Il microfono a Richmond
e Pullen
(Giacomo Pellicciotti)

- 36 Il teatro di Dario Fo:
Il Nobel a un rompiballe?
(Andrea Mugnai)

- 39 Rolling Stones:
Reumatologia?
(Marco Fumagalli)

- 46 Fahey, Kottke & Co.:
Danza degli abitanti
dell'invisibile città di
Takoma
(Riccardo Bertoncetti)

- 49 Cinema:
Il divo e il disastro
(Enzo Ungari)

- 54 Musica e Candelotti:
Rassegna Folk al Teatro
Uomo (S.S.)
Kevin Ayers a Lugano
(R.B.)
Francesco Guccini
a Milano (M.F.)
Jazz Boom a Bergamo
(G.P.)

- 57 Recensioni

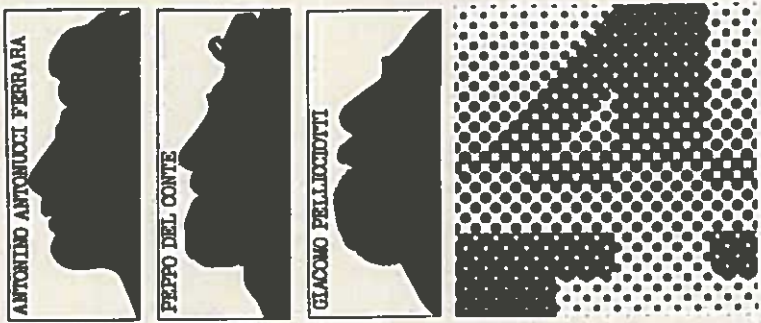
- 65 Sotterranea:
Tom Rapp
(R.B.)

- 68 Discografia:
Captain Beefheart
(M.F.)

- 70 Strumenti:
La batteria: alcuni consigli
(Dario Guidotti
e Lino Gallo)

- 72 Grafica:
Winsor McCay
(Mario Convertino)

- 77 Gong Referendum



Direttore

Caposervizi



Fotografie

Impaginazione
e illustrazioni

Cinema

JEAN'S WEST



SONO PANTALONI E CAMICIE  benetton

SONO PANTALONI E CAMICIE  benetton


JEAN'S WEST

Basta con i fascisti

Finora abbiamo parlato soltanto di teppismo fascista ai concerti, di gente bardata a festa (fazzoletto sul muso per regalarsi un attimo di clandestinità fasulla) che blocca qualsiasi manifestazione musicale per il solo gusto d'aver il ruolo da protagonista e l'intervista il giorno dopo sul giornale.

Ma tutto ciò non basta, rischia di mantenere isolato questo fenomeno di « esuberanza nera » dal clima di violenza dello stesso colore che ha tenuto la scena in questi ultimi anni, con una perseveranza degna della primadonna deci-

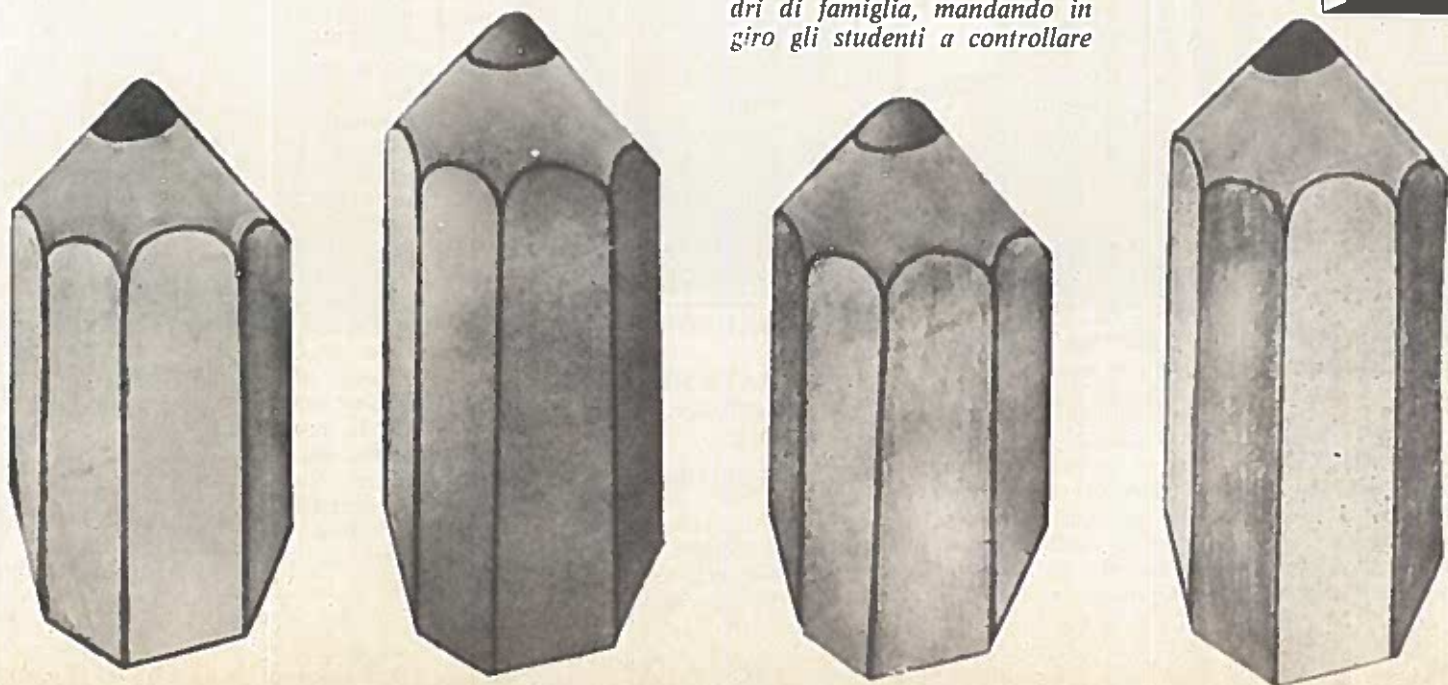
sa a finire un monologo nonostante i fischi del pubblico. Non è casuale che spranghe e biglie siano stati ammesse a frequentare i teatri e i palasport (magari presentate demagogicamente al grido di Musica gratis!, a Roma il Fuan, che è l'organizzazione fascista dei giovani universitari, con la stessa logica spudorata scrive sui muri « No al fermo di polizia »). Uno stesso destino di catastrofe e distruzione deve coinvolgere insieme alla scena politica, cultura, arte, studio e tutto quanto: questo ha deciso la prezzolata schie-



ra di Almirante. A Roma il clima è da tempo insopportabile, intere zone sono in mano ai teppisti, le aggressioni non si contano, non si contano i pestaggi davanti alle scuole. Chi non vive in questa città dove il fascismo dichiarato (il MSI è il terzo partito) campa sugli appoggi che trova nel parassitismo di Stafo ed è semplicemente la punta dell'iceberg che emerge (la base, facile immaginarlo, risiede nei ministeri, nelle questure, negli uffici dei corpi separati, nei covi democristiani), chi non vive in questa città non può capirne la tensione quotidiana. Non la si capisce sicuramente a Milano, dove da tempo la piazza missina di S. Babila è stata definitivamente spazzata dai suoi abituali frequentatori. Da Milano del resto è venuta recentemente, il 7 marzo, la risposta clamorosa al pericolo nero. Alla notizia che due o tre scampati alla pulizia di primavera avevano deciso di manifestare in piazza, e che per altro la questura aveva concesso l'autorizzazione, operai e studenti sono scesi in sciopero, hanno bloccato con innumerevoli cortei le strade, le piazze, i luoghi dove i fascisti si sarebbero dovuti raccogliere. Questa è la risposta da dare, l'unica reale e vincente. Questo è il significato della campagna per il MSI fuorilegge iniziata da alcuni mesi. Il fascismo non si batte soltanto con una legge votata in parlamento. L'ha dimostrato Savona infilando i bracciali di « polizia antifascista » anche alle giovani madri di famiglia, mandando in giro gli studenti a controllare

i portoni, dove si annida la insidia delle bombe, schierando i portuali alla difesa della città. L'ha dimostrato Roma chiamando genitori, operai e impiegati, davanti alle scuole. O portando in piazza, all'indomani della morte di Mantekas, decine di migliaia di persone decise a dimostrare che le minacce di Almirante in quei giorni non erano servite. E soprattutto farà bene ricordare che il fascismo non si combatte solo a suon di sberle e calcincolo, perché — essendo la negazione di qualsiasi forma di progresso — prende più colpi e più forti dalle concrete proposte alternative che in ogni campo riescono a saltar fuori. Così se non mette più piede nelle scuole è anche perché gli studenti stanno creando nuove forme di studio e di lotta, non gira nelle fabbriche perché gli operai sanno decidere della produzione e dei loro salari, non si affaccia più nei quartieri perché la gente inventa ogni giorno aspetti nuovi di partecipazione diretta (comitati di quartiere, circoli, discoteche, teatri, asili autogestiti...). Vediamo di impedirgli l'accesso anche ai concerti. Non viene forse il dubbio che se tre teppistelli sconosciuti possono tenere il palco e impedire la musica è anche perché non sappiamo cosa rispondere con lucidità e coerenza alle loro proposizioni sconnesse?

Il guaio è nostro e di tutti. Vediamo un po' di rimboccarci le maniche.



**I CHIEFTAINS,
ECCELLENTI
E SCONOSCIUTI
SIGNORI**

del folk irlandese-celtico, hanno iniziato alla Royal Albert Hall un lungo tour inglese. Il gruppo sta anche registrando la colonna sonora del nuovo film di Stanley Kubrick, *Barry Lindon*.



**CONTINUA
LA PATETICA
GIRANDOLA
DI CHITARRISTI**

attorno a Mick Jagger. Jeff Beck, Rory Gallagher e Robert Johnson degli Ox sono volati a Rotterdam per partecipare ad alcune sessions di incisione con gli Stones; in ballottaggio restano Leslie West, Ron Wood, Shuggie Otis, Pete Frampton e l'ex Badfinger Joey Molland. L'intreccio si infittisce... Intanto sembra probabile la pubblicazione di un album *live* dell'ultima tournée degli Stones; la Decca promette un singolo con nuove versioni di *Honky Tonk Women* e *You Can't Always Get What You Want*.



**BOB DYLAN
IN EUROPA
VERSO GIUGNO,**

almeno così sembra. Un promoter inglese gli ha offerto oltre un milione di dollari per tre concerti allo stadio di Wembley (il

**Gong
Gazette**

anno primo - numero 1
notiziario intergalattico
di musica progressiva

**MORE AMERICAN
GRAFFITI:**

non accenna ad arrestarsi l'interminabile sfilata dei gruppi riformati. Ora è la volta dei Moby Grape, degli Iron Butterfly, nientemeno che dei Turtles (*Happy Together*; ma difficilmente Volman e Kay-

lan — alias Flo & Eddie — si uniranno ancora una volta ai vecchi compagni), e dei Blue Cheer, antesignani dell'*heavy metal rock* ed autori di uno dei dischi più duri (in tutti i sensi) di un lontano 1969, *Vincebus Eruptum*. E' in sala d'incisione perfino la stupenda Laura Nyro...



**BILL BRUFORD
CERCA
DISPERATAMENTE
UN IMPIEGO
DECENTE**

che significa, calcolando un'affluenza complessiva di 200.000 persone, che il solo cachet di Dylan influirà per circa tremila lire su ogni biglietto); trattative sono in corso per concerti in Scandinavia, Germania e... Italia...

**BILL BRUFORD
CERCA
DISPERATAMENTE
UN IMPIEGO
DECENTE**

dopo l'improvvisa ed unilaterale fine dei King Crimson. La sua sistemazione nei Gong è stata solo provvisoria (ora con il gruppo di David Allen è

RADIO CAROLINE,

il più scoppiettante esempio di emittente pirata quasi alternativa degli ultimi anni, ha pubblicato in Olanda un album con le sue più interessanti emissioni clandestine: il titolo è *The True Story Until 74*. La stazione radio operava da una nave, « Mi Amigo », che incrociava appena fuori dalle acque territoriali britanniche. Altri tempi, altri tempi...



**FREE ESULE
IN PROVINCIA**

In programma il 20 aprile al « Circolo Ottobre-Franco Serantini » di Pisa un eccezionale concerto (a prezzi popolari) del quartetto di Noah Howard, un sassofonista negro della scuola Free, da anni tra i rappresentanti più in vista della colonia americana di Parigi.

Brian Davison, l'ex Nice): Bill ha raggiunto in Giamaica Jack Bruce, Mick Taylor e Carla Bley per alcune sessions di prova. Non si conoscono ancora le decisioni dei tre, che avevano invano tentato di trascinare nell'orbita del gruppo nientemeno che Tony Williams.



**MISCELLANEA
DEL BASSO
IMPERO:**

dopo lo scioglimento dello *Incredibile String Band* Mike Heron ha formato un nuovo gruppo, *Reputation*, con tre dei vecchi compagni: Malcom Le Maistre, Graham Forbes e John Gilston. Un nuovo album è appena uscito, l'etichetta è la Neighborhood... *Maddy Prior* sta lavorando con il folksinger Ralph McTell... 90.000 biglietti venduti a Los Angeles per un concerto dei *Jethro Tull*... l'ex Sparks *Martin Gordon* e l'ex Nice ex *Roxy David O'List* hanno formato un nuovo gruppo, i *Jet*... nuova etichetta in Inghilterra, la *BTM*: è distribuita dalla RCA, ed ha in previsione dischi dei Caravan, Renaissance, Curved Air, Climax Blues Band... Snips (ex Curved Air e Sharks) è il nuovo cantante di *Baker - Gurvitz Army*... il ruolo del Papa nel film di Ken Russel su Liszt (protagonista Roger Daltrey degli Who) è stato affidato a *Ringo Starr*...

**UN NUOVO
RAMPOLLO
DEL MOSTRO
MAGNETICO:**

è il sintetizzatore per chitarra messo a punto da Walter Sear, ex collaboratore di Robert Moog. Ogni corda della chitarra può essere programmata separatamente: le possibilità di combinazioni sonore sono pressoché illimitate, paragonabili solo a quelle del moog a tastiera. Tra i primi clienti, Steve Howe e John McLaughlin, che ha dichiarato « Mi saranno necessari sei mesi per imparare a suonarlo: poi sarò in grado di improvvisare decine di melodie nello spazio di pochi secondi. Tutti gli strumenti dovrebbero essere 'sintetizzati': è come aprire una porta all'infinito musicale ».



EUMIR DEODATO

ST. LOUIS BLUES

**MCS 7803
ST. LOUIS BLUES
DEODATO**



LYNYRD SKYNYRD

**MCS 7729
FREE BIRD
LYNYRD SKYNYRD**



good feeling
OCTAVIAN
tell me

**MCS 7682
GOOD FEELING
OCTAVIAN**

.MCA RECORDS



Wishbone Ash
hometown
persephone

**MCS 7716
HOMETOWN
WISHBONE ASH**



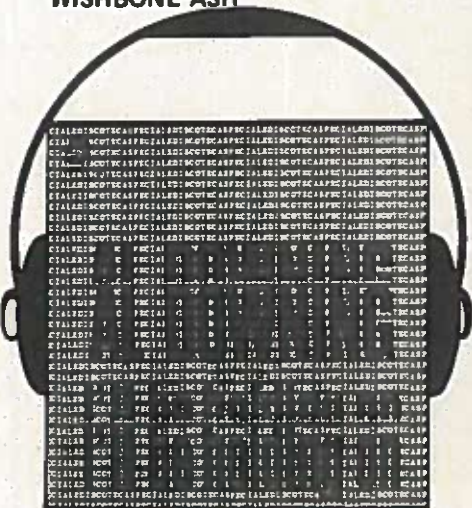
Wishbone Ash
THERE'S THE RUB

**MAPS 7709
THERE'S THE RUB
WISHBONE ASH**



Feel The Sound
of Harvey Mandel

**JLS 3067
FEEL THE SOUND
OF HARVEY MANDEL**



**CH 2158
I'LL BE HOLDING ON
AL DOWNING**



CHESS



**JANUS
RECORDS**



etta james
mama told me

you give me what
I want

**CH 502
MAMA TOLD ME
ETTA JAMES**

« Voce come di vento
sale le sette corde:
in questa pace odo
il freddo stormire
dei pini. Antiche
melodie, è vero che vi
fate amare ma oggi chi
vi suona è raro ».
(Liu Chang-ch'ing)

1) FOLK CELTICO?

Il folk revival inglese non mi aveva mai convinto troppo, troppo chiasso attorno ad una scuola che aveva dato risultati davvero significativi solo con i Pentangle e con i primi lavori dell'Incredible String Band... Poi qualcosa in movimento anche in Francia: accolto con enorme entusiasmo perfino in Inghilterra. Alan Stivell, il «folk celtico», le connessioni culturali tra gallesi, scozzesi, irlandesi e bretoni, anch'essi oppressi dal colonialismo e dalla centralizzazione dello stato francese... Curiosità. Un disco capitato tra le mani quasi per caso, *A l'Olympia*: una rivelazione folgorante, musica perfetta e perfettamente comprensibile a chiunque... il desiderio/bisogno di conoscere quest'uomo. Una musica ed un invito alla danza, non al riconglionimento da cuffia stereofonica; lieve e poetica, capace di incantare come di coinvolgere. All'interno della quale, anche nelle più semplici e tradizionali strutture sonore, non è difficile riconoscere evidenti punti di contatto con tutta la pop music anglosassone... possibile che ogni cosa sia nata in queste terre così lontane dalla California (già...), di fronte al mare ed all'infinito, nel paese dei Druidi, amore lotta ferezza? E la storia dei bretoni sconosciuta a tutti, con il suo incredibile carico di sofferenza, un lento genocidio bianco a centoventi chilometri dalla civilissima Parigi?

2) SORGENTE...

Alan Cochevelou (Stivell è un nome d'arte, che significa « sorgente » in bretonese) è nato

a Gourin, nella bassa Bretagna, il 6 gennaio 1944, nel segno del Capricorno. Suo padre Jord, nel '53, costruisce ed in pratica resuscita per lui l'arpa celtica: « uno strumento » afferma « che a più riprese è sembrato sul punto di sparire: l'occupazione inglese l'aveva considerata come un vero e proprio nemico, e Cromwell in particolare ne aveva fatto distruggere un gran numero. Perché era uno strumento sovversivo, che esaltava il sentimento nazionale ».

Alan studia arpa, piano, bombardina, cornamusa: la sua prima incisione su vinile data 1959. Dal '66 in poi partecipa alle *hootenannies* (sessions di giovani artisti di musica popolare) del centro americano a Parigi, confrontandosi per la prima volta con un pubblico non bretone. Nel '70 incide il suo primo vero album, *Reflets*; suona in Irlanda come spalla dei Moody Blues. Nel '72 si esibisce all'Olympia. A proposito della sua musica scrive: « Voglio fare del folklore, esattamente come Mozart, Elvis o Ravi Shankar: artisti che esprimono la loro nazionalità, la loro classe sociale, la loro epoca. Le culture sono potenzialmente eguali, e possono solo artificialmente essere declassate al ruolo di folk da museo, rigettate nel passato. Se la cultura celtica è soffocata e praticamente sconosciuta, resta comunque uno dei substrati della civiltà occidentale: le sue radici sembrano tornare alla superficie in ogni rivolta contro l'Ordine, l'Equilibrio, il Razionale, il Materialismo germano-latino, il Romanticismo, il Surrealismo ed ora il Movimento Pop. La musica americana attinge da almeno quindici anni da quella celtica, mediante l'intermediario del folk bianco americano la

cui radice principale è irlandese ».

La sua discografia comprende, come Alan Cochevelou, un 45 EP intitolato *Musique Gaeilique* (Mouev-Breiz 4597) e un 33 da 25 cm., *Harpe Celtique* (Mouev-Breiz 3344); oltre ad alcune partecipazioni alle incisioni di Andrée Le Gouil. Come Alan Stivell, quattro 45 (*Flower Power*, un EP; *The Wind Of Keltia*; *The Mi Sgith Tri Martolod Yaouank*, tutti su etichetta Fontana) e cinque LP (*Reflets*, Fontana 6312 OII; *Renaissance De La Harpe Celtique*, Philips 6414 406 A *l'Olympia*, Fontana 6399 005; *Chemins De Terre*, Fontana 6325 304, unico pubblicato in Italia; *E Langoned*, Fontana 6325 332). Tutte incisioni meravigliose e consigliabili, in particolare la prima, la terza e la quarta.

3) TALKIN' TO THE WIND...

Tre mesi per riuscire ad incontrare Alan, tre mesi di telefonate Milano/Parigi, appuntamenti rinvii malintesi. Solo un paio d'anni fa Alan era reperibile a qualsiasi *festou-noz* (le feste popolari bretoni), la cornamusa in spalla... ora è già circondato dall'apparato di sicurezza riservato alle stars. Riesco finalmente a raggiungerlo in una sera naturalmente gelida, vento e pioggia, in una piccola casa nel quartiere parigino dell'Opéra: statura media, uno sguardo da pesce che contrasta curiosamente con il suo magnetismo da palcoscenico. Fino dai primi convenevoli la sua perso-



Alan Stivell

anche l'arcobaleno ha bisogno di un bardo

nalità si rivela molto chiaramente: è di una timidezza incredibile, ha perfino un velato timore di me e delle mie domande; sembra quasi chiedere approvazione ad ogni risposta. Un personaggio estremamente umano, dotato di un sensibilità vagamente femminile: con cui è possibile parlare tranquillamente di qualsiasi argomento. Buone vibrazioni. Ed è lui, proprio lui che canta « Arpa di sangue sulla scogliera/
scogliera nel mare furioso/
che non accenna a calmarsi/
amore seppellito/
giustizia insanguinata/
verità che deve ancora venire/
che muore nella stupidità... »
(*Telemn Gwad*)

GONG. Il successo del folk celtico sembra destinato a superare quello del folk inglese, nonostante presenti alcune affinità con esso. Cosa ne pensi?

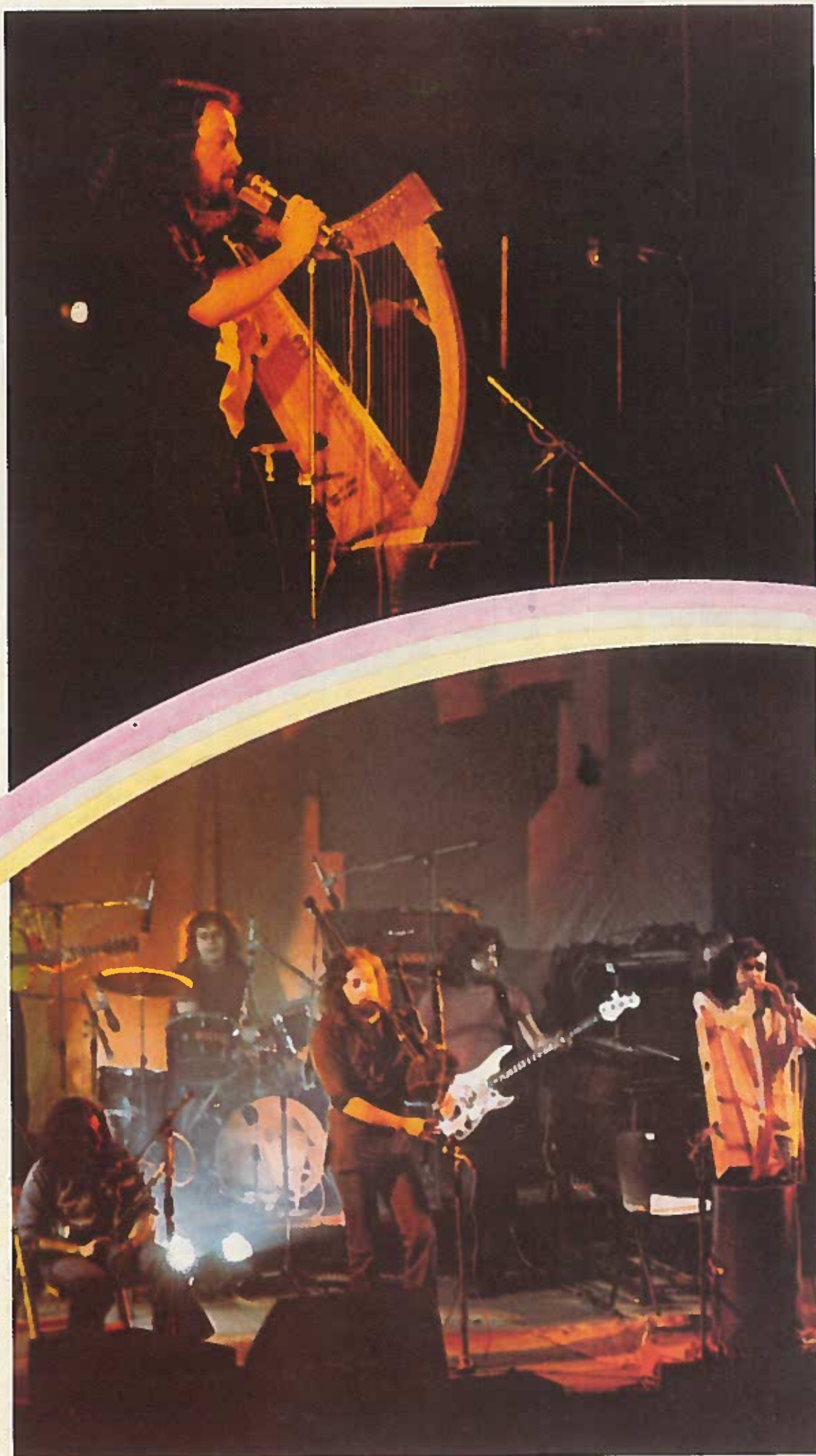
STIVELL. Negli inglesi esiste una certa nostalgia del passato, del mondo pre-industriale: qualcosa di molto lontano dalla vita di oggi, ed in cui i giovani - soprattutto - faticano a riconoscersi. In me non c'è nostalgia, cerco di esprimermi e di creare: d'altronde un inglese vive una realtà ben differente da quella di un bretone. Io faccio parte di una minoranza culturale che cerca di riavvicinarsi alle proprie radici, con molta fatica: che ha bisogno di difendere la propria cultura: per cui possono interessarsi del lato ecologico, il ritorno alla natura e così via.

G. Da quanto tempo ti interessi di cultura celtica, e non unicamente bretone?

S. Da più di vent'anni, da quando mio padre ha costruito per me un'arpa celtica, uno strumento le cui tradizioni erano state quasi completamente perse. Questo ha fatto nascere in me un'enorme interesse per la cultura celtica - non solo musica, ma anche storia, letteratura, religione...

G. Certo, anch'io ho studiato storia francese... eppure non ho mai sentito menzionare un « problema bretone »...

S. La storia, in Francia, è fatta dai francesi... capisco bene come questo possa accadere. D'altronde l'atteggiamento ufficiale del governo ha sempre tentato di negare completamente (perfino alla con-





ferenza dell'UNESCO sulle minoranze etniche) l'esistenza di un qualsiasi problema. Ecco, per me è importante essere conosciuto internazionalmente, proprio per questo motivo: perché tutti possano conoscere la cultura, la storia, la sofferenza del mio popolo.

G. Credi che la situazione bretone possa essere in qualche modo paragonata a quella dell'Irlanda del Nord?

S. Ci sono in effetti delle differenze, anche se nei confronti dell'Inghilterra gli irlandesi hanno lo stesso tipo di rapporto che noi abbiamo con la Francia. Gli inglesi sono stati più violenti, i francesi più sottili ed abili: una distruzione lenta e metodica, tesa a far scomparire o ad integrare i bretoni, eliminando la nostra coscienza di popolo. Dal punto di vista del colonialismo culturale francese si trattava di una politica più redditizia, capace di non creare reazioni troppo violente. Peraltro ora la situazione economica e sociale della Bretagna è talmente grave che molti iniziano a prendere coscienza del problema bretone.

G. A che livello si è creata questa coscienza? Nei giovani?

S. Soprattutto, certo. La generazione precedente era la più complessata della propria identità bretone: gli era stata inculcata la convinzione

che la nostra lingua fosse un dialetto da arretrati, di stupidi contadini, e che l'unico modo di « fare strada » nella società era abbandonarla ed entrare nel mondo moderno (cioè francese). I nostri padri hanno così iniziato a parlare francese con noi... ma nel dopoguerra la spinta di liberazione dei giovani ha portato a riconsiderare molte cose. La prima scintilla è stata provocata dai bretoni reduci dall'Algeria, che avevano compreso come in casa nostra esistesse un problema molto simile: così scoppiarono le rivolte del '61. I partiti della sinistra tradizionale ci hanno sempre ostacolato, etichettando come « reazionario » tutto ciò che era legato al problema bretone... ma il '68 ha fatto comprendere molte cose anche a loro, a partire dalla constatazione che le nostre rivendicazioni facevano a pugni con qualsiasi idea di destra: siamo un popolo oppresso, colonizzato! L'Unione Democratica Bretona è stato il primo partito ad inquadrare in una prospettiva socialista il nostro problema. Nel '66 è nato anche il Fronte di Liberazione della Bretagna, che ha un'ala nazionalista ed una socialista...

G. Nel tuo ultimo disco, *E Langoned*, tu sostieni che il solo fatto di interpretare una canzone popolare rappresenta già un preciso impegno.

Sei stato forse criticato dai puristi, dopo *Chemins De Terre*?

S. E' un problema piuttosto complesso. Suonando all'Olympia, per esempio, ho voluto dare una scossa psicologica a molte persone; dovevo psicanalizzare i bretoni... nessuno di loro credeva che si sarebbe mai potuto sentire cantare in bretone all'Olympia, il tempio del music-hall e della canzone alla moda. Questo è servito a rendere coscienti molti dei miei compatrioti, a togliere loro numerosi complessi: soprattutto a riavvicinare i giovani alla nostra musica ed alla nostra cultura, che era stata considerata un pezzo d'antiquariato buono solo per i nostri nonni.

Ma esiste sempre una certa reazione, per cui un ragazzo si rivolta contro tutto ciò che è stabilito (*établi*), che gli ricorda la figura del padre... così dopo qualche mese le stesse persone che si erano in precedenza completamente disinteressate alla nostra musica, hanno iniziato a mormorare: « hey, Stivell suona all'Olympia, in televisione, incide per case discografiche capitaliste parigine, vuole solo diventare ricco, è una canaglia »... insomma, hanno cercato di elaborare determinate riflessioni senza avere assolutamente le basi per poterlo fare. In real-

tà le persone che si interessano seriamente di musica popolare sono ben poche, non siamo mai stati numerosi e ci conosciamo da molto tempo. Sai, vi erano più giovani che vecchi a criticare la chitarra elettrica... ma ora la discussione si è spostata su problemi più seri, c'è stata una certa evoluzione in questo senso.

G. Nella tua musica trovo elementi di stampo orientale... ti sei interessato a questo suono? E perché?

S. Mi sono interessato di musica orientale, principalmente perché penso che non esistano separazioni tra l'Oriente e l'Occidente. La prova più concreta di questo discorso sta nel fatto che la musica celtica presenta pochissime differenze rispetto a molte musiche orientali: esistono enormi analogie tra un cantante irlandese ed uno tibetano, tra uno scozzese ed un cinese od un berbero. Quella che comunemente viene definita « musica occidentale » non è in effetti che una delle tante forme sonore dell'Occidente: ed è la musica classica, vale a dire qualcosa che nasce da matrici molto ben definite, nonostante le sue pretese di « universalità »; e che è essenzialmente l'espressione dell'aristocrazia italiana e tedesca. Infatti solo in Italia ed in Germania la musica classica non è completamente staccata dalle radi-

ci popolari: pensa cosa significa mistificare per « educazione musicale », in una scuola bretone, una forma sonora per noi completamente esotica come la musica classica. Penso che un musicista dovrebbe interessarsi a tutte le forme sonore che esistono sulla terra: vi sono sentimenti, emozioni esprimibili solo con determinate forme di musica. Anche nella nostra: con un'orchestra non si può creare l'atmosfera che una cornamusa riesce a catturare.

G. Di fatto in Oriente il suono viene considerato in un modo più mistico...

S. Non certo in rapporto ai Celti. I Celti, a differenza degli altri popoli europei, possiedono una cultura che si avvicina molto di più al mondo orientale. I popoli di ceppo latino e germanico hanno sempre avuto una concezione materialista del mondo, fin dai tempi delle loro antiche religioni e dei loro dèi costruiti ad immagine dell'uomo. I Celti non hanno mai creduto nella materia, ma bensì nelle differenti manifestazioni e concretizzazioni di forze astratte, spirituali: considerano il mondo una delle tante manifestazioni del Cosmo. Ogni azione compiuta da un uomo ha quindi ripercussioni su di un numero enorme di cose, perché le nostre energie vitali sono connesse alle energie cosmiche: più o meno come nella teoria orientale del karma. Anche la teoria della reincarnazione presenta molti punti di contatto con quella buddista.

G. Ma questa concezione spirituale e cosmologica è ancora viva, soprattutto tra i più giovani?

S. Non molto, ma solo perché l'attuale gioventù bretone è completamente francesizzata: solo nelle campagne e nell'ovest della Bretagna l'influenza celtica predomina su quella francese. Senza contare che gran parte dei giovani è influenzata dal marxismo, quindi da un pensiero materialista: per cui non sono pronti ad accettare una visione spiritualista. E' ovvio, ed un'altra causa importante è la reazione all'alienazione della religione cattolica, che ha avuto un'influenza particolarmente dolorosa in Bretagna.



Ma penso che in futuro vi sarà senz'altro un'evoluzione: trovo un peccato che le organizzazioni di sinistra abbiano voluto teorizzare nuove forme sociali sulla base di un assoluto ateismo.

G. La tua opinione personale, dunque, è che questa concezione del mondo di cui mi hai parlato possa andare d'accordo con idee di sinistra?

S. Naturalmente. Non vedo alcuna contraddizione tra le due cose: cioè il concepire il mondo come un mondo spirituale e la creazione di un paradiso che può avere solo connotati egualitari, di giustizia totale... per lo meno questo è l'ideale verso cui bisogna tendere. Il mio discorso suscita a volte stupore perché esiste un gigantesco culto della personalità di Karl Marx, un eccessivo dogmatismo: così si finisce nella dottrina, si rinuncia ad usare il proprio cervello. D'altronde posso anche capire questo atteggiamento, almeno nella misura in cui tutto ciò che odora di « religione » — grazie alle religioni, ad al cattolicesimo in particolare — ha troppo spesso significato qualcosa del tipo « non preoccupatevi del presente, pensate a salvare la vostra anima per l'aldilà »...

G. A proposito delle influenze americane nella tua musica...

S. Sì, sono stato influenzato dalla musica americana... (mi guarda e si ferma, colto da un dubbio improvviso). Penso che sia un fatto positivo essere influenzati da qualcosa: significa che si possiede ancora una propria ben precisa personalità, una identità. La faccenda diventa grave quando si inizia a perdere l'identità, esattamente come succede per tanti giovani europei che diventano in pratica americani. Io ho iniziato ad interessarmi di musica americana con i film western: ed ho capito che non era poi così distante dalla musica bretone. Il suono americano deriva da quello inglese, che a sua volta ha radici celtiche... Il rock mi ha interessato moltissimo, non solo a livello di sound: era la prima speranza di cambiare qualcosa nell'opprimente monopolio del music-hall, della canzonetta; di arrivare magari ad interessare i miei compatrioti alla nostra musica, cosa fino a quel momento completamente inimmaginabile. Il rock è stato la mia speranza: una musica autenticamente popolare che veniva suonata alla radio...

G. Che ruolo ha avuto ed avrà l'improvvisazione nella tua musica?

S. Finora ha avuto un ruolo abbastanza limitato: nel mio prossimo disco, che inciderò ancora da solo, avrà più spazio. Il problema, nonostante che l'improvvisazione sia una forma di liberazione, è che il nostro background è stato talmente influenzato dalla musica americana che improvvisare, lasciarsi andare, spesso significa ricadere in schemi simili. Restando più vicino alle matrici celtiche credo di potere creare in seguito qualcosa di più originale. Nel mio secondo prossimo disco non vi sarà molta improvvisazione, trattandosi di una specie di sinfonia orchestrale; nel terzo vorrei invece molta improvvisazione, qualcosa che si avvicini al free jazz ed a tutta questa concezione sonora. Vedi, questa mia mania di programmare è proprio un carattere latino...

G. Una cosa che mi affascina moltissimo, nella tua musica, è la sua caratteristica di musica da danzare. Non hai pensato ad uno spettacolo che comprenda parti teatrali?

S. Certo, vorrei arrivare a forme d'arte più totali... sto pensando ad espressioni corporee, diapositive e così via: ma è ancora prematuro parlarne. Anche perché temo che se un giorno delle persone danzeranno sulla scena il pubblico si sentirà bloccato, intimidito... la mia musica è fatta per la gente, non per il mio senso estetico...

Crisi di tosse. Alan mi fa capire che il tempo per la nostra discussione è finito. Si fa promettere di inviargli tutto quello che scriverò su di lui e mi saluta... esco nella strada sempre più fredda con un buon sapore tra i denti, cosa piuttosto rara dopo un'intervista. *Tri Martolod* mi ritorna insistentemente nella testa, nella paranoia del metrò parigino oradipunta... musica per la gente... buona musica per la gente...

« Quando lotto per il diritto all'espressione del popolo bretone, lotto per tutti i piccoli popoli del mondo: contro l'uomo in provetta, irregimentato e numerato »...





IL BLUES DEL MERCANTILISMO DISCOGRAFICO

Questa non vuol essere una scandalistica inchiesta tipo Espresso, un « j'accuse » colmo di dati e di rivelazioni esclusive per spezzare le ossa al capitalismo discografico: più semplicemente vale come suggerimento, come presa di posizione, una volta stabilito che il prezzo di vendita al pubblico è la spina più temibile del « vendere il suono » e che il compito di una rivista di musica non può fermarsi alle belle statue della critica e del concerto.

4.500 lire per un disco sono sinceramente tante, un insulto alle possibilità e alla voglia di cultura di molta gente. Lo erano già le 3.000 di anni fa, quando tutti i prezzi si allinearono dopo un lungo periodo di « anarchia » e di sviluppi vari, in alto e in basso: poi l'inflazione, il costo incredibile della carta, la crisi petrolifera (che peraltro ebbe pallide ripercussioni in Italia, tagliando invece la gola alla « florida » industria inglese) e azzardate manovre piratesche (il colpo di mano della scorsa estate, con l'IVA che scende dal 30 al 12 per cento e le ease che annullano il ca-

lo ritoceando il listino) hanno fatto il resto, sino a giungere all'attuale, precario livello. La domanda è: è un limite « giusto », « equo », con tutte le ambiguità che simili termini hanno in una società come la nostra incentrata sul profitto? E se così non è, di chi la colpa, dei negozianti e del loro margine di profitto o delle case discografiche fornitrici di materia prima?

Chi spesso ha voluto vedere la soluzione del problema solo nel primo caso ha certo sbagliato mira. Il negoziante, infatti, pur con le pecche del « guadagno tutto e subito » e con la cecità che spesso contraddistingue la sua categoria, entra nel gioco economico solo alla fine di una lunga catena. 3.000 lire è il prezzo che paga per ogni unità di vendita, gravato del 12% di imposta sul valore aggiunto e 1.100 lire è il suo guadagno, al tirar delle somme, cifra che incide per 1/4 sul costo della intera operazione. Non è poco, considerato che vanno aggiunti gli omaggi in caso di forti ordinazioni e che particolari campagne promozionali possono far risultare ancora più conveniente l'acquisto: ma sull'altro piatto della bilancia va considerato che il negoziante non ha molte pos-

sibilità di resa (facoltà tipica dell'edicolante, ad esempio) rischiando notevoli ammucchiamenti di magazzino. In parole povere, una riduzione di questo margine di guadagno, non potrebbe giovare all'acquirente se non nella misura delle 3-400 lire: cifra sufficiente peraltro a « far fuori » tutta una schiera di piccoli commercianti di periferia, senza sfiorar minimamente i « grossi nomi » del ramo che in fondo già, per ragioni di capitale circolante, possono « tirare giù » qualcosa dal prezzo. Cooperative senza scopo di lucro e negozi alternativi gestiti da gente competente (pensare a una vendita diretta delle ease è pura utopia) potrebbero risolvere il problema, per quanto è possibile fare in questa direzione: a Milano, nell'area universitaria, la CUEM già tenta una cosa del genere, pur con evidenti limiti di disponibilità. L'esempio di Porta Portese, a Roma, e di altri mercatini rionali sparsi qua e là, non può invece valere in questa sede: i dischi venduti a 3.000 lire o anche meno hanno infatti provenienza sospetta, quando non sono frutto di svendite occasionali che non possono non costituire l'eccezione alla regola.

Il cuore della questione è dunque costituito dalle case discografiche, dai loro prezzi, dal guadagno che l'acquirente medio tende a considerare « sfacciato ». Calcoli precisi non si possono fare, il muro del silenzio e delle false indiscrezioni è difficile da valicare: ma si può fare un tentativo, approssimativamente, tenendosi alla larga da certe ridicole « sparate » (« il disco finito costa al produttore non più di 500 lire ») che recentemente hanno impestato l'aria. Lo stampaggio, la materia prima, la manodopera, possono incidere per una cifra vicina alle 400 lire per unità: prezzo abbastanza elevato, in relazione diretta con la scarsa tiratura (la maggior parte dei LP ha in Italia (E' evidente infatti, che certi costi potrebbero distribuirsi meglio se anziché di 3.000 esemplari, tiratura media, lo stampaggio risultasse di 20.000 o 50.000 copie, per usar cifre comunissime in Francia o in Inghilterra). La parte grafica (bozzetto, fotolito, stampa e confezione) per una busta semplice a colori possono pesare per 150 lire sul costo, e forse già si



dice tanto: ma sul rebus di questo tipo di spese è difficile dire una parola definitiva, al di là di volenterose approssimazioni, sia per la variabilità dei costi sia perché quasi tutte le compagnie appaltano a terzi i propri lavori grafici, favorendo l'infittirsi del mistero. La SIAE, dal canto suo, «mangia» una fetta del prodotto che possiamo valutare in 300 lire, risolvendo, con questa percentuale, tutti i problemi relativi ai diritti d'autore (ma non del compenso all'esecutore, che sta a parte); cifra che va riferita alla intera quantità stampata, al di là di ogni questione di vendita o di giacenza.

Le 850 lire che nascono dalla somma appena delineata riempiono quasi totalmente il

cachet delle spese (arrotondiamo a 1.000, contando i compensi all'esecutore e le spese di lancio dell'opera, queste ultime davvero misere sul mercato italiano): per i dischi distribuiti in Italia su licenza estera (stragrande maggioranza dei prodotti che ci interessano), va aggiunta una percentuale imposta dalla casa madre che solitamente si aggira sul 10-15% del prezzo di copertina. Il totale sfiora le 1.500 lire per la «musica estera» e le supera di poco per le «cose italiane» dato che vanno aggiunte notevoli spese per gli studi d'incisioni (quasi sempre privati, nonostante spesso si pensi il contrario).

Il guadagno è dunque, qualcosa come 1/3 del prezzo, se

non di più: e un'occhiata all'estero, all'Inghilterra madre di tutti noi (per non parlare degli Stati Uniti, con situazioni differenti e supervendite e superprofitti) può confermarci l'impressione che qualcosa non quadra, che il cartello delle case discografiche sta giocando una partita al di là di certi limiti. A Londra e dintorni, il prezzo dei LP tira le due sterline e mezzo, qualcosa come 3.800 lire: ma quel che più conta è il margine lasciato ai commercianti, più di un sterlina per prodotto. Abbiamo sottomano, pronti da essere infilati sotto il naso dei «non credenti», i listini del più importante grossista discografico di Gran Bretagna: e le cifre parlano chiaro, con i LP sin-

goli offerti ai rivenditori ad un prezzo che varia tra le 2.000 e le 2.500 lire, tasse comprese. Possibile che in Inghilterra, paese al centro di un uragano economico simile al nostro, il vinile, la carta, la manodopera costino tanto poco da permettere differenze abissali di prezzo? Diversi mercati, ci si dirà, possibilità maggiori di vendita e diffusione: c'è qualcosa di vero, ma state a sentire...

Prendiamo i dischi doppi, ad esempio, veri incubi delle compagnie italiane. I piagnistei si sprecano da sempre: costosi, con scarsa circolazione, considerati da sempre un lusso o una bizzarria, nelle tabelle di vendita superano a stento le 3-4.000 copie, nei casi for-



tunati. Ma quando mai si è cercata una politica accorta di lancio e diffusione, quando mai si è rinunciato a tirare il collo alla gente moltiplicando per due il prezzo dell'album singolo? In tutto il nostro mercato una sola casa, (ora anche qualche altra sta saggiando qualcosa del genere) offre ai commercianti i doppi a 5.000 lire: per gli altri vale il raddoppio indicato prima, con immaginabile incazzatura dell'acquirente e abbassamento del livello di circolazione di certe opere. In Inghilterra, il grossista appena citato vende doppi albums a due sterline o poco più, qualcosa che sta tra le 3.000 e le 3.500 lire: e le conseguenze a livello di vendita al dettaglio sono facilmente intuibili, come può verificare ogni turista che faccia il giro dei « santuari discografici » di Londra e dintorni. Se la parola « onestà commerciale » suona bastarda, e ridicola, chiamiamola accortezza o intelligente politica economica; resta il fatto che da noi si resta chiusi nella stanza del superprofitto e subito, senza badare a cosa significherebbe una giusta diminuzione del prezzo di vendita. E' questione di mentalità, ma forse anche di sopravvivenza in quello che gli economisti chiamerebbe « lungo periodo »: a dicembre ho visto con i miei occhi, a Londra, l'ultimo LP degli Yes, pronti ad infilare un disco d'oro dietro l'altro, offerto al pubblico a sole 3.000 lire. In Italia, con la certezza di vender quella musica « come il pane », si sarebbe forse cercato di alzare il prezzo di listino.

Un'aggiunta ancora. Un gra-

dino sotto i *regular records*, i dischi venduti a prezzo normale, stanno i *discounts*, le opere inserite in serie economiche. Sono occasioni di pubblicità, tentativi di saggiare il mercato o più semplicemente riedizioni di « vecchie cose » che ormai si sono strapagate certi costi e dunque possono essere « svendute » alla gente. In Inghilterra e negli States simili dischi sono all'ordine del giorno: certe etichette (la Caroline, sottomarca della Virgin, la Embassy, collegata alla CBS, la Midi, figlia della WEA) sono vere miniere di ottima musica venduta a prezzi incredibili, dalle 800 alle 2.000 lire. Perché in Italia non si cerca di attuare qualcosa del genere? La risposta ufficiale è che il mercato dei « dischi economici » da noi non tira (e i primi a favorire questa tesi sono proprio i negozianti, che spesso li vendono a prezzi normali): sciocchezza enorme, dato che mai si sono adeguatamente pubblicizzati i (rari) sforzi del settore e che le occasioni in questo senso hanno sempre avuto la pressione bassissima. Ricordo un « caso fortuito » della Ricordi, tre anni fa, con la serie Family: due eccellenti LP del primo Donovan vennero offerti a 1.000 lire ciascuno, senza che nessuno si premurasse di farlo sapere in giro e soprattutto nel bel mezzo di una collana che, ammucciando insieme Adriano Celentano, i Camaleonti, orchestre romagnole e l'immane Louis Armstrong, si spiegava da sola. Ora pare che la CBS italiana voglia metter mano alla già citata Embassy: c'è da augurarsi che i pezzi

di quella collezione (il *Mister Tambourine* dei Byrds, la *Supersession*, il primo album dei *Blood Sweat & Tears*) vengano trattati con una adeguata politica di mercato e non incanalati nei tradizionali solchi delle 4.500 lire.

C'è un ultimo aspetto, infine, ed è più delicato e importante. Una volta stampato e offerto ai negozianti, una volta stabilito che la fortuna non l'ha baciato in fronte, che ne è del disco (magari ottimo, magari importante) non venduto? I magazzini delle cose discografiche straboccano di vecchie cose, reliquie del passato remoto e fallimenti recentissimo avviati senza discriminazione ad una sola, incredibile fine: il macero, la « morte fisica » al fine di recuperare qualche chilo di vinile rigenerato. E' una conclusione degna di tutto il blues appena intonato: possibile che non si riesca ad ottenere qualcosa da quel materiale da soffitta, contentando magari con prezzi speciali la gente smaniosa di ampliare la discoteca? Inutile citare, una volta di più, la realtà estera. Negli Stati Uniti non c'è disco che dopo 1-2 anni non entri a far parte di questa nuova area a prezzi ribassati: e in Inghilterra accade lo stesso, come molti dischi di valore (cito a caso il solo di Crosby, le vecchie opere dei Love, molto materiale Jefferson, tutti gli Steppenwolf) possono dimostrare dalle vetrine di una qualsiasi *boutique* londinese. L'operazione è semplicissima dopo un certo periodo di tempo, prima del fatidico « metter fuori catalogo », grossi stocks di LP sono venduti ai negozianti a prezzi ribassa-

tissimi, al fine di rastrellare finanziariamente almeno i costi di produzione. Il negoziante impiegata la stessa politica, rompendo il vecchio equilibrio di vendita: piccolo esempio di lucidità che qui sconvolgerebbe tutto un assetto basato sul prezzo rigido e sul menefreghismo nei confronti del fruitore. Da noi cose simili non si sono mai viste, naturalmente: a meno che non si voglia sorridere di quelle grandi svendite buffe, inaugurate da qualche compagnia quando perde la licenza di case estere.

Le conclusioni, a questo punto, sono evidenti. Più che accusar di « furto » padroni e dettaglianti, più che invitare la gente a metter mano a un registratore, vogliamo porre l'accento su certe incongruenze, su una politica miope che costringe il ragazzo-ventenne-innamorato-di-musica a spender 4500 lire per comperarsi un disco. Senza aver mai firmato una fattura di « acquisto vinile » intuimmo che i costi sono tali da permettere prezzi più accettabili; ne abbiamo parlato prima e, pur costretti a inevitabili approssimazioni, crediamo di aver dato indicazioni sufficienti. E anche se così non fosse, c'è tutto un modo di offrire i LP « di seconda battuta » a condizioni vantaggiose, togliendo la polvere a desolanti pile discografiche in magazzino: basta volerlo, basta avere il coraggio di guardare oltre la finestra dell'ipocrita tornaconto immediato. Aspettiamo messaggi, idee, fischi e offerte da parte di chi di dovere: *Gong* può e vuole far da tramite per iniziative che limino almeno le unghie al mercantilismo discografico. Se non accadrà niente vorrà dire che saremo votati, anche in questo campo, alla più desolante stagnazione: ma in fondo alle case conviene fare qualcosa, prima che la gente comprenda che il « riprendersi la musica » passa, più che dal concerto, dall'ambitissimo pezzo di vinile a 33 giri. Non è forse vero che una cassetta per registrare 90 minuti di musica costa solo 1500 lire?





Burdon e i primi Animals

BREVE SAGGIO DI PSICHEDELIA ANIMALE

Due radici: l'oro di Cibola (1) e il suono della foresta. « Eric Burdon è un uomo nero » ma anche Eric Burdon è un pazzo, un *madman*, come insegnano tante storie nel palmo della mano pop, rinsecchite, nascoste, negate alla vista delle giovani generazioni. Con Eric Burdon noi vogliamo affermare la sanità della musica nera, il fondo misterioso e semplicis-

simo del nostro suono: vogliamo intrecciare un castello di vimini fatto di fantasia, di durezza, di BB King e David Gilmore, vogliamo cantar la cronaca dei *winds of change* e nello stesso tempo gridare che non ci piangeremo più sopra perché vogliamo scoprirli ORA, QUI, e se così non è così dev'essere. I buongustai della « musica non intellettuale » sono serviti: possano bruciarsi la lingua nell'assaggiar il *mine-*

strone animale, dove una chitarra, un violino, una batteria e un semplicissimo organo compiono deliziosi misfatti persi nel tempo.

Newcastle 1963, conservo una foto tutta rossa dove Alan Price armeggia attorno ad un esilissimo Farfisa ed Eric Burdon ventiduenne mangia microfono e pubblico dall'alto del suo metro e cinquantacinque. Gli Animals, c'è bisogno di dirlo?, quell'uragano che tolse

la corrente alla commedia Beatles facendo apparir buffi tutti quei *Liverpool groups* nascosti dietro la *limousine* degli Shadows mentre loro... loro già afferrati dall'artiglio del blues, loro figli di Sonny Boy, figli di Bo Diddley, in cinque a strepitare *House of the Rising Sun* dove si parlava di trepide *cocottes* del millenovecentouno, a New Orleans, con una chitarra educata e la voce straziante di Eric... Quella è

(1) La mitica capitale di Eldorado

la voce del beat, lo giuro!, anche se in fondo qualcuno potrebbe obiettare di Mick Jagger, di Pete Townshend, quell'acido strafottente colpo di gola inconfondibile, quel suono aggrappato ai finestrini di un treno in corsa che poi era il rock&roll VERO (cioè nero) approdato agli anni '60, *Boom Boom* e *It's My Life* e *Don't Bring Me Down*, mai lo sguardo sulla pelle di Joe Cocker o di Robert Plant ma l'isteria scorticata, il veleno distillato da un saggio bluesman di città.

Dov'erano diversi gli Animals? Nell'organo infido di Alan Price (no, non quello sorridente di *Oh, Lucky Man!*), nei polsi d'acciaio di Barry Jenkins alla batteria, nella chitarra swingante di Hilton Valentine, nella carotide elettrica di Eric beneamato: e nelle composizioni, certo!, dove la rabbia bruttissima che i Rolling avevano usato per innalzar i primi due monumentali albums continuava a fermentare, dandoci apprezzatissime emicranie per i nostri verdi anni. Ma non è quel passato che ci interessa, e dunque via senza indugi lungo l'autostrada del '63-'66: gli albums si chiamano *Animals*, *Animalism* (con gli arrangiamenti di Frank Zappa!), *Animals Tracks*, gioielli delle ore rabbiose dove istante dietro istante si costruisce la piramide del pop fatta di strilli, di musica in espansione, di assoli inarrestabili, di vita sessual-psichedelica (trovata dalle parti di *Freak Out!* o di Brian Jones). Finisce tutto quando i mercanti smobilitano la fiera del beat, quando è il 1966 e ognuno prende la propria direzione: Hilton Valentine scompare abbracciando la gloriosa Rickenbaker; Chas. Chandler mette giù il basso e scopre Jimi Hendrix (che invenzione!); Alan Price prende il tè alle cinque giocando con gli anni '30; e Burdon e Jenkins si guardano negli occhi, smaniosi di cibo fresco che non sia il *Sergeant Pepper's*.

Nascono i New Animals, la proiezione di quel « giardino zoologico » che aveva fatto tremare i polsi alla preistoria inglese: e il gioco si complica, gli strumenti prendono pieghe strane, le orecchie captano segnali d'America che, opportunamente tradotti, giungeranno



alle nostre antenne. Questo è il Burdon che ci interessa, l'uomo del 1967, il personaggio già celebre che sa ricominciare da capo nel nome della luccicante imprendibile psichedelia. Qualcuno un giorno speculerà su quella « svolta », dirà « che stupida cosa sentirsi sballati e tentar l'apologia del superjunk » (John Weider, chi l'avrebbe mai detto?): ma come non accorgersi che proprio quelle ingenuità, quel filo lungo di sigaretta o quell'irrompere spaventoso di adrenalina hanno marchiato a fuoco la storia della musica rinnovata — musica come sfondamento del proibito, del malvagio, del reale, del vero, del bello, dell'utile, del normale, del...?

Eric Is Here è il primo LP, ma ancora non ci siamo. Il ritmo tiene strette le sue conquiste, la voce legge inserzioni sul vecchio *Animals Magazine* e gli spettri di Jimi Hendrix, dei Grateful Dead, di Ravi Shankar dormono sonni tranquilli. Cruda musica biancoenera, ecco la verità, la solita « difesa a oltranza » del rock e di una certa ironia già intuita all'epoca di Alan Price: la chitarra non si fa ancora un *fix* e solo *Help Me Girl*, di tutte le canzoni, ha fiato abbastanza per dire « ci siamo ». Ma attenti a dopo: Burdon scappa negli Stati Uniti, mette in piedi una formazione leggendaria (Danny Mc Culloch + Vic Briggs + Barry Jenkins + John Weider/violino) e passa le sue notti a raccogliere musica come frutta di stagione, imprigionando nella

mente la filosofia di San Francisco e del movimento che viaggia tra fiori e campanelli. Nasce *Winds of Change*, un affresco di inimitabile valore, un *electric newspaper* dove è raccontato di tutto, dalla rabbia alla speranza alla droga conquistatrice, alla musica figlia di cento rivoluzioni.

Quante sono le virtù nascoste in quel mazzo? Una soprattutto: la lucidità, la consapevolezza di essere al centro di un sommovimento cosmico con il dovere di cantarlo. Burdon legge l'oroscopo alla sua generazione e adopera gli strumenti per farlo accadere: il suono non è più debole, malato di « casualità » come al tempo dell'umida Cavern a Liverpool, ma combatte la sua battaglia per un mondo nuovo, quello con « nuove frontiere da conquistare e molto più amore da donare » che già nella presentazione dell'artista è in cima ai desideri. Tremenda gioia! *San Franciscan Nights* dice per filo e per segno la fiaba dei Jefferson con capelli corti / Dead innamorati di acido, *Winds of Change* simula il gradimento del suono contemporaneo e dei Maestri Musici di Katmandu e *Yes, I Am Experienced* risponde alla domanda di Jimi e del suo primo LP (*Are You Experienced?*), facendo arrivare un poderoso saluto di energia universale. C'è dell'altro, ma come riassumerlo in fretta? *Paint It Black* con il violino che sfoglia l'immagine di Mick Jagger, *Anything* che scivola via verso una desolata nostalgia e la solita voce che

morde i fantasmi, la grinta che si strozza in gola ad ogni passaggio per riapparir con timbri di blues, di rock&roll, di isteria tragicamente « attuale ».

Twain Shall Meet, con la stessa formazione, chiude la bocca ai pochi indecisi, giusto un anno più tardi. C'è stato il festival di Monterey, nel frattempo, Zappa ha preso il potere, Hendrix è uscito dalle strisce a fumetti del « principe nero » per cantar nel cuore di ognuno la canzone della incredibile libertà: e Burdon condisce la sua gioia con quelle salse, calcando la mano sulla psichedelia che, nel pieno fiorire di « luci Pink Floyd », ha la forza per inquietarci senza finir sulle pagine di *Panorama*. Ipnosi, mistero, chitarra fantastica liberata da ogni soggezione: e sitar dalle molli corde, francobolli d'India ritagliati sul volto del Maharishi Yogi, fingendo una evoluzione dall'acido alla meditazione trascendentale. Il ritmo è confinato fuori città, ma ha due guizzi notevoli: *Sky Pilot*, nuda armonia di percussioni e *feeling*, e *Monterey*, l'inizio, la stessa idea di *San Francisco Nights*, il raccontar nomi e situazioni di un magico festival appena oltre l'Oceano come se fossimo nella pentola di un « quotidiano in musica ». Si vola altissimo, ma l'apice è ancora una volta nelle mani dell'acido; *We Love You Lil*, disegno di guerra e *satori*, un attimo dopo che i sussurri di *Orange & Red Beams* hanno dato ragione alla filosofia del loto e della

farfalla, danzando a piedi nudi sulla cenere del 1968. La chitarra scoppia, la batteria fatica a stare tra i muri della normalità: e pur nel silenzio di quella splendida voce bluesy accadono i dieci minuti più belli della *Burdon-music*, senza l'assillo di convenzioni da difendere e di realtà da sciocciare.

E' il momento della produzione facile, della ispirazione tumultuosa. *Every One Of Us*, prima che il '68 ripieghi in sé, riprende in mano la pallina del suono, recitando un veloce pentimento; declina il suono per la mente e avanzano le schiume di violenza, senza che la colorata creatività ne abbia a risentire. Non siamo al capolavoro, come nei 33 giri appena descritti: ma resta il succo dolcissimo di un pop forte, lucido, capace di svariare nella gamma di riflessi dall'oro zecchino al blu più intenso. Emozioni dense in *Saint James Infirmary*, chitarra disarticolata per dar torto alla pigrizia di George Harrison: e uno strano collage, *New York 1963 - America 1968*, che strappa le tende alla «lunghezza media dei brani», giocando per 18 minuti con parole, urla, infiammati proclami e una deliziosa cantilena da antologia del pop.

La formazione si rinnova, Eric conosciuto ma non popolarissimo vede fuggir dall'«orchestra» prima Vic Brigges e poi Danny Mc Cullouch: arriva Andy Summers, in cambio, e quello Zoot Money che parla lo stesso linguaggio di Burdon, blues inglese dei primi anni '60. Il suono si colloca tra strade ferrate e ghetti sognati in gioventù, la Celestiale Armonia delle Api Psichedeliche appassisce tra l'indifferenza di molti; non siamo ancora a *Roadrunner* ma ci manca poco, lo scheletro di vecchie, cattivissime canzoni ricompare sullo schermo del 1969. *Love Is* è il doppio album di quei momenti, un inno di felicità e di confusione mentale: fresca energia che non studia più la lezione del Dottor Leary, rumore di vita che non apre il giornale dei tempi come all'epoca di *Twain Shall Meet*. Burdon smette i vestiti dello «sballato» ma il suo contributo al pop ampio, travolgente è ancora grandissimo;

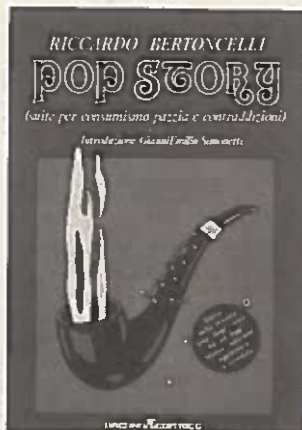
ce ne accorgiamo ascoltando *Madman* (l'ultimo sfogo di *good vibrations*) o *As Tears Go Passing By*, con l'infuso di Chicago 1950, o *River Deep Mountain High*.

Qui accade lo scivolamento, qui la storia si complica, i New Animals cadono in una pozza di sangue e la radice favolosamente scura di Eric fa approdare alla sua musica un complesso tutto di colore: i War, la «guerra», un frammento di Detroit con qualche briciola di Carlos Santana. La intrusione è palese, la grana grossa di questo R&B confezionato mette in difficoltà tutta la geometria animale. I War sono «bravi», «abili» piacevoli, ma la diligenza con cui fanno girar organi ed emozioni non può convincere chi dalla musica attende tagli profondi, dure verità: la voce di Eric, libera e felice sino all'attimo prima, è la vittima principale di questa rincorsa al lieve suono digeribile. *Black Man's Burdon*, doppio LP, sta almeno in piedi con furiosi richiami all'altro ieri (la seconda facciata, con *Paint It Black* che va e viene): ma il resto è dimenticato in fretta, sia dai puristi che continuano a pretendere dall'artista la grande pioggia blues, sia da noi traditi nella speranza di una grande musica-arcobaleno.

Burdon non parla, dirada le *tournées*, vive in silenzio pesanti crisi d'asma che ne limitano il rendimento; lo *split* con i War, verso il '71, è dettato in equal misura da queste incertezze fisiche e dalla voglia di ricominciare da capo, depennando gli errori. Un LP con Jimmy Whitterspoon, *Guilty*, ce lo fa intravedere cinque estati dopo Monterey e il Grande Sballo; voce carica, strepito e veleno, un consumarsi feroce di blues e disperazione. Siamo alle sorgenti di tutto, al pianoforte che gocciola emozioni, alla chitarra che gioca tra indolenza e bruciature secche: un quadro che piace ai puristi e ai naufraghi del vascello John Mayall, con la paterna benedizione di un cantante bravo e celeberrimo come il nero Whitterspoon. Ma in fondo è solo un'ombra, una preghiera recitata in fretta per scrollarsi un po' di peccati: nessuno crede che questa limpida calligrafia sia la via d'uscita

ARCANA EDITRICE

via giulia 167 00186 roma



La ristampa aggiornata di un «classico» della storia della musica pop.
288 pagine L. 2.800



Dello stesso autore di «Pop Story» una storia della musica pop americana.
200 pagine, 20 foto L. 2.300



Un'altra avventura, ancora, della star dei Rolling Stones: Mick Jagger in cucina. Un ricettario di cucina organica, alternativa, giovane.

160 pagine, 70 illustrazioni

L. 3.000



Le esilaranti avventure a fumetti di tre hippies californiani.

Album di 128 pag. L. 3.000



Le migliori interviste ai protagonisti della musica pop tratte dalla rivista americana «Rolling Stone».

206 pagine, 16 foto L. 1.900

altri volumi pubblicati:

Andrea Valcarengi: *Underground a pugno chiuso!*
Introduzione di Marco Pannella

Timothy Leary: *Fuga*

Mariarosa Sciauzero: *Joanna Leary, come diventare una star*
Piero Verni: *Il libro della visione*
(guida alla ricerca del proprio guru)

J Marks-Highwater: *Mick Jagger*

Autori Vari: *Vivere insieme! (il libro delle comuni)*



dal tunnel del pop maturo. Una pausa: ma intanto annotiamo il testardo (patetico?) riferimento a strumentisti di colore, intanto scriviamo di una rabbia esistenziale che ci sorprende. *Guilty!* è dedicato agli sfruttati di San Quintino, alle miserie del carcere, i brani si chiamano « Le leggi devono cambiare », « Soledad », e « Non lascerò che questa rivoluzione venga meno » recitano le lucidissime note. La ruota musicale non gira appieno, i venti di mutamento si sono quietati da un pezzo: ma questo Eric Burdon che rispolvera la vecchia Colt e spara precisi colpi è una bella dimostrazione di vita e di onestà, proprio nell'epoca in cui si comincia a rimpiangere il beat e a chiamarne a gran voce i vecchi eroi.

Sun Secrets, inverno del 1974, è l'ultimo anello della catena. Un disco che ci dà la morale della storia, che ci permette di saltar la siepe del ricordo costruendo qualcosa per l'oggi e il domani. Eric Burdon è vivo, certamente!, riesce ancora a farci star bene e a interpretare quella parte di dolcezza, di magia, di fragile/torrido ritmo che sognamo da mille stagioni, appesa al pop più semplice e luminoso.

La sua musica per i nostri tempi è elettrica, decisa, senza grandi deviazioni dalla strada principale; una chitarra, un basso, una batteria ci raccontano storie di molti mesi addietro, mentre la voce continua impassibile l'inseguimento ai « sani modelli neri » iniziato dieci anni fa con « la casa del sole nascente ». Niente di nuo-

vo, o forse una riscoperta eccitante: l'ossessione ritmica non è più figlia di Bowie, di Bolan, dei Cockney Rebel ma impara a saltare dal muro di casa, a rompersi le ossa, a volare con grazia misteriosa. In questo, Burdon conserva una romantica vena di psichedelia, una goccia di quel sangue « azzurro » che gli fece intuir fantasmi di seconda guerra mondiale o visioni di spiagge indiane, nella cantina del nostro tempo: e in fondo la sua musica è pulita, senza trucchi, densa d'emozioni, proprio come insegnavano i manuali del « fatti da solo la musica pop » sul finire degli anni '60. Ci sono molti angoli da smussare, c'è tutta una tavolozza da riprendere in mano (perché non più violini e tastiere?), c'è la timidezza che qui suggerisce solo brani vecchi (*It's My Life*, *Don't Let Me Be Misunderstood*, *Letter From a Country Farm*, dagli Animals ai War) da mettere in fondo al cassetto: ma, pure in questo bazaar di polvere e di indecisione, Burdon vien fuori fortissimo e decisivo, un « miracoloso fulmine » specie per chi è sotto ai diciottanni. Fantasia, mettiamocelo in testa!, il pop è stato questo e deve ritornare ad esserlo, se vuol respirare: le formule, i timbri già usati, le inutili urla, l'umorismo verniciato di niente servono solo ad affossar le idee.

Qui abbiamo un vecchio pioniere che vorrebbe prender la parola...



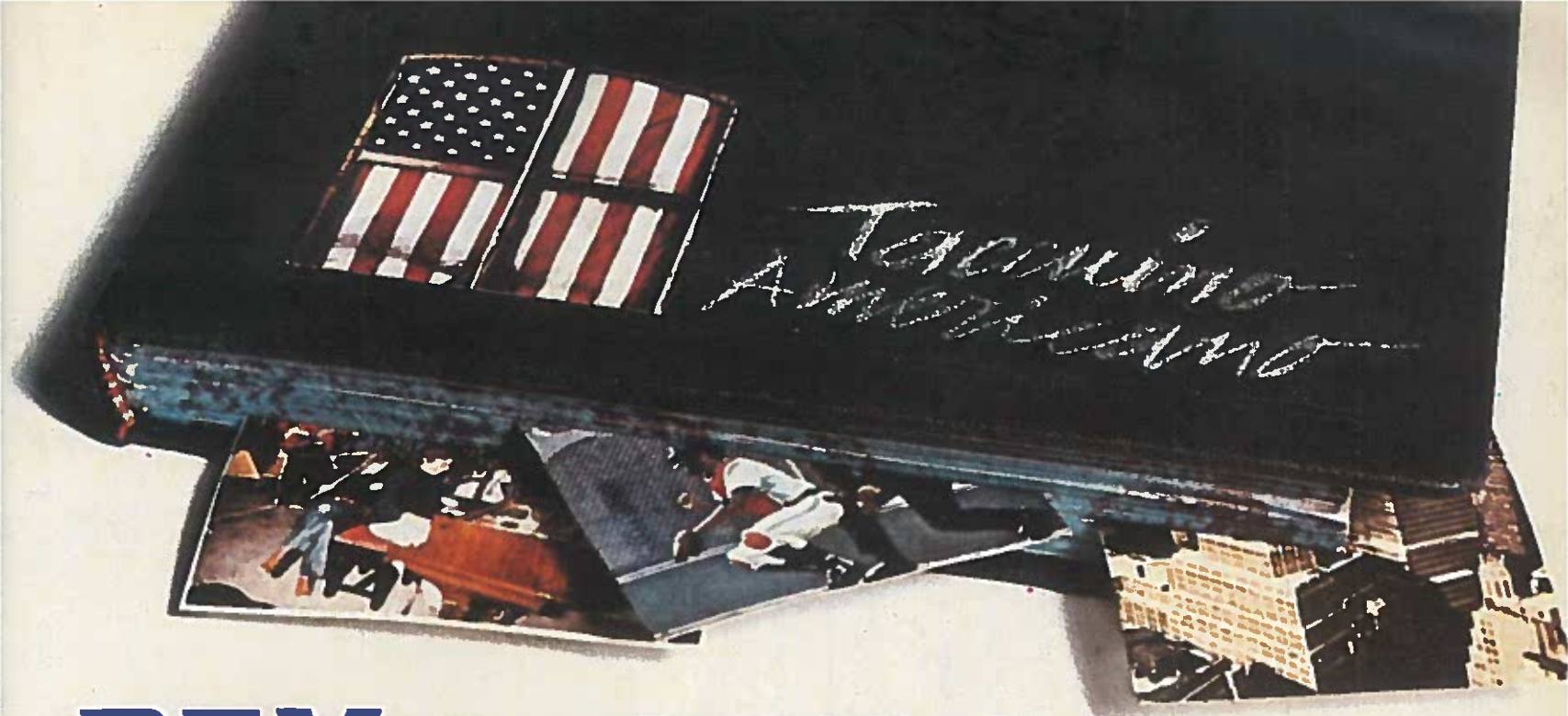
Promemoria discografico

Abbiamo tenuto presente i dischi americani, completamente diversi da quelli inglesi ma certo più completi. Sino ad *Animalization* non garantiamo degli eventuali « doppi » da un disco all'altro, inevitabile caratteristica dei tempi. Inutile dire che, specie in Olanda, si possono trovare compilazioni strane, dischi semplici o doppi con nomi diversi da questi; sono comunque le solite incisioni che girano.

Animals (1964)
Get Yourself a College Girl (1965)
Animals On Tour (1965)
Animal Tracks (1965)

British Go Go (1965)
Animalization (1966)
Animalism (1966)
Eric Is Here (1967)
Winds Of Change (1967)
Twain Shall Meet (1968)
Every One Of Us (1968)
Love Is (2 LP) (1968)
Black Man's Burdon (1969)
Declares War (1970)
Guilty! (con Jimmy Whitterspoon) (1971)
Sun Secrets (1974)

Esistono molte incisioni di vecchie cose dal vivo del 1963, comparse negli ultimi anni in molti Stati con titoli differenti: *Early Animals*, *In The Beginning*, *Rock Generation*.



P.F.M. Mauro Pagani dice la sua

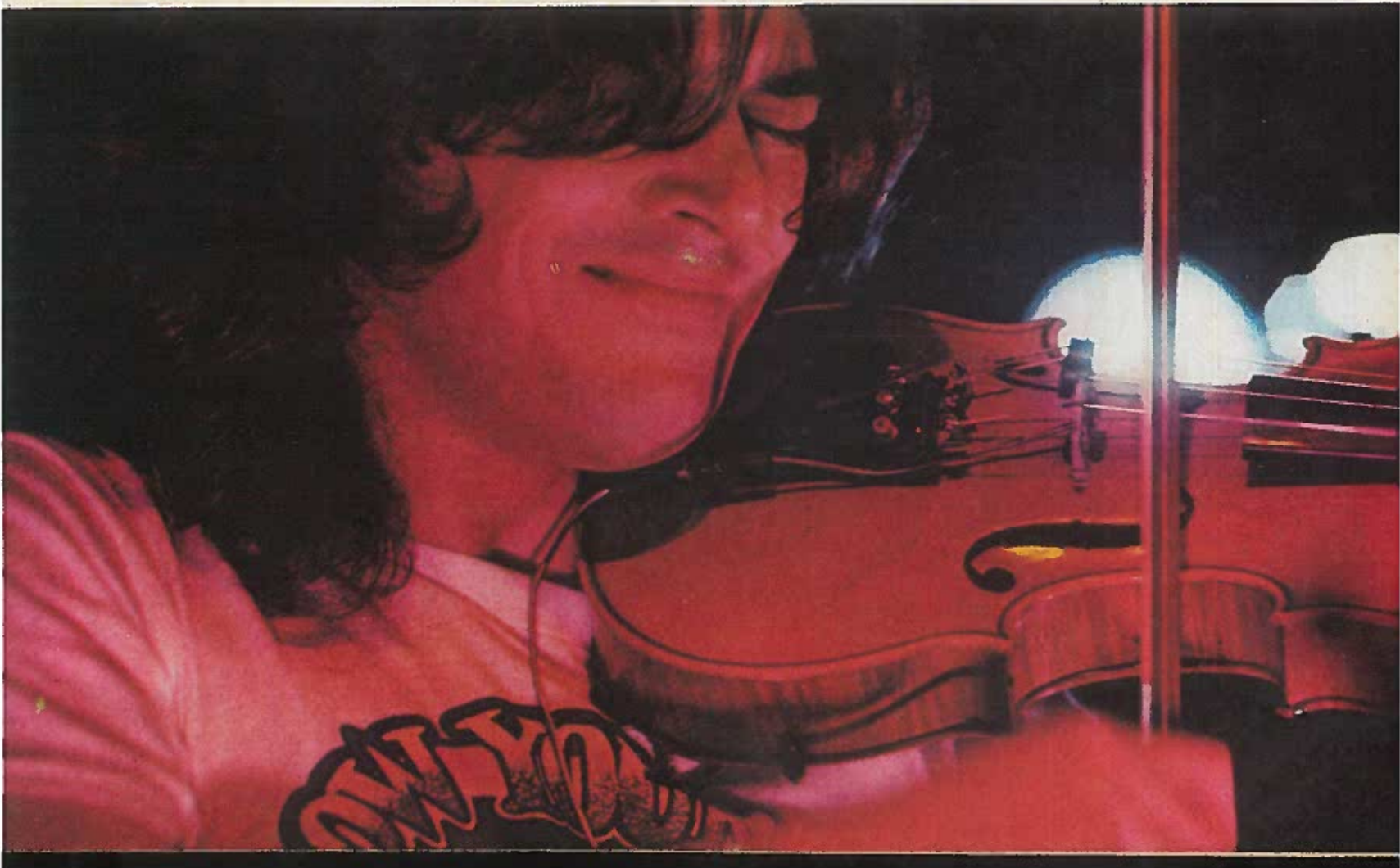
E' un altro mondo. Ci siamo stati tre volte dal giugno scorso e abbiamo fatto un giro incredibile, tutto il Nord, Detroit, Chicago, New York tre volte, poi l'Ohio con Columbus, Cleveland, che è già una zona di centro piuttosto

strana (vi regna incontrastata la Country Music), poi siamo andati al Sud, a New Orleans, Miami in Florida, in Texas a S. Diego, Sacramento, Los Angeles, Portland, e abbiamo fatto tutto il Canada. Ci siamo accorti subito d'essere sbarcati sulla luna.

La c'è ancora la concezione che essere diventati ricchi è

segno di abilità personale. Trovi ancora persone che accompagnandoti a casa dicono frasi del tipo: « tutto quello che vedi intorno è roba mia ». E i musicisti tra gli altri non si salvano: è gente che ha fatto questo mestiere tutta la vita, non si può parlare di vittime del sistema come si fa spesso (da noi si tende ad esempio a

dare tutta la colpa agli organizzatori di concerti o ai discografici, senza pensare che è marcio anche l'artista che per suonare due pezzi chiede compensi di milioni). Del resto non c'è niente di più burino di un cantante rock arricchito, chitarra, basso, batteria, cappello texano, speroni e musica a 12 mila volts. Gli J. Geils





Band ad esempio sono gente orribile. Ci abbiamo suonato insieme nell'ultimo tour e abbiamo scoperto che sono l'orrendezza in persona, inenarrabili, non voglio nemmeno parlarne. (Carlos Santana invece, anche se non condivido il suo misticismo, è uno dei pochi musicisti incontrati ad essermi piaciuto sul piano umano, uno pulito che crede in quello che fa). Eppure si è visto che



Franco Mussida

gente come Bob Dylan e oggi come Frank Zappa, perché no?, hanno avuto un seguito enorme facendo musica di un certo tipo. Mi dispiace se Zappa guadagna un sacco di soldi e non li distribuisce in giro, come sarebbe coerente fare dal suo punto di vista, e mi dispiace che Dylan sia scoppiato e venduto. Ma il loro messaggio rimane, e non li contesto nei loro inizi, quando erano dei puri ed onesti eroi musicali.

Il discorso sul costo della musica è completamente diverso negli Usa. I dischi, prima di tutto, si vendono a molto meno, dai 4 ai 5 dollari, sarebbe a dire tra le 2500 alle 3 mila lire che poi per loro, con quello che guadagnano, diventano più o meno 1500 lire. Così possono permettersi di comprare anche 5 album



Mauro Pagani

alla settimana. Ne escono circa 1000 nuovi ogni mese e per noi gruppi italiani è una concorrenza terribile (in Canada è diverso, anche perché lì hanno un background culturale più vicino a quello europeo e la musica della PFM la capiscono meglio: ci abbiamo ven-



Patrick Divvas

duto 20 mila dischi su 18 milioni di gente, mentre negli Usa, dove vivono in quasi 250 milioni di persone, di LP ne abbiamo passati 100 mila). I concerti costano molto più che da noi. Nessun organizzatore americano si sognerebbe di portare in teatro i musicisti lavorando all'osso come fanno quasi tutti da noi (tranne due o tre). E poi ci sono la manipolazione delle classifiche e la maffiette per andare in Tv. Noi abbiamo avuto la fortuna di incontrare gente amante della musica, una volta tanto non eccessivamente intrallazzata, che ci ha fatto fare degli show alla televisione con indici di gradimento molto alti, qualcosa come 25, 30 milioni di spettatori a sera. Ci sono 3 programmi rock alla settimana, quasi due ore ciascuno, che vengono trasmessi in fila nella serata di venerdì. Quel giorno ti metti davanti alla Tv alle 17 e finisci di ascoltare musica che è già notte. Però cazzano quasi sempre la scelta delle partecipazioni. La PFM ad esempio l'hanno messa con Steppenwolf e Herbie Hancock (a proposito, è scoppiato anche lui, con la giacca stile tappezzeria, le maniche a sbuffo alla paggio. Fa il pagliaccio anche lui e suona del funk assolutamente inuttile). Dave Mason è forse uno tra i pochi musicisti incontrati in questi viaggi che non si vende come una puttana. Sale sul palco, suona, canta, non si agita, non si sbatte. Sta completamente fuori dal tipo di *entertainer* all'americana. Di-

fatti secondo me il pubblico che lo segue è meraviglioso, finalmente un pubblico credibile, giusto, che non ha bisogno del buffone sul palco. In genere l'artista negli Usa è costretto a scene tremende. Deve meravigliare, inchiodare alla poltrona. E' uno dei rapporti tra artista e pubblico più passivi che io abbia mai visto. In concerto la gente vuole solo *get high*, farsi bastonare, uc-



Flavio Premoli

cidere, sballare. Gira un sacco di birra e di alcoolici (e droga naturalmente): consumano di tutto, solo per inciucciarsi. In Italia tutto ciò è inconcepibile, i ragazzi vengono ancora per ascoltare musica, con una preparazione culturale e politica ben diversa. Magari non sanno bene cosa vogliono, ma quello che è certo è che non vogliono perdere il contatto con la realtà. I *fans made in Usa* vogliono essere coinvolti fisicamente, per questo non abbandonano l'hard rock più indecente. Il rock picchia e basta; la musica progressiva ti coinvolge anche dal punto di vista mentale, stimola la creatività, la fantasia. Anche i progressivi europei che hanno sfondato da quelle parti dovevano avere «doti» sceniche: Emerson Lake & Palmer, o gli Yes che arrivano al concerto in mongolfiera. Un'altra dimostrazione è che il jazz in America non è popolare come da noi: l'artista si mette lì e suona quasi solo per se stesso. Sei tu che devi muovere la testa e farti venire delle immagini.

Non per niente l'attuale produzione artistica americana muore di gigantismo, impressione, non lascia nulla alla immaginazione.

Visto *C'era una volta Hollywood?* Miliardi di comparse, il pubblico se ne sta bravo, senza pensare, senza produrre. Negli Usa è rimasta

una traccia indelebile della cultura psichedelica, risucchiata però nel sistema. Non c'è stato sviluppo. Era una crisi di identità, quella degli anni sessanta che ha portato la gioventù americana a guardarsi dentro. Quando però la gente ha scoperto chi cazzo era in



Franz Di Ciaccio

realtà, ha detto: « beh, adesso lo so » e ha ripreso a fare le cose esattamente come prima. L'american way of life in fondo non è cambiato molto.

Agli americani la PFM, in fondo, è piaciuta. Le recensioni ci hanno trattato sempre bene, a volte parlavano con entusiasmo di noi e male ad esempio dei Poco, ai quali facevano da « supporto » (loro non se la sono mai presa, erano i primi a venirci a congratulare, a dire che gli eravamo simpatici e che ci stimavano. Ecco, di loro ho un ricordo felice). In tre tour abbiamo fatto solo due concerti in cui non siamo veramente entrati in sintonia con il pubblico fino a non farci richiedere il bis. Il fatto è che noi siamo, insieme a qualche nuovo gruppo tedesco in ascesa, un tramite tra la cultura europea e quella americana. Non facciamo scena e non la faremo mai, ma suoniamo una musica felice, popolare. *Celebration*, senza ammazzare nessuno, coinvolge interamente. Dal vivo si accorgono della nostra vitalità, ci apprezzano come singoli musicisti, il che è molto importante (quando possiamo improvvisiamo sempre). L'elite negli Usa sente il bisogno di una svolta e anche il grosso pubblico, anche se non te lo chiede direttamente e si accontenta di quello che ha. Loro hanno esportato in Europa blues, rock, jazz e noi li abbiamo assimilati, mescolandoli con la musica di casa nostra. A loro volta però gli



Usa, con i Beatles e la musica inglese, hanno avuto anni fa una iniezione di novità (*Eleanor Rigby* non sarebbe mai nata in Usa, anche se la matrice beatlesiana viene poi dai Little Richard e dagli Everly Brothers). Adesso in America aspettano il secondo ritorno europeo e non lo aspettano dall'Inghilterra, che ormai è morta, uccisa dal business. Forse l'aspettano da noi. Una cosa sbalorditiva: i collezionisti accaniti hanno tutti i dischi dei New Trolls, delle Orme, degli Osanna, per loro sono reliquie.

L'incontro con gli emigrati italiani è stato contraddittorio. A Toronto in Canada ci hanno accolto come un autentico messaggio di casa, ma è naturale perché la loro cultura non si scontra così fortemente con quella locale come succede negli Usa. Alla Accademy of Music di New York c'erano quasi 200 italiani che hanno fatto un casino tremendissimo, svolgendo sulla balconata una striscione tricolore che sarà stato 15 metri. Sembrava di essere a una partita di football più che a concerto. Tra loro c'era sicuramente chi ci aveva conosciuto nel '71 in Italia (ci chiedevano *Impressioni di Settembre*) e che ora, rivedendoci sentiva aria di casa.

Ma in una stazione radio in lingua italiana dove stavano trasmettendo nostri dischi insieme ad una intervista, la tra-

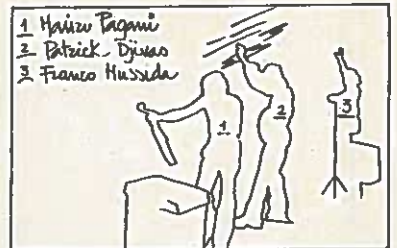
smissione è stata interrotta da un connazionale che urlava inviperito « non è musica nostra, non è genuina, cantano in inglese ». Maurizio Vandelli della Equipe 84 una volta che era andato a Brooklin a suonare è stato circondato da un gruppo alla Rodolfo Valentino, capelli impomatati, che lo hanno aggredito perché aveva la chioma lunga e una faccia di quelle che « portano disonore alla Patria ». Ci sono veri e propri strati fascisti trasportati di peso laggiù. Per questo non ci credo quando i discografici fanno i discorsi sul fatto che i tuoi dischi all'estero possono basarsi su un pubblico italiano.

Esistono, per quanto riguarda il discorso politico, delle responsabilità precise da parte dell'artista, l'ho già detto, ma ce ne sono pochissimi a livello mondiale che intendono davvero portare avanti questo discorso. In Italia saranno al massimo 4 o 5, anche se qualcosa si sta muovendo, ma a differenza di oltreoceano abbiamo prospettive migliori, qualcosa di dietro che ci muove più in fretta che dalle altre parti. Io non sono un rivoluzionario da barriera, non ne ho la preparazione, però sono un compagno e quello che posso esprimere di dubbi, di impressioni, cerco di farlo da compagno. Sarò in piazza con gli altri, insomma. Il *Banchetto* e *L'i-*

sola di Niente non sono testi rivoluzionari, ma dimostrano da che parte stiamo, quali sono i nostri problemi e anche i nostri limiti.

La PFM è composta da persone diverse che non sono tutti quanti compagni, nel senso stretto della parola, c'è qualcuno che si sente magari di fare semplicemente il musicista, ma c'è una media di impostazione comune dalla quale nessuno sgarra. Insomma sappiamo quali cose vogliamo o no fare. Stare attenti a una politica dei prezzi, aiutare questa organizzazione piuttosto che quella. Ma è un tipo di immagine nostra che ancora non è uscita bene. A livello musicale abbiamo fatto un certo tipo di esperimenti, giusti per la nostra evoluzione dei primi tempi. *Storia di un minuto*, quando è uscito ad esempio era un album di avanguardia. Ma si arriva a un certo punto che la testa è più avanti delle mani che picchiano sui tasti o tendono le corde, e allora è il momento di fermarsi e di studiare. La cultura classica che bene o male abbiamo alle spalle (io ho fatto 4 anni di violino, Flavio 5 di chitarra classica, etc.) intendiamo sfruttarla con intelligenza, specie negli arrangiamenti (esiste un modo sinfonico di sviluppare un tema che può essere usato su qualsiasi tipo di musica). Ma non basta.

La direzione attuale è di valorizzazione della cultura po-



polare (questo è per noi un periodo creativo, ci siamo stancati del nostro solito linguaggio). Fin dai tempi di *Celebration* ci eravamo convinti che era necessario farlo: quel brano è stato montato in tempi brevissimi, eravamo tutti pieni di energia. Sulla scena era davvero una festa, una smargiasseria (ma sincera) quasi da *Commedia dell'Arte*.

E non sono d'accordo con chi sostiene che il nostro modo di filtrare i materiali popolari è troppo esteriore e spettacolare. Quello che va evitato in queste operazioni è il compiacimento culturale, ma non è giusto rinunciare a se stessi, alla vitalità delle proprie radici. Il nostro modo di usare la musica popolare non è ruffiano o spudorato: in questo senso anche Arlecchino è ruffiano, cioè un guitto, ma vero, autenticamente popolare...

A proposito di futuro. Tornati dall'America, abbiamo in serbo forse una grossa novità per l'album che faremo (con un feeling quasi da album live): entrerà nella PFM, probabilmente in maniera definitiva, un sesto elemento di cui ancora non posso fare il nome.

Sentivamo sempre più la mancanza di un cantante naturale, eravamo tutti un po' stanchi delle nostre prestazioni vocali e soprattutto del fatto che nessuno di noi era un cantante naturale e ci costava molto nei concerti accostarci al microfono, rinunciando alla massima concentrazione sui nostri strumenti. Il cantante sul quale abbiamo messo gli occhi addosso è pieno di grinta, e non ha soltanto una splendida voce, ma anche compone ed è uno studioso profondo della cultura musicale popolare. Spero che il ritocco alla formazione vada in porto presto e dia subito risultati positivi.

Maurizio Pagani

MUSICA PER QUATTRO EMOZIONI

ALAN SORRENTI
alan sorrenti

Alan Sorrenti

DEEP PURPLE
stormbringer



JOHN
LENNON

JOHN LENNON
Rock'n Roll

FRANCESCO GUCCINI
stanze di vita quotidiana



EMI Italiana SpA

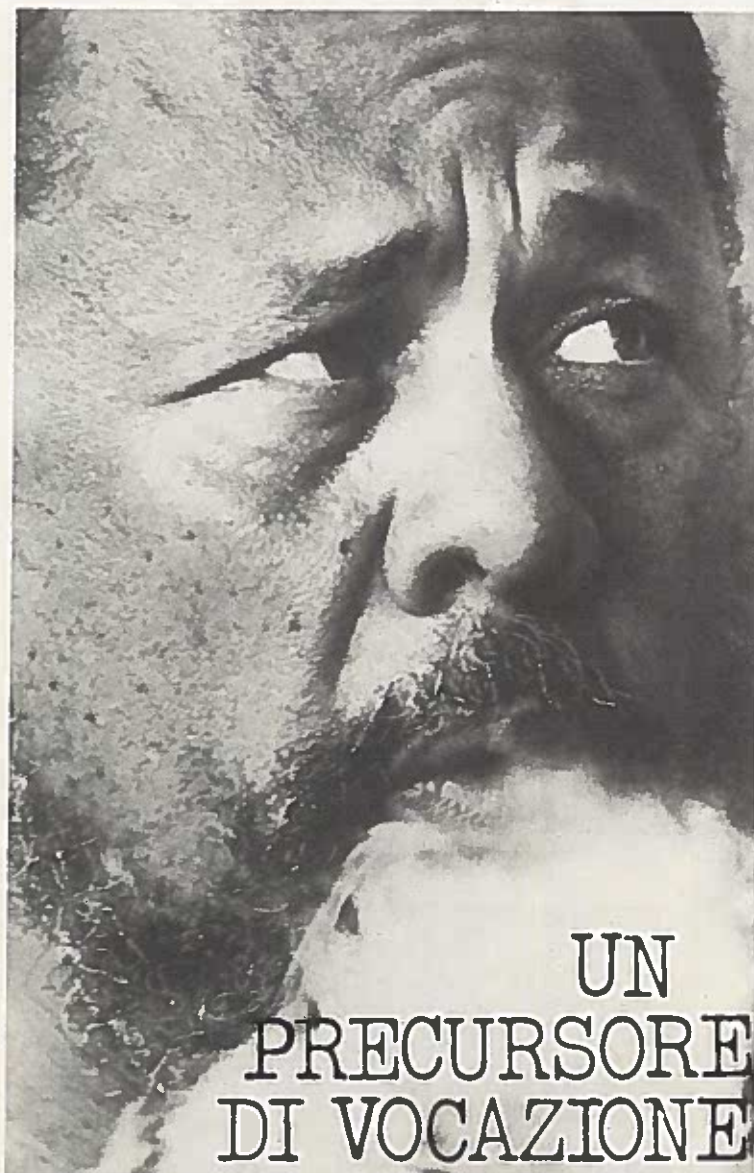
DISCHI LA FORMA PIU ECONOMICA DI CULTURA E DIVERTIMENTO

Vita e profezie di Charlie Mingus

I diverbi costanti con gli agenti, impresari, organizzatori di concerti, direttori artistici, discografici, gli avevano chiuso a poco a poco le porte dei circuiti commerciali. Alla fine degli anni '60, nonostante i critici riconoscessero a denti stretti il suo genio, non aveva praticamente un gruppo e suonava raramente (nei primi '70 riappare in tournée in Europa, ma è stanco, svagato). Poi inaspettatamente nell'estate '74 si presenta a Umbria Jazz con un quintetto che fa fuoco e fiamme: ne fanno parte i sassofonisti George Adams e Bunny Bluiett, il pianista Don Pullen e il batterista Dannie Richmond, tornato dopo una lunga parentesi rock, accanto al suo vecchio leader. Ed è di nuovo il Charles Mingus degli anni migliori; mito degli archeologi della Black Music, creatore che ha influenzato legioni di musicisti più giovani e di interessi espressivi diversi, come Charlie Haden, Carla Bley, Frank Zappa, Robert Wyatt (d'aver preso qualcosa da lui non ne fanno mistero). Molti sono tornati a dire di lui che è uno degli artisti più completi e rivoluzionari della seconda metà di questo secolo.

Nato in Arizona, a Nogales, il 22 aprile di 53 anni fa, ha studiato a Los Angeles il solfeggio e il trombone frequentando il liceo, e più tardi con Red Callender, come maestro, uno dei bassisti e tubisti più noti del jazz classico, è passato al violoncello e al contrabbasso. Per 5 anni a New York ha studiato con H. Rheinschagen della New Philharmonic Orchestra, nel 1940 ha debuttato da professionista con il batterista Lee Young, fratello del sassofonista Lester. Più tardi suona coi gruppi di Louis Armstrong (1941-43), Kid Ory, Alvino Rey, Lionel Hampton (1946 - 48), col quale registra per la Decca il suo primo disco che comprende una delle sue prime composizioni, **Mingus Fingers**.

All'inizio degli anni '50 collaborava con i trii del vi-



brafonista Red Norvo e del pianista Billy Taylor; poi con diversi gruppi diretti da gente come Charlie Parker, Stan Getz, Duke Ellington, Bud Powell, Art Tatum. Nell'aprile del '52 organizzava la sua prima etichetta discografica, la Debut Record (ha mandato spesso al diavolo le grosse compagnie discografiche, creando proprie piccole labels, che gli consentissero di fare ciò che voleva liberamente). Per la Debut ha registrato tra l'altro il famosissimo concerto-testamento dell'era Bop: **Jazz at Masey Hall**, con Parker, Gillespie, Powell e Max Roach.

Con il sassofonista Teo Macero (poi divenuto celebre produttore) Mingus inizia a interessarsi seriamente alla composizione: scrive brani di avanguardia, sperimenta nei domini dell'atonalità, del contrappunto e

del ritmo, dei colori sonori e dei contrasti. Nel complesso che mette in piedi nel '57, insieme al sassofonista Shafi Hadi, al trombettista Clarence Shaw, al trombonista Jimmy Knepper, ingaggia quello che resterà sempre il suo batterista ideale, l'impareggiabile Dannie Richmond. Da allora il cosiddetto Jazz Workshop Group riunirà una serie di ottimi musicisti, tra cui i sassofonisti Booker Ervin, Roland Kirk, John Handy, Jackie McLean, i trombonisti Knepper, Willie Dennis, i pianisti Waldron, Wade Legge, Horace Parlan.

A poco a poco Mingus si incammina verso una musica in cui appare la grande influenza della tradizione popolare e della musica primitiva, ed in cui il grido tiene un ruolo importante.

Quando il geniale Eric

Dolphin entra nel suo gruppo (1960), Mingus al culmine della evoluzione della Black Music apre ampiamente le porte a quello che è stato chiamato il « free jazz », e vi aggiunge tutta la sua invenzione personale. A quei tempi lavora regolarmente al Five Spot e all'Half Note, due celebri clubs di New York, in compagnia dei sassofonisti Jerome Richardson, Dick Hafer, Charlie Mariano e del pianista Jaki Byard. Fa un tour per l'Europa con Dolphin e l'altro sassofonista Clifford Jordan, il trombettista Johnny Coles, Byard e Richmond. Al successivo festival di Monterey si presenta con un più vasto organico ed esegue una lunga composizione, **Meditation on Integration**, registrato anche questa volta per una sua etichetta, la Charles Mingus Records. 5 anni dopo nel '65 il suo gruppo comprende Julius Watkins, Lonnie Hiller, Jimmy Owens, Charles McPherson. E a questo punto comincia il suo declino, dal quale si è risvegliato forse soltanto in quest'ultimo periodo.

Le ultime notizie di questa sintetica biografia mingusiana parlano di una serie di felici esibizioni del suo gruppo, di un ricovero in un ospedale newyorkese per farsi curare un misterioso male, della sua trionfale apparizione a Bergamo. Bisogna infine ricordare un evento non lontano nel tempo, quello della sua autobiografia, **Beneath the Underdog**, del '71, che al suo apparire ha fatto gridare allo scandalo i bempensanti (l'hanno accusato di oscenità e di volgarità, ma Mingus non ha i peli sulla lingua: la scorsa estate a Ravenna, eseguendo con i suoi il celebre **The Original Faubus Fables**, prima dell'impeachment del presidente Usa, lo sbeffeggiava cantandoci su con voce chioccia ed irriverente « **The Ridiculous Richard Nixon** »).

Come bassista Mingus è ancor oggi senz'altro uno dei più brillanti e inventivi sul piano tecnico. Il suo drive e la sua velocità stupefacente sono serviti di model-

lo ad un gran numero di giovani musicisti. Ma lungi dal farsi soggiogare dalla tecnica piega il suo virtuosismo alla rappresentazione dei più profondi moti del proprio essere, ad una concentrazione che trasforma lo strumento in una vera e propria estensione del suo corpo.

« Quando suonano non ho coscienza dello strumento in quanto strumento ».

Quanto alla musica, in Mingus l'influenza di Duke Ellington è senza dubbio fondamentale, sia nel modo di comporre sia nell'uso sapiente delle singole voci strumentali dei suoi musicisti. Ma non è l'unica perché gli elementi che confluiscono nelle varie composizioni sono diversissimi: dalla musica di chiesa che ascoltava nella sua infanzia a quella europea che aveva appreso da H. Rheinschagen. Non importa in questo caso identificare la citazione o la referenza culturale, sia essa Ellington, il gospel, il blues, Parker, la musica classica, il folklore

messicano, la new thing o chissà che altro. Ciò che sorprende nella musica di Mingus, insomma, è questo colorito e proteiforme caleidoscopio di elementi e moduli apparentemente eterogenei, riuniti insieme con una singolare e straordinaria sintesi creativa.

« E' la continuità del tessuto pur nelle diverse forme, la capacità di portare avanti, anzi, non un tessuto, ma una complessità di trame rendendo sempre ovvio, una volta fatto, quello che viene fatto » (Giampiero Cane, **Canto nero**).

Pur avendo vissuto in pieno l'esperienza jazzistica suonando al fianco degli uomini più importanti che l'avevano creata, ne ha rivoluzionato completamente la scansione ritmica. Nelle note di copertina del suo album preferito, **The Black Saint And The Sinner Lady**, infatti così scrive: « Ritornando alla apertura della batteria — 12/8, 6/8, 9/8, 3/4 — qualunque titolo gli ste-

nografi della musica possano preoccuparsi di dare a quel che il compositore ha sentito nella sua testa, ciò fa parte di una idea molto vecchia, e cioè un giorno o l'altro tutta la buona musica dovrà uscirsene dal suo assortimento di etichette che la inibiscono con mode, stili e con certi ritmi di opprimente esattezza; fa parte di questa idea ciò che spinge questo compositore a credere che tanto i musicisti quanto il pubblico, suonando o gustando siffatte larve di invenzioni cosiddette musicali, debbano essere davvero salami per desiderare che batteria, basso, chitarra e pianoforte continuino a tirare fuori, notte dopo notte, un tempo già troppo ovvio, finché, se la sanità mentale può sopravvivere, uno non cominci a dilettersene senza dimenarsi e perfino danzare, facendo schioccare le dita, o almeno traducendo la frenesia della musica in erotismo ». Parole lucide e anticipatrici, tenendo conto

che furono scritte nel 1963.

Ma Mingus non è solo nemico della stereotipia jazzistica incombente. E' uno dei primi a respingere perfino la sola parola jazz, che gli ricorda evidentemente uno stato di subordinazione del popolo nero. « Io non chiamo la mia musica con la parola jazz. Jazz è divenuto sinonimo di musica fatta da cittadini di seconda classe. Cioè della musica da negri. E' una parola che separa i musicisti neri dal denaro che spetta loro. Io suono la musica e amo la musica. Quella buona ». E il suo gruppo, a un certo punto da **Jazz Workshop** diventa **Ethnic Folk-Dance Music**, un'espressione che mette in evidenza le fonti, le radici popolari a cui Mingus tiene in modo imprescindibile.

E chiaramente le sue radici sono rappresentate dal blues. Come dice Giampiero Cane (uno dei pochi critici mingusiani corretti): « La pratica mingusiana è guidata da un'idea nazional popo-



Foto Roberto Masotti

lare. Il giudizio che egli dà sull'Afro-americano è passione ed è determinante per la musica. Da esso discende la scelta del folklore nero». Dunque la musica di Mingus è passione, è dolore, è ironia, è sberleffo, è collera, è protesta, ed è tante altre cose ancora. Anzi si può dire che sia musica di contraddizioni, che in questo artista non diventano una debolezza ma forza positiva e dirompente.

Forse solo Duke Ellington è riuscito come lui a stilare il sangue migliore dalla sua band, urlando imprecazioni, bestemmiando (lo si può sentire sui dischi) fino a portare via ai suoi musicisti il meglio che potessero dargli. Un grande leader dunque, organizzatore, scopritore e fustigatore. Un Grande in assoluto, che nonostante i non più verdi anni ci ha regalato a Perugia, l'estate scorsa, e al recente festival di Bergamo, l'omaggio della sua vitalità.

Note discografiche

Del primissimo periodo sperimentale con Macero, La Porta, Thad Jones, ecc. è consigliabile il doppio recente Vol. 19 della Jazz-History (Polydor 2679023 S), intitolato molto semplicemente **Charles Mingus**. Superbo per fantasia e ricchezza di idee, ma purtroppo introvabile perché mai pubblicato. In Italia è **Tijuana Moods** (RCA Victor - 2533), con un gruppo di prim'ordine (Shaw, Richmond, etc.). Interessanti pure **Chazz!** (Fantasy 6002) e **Mingus Quintet + Max Roach** (Fantasy 6009). Del più classico periodo su etichetta Atlantic, tutti appassionanti per un verso o per l'altro sono: **Pithecanthropus Erectus** (1237) con McLean e J. R. Monterose; **The Clown** (1260) con i soliti Knepper, Hadi, W. Legge (Richmond non lo nomino più perché è sempre presente); **Blues & Roots** (1305) con McLean, Handy, Ervin, Pepper Adams, Knepper, Wal-

dron e compagnia; **Oh Yeah** (1377) con uno scatenato Mingus pianista-vocalista, R. Kirk, Ervin, Knepper, Doug Watkins, ecc.; **Tonight At Noon** (1416) con la consueta bella gente. Notevoli anche **Mingus Ah Um** e **Mingus Dynasty**, riediti in epoca recente in un unico doppio album dal titolo **Better Get It In Your Soul** (Columbia G 30628). Suggestiva una registrazione dal vivo con Ervin ed Handy, **Wonderland** (United Artist 14005). Splendidi tre LP su etichetta Impulse: anzitutto il monumentale ed indispensabile **The Black Saint And The Sinner Lady** (AS-35) con Mariano, Richardson, Quentin Jackson, Byard e soci; poi il lucido **Mingus Mingus Mingus** (AS-54) con più o meno gli stessi; infine un meditativo e dolce **Mingus Plays Piano** (AS-60). Un'altra pietra miliare dell'arte mingusiana è **Charles Mingus Presents Charles Mingus** (l'etichetta originale è la defun-

ta Candid, ma ci sono state successive riedizioni marchiate America e Barnaby) con Ted Curson ed un immenso Dolphy. Del medesimo periodo con Eric ci sono almeno un paio di registrazioni dal vivo tutte eccellenti: il triolo **The Great Concert Of Charles Mingus** (Prestige 34001), ripreso a Parigi con Cliff Jordan e Byard, e **Town Hall Concert** (United Artists 14024). Ancora live cito i sempre ottimi **Mingus At Monterey** (doppio della Charles Mingus Records JWS 001/002) e **Right Now** (Fantasy 86017). Da menzionare a parte uno storico ed irripetibile **Money Jungle** (United Artist 14017, poi ripubblicato su Solid State), con un incredibile e scatenato triumvirato, nientemeno che Ellington, Mingus e Roach insieme! E qui mi fermo...

GIACOMO PELLEROCCHI



Don Pullen

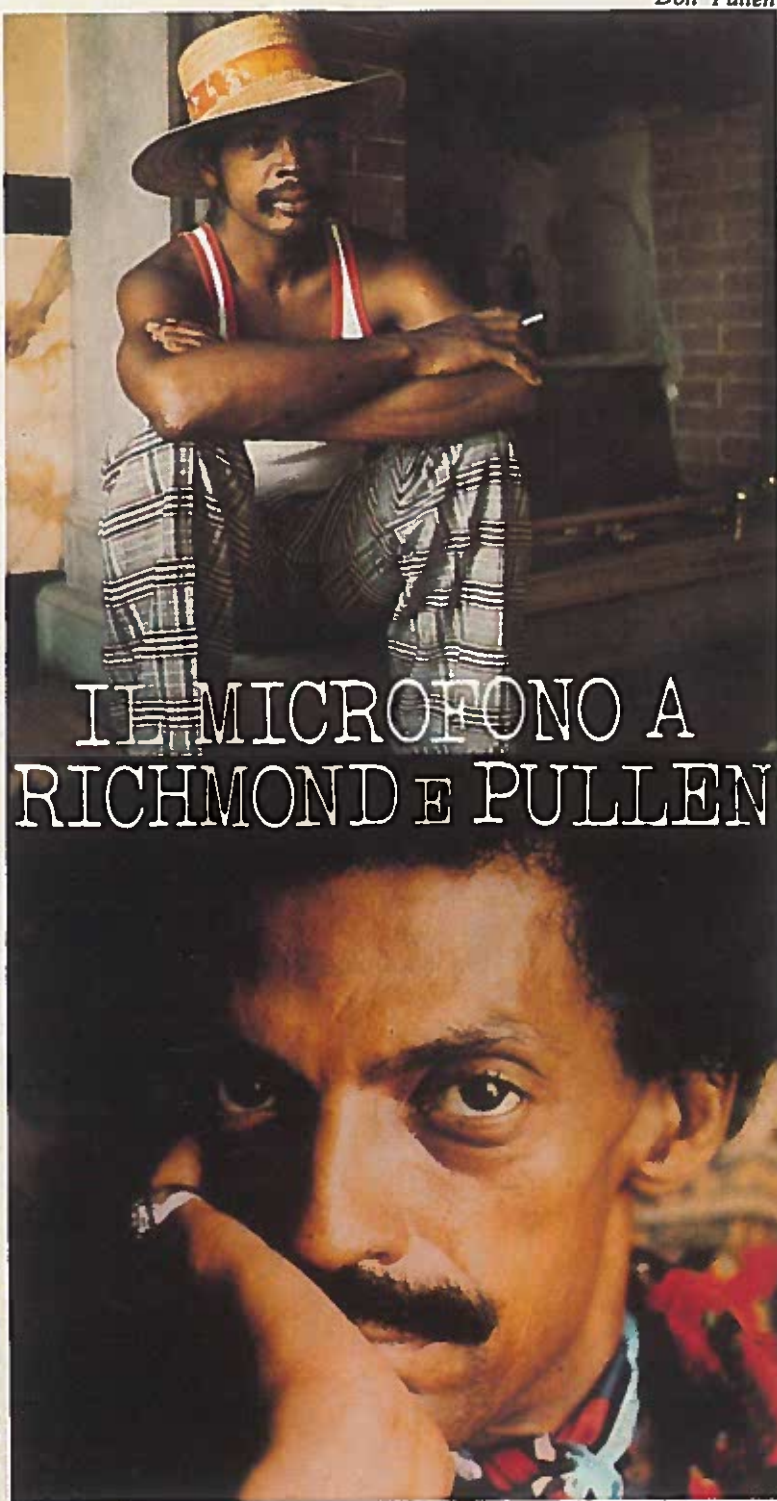
Quando la scala dei valori, artificialmente creata da hit parades, poll winners e trucchi simili, non corrisponde assolutamente alla qualità di un prodotto, accade che le cose e gli uomini migliori restano in una specie di limbo sotterraneo, quando addirittura scompaiono del tutto.

Uno dei tanti esempi al riguardo è dato dai due musicisti con cui mi sono incontrato di recente, proprio per riparare, in piccola misura, al torto di cui sono stati vittime fino ad oggi.

Sono entrambi mingusiani, anche se con differente data d'anzianità nel gruppo di Charlie, e rappresentano veramente l'anima, l'essenza dell'ultimo ensemble di Mingus, in quanto unitamente al leader ne costituiscono la poderosa sezione ritmica.

Cominciamo con il più « vecchio » del gruppo, il leggendario Dannie Richmond, la quintessenza, il fulcro dell'energia ritmica liberata dalla musica mingusiana.

Dunque, Richmond è con Mingus dal lontano 1957 (Si sa quale enorme importanza il ruolo del batterista ha nell'economia di un gruppo di Black Music) e gli è rimasto accanto praticamente sempre, fino alla fine degli anni '60, quando Charlie decise di sciogliere il gruppo. Allora Dannie, per sopravvivere, si sbizzarrì in una serie di esperienze rock, la più consistente delle quali fu con gli inglesi Mark-Almond. Acquistò anche una certa fama con loro, tanto che alcuni scribacchini del rock di casa nostra scrissero che in fondo era bravo e promettente questo giovane batterista nero appartenente alla nuova scuola dei Billy Cobham e dei Tony Williams. Se li avesse letti, certamente Dannie si sarebbe fatto una sonora risata, perché è un personaggio dotato di un humour notevolissimo. Quando Mingus tornò in campo, costrettovi anche da difficoltà economiche, lo dovette rimpiazzare con Billy Brooks, ma la musica non era più la stessa e Charlie il grosso e-



IL MICROFONO A RICHMOND E PULLEN

Dannie Richmond

ra sempre più afflitto e privo di energia. Dall'inizio dell'anno scorso, Richmond è tornato finalmente accanto al suo vecchio « capo » ed hanno ricominciato a fare scintille insieme.

E meglio farsi raccontare, com'è andata direttamente dalla voce di Dannie, che è sempre gentilissimo e pronto a parlare di se stesso e della sua musica. Ci tiene, ma è in fondo anche un modesto, altrimenti oggi non sarebbe uno dei batteristi

più grandi e sottovalutati del mondo.

D. Che mi racconti della tua « vacanza rock » e del sodalizio con Mark Almond.

R. « E' avvenuto tutto quasi per una coincidenza. Ci siamo alternati con loro, nel 1970, per tre settimane sulla pedana del Ronnie Scott's Club di Londra. Era un gruppo senza batteria, e la prima settimana lo dicevo a me stesso che sarebbe stato un buon gruppo se ci fosse stato un batterista. La seconda

settimana li ascoltavo e mi annotavo gli arrangiamenti. Poi una sera, sono salito su ed ho suonato con loro, e ci siamo divertiti molto, anche perché io suonavo le mie cose e le loro, durante la stessa sera. Perciò loro mi chiesero di suonare insieme per l'ultima settimana ed accettai. Questo accadeva in dicembre. A gennaio vennero negli USA e mi invitarono a suonare ancora. La tournée fu un grande successo, così mi chiesero di rimanere. Per la verità non avevo intenzione di restare, ma i soldi offerti mi fecero cambiare idea.

Suonando il rock, forse, ho ottenuto il risultato di diventare un poco più noto, non ti pare? ». « Poi ho suonato anche con Joe Cocker, quindi con Elton John che mi piaceva molto. Ho registrato ancora con Mark-Almond e poi di nuovo in America: passavo il mio tempo tra Londra e gli USA, con qualche puntata in tour in Belgio ed in Francia ».

D. Com'è avvenuto il suo rientro agli ovili mingusiani.

R. « Nel gennaio dello scorso anno andai a visitare Charlie, mentre suonava al Village Vanguard di New York. Mi chiese subito di tornare ed io accettai. Ed ecco che ora siamo nuovamente insieme! »

D. Ti piace suonare ancora con Mingus?

R. Nel mio caso è stata come una boccata di aria fresca. Capirai, dopo aver suonato rock per due o tre anni, in cui sei obbligato a suonare le stesse cose nello stesso modo sera dopo sera... E poi in ogni spettacolo c'erano sempre almeno tre gruppi e ciascuno aveva solo 40 minuti per suonare. Per me un periodo simile è sufficiente solo per scaldarmi, prima di suonare veramente! Naturalmente cominciavo ad essere molto stufo e tornare con Charlie è stato un cambiamento molto gradito. Ed il gruppo attuale è davvero buono... ».

D. Perché l'album *Mingus Moves*, registrato con più o meno lo stesso gruppo, è così fiacco ed incolore.

R. La notte che ho visto Charlie al Vanguard era domenica. Il martedì successivo eravamo già in studio e non ho avuto nemmeno tempo di studiarli gli arrangiamenti. Quando abbiamo suonato quei pezzi in vari posti, mi sono accorto che la musica si stava sviluppando come un bambino, serata dopo serata, diventando sempre migliore. Perciò sono certo che il disco sarebbe venuto diversamente, se avessimo potuto aspettare e suonare insieme un po' di più.

D. Dimmi qualcosa sulla tua esperienza con Mingus, magari con riferimenti al passato e ai gruppi con cui hai lavorato.

R. « Andando un po' indietro nel tempo, mi ricordo che Miles venne a sentirci una volta, forse dieci anni fa. Ed il suo commento, allora, fu « Cristo, che roba! » E' strano, ma oggi suona più o meno con i nostri ritmi. Inoltre, ciò che ha fatto Miles producendo nel suo complesso musicisti che poi diventavano leaders a loro volta, Mingus lo fece succedere nel suo gruppo molto prima: Eric Dolphy, Charles McPherson, Jaki Byard, John Handy, Cliff Jordan, tanta gente davvero. Ciò che voglio dire è che a molti quello che sta facendo Miles sembra una cosa nuova, ma non la è. Lui è stato più fortunato di Mingus, solo perché ha fatto più soldi. Comunque, tornando a me, io vedo come il più alto punto della mia carriera quello di aver fatto parte di quel famoso complesso di Mingus con Dolphy. Eric, con quella sua voce pazzesca: secondo me una cosa simile è avvenuta solo con Charlie Parker o Coltrane, che sono riusciti ad attirare un vasto pubblico verso il jazz. Senza dubbio il gruppo con Mingus, Eric Dolphy, Jaki Byard, Cliff Jordan, Johnny Coles fino a che ci è restato, e me era veramente **Il Complesso Jazz** ».

D. Un'opinione sul tuo modo di suonare.

R. « Credo nella batteria melodica. Cerco di non suonare mai il **Black-Beat**, né la serie di otto note che suonano tutti gli altri.



Ho sempre cercato di suonare in maniera diversa e di aggiungere un qualcos'altro ».

D. Un'opinione su qualche batterista alla moda.

R. Billy Cobham. « Durante la prima tournée con Mark-Almond, una sera mentre stavo suonando un'assolo, ho sentito una voce dietro di me che diceva: « Yeh, Danny, dai, forza! » Mi sono voltato ed era Billy. Era seduto su una sedia proprio dietro di me, dove nessuno poteva vederlo. Era un incentivo per me, come una scintilla che mi accendeva il fuoco dentro. Credo che Billy oggi sia in potenza uno dei più bravi. E da allora siamo diventati molto amici, al punto che, quando ci vediamo, non parliamo di batteria o di musica ».

D. E Alphonze Mouzon?

R. « Anche lui è bravo. Suona con molta convinzione e, a mio parere, non è neanche occupatissimo, nel senso che sa ascoltare quello che suonano gli altri e suona con loro. In poco tempo lui ha suonato con tutti i più famosi in giro. In questi casi devi farlo nel modo giusto, altrimenti sei fuori, da solo ».

D. Infine, qualche « profezia » sull'immediato futuro.

R. « Non so, credo che se i musicisti che si trovano ai primi dieci posti delle classifiche, fossero più seri e lungimiranti, il pubblico più giovane si renderebbe conto che certo rock non durerà più a lungo e che, d'altra parte, il jazz sarà sempre più accettato. Ma che vuoi, in America se uno non è nei primi dieci posti in classifica, è solo uno dei tanti musicisti che ci sono in giro. Non è giusto... »

E' il turno, ora, del pianista Don Pullen, uno degli ultimi prodotti della famiglia Mingus.

Pullen appartiene a quella ormai lunga lista di musicisti neri d'avanguardia assolutamente ignorati dalla critica ufficiale. Ha un curriculum professionale completo e proteiforme, che ne fa un musicista veramente tra i solidi e dotati, sia sul piano tecnico che dal punto di vista del feeling e dell'energia. Un suo ben poco dif-



Dannie Richmond

fuso disco doppio in duo, registrato dal vivo alla Yale University nel '66, insieme al geniale percussionista Milford Graves; oppure un paio di album su etichetta ESP dello stesso periodo eroico, come membro del gruppo del sassofonista Giuseppe Logan (talmente trascurato dai mass-media che è stato costretto a ritirarsi dalla scena musicale attiva), ce lo fecero conoscere come un fervido e creativo seguace della scuola iniziata da Cecil Taylor. Ma da allora, qui da noi, non se ne seppe più nulla, fino alla recente collaborazione con Mingus. Qualcuno oggi ha fatto la grande scoperta che « Don Pullen è uno dei più completi ed intelligenti pianisti attuali ». Ma, al di là dell'affermazione dubito che quei signori siano pronti a recepire per intero la musica e il mondo di Pullen.

A differenza di Richmond, che è gioviale e quasi estroverso, Don è timido e un po' chiuso, ma ha voglia di comunicare.

D. Raccontaci di te.

R. « Sono nato in una cittadina dello stato della Virginia. Ho cominciato a suonare quando avevo quasi dieci anni. A New York ci sono arrivato tra il '64 e il '65 e mi sono letteralmente tuffato nella sua scena musicale. Proprio allora stava sorgendo una nuova scena in musica, molta gente che è in giro adesso si è sviluppata in quel periodo. Quelli che sono sopravvissuti oggi sono anche i più bravi. Perché era un periodo molto difficile e bisognava combattere contro certi musicisti, contro la stampa e contro il pubblico che le dava retta, anche se poi dal vivo le cose andavano diversamente e al-

la gente piaceva la nostra musica. Anche se continuavo a suonare la mia musica, ho cominciato ad un certo momento a scrivere ed arrangiare per la King Records e molte altre case discografiche. Avevo un complesso in cui suonavo l'organo. Facevo di tutto per sopravvivere. Molti musicisti hanno rinunciato, strada, facendo, ed ora non so nemmeno dove siano. Perciò ora siamo rimasti in pochi... e siamo pronti ».

D. Che fine ha fatto Giuseppe Logan, non suona più?

R. « No, non penso. Non lo vedo da tanto tempo, ma per me Giuseppe era come un insegnante. La mia direzione mentale, gli orizzonti e le concezioni musicali, tutto è maturato durante la mia associazione con lui. Giuseppe ha esercitato su di me un'influenza molto forte ».

D. Prima del Free hai suonato il Rhythm & Blues ed altri tipi di musica.

R. « Sì, ma era sempre Free. Naturalmente ho suonato il R&B, il Blues, il Bop, eccetera, tutto insomma. Ma era sempre diverso dal modo in cui lo facevano gli altri. Inoltre, quando potevo, riunivo un mio gruppo, di solito un trio, e lavoravamo in piccoli clubs nei dintorni di New York. Poi mi ha chiamato Mingus e sono con lui da un anno e mezzo circa. Ma, quando posso, anche oggi riunisco il mio trio. Quando è libero, mi piace avere Rashied Ali alla batteria. Poi c'è un bassista bravissimo che non sono ancora riuscito ad avere, ma che prima o poi spero di ottenere. Si chiama Don Pate, e ha suonato con Gato Barbieri e con Gil Evans.

D. Ti piace suonare con Mingus?

R. « Sì, ci divertiamo molto spesso e qualche volta la musica è pure eccitante. Forse è perché suono con Mingus, ma è certo che mi sento di avere un certo rispetto per lui e la sua musica. D'altra parte gli stili diversi che io suono, fanno parte ormai della mia esperienza di musicista. Suono in tanti diversi modi che, se mi chiedono di suonare in un certo stile, lo posso fare senza difficoltà. Però, quan-

do sono con il mio gruppo, la musica è molto diversa. Qualche volta mi piace sedermi al piano e suonare un blues, semplicemente... ».

D. Qualche giudizio sui pianisti di oggi.

R. « L'unico che veramente stimo ed ammiro è sempre Cecil Taylor. E' un genio e segue costantemente la propria forte direzione. McCoy Tyner lo stimo come persona, ma non sono particolarmente coinvolto dalla sua musica. Gli altri proprio non mi interessano: e poi dove sono? Non li conosco... »

D. Che giudizio dai sulla scena musicale americana di oggi?

R. Dal mio punto di vista il jazz sta diventando più popolare. In tutte le piccole città in cui siamo stati, non solo a New York, la gente veniva fuori dalle case ad ascoltare la musica e rimaneva soddisfatta. Soprattutto giovani e universitari. Tempo fa i giovani bianchi ci chiedevano che suonassimo il vecchio Leadbelly, B. B. King, Muddy Waters, ecc. Ora vogliono sapere cos'è il jazz, e vanno ai nuovi clubs che si sono aperti dappertutto. I vecchi dicono che il jazz è morto, ma sono loro i morti. Se i giovani lo vogliono provare, non hanno che da venire, per esempio, nel club di Sam (Rivers). Anche Ornette (Coleman), ha un suo club ».

D. Un tuo parere sulla situazione politica odierna.

R. « Questo è un argomento pesante, perché non è cambiato niente. Oggi non c'è un movimento nero, non ci sono capi né per i neri e neanche per i bianchi. Non c'è una direzione precisa. Il problema-base per i neri è la mancanza di una direzione. I leaders sono stati uccisi tutti. Guarda com'è cambiato Huey Newton. In prigione puoi mutare totalmente, con le torture e roba del genere. E quando esci, sei un altro, non so. Conosco, comunque, cosa può fare la prigione ad una persona, anche se è abbastanza forte. Dovresti essere un super-uomo per sopravvivere a quell'esperienza! ».



Il nobel a un rompiballe?

Al momento in cui scrivo non so ancora se Fo avrà o meno il premio Nobel. Ma la proposta c'è stata e viene da gente che ha tutte le carte in regola per farla: un gruppo di giornalisti e scrittori svedesi membri del « Pen club » e del tribunale Russell. « Io il frac credo proprio che non lo metterò mai, non mi dona », ha commentato Dario Fo con la solita causticità, « In quanto agli inchini, sono diventato famoso per la mia avversione alle genuflessioni di qualsiasi tipo. Però questa storia del Nobel è buffa davvero. Immagino la faccia di certi prefetti, magistrati, questori e uomini politici di mia conoscenza. Loro si danno un gran daffare per tapparmi la bocca e mettermi le manette ai polsi, e gli svedesi gli combinano uno scherzo simile. Sai che imbarazzo proverebbero ad arrestare un Nobel! ».

Le vicende di Fo hanno sempre avuto il segno del paradosso. Non potrebbe essere altrimenti per un personaggio così scomodo. A poco a poco è diventato sempre più ingombrante e fastidioso, non tanto perché si è schierato con i gruppi extraparlamentari, allontanandosi dalla sinistra ufficiale, ma perché ha fatto del suo teatro un'arma.

« L'oggetto artistico », scriveva Marx, « e allo stesso modo qualsiasi altro prodotto, crea un pubblico sensibile all'arte e capace di godimento estetico. La produzione produce perciò non soltanto un oggetto per il soggetto, ma anche un soggetto per l'oggetto ». Una affermazione questa che fa giustizia di tutti i caratteri del nostro teatro ottocentesco.

Contro la logica del teatro « al di sopra delle parti » Fo riscopre appunto la prospettiva primaria del teatro, che è quella di incidere sulla realtà per mutarla attraverso le idee trasmesse. Di tutti gli artefici del recupero di questa formula nel dopoguerra (con la ripresa di un discorso culturale genera-

le che la dittatura mussoliniana aveva arrestato), Dario Fo è probabilmente il più significativo. Inizia la sua attività lasciando gli studi di architettura negli anni '50 e collaborando con Franco Parenti, Giustino Durano e il mimo francese Lecocq. « La mia passione per il teatro è nata quando avevo 10 anni, ascoltando i « fabulatori », una specie di cantastorie un tempo molto numerosi nella zona dove sono nato, sul lago Maggiore (ancora oggi ne è rimasto qualcuno). Uno di loro, Dighel-no (Non dirglielo), raccontava storie surreali, straordinarie. Mi ricordo quella della caccia alle lumache enormi che correvano velocissime, oppure l'incontro con i giganti o i gnomi che stavano sulle montagne. E poi storie grottesche, satiriche, sul personaggio del luogo ».

« Un'altra grossa scossa per

me è stato l'incontro con un gruppo di burattinai che facevano il loro giro per i paesi, e che io ogni tanto seguivo. A dodici o tredici anni ho cominciato con mio fratello a costruirmi un teatro di burattini. Io disegnavo abbastanza bene, tanto è vero che poi sono andato all'Accademia di Brera, e quindi mi divertivo soprattutto a costruire le cose, a fabbricarle. Naturalmente per il nostro teatro di burattini ci fabbricavamo da noi le scene, i costumi e così via. Poi mi sono messo a ricostruire per il teatrino le storie dei fabulatori. E così, successivamente, ho cominciato a fabbricare altre storie che prendevano spunto dalla stessa chiave: certe volte erano svolgimenti sullo stesso tema o su temi analoghi. Mi ricordo che mi divertivo a raccontarle a scuola ed erano un grosso successo ». La prima

volta che entrò sul serio in teatro capitò con Franco Parenti a Intra, sul lago Maggiore. *Caino e Abele* ebbe un certo successo. Più tardi le sue storie, quelle del « poer nano », passarono alla radio, dapprima senza successo poi con un certo gradimento da parte del pubblico. Con Durano, qualche tempo dopo, cominciò la rivista. Nel *Dito nell'occhio* c'erano le grosse esperienze teatrali che Fo aveva visto in Francia, dove era stato dal '47 al '49: il nuovo espressionismo del mimo Lecocq e il movimento cabarettistico.

« Tra me e il pubblico di quel periodo », confessa ora, « c'era sempre nei teatri ufficiali un diaframma, costituito dalle signore in pelliccia e dai commenda, che pagavano fior di quattrini per vedere l'insulto. Digerendo tutto con fasti-







dio, ma digerendolo». Decise che era venuto il momento di rompere questo diaframma. Dal '67 in poi i suoi spettacoli non furono più a disposizione del pubblico normale e avrebbero girato solo per le Case del Popolo e i circoli culturali.

I primi aspetti che stanno alla base del suo metodo teatrale sono da una parte il recupero dell'espressività popolare e dall'altra lo sviluppo della Commedia dell'Arte. In Fo la Commedia dell'Arte non è un fenomeno da osservare con il distacco dell'aristocrazia intellettuale ma un espressione viva, naturale, che nasce con la concezione stessa di fare teatro. E' una reazione alle forme letterarie, alle esercitazioni stilistiche dell'aristocrazia prima e dalla borghesia poi. Fo rispecchia all'inverosimile le figure dei comici dell'Arte, come li descrive lo storico del teatro, Silvio D'Amico: «... attori specializzati attraverso un addestramento tecnico, mimico, vocale, coreografico, acrobatico e spesso anche con una preparazione culturale». Un discorso teatrale fatto attraverso la disciplina del gesto, per dare il giusto spessore alle parole che dell'azione drammatica non devono essere parte a sé stante. Nulla, nella concezione di Fo, può



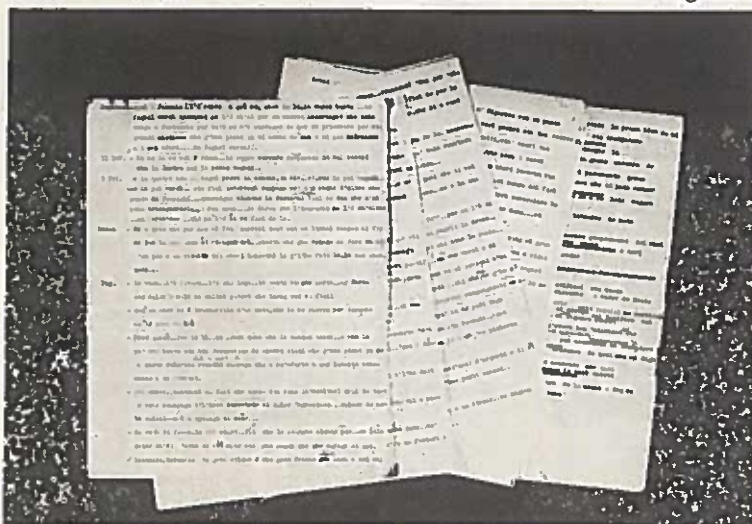
essere casuale nello svolgimento scenico, anche se talvolta *deve apparire casuale* (anche questo è tipico della Commedia dell'Arte).

Il testo si svincola dai termini letterari, diventa azione

anche nelle parole, con un uso di termini onomatopeici, dialettali, che vivificano la lingua, la fanno diventare esclusivamente teatrale e la rendono immediata a un pubblico popolare. La dimensione di Fo nell'ambito della satira avviene come scelta, perché quest'attore, è poeticamente dall'altra parte della barricata (la sua scelta di teatro è politica e culturale insieme). Si può dire che abbia scelto il palcoscenico come terreno di scontro sul quale rendere evidente a un pubblico eminentemente proletario il dominio di una classe sull'altra: si tratta della figura gramsciana dell'intellettuale organica-

mente legato alla classe operaia, con la funzione precisa di renderla cosciente del proprio ruolo storico. E' vero: il teatro non può andare al di là della enunciazione, della denuncia, dell'intervento a livello di sovrastruttura. Se Dario Fo fa tutto questo, vi pare poco?...

Ed ora lo storico rompiballe, l'attore e autore che più è stato addosso al pubblico borghese fino a rifiutarlo e in parte a farsi rifiutare, corre il rischio di vedersi assegnare il Nobel. « Sarebbe proprio divertente », racconta il giullare anni '75, « Mi sembrerebbe di recitare una commedia. Mi vedete a Stoccolma? Il re mi chiama, io mi presento « Buongiorno signore, no re, no maestà (ma come cavolo si dice?). C'è un premio per me? Grazie, che onore per il mio Paese! A proposito lo sa che in Italia mi cacciano dai locali dove vado a recitare e che sono in causa con il Comune di Milano perché non vuole lasciarmi un edificio abbandonato, destinato alla demolizione? Però non importa, adesso ho vinto il premio e sono felice. Mi da un baccello maestà? ».



Dati: scritti della prima stesura di Mistero Buffo

Andrea
Mughai

ROLLING STONES

Reumatologia?

Ogni storia ha un inizio e sogna una fine, millecinquecento anni fa nel 1966 di fronte ad una vetrina di metropoli — il proprietario figliodiputtana lasciava circolare solo chi **comprava** — così naso schiacciato sul vetro e un disco che suonava dentro, parlava di pillole madri menopausa: « la vita è davvero troppo dura oggi / sento dire da ogni madre / la ricerca della felicità sembra proprio una seccatura / e se prendi qualche pillola di troppo / otterra una overdose / non servirà più ricorrere all'aiuto / delle piccole aiutanti della madre / loro ti hanno semplicemente aiutato sulla tua strada / nel tuo affaccendato giorno di morte ».

Qualcosa stava cominciando davvero anche per noi, fantomatiche informazioni su Londra-violenza-e-paradiso, sembrava che tutto stesse per saltare in aria e noi odiavamo la gente, odiavamo i volti psicotici di cinquantenni per le strade di Milano con **corriere della sera** che suggeriva « ripuliamo le nostre strade dai capelloni, bastano forbici e civismo »; mentre a noi allora bastavano jeans gialli slavati per inorridire il pubblico tremante di questo gigantesco teatro-città-mondo, perfino i Biiitols facevano paura nonostante le frangette ed i volti educati.

E noi rissavamo con i fans dei Beatles ben disposti verso miele **She Loves You yeah yeah**, noi avevamo.

Satisfaction, poi **Paint it black** inno alla Disperazione, « Guardo dentro di me e vedo il mio cuore nero / Vedo la mia porta rossa e la voglio dipinta di nero / forse così anch'io perderò ogni colore, e non dovrò affrontare la realtà / è difficile non cedere quando il tuo intero mondo è nero »... Non aveva senso allora parlare di amore anche se l'amore ha

sempre un senso, quello che richiedeva la nostra insofferenza verso il Mondo era esplosivo ed istintivo, fossero patetiche comparse di **Provos** (?) sul naviglio pavese con bicicletta bianca e volantino « noi non abbiamo ideologie, abbiamo metodi » o puzzolenti proto-hippies nella tendopoli di via Ripamonti, « Barbonia City » l'avevano chiamata i giornali e loro si erano subito appropriati del nome — certo, siamo sporchi barbuti e facciamo l'amore insieme mangiamo insieme e dividiamo insieme il nostro non essere nessuno che voi invidiate, castrati da privilegio / posto / moglie figli / amante se va bene / seicento o millecento / il pubblico in piedi applaude commosso, chi erano i veri clowns? Non esisteva ancora nulla, neanche Mario Capanna con uova marce di fronte alla Scala, per noi il salto era lasciare alle spalle intermilan e scassate feste pattypravo / cocacola con trepidi ingenui goffi baci e Drammi della Gelosia e Inverosimili Avventure raccontate agli amici — chi poteva ballare **Have you seen your mother, baby, standing in the shadow** fulminante sabba di nevrosi? O la violenza di **19th nervous breakdown** che sputava nell'occhio ai « benpensanti » — allora si chiamavano così — e alla troppo bella schizzinosa elegantissima sedicenne dei quartieri alti, nostro incubo notturno saturo di sesso solo sognato « sei stata trattata bene da bambina ma non sei mai cresciuta nel modo giusto / eri sommersa da migliaia di giocattoli e pure piangevi tutta la notte / tua madre, che ti ha trascurato, paga tasse di milioni di dollari / tuo padre sta ancora perfezionando sistemi per produrre ceralacca / faresti meglio a fermarti / guardati intorno /

sta arrivando il tuo diciannovesimo esaurimento nervoso... ».

C'è un brano degli Stones che pochi probabilmente ricordano, targato '67 — già, i Beatles a hitparade con **Penny Lane is in my ears in my eyes!** — il titolo è **We Love You** « non ci importa se ci scacciate / se tentate di chiudere le porte intorno a noi / noi ci siamo rinchiusi nella vostra mente»: provate ad ascoltarlo ora

se vi capita, in quei tre minuti c'è l'anima di Brian Jones e tutta la speranza di un suono rimasto nell'armadio dell'impossibile, follemente « fisico » e pure proiettato ben oltre qualsiasi semplicismo — sperimentale, insomma! E il '67 è davvero un anno da riscoprire, quel **Their Satanic Majesties Request** con goffissima copertina tridimensionale e campagna pubblicitaria abbastanza imbecille per





17 leone



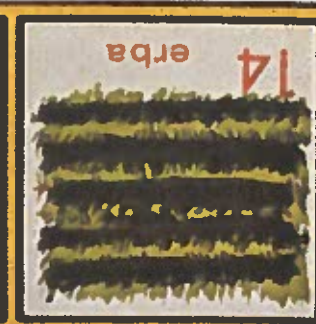
16 gatto



15 foglie



14 erba



18 oca



44 fiume



42 staccionata



uomo



46 trabocchetto



65 aquila



64 tigre



63 stalla



20 serpente



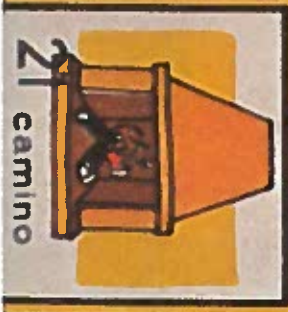
66 erba



IL GRANDE 70 ZOO



21 camino



48 elefante



67 fiume



68 giungla



69 palude



22 stagno



49 gatto



50 cavallo



51 cane



53 tigre



24 savana



26 colline



27 cavallo





11 lisca di pesce

10 cavallo



8 elefante



40 tigre



38 elefante

37 gatto



61 albero

60 uomo

59 leone

36 cavallo

5 albero

THE ROLLING STONES
in concert

58 grotta



54 tigre



55 fuoco

56 rinoceronte



2 insalata



29 gatto



31 insalata

32 mare

1 muro



strillare « i RRROLLing Stones hanno voluto dare il loro contributo al **flowerpower psichedelico** (!!) con questo disco elegante e floreale fin dal primo approccio... buy it now... » Ai tempi aveva sconcertato, più che altro: qualcosa del tipo « beh, possiamo anche permettergli **cose così** a condizione di **Let's spend the night together** e **Ruby tuesday** » che ci aveva fatto prendere una colossale rivincita sui beatlesfans, perchè faceva impazzire le nostre coetanee



ed era sesso + romantico, cioè sconvolgeva la loro fragile sfera emotiva e consentiva impensabili approcci a tempo di record. **Satanic** aveva un labirinto stampato sulla copertina, abbastanza complicato per coinvolgere: anche perchè era truccato, cioè assolutamente irrisolvibile. Al suo centro, un « It's Here » che suonava come uno sberleffo su carta zen, e a quel punto arrivava regolarmente **See What Happens** che diceva « perchè non cantiamo tutti insieme la canzone / apriamo le nostre menti, lasciamo entrare le immagini / e se noi chiudiamo gli occhi, insieme / potremo vedere da dove tutti noi proveniamo. / Immagini di noi che ruotano intorno al sole / immagini di noi che mostrano / noi tutti siamo **UNO** ». **Sing this all together**



e **Gomper**, in realtà, erano brani che percorrevano i tempi con straordinaria intuitività, aprendo il sentiero delle Dichiarazioni Fluttuanti che poi sarebbero Africa-India-voodoo (?), anche se con sitar da fumetto: e soprattutto un calcio nei denti ai ritmi troppo opprimenti dell'« occidentalità » conformista, tentativi di ipnotismo, di un nuovo modo di ascoltare/partecipare al suono che avremmo potuto comprendere a fondo solo qualche anno più tardi, con « l'era psichedelica » anche sui nostri balconi. **Satanic** è in massima parte opera di Brian Jones: che non a caso sarebbe volato due anni più tardi a Jujouka in Marocco, l'inizio del viaggio interrotto dalle tre righe ANSA luglio '69, « ex chitarrista dei Rolling Stones trovato annegato nella piscina si sospetta perchè drogato, e in fondo questo è ciò che avrebbe sempre dovuto essere da quando l'uomo si è svegliato nell'Universo... ».

In realtà era stato **Beggar's Banquet** a significare qualcosa di davvero profondo per quei tempi, cioè innovare-ma-non-troppo come l'uovo di Colombo del successo critica-pubblico. Un album che era tutto una coincidenza, coincidenza di pudibondi spezzoni RAI su barricate parigine di primavera e **Street Fighting Man**, ovvero « Sento ovunque il suono di piedi che marciano, che caricano / perchè è estate, ed è il momento giusto per lottare nelle strade / ma cosa può fare un povero ragazzo / tranne che cantare in un gruppo rock'n'roll / perchè nella sonnolenta Londra non c'è posto / per un combattente della strada » ma anche compiacimento « hey, dicono che il mio nome è sinonimo di disordine / griderò e urlerò, ucciderò il re, metterò al fresco tutti i suoi servi / ma cosa può fare un povero ragazzo » e così via. O **Stray Cat Blues** che tradotta in termini pubblicitari significava « permettereste a vostra figlia quindicenni di uscire una sera con Mick Jagger? », qualcosa che al tempo scandalizzava ancora parecchio. Nonchè **The Salt**



Mick Taylor

Of The Earth « alza il tuo bicchiere alla gente che lavora duramente / al sale della terra / beviamo per le teste di cui non si tiene conto / pensiamo ai milioni esitanti / che hanno bisogno di leaders e che invece giocano d'azzardo / spendi un pensiero per l'elettore che resta a casa / gli occhi vuoti fissi su uno strano concorso di bellezza / ed una sfilata di politicanti ladri vestiti di grigio / una scelta tra cancro e poliomelite. / E quando penetro in una folla senza volto / una massa turbinante di grigio nero e bianco / loro non mi sembrano reali / in effetti sembrano così strani... ». E naturalmente **Sympathy For The Devil** che era il primo importante manifesto del divismo superumano à la Mick Jagger, quanti fiumi d'inchiostro sprecati su quel MI-RE-LA vagamente sincopato... Jagger in coincidenza con la Paura della gente per ogni terminologia irrazionale, il Bene ed il Male che non erano più così netti, separati, riconoscibili; e quindi nulla era più sicuro, sicurezza, agrodolce eroina (eroina?) di duemila milioni di crani... Keith Richard in coincidenza con il **country revival (Prodigal Son, No Expectations)**, almeno così lo chiamavano gli stregoni paurosi dell'Informazione di Seconda Mano « che non avevano mai preso un trip » — questo sembrava fin troppo ovvio alle nostre pupille piene di colori.

Beggar's Banquet con il suo rock meraviglioso, sensuale, mai nevrotico, è l'ultimo LP degli Stones; non tanto per un luccicante atto sentimentale verso Brian quanto per quello che ognuno di noi aveva scoperto tastando il marciapiede del suo sentiero, inseguendo una delle tante

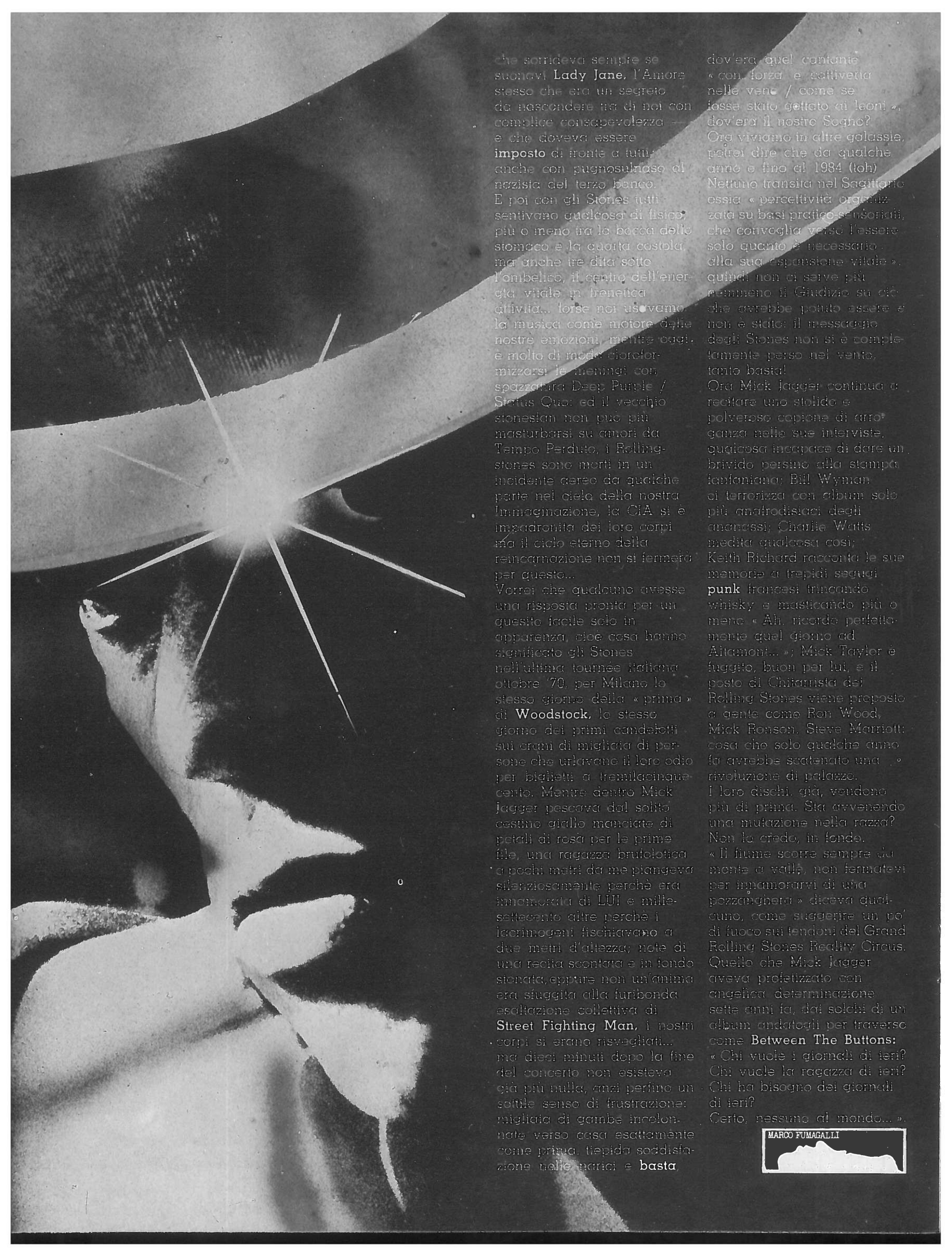
luci di brevi sconvolgenti **satori** dove la musica costituiva sempre un trampolino di realtà. L'« era psichedelica » di cui sopra iniziava proprio qui, e non era necessariamente identificabile con « l' LSD in cristalli from California, it blows out your brain » quanto con un movimento della coscienza collettiva: si incontravano molti italiani sulla via Turchia-Persia-Afghanistan cioè l'ultima Cortina di Ferro della mente, i più fortunati e danarosi con un philips mangiacassette e **Honky Tonk Women** a tutto volume... Ma **Honky Tonk Women** non tornava mai dall'India, questo mi interessa sottolineare, barattata con un biglietto terzaclasse per Goa o un paio di sandali o un abbonamento trimestrale alla fumeria d'oppio nei casi più duri: in fondo non era proprio questo che suggeriva Mick quando cantava « sono un essere insignificante divorato dalle pulci, una scimmia / e tutti i miei amici sono junkies » e il solito amico esperto in sottintesi sentenziava scimmia=cocainomane e junkie=eroinomane? Wow, non si parlava ancora di rock decadente ai tempi di **Let It Bleed** (che per gli amanti dell'aneddoto-sei-anni-dopo era proprio una risposta al **Let It Be** beatlesiano, come dire « lascio sanguinare », e per la nostra realtà non era male come tentativo — patetico — di resuscitare le vecchie scazzottate « Bill Wyman suona molto meglio di Paul McCartney! »).

La decadenza degli Stones, invece, iniziava proprio nella strada laterale del blues mistificato tipo **Midnight Rambler** che è ancora oggi uno dei cavalli di battaglia nello show del gruppo, con grande spreco di cinturoni di cuoio / allusioni / erotismo da kung fu; o con **Brown Sugar** che riesce ancora a scuotere qualche tendine ma appare tremendamente simile ad un cartellone pubblicitario del genere « dopo anni ed anni di ricerche, nuove frontiere per l'uso domestico della plastica: infrangibile, inattaccabile, sottoposta ai più massacranti test di laborato-

rio... » plastica, insomma. Plastica via radio, plastica per la nostra immaginazione assetata di immaginazione... o Mick pensava che ci saremmo davvero commossi di fronte a Marianne Faithfull che cantava **Sister Morphine** da un letto di clinica svizzera superlusso? Noi iniziamo a conoscere altre università della Magia, Pink Floyd ad esempio: luci azzurre accese nella testa per tutta la notte, questa era la musica della nostra speranza! Gli Stones continuavano a lavorare su equazioni sbagliate, come se il Rifiuto si fosse davvero potuto vendere su carta patinata, nel 1971; ed il tragico era che ci riuscivano, anche se la dimensione rabbia si era molto trasformata nella gente.

Impossibile restare incatenati ad **Exile On Main Street**, che il mio discaiole aveva esposto proprio di fronte a **Matching Mole** con Robert Wyatt che sussurrava profezie a perdita d'occhio... avevo comprato **Exile** e mi sentivo adoratore ubriaco di una luna spenta: solo l'Irrazionale mi spingeva ancora irresistibilmente tra le braccia di QUEL nome. Così oggi fatico a comprendere il quattordicenne **it's only rock'n'roll** che mostra di godere come me otto anni prima, e pure vive una dimensione straordinariamente lontana: **it's only rock'n'roll** l'ho ascoltato per la prima volta in un piccolo negozio con pretese d'avanguardia, qualcuno aveva gridato « hey, non vengo qui per sentire Marc Bolan » e per un tremendo attimo ho creduto che la musica fosse davvero di Marc Bolan, come dire che il mio cordone ombelicale si era definitivamente staccato da un simile Linguaggio.

Perchè oggi tiepidi parrucconi di ogni risma esaminano « sociologicamente » la musica degli Stones; e non li sfiora nemmeno il dubbio che per noi non era musica, ma uno squarcio nella nebbia bianca della vita vissuta per la paura della Morte, i primi faticosi tentativi di amore per una ragazza norvegese che parlava una lingua incomprensibile ma



che sorrideva sempre se suonavi Lady Jane, l'Amore stesso che era un segreto da nascondere tra di noi con complice consapevolezza — e che doveva essere imposto di fronte a tutti; anche con pugnoso risso al nazista del terzo banco. E poi con gli Stones tutti sentivano qualcosa di fisico; più o meno fra la bocca dello stomaco e la quarta costola, ma anche tre dita sotto l'ombelico, il centro dell'energia vitale in frenetica attività... forse noi usavamo la musica come motore delle nostre emozioni, mentre oggi è molto di moda disorientarsi le meningi con spazzatura Deep Purple / Status Quo; ed il vecchio stoniesimo non può più masturbarsi su amori da Tempo Perduto, i Rollingstones sono morti in un incidente aereo da qualche parte nel cielo della nostra Immaginazione, la CIA si è impadronita dei loro corpi ma il ciclo eterno della reincarnazione non si fermerà per questo...

Vorrei che qualcuno avesse una risposta pronta per un quesito facile solo in apparenza, cioè cosa hanno significato gli Stones nell'ultima tournée italiana ottobre '70, per Milano lo stesso giorno della «prima» di Woodstock, lo stesso giorno dei primi candelotti sui crani di migliaia di persone che urlavano il loro odio per biglietti a tremilacinquecento. Mentre dentro Mick Jagger pescava dal solito cestino giallo manciate di petali di rosa per le prime file, una ragazza brutofotica a pochi metri da me piangeva silenziosamente perché era innamorata di LUI e mille-settecento altre perché i lacrimogeni fischiarono a due metri d'altezza; note di una recita scontata e in fondo stonata, eppure non un'anima era sfuggita alla furibonda esaltazione collettiva di **Street Fighting Man**, i nostri corpi si erano risvegliati... ma dieci minuti dopo la fine del concerto non esisteva già più nulla, anzi perfino un sottile senso di frustrazione: migliaia di gambe incolonnate verso casa esattamente come prima, tiepida soddisfazione nelle natiche e **basta**

dov'era quel cantante « con forza e cattiveria nelle vene / come se fosse stato gettato ai leoni », dov'era il nostro Sogno? Ora viviamo in altre galassie, potrei dire che da qualche anno e fino al 1984 (toh) Nettuno transita nel Sagittario ossia « percezioni organizzate su basi pratico-sensoriali, che convogliano verso l'essere solo quanto è necessario alla sua espansione vitale », quindi non ci serve più nemmeno il Giudizio su ciò che avrebbe potuto essere e non è stato: il messaggio degli Stones non si è completamente perso nel vento, tanto basta!

Ora Mick Jagger continua a recitare uno stolido e polveroso copione di arroganza nelle sue interviste, qualcosa incapace di dare un brivido persino alla stampa fantomiana; Bill Wyman ci terrorizza con album solo più analfabeschi degli analfabiti; Charlie Watts medita qualcosa così; Keith Richard racconta le sue memorie ai trepidi seguaci **punk** francesi trincando whisky e masticando più o meno « Ah, ricordo perfettamente quel giorno ad Altamont... »; Mick Taylor è fuggito, buon per lui, e il posto di Chitarrista dei Rolling Stones viene proposto a gente come Ron Wood, Mick Ronson, Steve Marriott: cosa che solo qualche anno fa avrebbe scatenato una rivoluzione di palazzo. I loro dischi, già, vendono più di prima. Sta avvenendo una mutazione nella razza? Non lo credo, in fondo.

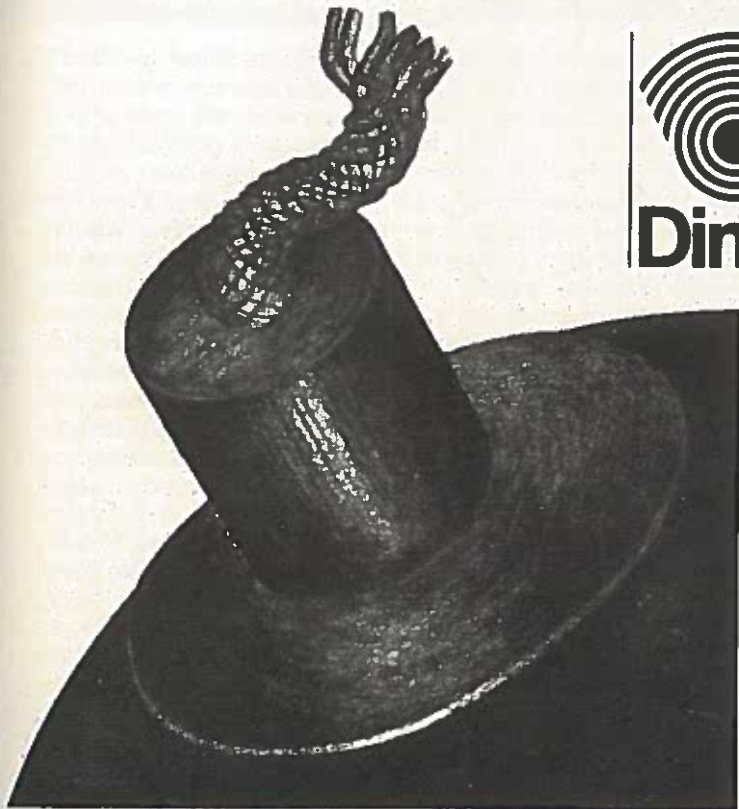
« Il fiume scorre sempre da monte a valle, non fermatevi per innamorarvi di una pozzanghera » diceva qualcuno, come suggerire un po' di fuoco sui tendoni del Grand Rolling Stones Reality Circus. Quello che Mick Jagger aveva profetizzato con angelica determinazione sette anni fa, dai solchi di un album andato per traverso come **Between The Buttons**: « Chi vuole i giornali di ieri? Chi vuole la ragazza di ieri? Chi ha bisogno dei giornali di ieri? Certo, nessuno al mondo... ».

MARCO FUMAGALLI



Vuoi una bomba ?

Scegli il tuo disco fra le ultimissime novità del nostro bollettino.



Se compili il tagliando e ce lo spedisce, ricevi al più presto il nostro bollettino.

Continuamente aggiornato con le ultime novità. Così sei sicuro che il disco che scegli non è una cosa che non sa di niente.

Ma una vera e propria bomba, per di più ricevuta in anticipo sulla vendita

ufficiale. In una confezione sigillata che lo protegge alla perfezione. Per noi della Dimar è un attimo procurartela.

Perché il nostro

assortimento gigante di musica (classica, leggera, jazz, pop, e folk) fornisce già i migliori disc jockeys e i più noti collezionisti.

Ed ora fornisce anche te.



Dischi Fonografici
Sede: RIMINI Corso d'Augusto, 49
Filiali: RICCIONE Viale Ceccarini, 42
PESARO Via Rossini, 33

NOME _____

COGNOME _____

CITTA' _____

CAP VIA _____

**Dimar. Tutti i dischi che vuoi.
Anche quelli che non trovi.**

**sono già
usciti 6
numeri
di Gong**

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

DANZA DEGLI ABITANTI DELLA INVISIBILE CITTA' DI TAKOMA

Takoma Park, Aveter Meher Baba, Blind Joe Death: CHE SIGNIFICA? (Quelli che vogliamo presentare sono 4 campioni di una antichissima « razza acustica », chitarristi che han trovato la propria stella scavando tra America e sogni di giovinezza, persone strane che non troverete sugli annali di country o sulle pagine di Rolling Stone. Ciò che vogliamo è la forza della poesia, il vigore della propria mente, il significato di musica come confessione personale: quel che vogliamo combattere è la disonestà artistica, la speculazione del consumo, la miseria creativa. Non ci si venga a dire che questa musica è inutile perchè conosciuta da pochi, e non ci si venga a dire che questa musica è falsa perchè chiusa nell'orto del proprio io. Prima di risolvere le contraddizioni del mondo l'uomo deve sciogliere i nodi intimi: è l'immagine di un « rumore cerebrale » che detti note e pause allo strumento non può non sembrarci vera e affascinante. « Il primo suono che hai sentito » scriveva Kerouac « è stato il suono della tua mente »).

John fahey

John Fahey cammina su quel sentiero (tracciato probabilmente per le vie del Maryland, terra natale) dove niente è più lontano dell'urlo, dell'angoscia, della nevrosi contemporanea e nulla più vicino dello scoiattolo, del canto d'uccello, della vita semplicissima di piccoli bianchi americani « rurali ». La sua musica è un acquarello, il

non-Jimi Hendrix che vuol dire pause, meditazioni, giochi di luce con 6 o 12 corde: un monologo che dura da 15 anni, dove, tra le rose di qualche decina di ore di musica, s'incontrano si e no per pochi minuti altri strumenti, organi, banjos, e mai (MAI) la voce intrigante cavernosa. Chitarra, sempre e solo corde tirate, abbandonate, fatte cantare: uno strumento che se non assurge a « macchina ammazzafascisti », com'era solito dir Woody Guthrie, scappa pure dal viottolo della Controriforma, della bella forma lanciata contro la « anarchia » d'oggi. Fahey non è un esteta, nel momento stesso in cui non si compiace dei risultati, non trama per gioire del timbro, della risonanza; ogni suo sforzo è teso verso la ricostruzione di un mondo, invece, di un'immagine, ogni suono è un mattone per regalare agli altri i fantasmi di una comune esistenza. Le radici vanno dappertutto. Quello che balza avanti è il tocco country, l'idea di un suono semplicissimo e fresco dove la tristezza sia rappresentata dalla pigra indolente ballata e la gioia dallo scoppiare del bluegrass: ma sono idee, abbozzi, tracce che non potremmo mai iscrivere nel Grande Libro della American Music. Fahey è qualcosa di più, molto di più: è la fantasia sfrenata, la tristezza corposa, l'arpeggio cocciuto dove Woody Guthrie si mette il vestito di festa e Vassar Clements (giusto per fare un nome) trova la porta del Paradiso. Mondici incrociati, delizio-

sa contaminazione dove anche le danze d'Irlanda possono trovar posto: disperazione di vita che porta un nome (blues!) che forse è la chiave di tutto.

Fahey ha cominciato proprio da lì, dall'ascoltare vecchi **race records**, dall'inseguir ombre lontane di **bluesmen** chiamati Skip James, Son House, Bukkha White, vecchi sconosciuti emarginati che l'uomo ritrovò scandagliando il Sud (avventure comunissime negli anni '50) dopo aver passato la giovinezza a studiar musica all'UCLA di Los Angeles. E dal blues viene una lezione bella, quasi miracolosa, perfettamente inserita nella storia dell'artista: non dar retta alle forme consolidate, inventar echi nuovi, prender dalla strada e dagli avvenimenti la materia prima. Il blues per Fahey è questo, libertà: pur essendo uno dei più sottili e conosciuti estimatori di « tradizione nera », non lo si sentirà mai scimioitar le 12 battute, cercare inutili **revivals**, perdersi nel rifar Chicago o il Delta del Mississippi.

C'è dell'altro. Su un LP antico, **Days Have Gone By**, l'idea sonora è costituita da vecchi 78 giri degli anni '20, ripresi nelle loro cadenze senza che nulla però dia l'immagine dell'epoca. E' un trucco sconvolgente, un macinar fiati e pianoforti per ottenere puro elisir di chitarra, valida per ogni stazione: un'opera universalizzante, dove acquista risalto la vena del vecchio maestro di Fahey, lo sconosciuto **bluesman** Blind Joe Death. Ancora. Su un altro album, **Voice of the Turtle** (la

tartaruga è un animale magico, per Fahey, un incubo da verificare sui disegni e nella musica - si prenda anche il LP **America**, dove ogni cosa è spiegata per meravigliosi enigmi) compaiono brividi d'Oriente, deliziosi argentini riflessi per metter mano a quel patrimonio culturale con una comunissima, occidentale chitarra: **A Raga Called Pat** è il nome di quell'esperimento, ripreso anche altrove con correzioni e macchie. Poi, il gusto di inserir rumori naturali, canti, grida, carillons (si ascoltino soprattutto i due albums per la Vanguard, quel frammento impressionistico che è il **Singing Bridge in Memphis, Tennessee**, o la storia in 4 parti di **Requiem for Molly**): la poesia deliziosa dei titoli, dove si tessono elegie per le persone scomparse o si delinea la mappa di posti legati al ricordo: l'ingenuità estetica che qualche volta appare, come in **New Possibility**, dove ci si imbatte in mucchi di canzoni natalizie o per bambini (o come in **Days Have Gone By**, dove si srotola l'inno nazionale finlandese di Sibelius, ripreso per il semplice gusto di « bel suono »); la musica di John Fahey è un caleidoscopio incredibile di vita e di energia, una sfera di cristallo dove leggere qualcosa sulla « santità » del comporre. La Takoma, mitica casa discografica autosufficiente, è il coronamento di tutto questo. Fahey l'ha ideata, finanziata, presa in mano e nutrita, con la musica sua e dei suoi allievi: su quel catalogo sta scritta quasi tutta la sua storia, dal

1959 di **Blind Joe Death** (100 copie di tiratura 95 anzi, come spiega egli stesso, « perchè 5 andarono distrutte ») al 1971 di **America** e **Fare Forward Voyages**, capola vori di maturità. Altre incisioni, sparse, possono completar l'affresco: vecchi introvabili 78 giri per la Fonotone sono il « principio », negli anni '50, mentre due buoni LP per la Vanguard (dove tra l'altro si ascolta l'unico brano « politico » di Fahey, **March For Martin Luther King**) testimoniano dei giorni più vicini a noi. C'è anche il tranello, lo sbaglio grossolano, un quasi-tradimento dettato da ragioni di sopravvivenza: sono i due albums della Reprise, abbastanza nuovi, dove l'arte cristallina della chitarra è sfregiata da un assurdo **revival** degni anni '30, con **boogie woogie** e altre danze dell'epoca guardate dall'ipocrita finestra della nostalgia e del divertimento.

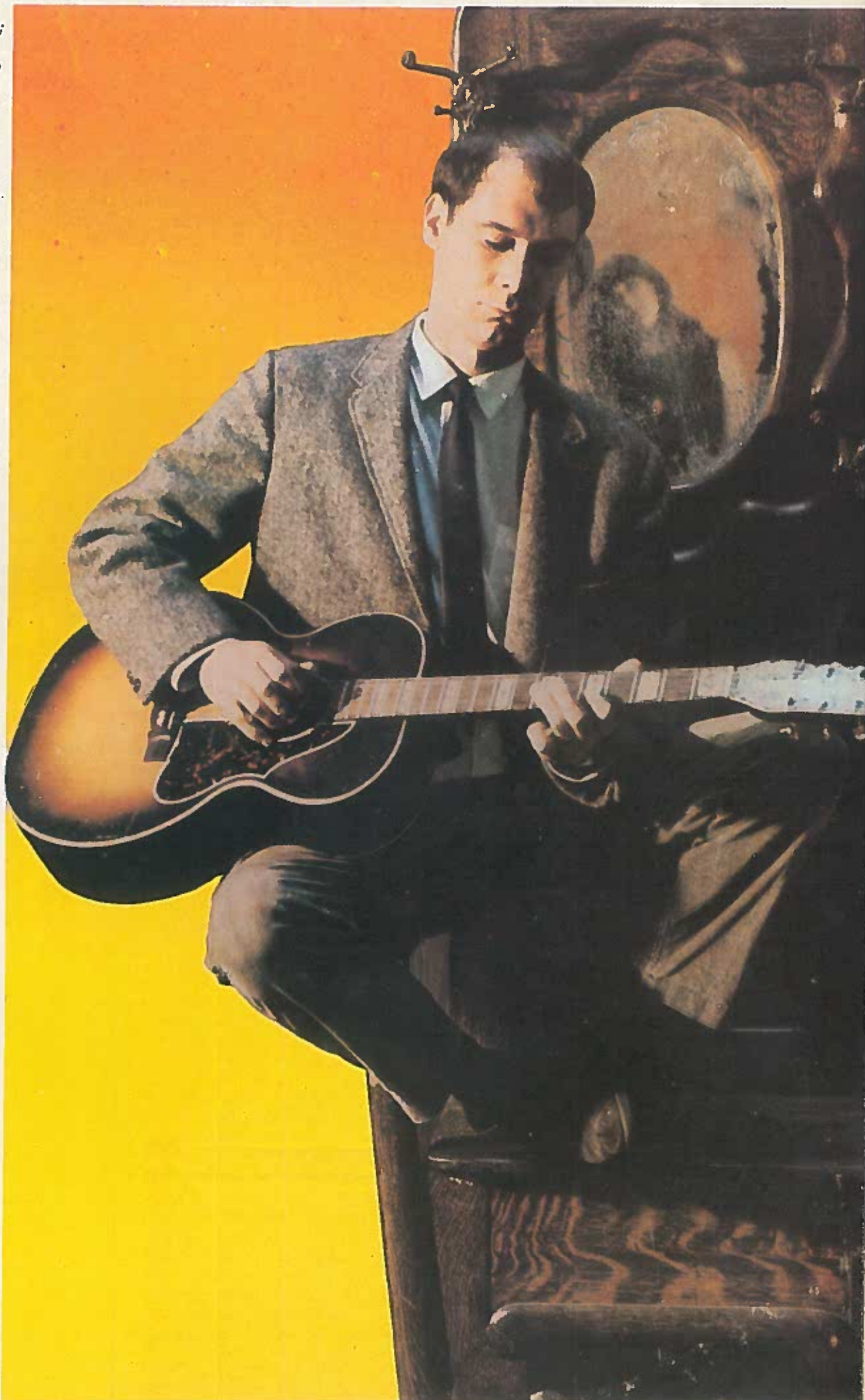
leo kottke

C'è un contrasto di fondo, nel paragone: Leo Kottke pare più limitato, meno grande di John Fahey, ma alla fine lascia il gusto più esaltante in bocca, salta e incide la pelle e scioglie quei nodi di monotonia (pochi) che l'ineffabile maestro talvolta lascia sul campo. E' questione di colore, o forse di « montaggio musicale ». Il film di Fahey è statico, pieno di sussulti misurati al millimetro, colmo di inquadrature lunghe e testarde: Kottke taglia con forbice più svelta, rinuncia ai meravigliosi stupefacenti estremismi e vive così, celebrando lo stesso rito con moven-

*"Ed ecco, l'inverno è trascorso
la pioggia è terminata e in fuga;
i fiori appaiono sul terreno,
il tempo degli uccelli che cantano
è arrivato
e nella nostra terra si ascolta
la voce della tartaruga....."*

ze più « comprensibili ». Non parliamo solo della voce, il canto duro della gola che in fondo Kottke usa anche male: e nemmeno degli altri strumenti, gli organi, la batteria, i pianoforti, che oltretutto l'uomo d'oggi non sembra amare più di tanto. E' proprio il **modus** creativo a risultare diverso, il taglio delle composizioni: Kottke, ingenuissimo **naif**, tende ad una rappresentazione più viva, elastica della vita e dei suoi fenomeni, propendendo inevitabilmente per certi scoppi di country che lo investono a giorni alterni. La chitarra sbanda da un lato all'altro della strada, si fa decisa e si fa ubriaca, riflette per un attimo solamente con i pensieri intricati di Fahey, rinuncia al blues degli anni torbidi e alla scoperta di mesi passati, rinuncia al **raga** dagli occhi celesti del nostro uomo di prima: l'irruenza porta Kottke fuori dal guscio, a contatto con certe forme musicali che ci sembrano più vicine. Ma c'è un fondo simile, incontestabilmente, una radice con due teste che accomuna maestro e allievo: e non è solo questione di arpeggi, di monologhi interminabili allo strumento, di ballate che appaiono e scompaiono in cima a uno stile irripetibile. E' un fatto di vita, invece: Kottke rappresenta, con i suoi « rumori », la desolazione, l'incanto, il fatto chiarissimo avvenuto mille giorni prima, l'osservazione saggia, la memoria divertente. Igiene mentale, una volta di più: e omaggio alle Cose, come può confessar la presentazione tenera di **Greenhouse**:

John Fahey





« Nel senso che le mie chitarre un tempo erano piante, questo mio disco è una serra », Kottke si ricorda: **Eight Miles High** (proprio quella dei Byrds!), su **Mudlark**, è un scivolar verso gli anni '60, **Spanish Entomologist** un calarsi nello abisso della giovinezza, con fotogrammi di Stan Laurel ed Oliver Hardy, addirittura. Canti religiosi, pagine di sconosciuti **folksingers**, vecchi **tunes** appresi in pomeriggio con John Fahey; il paniere dell'artista è gonfio di queste magiche diverse cose, accanto a composizioni personali sempre più decise col passar del tempo.

Negli anni '60, Kottke appena ventenne (Minneapolis 1941) resta molto tempo fuori dal cancello discografico: ha un volto di bimbo, salute cagionevole, i piedi quasi assiderati per uno scherzo della vita (saluterà la loro rinascita in un indimenticabile album live, « i miei piedi stan sorridendo »). Lo raccoglie Fahey, nell'intrico della Takoma, facendogli incidere una « tavola musicale » come **6 & 12 string guitar**: solismo, sguardi esasperati in fondo a sé ed un altro LP senza compagni che prende il volo sotto piccole ali discografiche (**Circle round**

the Sun, per la Symposium). Alla Capitol, nel 1970, arriva circondato di una piccola aureola di dignità: lo lasciano fare e la ricompensa è **Greenhouse**, un dolce sottile dicamo di Americano e di serate passate nei campi (« aiutavo mio nonno a raccogliere fagioli »), ad ascoltare lo Universo e la musica della gente. Al secondo disco qualcuno alza la voce, consiglia una struttura più corretta (normale), batteria e altri strumenti che rendono spinoso quel non-country americano. **Mudlark** vien fuori così, con qualche impaccio e cantilene e il solito saccheggio dalle finestre del mondo - una **Bourée** di Bach, addirittura, spinge il collage ai limiti estremi.

Ma l'anima e l'udito non sopportano l'intrusione dei tamburi, cercano una purificazione che sia semplice e senza stridio: **My Feet Are Smiling** riporta l'attenzione sulle pause e sugli scatti della mano, sfogliando l'album del passato e provando la scatola magica dell'avvenire. Il resto, i due LP 1974, continuano il gioco diffidando da popolarità, canzoni, consumabile armonia: Kottke è solo o con altri a seconda dei lampi della mente, senza toccar la

sincerità, lo stupore infantile (« Questa canzone si chiama Mona Ray, perché è il più bel nome che mai abbia sentito »), il morbido rubare dalle ceste altrui. **Ice Water**, soprattutto, è processione di nuvole, di pomeriggi, di 1956, di fantasia, di bellezza: **Morning is the Long Way Home** insegna alla Nitty Gritty cosa significhi country senza dormire d'inutilità, **A Child Should Be a Fish** legge i fantasmi di un poeta che non può non esser John Fahey, con i silenzi arabescati e l'attenzione che si mangia sino in fondo le poche parole sparse.

Qualcuno comincia a sintonizzar l'antenna, qualcuno si stanca di **amplifiers** e di aggressioni sulla scalinata dell'Alienazione: articoli timidi, lui incredulo bambino lamenta mali ai tendini e difficoltà nello stringere lo strumento come dovrebbe. Fine di una favola? Siamo in attesa.

robbie basho, peter lang...

I minori sono quelli che vivono in margine al banchetto, clienti più o meno occasionali della Takoma e della sua filologia.

Peter Lang è un Fahey + Kottke in sedicesimo, una riduzione di quel suonar liberi tra avvenire e tradizione: un amanuense cui va ascritto il coraggio di non battere strade facili, pur nella fedele copia dei modelli conosciuti. Un collage della Takoma lo ha appena reso celebre e felice, accomunandolo ai nomi dei progenitori: il resto è segnato su un libro sonoro, **Thing at Nursery's Room** pieno di fascino e di dubbi.

Robbie Basho è pedina più importante, personaggio con favole ed intrighi non riconducibili ad alcun esempio. La « via americana alla chitarra » non lo inte-

ressa più di tanto, i « trucchi » di Fahey e Kottke lo penetrano ma non sino alle ossa: l'uomo guarda oltre, all'Oriente e ai sogni di uno struggente misticismo oppure, per restar più vicino alla sua realtà, ai canti pellerossa che lo accompagnano dall'infanzia, alla tradizione irrisa e violentata delle genti indigene di America. Il collage ha una sua nobiltà, pur nella monotonia di lunghe parole affidate all'aria, di urla improvvisate, di un suonar la chitarra senza morbidezze e luce: se gli inni si contorcono, perdono sangue, ci paiono chiusi e statici nella loro enigmaticità, va detto anche di una fierezza lampante, di un orgoglio che porta l'uomo a ritesser le trame della sua stirpe? Animali misteriosi, carri solari, eroi mitici e fiori profumatissimi sono i personaggi

di questa saga: Basho costruisce le linee portanti, canta, suona chitarra e pianoforte, mentre una selva di giovani leoni pellerossa gli sta attorno, e Ramad Raghavan, artista indiano, batte il cuore della vita sull'antico **mrdangam**. Fili di vita e di morte, immaginari ponti lanciati tra Oriente e Occidente, radici di pelle rossa lungo colline di Persia (soprattutto **Zarthus**, dedicato al saggio Meher Baba, sviluppa questa idea); la musica ritrova simboli di amore e di accanita purezza.

« Io sono il fiore del Cuore / Svegliatemi / ed io fiorirò ancora; / e tutte le speranze dell'Uomo / sollevaranno la stanca testa / e si leveranno dai letti vuoti / e sosteranno in attesa sul Ponte / che porta l'Alba... ».



JOHN FAHEY	
BLIND JOE DEATH	TAKOMA
DEATH, CHANTS, BREAKDOWNS & MILITARY WALTZES	
DANCE OF DEATH & OTHER PLANTATION FAVORITES	
THE GREAT SAN BERNARDINO BIRTHDAY PARTY	
DAYS HAVE GONE BY	
THE VOICE OF THE TURTLE AMERICA	
FARE FORWARD VOYAGES	
THE TRANSFIGURATION OF BLIND JOE DEATH	
THE NEW POSSIBILITY	
JOHN FAHEY	VANGUARD
YELLOW PRINCESS	
OF RIVERS & RELIGION	REPRISE
AFTER THE BALL	
LEO KOTKE	
CIRCLE 'ROUND THE SUN	SYMPOSIUM
6 & 12 STRING GUITAR	TAKOMA
MUDLARK	CAPITOL
GREENHOUSE	
MY FEET ARE SMILING	
ICE WATER	
DREAMS & ALL THAT STUFF	
ROBBIE BASHO	
SEAL OF THE BLUE LOTUS	TAKOMA
THE GRAIL & THE LOTUS	
BASHO SINGS!	
THE FALCONER'S ARM I	
THE FALCONER'S ARM II	
SONG OF THE STALLION	
VOICE OF THE EAGLE	VANGUARD
ZARTHUS	
PETER LANG	
THE THING AT THE NURSEY ROOM WINDOW	TAKOMA
KOTTKE / FAHEY / LANG (con John Fahey e Leo Kottke)	

L'indirizzo della Takoma è:
PO BOX 5369, Santa Monica, Calif. 90405

CINEMA

IL DIVO E IL DISASTRO

« La religione egizia, diretta interamente contro la morte, faceva dipendere la sopravvivenza dalla perennità materiale del corpo. Essa soddisfa con ciò un bisogno fondamentale della psicologia umana: la difesa contro il tempo. La morte non è che la vittoria del tempo. Fissare artificialmente le apparenze carnali dell'essere vuol dire strapparle al lusso della durata: ricondurlo alla vita. Era naturale salvare queste apparenze nella realtà stessa della morte, nella sua carne e nelle sue ossa. La prima statua egizia è la mummia dell'uomo conciato e pietrificato nel natro. Ma le piramidi e il labirinto dei corridoi non erano una garanzia sufficiente contro la violazione eventuale del sepolcro; bisognava prendere anche altre assicurazioni contro il caso, moltiplicare le possibilità di salvaguardia. Così si piazzavano presso il sarcofago, assieme al frumento destinato al nutrimento del morto, delle statuette di terracotta, sorta di mummie di ricambio, capaci di sostituirsi al corpo se questo fosse stato distrutto. Si rivela così, nelle origini religiose della statuaria, la sua funzione primordiale: salvare l'essere mediante la apparenza ».

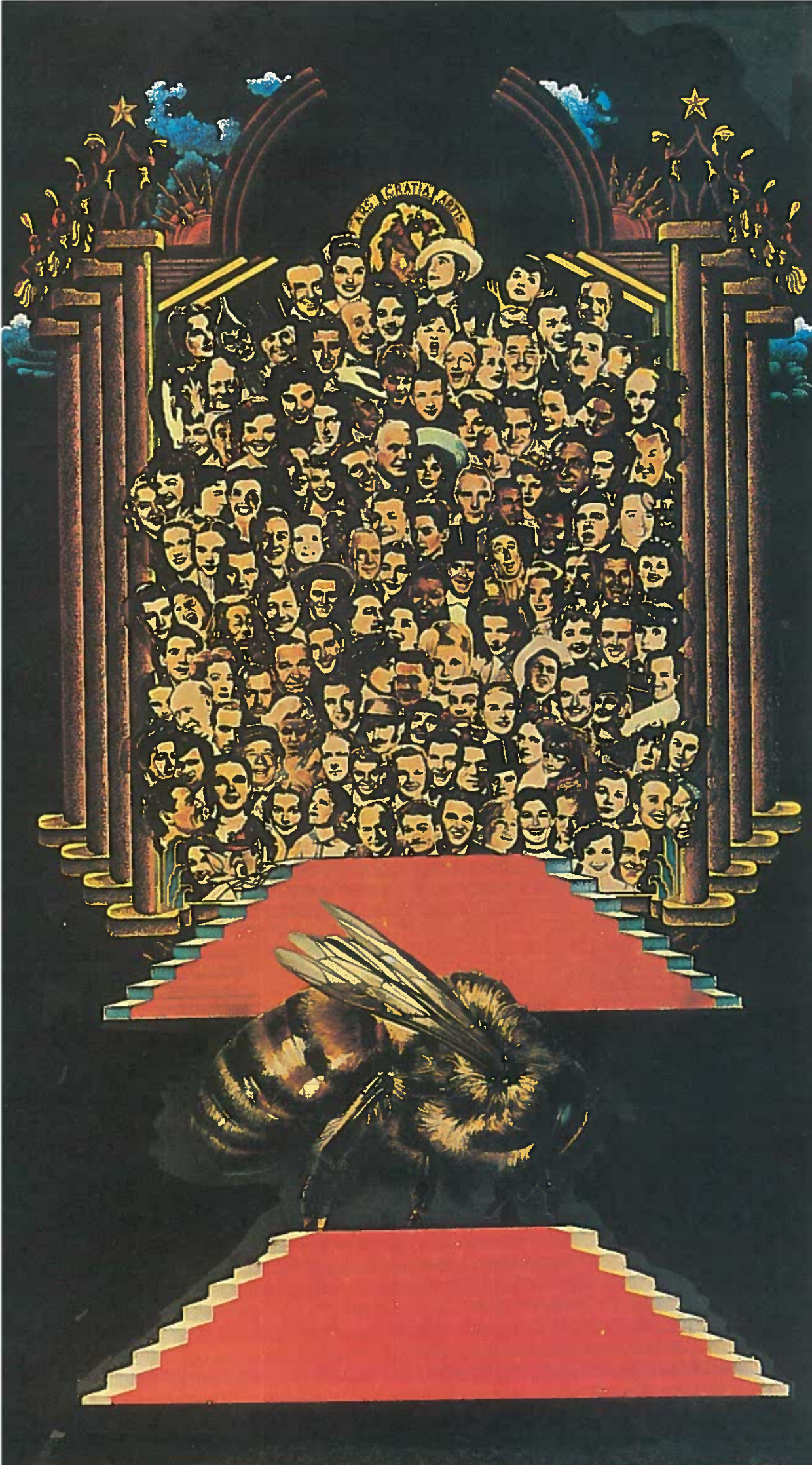
André Bazin

« Ad una proiezione privata di *C'era una volta Hollywood* a New York, Andy Warhol, che sedeva in prima fila e ha registrato su nastro tutta la colonna sonora, ha dichiarato: « E' il miglior film che io abbia mai visto. Prevedo di vederlo altre cento volte per poterlo gustare pienamente ».

Rex Reed



Il rito sociale di andare al cinema è diventato, in particolare il sabato sera, un'impresa che mette a dura prova i nervi della gente. E non tanto per il prezzo dello spettacolo che ha raggiunto le 2000 lire ma, al contrario, per le risse che si scatenano davanti al botteghino, in una coreografia disarticolata di mani che sventolano fogli da 10.000 e di corpi che ondeggiano, imprigionati nell'atrio: desiderio, eccitazione e paura, gli stessi sentimenti che pochi minuti dopo il film scaterà nella sala buia, sono già liberati, allo stato puro, nella hall. Del resto è una vecchia storia che risale almeno all'epoca della grande depressione americana, quando chi faceva la fila davanti alle sale della quarantaduesima strada doveva guardare in alto, pronto a scansarsi per evitare i corpi di chi buttava dalla finestra, vasi di fiori urlanti precipitati dal vento del crollo in Borsa. André Breton, più o meno in quegli anni, scriveva: « Cara immaginazione, quel che più amo in te, è che non perdoni ». La società dello spettacolo gli dà torto: l'immaginazione non solo perdona ma assolve, con formula piena, e dà ampio credito, una vera e propria bancarotta, ai consumatori di immaginario. Allora come oggi lo spettacolo era, spesso, il disastro. Ma qual'è la differenza fra l'immagine del disastro propo-



Streambot Bill Junior di C. Reisner e B. Keaton



sta dai mezzi di comunicazione di massa degli anni '30 e quella, più massiccia, autoritaria e autorevole, da cui siamo bombardati oggi?

Da qualche mese si chiacchiera molto di un nuovo filone, quello del *cinema catastrofico*. Come spesso succede, questo genere presunto è un'invenzione della critica: fin dalla sua nascita il cinema ha dimostrato una vera e propria vocazione a rappresentare la calamità, la catastrofe, la distruzione. In particolare il cinema americano, forse proprio per il suo gigantismo, è reo confesso di questo peccato originale; al di là dell'inconsciente ottimismo di cui si è fatto veicolo, la sua massima aspirazione è sempre stata l'apocalisse. Da *Intolerance* di Griffith (1916) a *Terremoto* di Mark Robson (1975), l'impianto che ha sostenuto i film di maggiore successo popolare è quello, scricchiolante e sinistro, che regola la logica stessa del capitalismo: il consumo, lo spreco e la distruzione come fasi di riciclaggio di uno stesso processo. La rappresentazione della catastrofe non soddisfa soltanto il desiderio, così tipicamente infantile, di fare a pezzi i giocattoli, per vedere come sono fatti dentro. Essa serve anche ad esorcizzare una paura metafisica, quella della morte, e una paura storicamente determinata che tende a crescere in maniera paranoica quando

il sistema capitalista attraversa una delle sue periodiche fasi di « cedimento ». L'economia del disastro sarebbe dunque il riflesso del disastro dell'economia. Anche chi vede in questi sussulti delle fasi di crescita, traumatiche ma positive, è preda dell'angoscia dell'oggi. I mezzi di comunicazione di massa si occupano allora di annullarla creando l'angoscia di un ipotetico domani (il segno più vistoso ne è il crescente successo del cinema di fantascienza) e rievocando quelle di ieri (guerre, massacri, la distruzione di San Francisco, l'incendio di Roma e di Chicago, il Mar Rosso vendicatore). Dunque il cosiddetto filone catastrofico come fenomeno degli anni '70, non esiste in quanto



fondamentale, fra un film come *Uragano* di John Ford (197) e per esempio, *Terremoto*, a ben vedere c'è. Il disastro degli anni '30 era l'esteriorizzazione metaforica di conflitti interiori, come voleva Shakespeare con le sue tempeste e le sue foreste che si muovono. L'uragano nasce nel cuore degli uomini e ad esso gli uomini si oppongo-

Clark Gable in C'era una volta Hollywood



tale: da sempre esso consolava le masse del proprio stato, come da sempre i produttori spendono più volentieri soldi in colossali scenografie se vengono utilizzate due volte, nel loro farsi e nel loro distruggersi. La villa di *Zabriskie Point* non sarebbe così bella se non la vedessimo esplodere una decina di volte, filmata contemporaneamente da altrettante macchine da presa. La richiesta della paura è molto più soddisfatta da un vecchio film comico come *Steamboat Bill Junior* di Buster Keaton (1927) che da *L'avventura del Poseidon* e, in quanto a sadismo e a compiacimento nel mostrare il trionfo della morte, film onestamente familiari come *Fantasia* di Walt Disney, *I dieci comandamenti* di Cecil B. De Mille e *La guerra dei mondi* di Byron Haskin sono ancora insuperati. Ma una differenza,



Fred Astaire in C'era una volta Hollywood

no, in una parabola politica o morale che li ritrova vincitori o vinti, premiati o puniti, quando arriva la quiete dopo la tempesta. E anche quando dietro l'esibizione terrificante degli effetti speciali c'era solo una speciale ricerca dell'effetto, erano soprattutto dei décor a sfasciarsi, delle

anonime comparse in campo lungo a svanire. Lo spettatore, sollecitato nel suo « complesso di Nerone » (così un teorico francese definì il piacere che si prova assistendo allo spettacolo delle distruzioni urbane), era al riparo, *al di qua* nel disastro, e l'eroe, il divo, insomma l'involucro magico dell'identificazione, si salvava. Il divo era immortale, perfino quando era cattivissimo (come Yul Brinner davanti al Mar Rosso): il cinema non veniva meno a quella funzione antica di sostituire la vita con un'apparenza che fosse vittoria sulla morte o, se si vuole, di *salvare* mediante l'apparenza.

Oggi, negli anni '70, accade sotto i nostri occhi e per i nostri occhi che l'immagine del disastro si presenti *perversa* in maniera inquietante (e parlo di disastro in senso lato: il disastro dell'amore in *Ultimo tango a Parigi*, quello dell'innocenza ne *L'esorcista*, quello delle funzioni vitali primordiali in *La grande abbuffata*, oltre a quelli che si dispiegano nella situazione più convenzionale della catastrofe). Non soltanto l'eroe muore (il divo strabuzza gli occhi e li chiude perché non si possa spalancare maggiormente i nostri), ma il disastro *esce dallo schermo* e invade la sala. L'uomo degli anni '70 non vuole più vedere una o molte morti ma la *propria* morte. La casa risulta tanto più evidente se, da questo punto di vista, si guardano dei film apparentemente vitalistici, che sembrano volersi opporre al nichilismo o alla disperazione mentre, nel fondo, devono il loro successo a un'inconscia domanda di morte da parte del pubblico che li vede. Possiamo trattenere l'immagine del disastro offerta dal cinema contemporaneo (un'immagine persecutoria, paranoica e autodistruttiva) con due film esemplari: *Terremoto* e *C'era una volta Hollywood*, due spettacoli che intendono opporsi l'uno all'altro e che in realtà sono complementari.

C'era una volta Hollywood (titolo originale, *That's Entertainment*: Questo è spettacolo) è costituito da una manipolazione di sequenze tratte dall'enorme repertorio di film musicali realizzati dalla Metro



Goldwyn Mayer fra il 1929 e il 1958, collegate dell'intervento di undici « divi », gli stessi che appaiono, quando erano più giovani, in alcune di esse, e che rievocano quell'età dell'oro con un tono così lugubre e grottesco, al limite della commozione, da giustificare il titolo italiano. *La rievocazione*, caratteristica della parte più propriamente antologica del film, è oscurata, nel mio ricordo, dalla *commemorazione*, che sigilla con un tono oggettivamente funebre le sequenze di commentonecrologio. Questo è spettacolo? Sicuramente sì, a giudicare dal successo che il film ha riscosso. Ma qual'è lo spettacolo che il film offre: l'antologia o il suo commento? Ci si chiede se la frase pubblicitaria « Quando, prima dei titoli, inizia l'ouverture, ci si ritrova in tempi migliori » non vada presa in senso simbolico: non ci si ritrovi cioè nell'anticamera dell'altro mondo o, più materialmente, in un cimitero degli elefanti. Fred Astaire, Bing Crosby, Gene Kelly, Mickey Rooney, Frank Sinatra, James Stewart, Elizabeth Taylor sono alcuni di questi pachidermi. Li vediamo passeggiare lungo viali del tramonto, scendere giù per le antiche scale di qualche studio, sostare davanti ai resti squamati e laceri di indimenticabili scenografie (particolarmente impressionante la sequenza in cui Fred Astaire passeggia lungo la « stazione » di uno dei più bei momenti

di *Spettacolo di varietà* di Vincente Minnelli, un immenso décor che sembra appena uscito dai fumi di una guerra atomica). I loro visi gonfi e tirati sono stati sottoposti a un maquillage perverso che li rende mostruosi, facendo della loro onesta vecchiaia qualcosa di colpevole (non si può fare a meno di pensare al celebre episodio del « ringiovanimento » di Chaplin in *Un re a New York*). Il dato più forte di questo film mi sembra proprio la « suite » di maschere mortuarie che lo costella; l'uso che viene fatto, al presente, della *star*, in un'antologia che mostra l'epoca in cui la Metro era orgogliosa di avere sotto contratto « più stelle che in cielo ». *C'era una volta Hollywood* sembra mettere in causa lo statuto mitologico del divo; perché la Metro, nel costruire a propria gloria questa piramide faraonica ha insistito tanto sull'aspetto agonico del divo, al punto di dare agli interventi « al presente » la stessa densità delle sequenze dove tutto volteggiava, danza, canta, salta? Viene in mente che questi vecchietti in realtà non sono i *divi*, ma la loro scoria, quel che ne resta: poveri ricchi pensionati di un ospizio lussuoso, obbligati per contratto a mascherare anche il loro ultimo ballo. Ma forse la spiegazione è più crudele: questo film, che si offre come risposta ad un cinema del disastro manifesto, deve il suo successo all'immagine del disastro del divo, cosa che spiega bene gli applausi a scena aperta che riscuotono i due lunghi carrelli laterali sui divi che mangiano (una lunga successione di grandi attori scomparsi) e che illumina sinistramente la ragione per cui film catastrofici come *Airport '75* e *L'inferno di cristallo* mostrino, a loro volta, tutta una pioggia di polverose stelle cadenti. L'industria dello spettacolo non è mai innocente: che la vecchiaia così esibita non sia il risultato di uno sguardo finalmente realista, ma di un eccesso di trucco (quasi un iperrealismo macabro come i manichini di Duane Hanson), è confermato dal trattamento riservato alla parte antologica vera e propria. Tanto gli anziani attori sono stati « guardati » quanto i balletti e le

danze sono stati sottoposti ad un tecnologico e raffinatissimo processo di ringiovanimento: le vecchie (e sublimi) sequenze di tanti capolavori sono gonfiate a settanta millimetri (strappate all'originario formato 1 x 1,33), il loro suono rivitalizzato, molti strumenti musicali sostituiti, gli arrangiamenti originali rielaborati da Henry Mancini, la nuova colonna sonora smistata sulle piste del suono stereofonico. *C'era una volta Hollywood* è un film « espanso » (alla lettera), al servizio di quella che, nel cinema contemporaneo, possiamo chiamare la *strategia dell'emozione* (o, meglio, *dello shock*). La moderna tecnologia e alcune delle ricerche dell'« avanguardia » sono fuse per mettere in scena su un catafalco roboante e gigantesco, un funerale macabramente « pompier » e il film è solo una finzione (truccata da documentario) sulla morte del cinema e sulla sua resurrezione.

Terremoto, subito dopo l'inizio, in parte ci rasserena: l'eroe è Charlton Helston, il divo che più di ogni altro incarna oggi i miti dell'indistruttibilità e della forza. Helston è, prima di tutto, Michelangelo, Mosé, Ben Hur, El Cid, Marcantonio e via di questo passo. La prima volta che lo vediamo è occupato a mettere in scena il proprio corpo, facendo sovrumani esercizi ginnastici. Esibisce una tale massa di muscoli che anche lo spettatore più pessimista è subito tranquillizzato: il divo è più in forma che mai (forma fisica accentuata dalla presenza di Ava Gardner, sfatta e trabalante), scommettiamo che supererà (sia pure con lievi contrazioni della mandibola) qualunque scossa sismica. Più avanti scopriamo che abita su una della colline che sovrastano il bacino artificiale di Los Angeles. Siccome fin dai titoli di testa abbiamo capito che l'ultimo effetto del terremoto sarà quello di spezzare la *diga di Hollywood* (non invento: si chiama proprio così) prevediamo, a maggior ragione, che toccherà proprio a lui, il Divo più prestigioso, di sostituirsi a questa diga vittoriosamente, e di opporsi al disastro. Invece accade proprio il contrario: l'ultima star

finirà miserabilmente annegata nel prefinale, trascinata dalla furia dell'acqua nell'oscuro seminterrato del Plaza, in un ultimo abbraccio con la moglie e la morte. *Terremoto* infatti distrugge tutto tranne l'unità delle famiglie: i rapporti di parentela sono distribuiti dalla sceneggiatura con una prodigalità che sfiora il ridicolo: molti dei personaggi che il film ci mostra prima del terremoto (l'ingegnere edile, l'ubriacona nevrotica, l'attricetta vedova, l'inevitabile ragazzino che va salvato a tutti i costi, il capitalista dal cuore buono quanto malandato, il poliziotto onesto, una ragazza sfaccendata) sono imparentati fra loro: la ragazza che va al cinema è sorella del poliziotto, il ragazzino è figlio dell'attricetta, l'ingegnere è marito dell'ubriacona e genero del capitalista. Così, quando il terremoto arriva, la nostra partecipazione vicaria è doppiamente garantita: lo vivremo non solo con emozione ma con commozione, avendo fatto familiarità con tutte queste famigliole alle prese con piccoli e grandi problemi. Come noto il film deve il suo grande successo al sistema « Sensurround » (fusione delle parole *sensu* e *intorno*: una guerra accerchiante la sensibilità dello spettatore), pensato soprattutto per costruire un avvenimento che non possa essere imitato dalla televisione. Il terremoto deve entrare in sala, uscire dallo schermo, trasferirsi pulsando lungo i braccioli delle poltrone, far vibrare i corpi degli spettatori. Deve essere così terribile da non risparmiare neppure Ben Hur. Attraverso una vera e propria aggressione fisica, *Terremoto* uccide il Divo e con lui tutti gli spettatori, esaltando il Disastro. È stato detto che questo film è un romanzaccio (scritto dall'ineffabile Mario Puzo, autore de *Il padrino*, è diretto dal micidiale regista de *I peccati di Peyton*), che i personaggi sono stupidi, le psicologie elementari, l'intento scopertamente edificante e moralistico. È vero, ma non dice nulla di vero sull'impatto del film perché, come ha già ricordato qualcuno, qui *la terra trema*. L'effetto che il film raggiunge, con forza, non è né psicologico,



né morale: è fisico. La meta è il corpo dello spettatore e non è un caso che l'ultima immagine ci mostri, fra tanti personaggi, solo quelli sconsoati del medico e del poliziotto (i guardiani del corpo individuale e del corpo sociale). D'altra parte se *Terremoto* comincia con un'aerea ricognizione della diga di Hollywood, il terremoto comincia dentro una sala cinematografica dove gli spettatori come noi, nel buio, stanno vedendo un film di Sergio Leone. E qui l'immaginazione catastrofica si permette l'immagine del disastro più intelligente, sofisticata e sfacciata che io abbia mai visto: la pellicola proiettata nel film dentro il film si arresta e il fotogramma comincia a scoppiare e a fondersi. Forse il cinema sta morendo davvero, in favore di una nuova arte di massa che aggiorni tecnologicamente l'effetto di realtà, lo shock traumatico che l'antica immagine bidimensionale non sollecita più. La cosa grave è che oggi questa trasformazione del mezzo cinematografico (con film come *C'era una volta Hollywood* e *Terremoto*) non ripropone in maniera più « moderna » l'antica illusione di una vita finta per l'effimera durata di due ore, ma una finta morte. E noi paghiamo per questo.




SKYLAB CHIAMA TERRA.....

SONO TORNATI I CORRIERI DEL COSMO
CON ALTRI 3 MESSAGGI
QUADRIFONICI



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



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



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

distrib. 


ITALIANA
Via Senatol2,
Milano.



Rassegna Folk al Teatro Uomo

Patrocinata dal Folkstudio di Roma, si è svolta verso la fine di febbraio la 6.a Rassegna della Canzone Popolare Italiana. Per 12 giorni, presso la nuova sede di via Gulli del Teatro Uomo di Milano, gli interpreti più rappresentativi del canto popolare italiano si sono incontrati con un pubblico di specialisti e di simpatizzanti. Un'esperienza complessivamente positiva, sebbene discutibile sia apparsa l'articolazione data all'intera rassegna. L'aver concesso per intero i due tempi di ogni serata ad un solo interprete o gruppo, ha infatti appesantito il ritmo d'ascolto diluendo oltre modo. Una lunga serie di «corsi monografici» che d'altra parte non hanno fruttato, come era forse nelle attese degli organizzatori, un corrispettivo bottino di presenze. Alcuni spettacoli sono stati pressoché disertati con grave danno per l'innocente anonimato di personaggi di grossissimo talento. Questa cattiva sorte è toccata a Concetta Barra e alla sua antica canzone napoletana. Un binomio eccezionale per sintesi creativa e moduli esecutivi. Nativa di Procida, madre di Giuseppe Barra (componente della N.C.C.P.), Concetta ha iniziato, non più giovane, una fantastica favola musicale, aiutata in questo dalla fattiva collaborazione di

Roberto De Simone. La sua matrice autenticamente popolare, le imprevedibili sfumature di una voce dalla asciutta sonorità, il suo disincantato temperamento isolano, ne fanno l'interprete più composta e ispirata del canto popolare campano. Le sue storie si snodano via via a ricomporre «l'altra Napoli», finalmente riscattata dal soffocamento oleografico al quale l'hanno costretta torbide operazioni culturali. Quasi un esorcismo, al quale aggiunge efficacia la punteggiatura armonica della chitarra del figlio Gabriele. (Della Barra è disponibile un LP: *Nascette mmiez'ò mare...* Derby - DBR 69066).

Altri due spettacoli significativi sono stati quelli del Coro dei pastori di Orgosolo e del Teatro contadino di Quelli di Nocera. Il primo gruppo ha offerto una vera lezione di tecnica strumentale vocale. Cinque voci, le due soliste dialogano con il coro di alto-basso-contralto, tutte mirabilmente fuse nella proposta dei diversi modelli del canto popolare sardo. Un universo incredibilmente compiuto per il rigore strutturale dei suoi moduli espressivi conservatisi intatti nel tempo. E non sono mancati momenti di intensa emozione per taluni canti di lotta, a forte connotazione provocatoria. Del secondo gruppo

è da segnalare il carattere liberatorio. Una coloratissima serie di canti e di balli umbri, una festosa cornucopia, una sagra popolare con un sicuro potere coinvolgente. Per il resto la rassegna è trascorsa dalla «Toscana contadina di Caterina Bueno» alla «Sicilia amara di Rosa Balestrieri», dalla «Bassa Padana del Duo di Piadena» al «Sud di Otello Profazio», dalla «Toscana anarchica di Dodi Moscati» alla «Napoli di ieri di Toni Cosenza», alle «Storie veneziane» del Canzoniere Veneto». Tutti nomi per i quali va registrata un'ennesima conferma alle loro (pur diverse) capacità espressive. Due parole in più invece per i «cattivi». Decisamente deludente, rispetto alle loro fa-

tiche discografiche, la prova dei ragazzi del Canzoniere del Lazio, confusa e rabberciata. Per loro una serata no, peccato perché proprio davanti ad un pubblico nutritissimo e armato di belle speranze. Il discorso sul cantautore Francesco De Gregori rischia di scivolare malamente, specie se affrontato a righe contate. Comunque, se deve essergli concesso un riconoscimento di originalità per quanto riguarda l'esercizio di ricerca nei testi, non altrettanto si può dire per la ri-elaborazione del tessuto musicale, a volte scontato, non sempre perfettamente a fuoco. Da qui la sua ambiguità, la sua comunicazione rotta e precaria.

Silvio Sbriccoli

Kevin Ayers a Lugano

In un tetro capannone alla periferia di Lugano, con acustica insopportabile e folate di freddo ad ogni dove, si consuma il primo *freeconcert* in Svizzera. E' un avvenimento, venti giorni appena dopo la battaglia triste con Lou Reed: un regalo di amici del posto che aspirano potenti boccate di pubblicità (cigarettes...) pur di spendere qualche ora interessante.

L'attrazione è Kevin Ayers, un gnomo da enciclopedia, un buffo signorotto che ci assicura mangiato esattamente a metà dal consumo: ma il resto non sta a guardare, desiderato soprattutto dalla gente con bocca facile che davvero, una volta di più, dà ragione a chi bestemmia sulla musica come alienazione. Si comincia alle tre, con Claudio Fucci quasi patetico e i Madrugada a cercar impossibili geometrie (una chitarra, un synt, una batteria): tenere ingenuità dove il «clima» è spacciato, per risultato, nemmeno fossimo all'Ufficio Meteorologico. The Group alza il tasso azotemico, ma solo a tratti: quel jazzino lindo da esibizioni *after hours* è simpatico, punto e basta, e fastidioso per il pubblico che do-

manda fuoco e nervi tirati oltre un Jimi Hendrix ben rivisitato. Opus Avantra ha ben



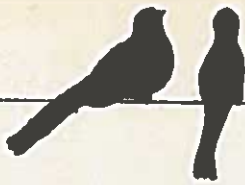
Kevin Ayers

altro impatto con la gente, e così Biglietto per l'Inferno. Errori madornali, ad ogni modo, dove i primi scherzano con un classicismo da Conservatorio troppo annacquato per far del «terrorismo culturale» e troppo ambizioso per divertire e dar significati: mentre i secondi spazzano la angoscia con grandi manate di rabbia, scavandosi poi il bunker (l'alibi) della «violenza contemporanea» offerta tale e quale.

Kevin Ayers, in fondo a tutto, entra con passo felpato in questa scuola per schizofre-



Concetta Barra



nici. E' indeciso, desolato, cerca lumi dal pubblico che lo ignora: il dubbio lo strangola, fotografie di 1969 (*Lady Rachel...*) stan troppo larghe e canzoni spiritose dolci (*May I*) soffron d'anemia, mentre il quasi rock inventato per gli anni a venire è troppo sofisticato e poco sincero per trascinare l'ascoltatore. Che accade? Noia e una gran voce buttata via, e qualche applauso ad un impassibile Ollie Halshall che si prova ad imitare Eric Clapton come da manuale: siamo alle solite in-

venzioni « a gettone », al mito risciacquato a basso prezzo, con opportuni arrangiamenti.

Si va via tardissimo, con maligni fruscii in fondo alle orecchie e il sospetto che i *freeconcerts* servano a poco, quando la musica è troppa e gli istanti masticabili son diluiti qua e là: molti problemi, come sempre, ancora una volta di serietà e consapevolezza, di reale capacità della « musica per tutti » a regalar alternativa e non nevrosi.

R.B.

Guccini a Milano

Francesco è comparso a Milano in punta di piedi, giusto per dare un impulso al rinnovato Teatro Officina e forse per verificare la realtà e la consistenza del richiamo esercitato oggi dal suo nome, dopo un gioiello di ambiguità come *Stanze di vita quotidiana*. Teatro stracolmo — 300 posti, i biglietti erano stati esauriti in prevendita — ed alcune centinaia di epigoni (su scala ridotta) della musica gratis che hanno preso a testate il portone del locale fino ad ottenere il loro scopo, con il risultato di congestionare a livelli surreali il già esiguo spazio. Non pochi spettatori erano venuti al concerto muniti di fiaschi di vino, fatto che dipinge già abbastanza bene il clima che Guccini riesce a creare nel suo pubblico. La situazione intima e raccolta del teatro serviva, se non altro, a rendere l'ambiente più simile al cabaret che al megateatro: notoriamente è in queste acque che Guccini riesce a dare il meglio di sé, padrone assoluto della scena, arguto « Canta-autore » visibilmente compiaciuto dall'umorismo delle sue « improvvisazioni » verbali tra una canzone e l'altra.

Un centinaio di minuti di spettacolo a buon ritmo, astutamente legato al passato piuttosto che al presente (fa un certo effetto riascoltare oggi *L'antisociale*, qualcosa che fa tornare in mente come una

decina d'anni fa i capelli lunghi rappresentassero davvero, un livello eversivo di contestazione alla vita come-non-doveva-essere): che ha permesso di gustare i tratti più convincenti del lavoro di Francesco, la poetica curiosamente sottile e fresca, la miseria delle situazioni-chiave tratte dal suo microcosmo capace di trasformarsi in immagini straordinariamente multicolori.

Ma cosa significhi oggi la *trilogia delle osterie* per un pubblico cresciuto con l'elettricità nelle vene e nel cervello, e che nel 1968 possedeva l'età della ragione, è un rilievo che lascio al buon gusto ed al senso realistico di ognuno. Avverto soprattutto questo pericolo, oggi, in Guccini: un lento scivolare di ruolo, un imboccare il sentiero sbagliato nel gioco dell'oca del nostro teatro quotidiano. Francesco piace ancora, ma non certo perché rappresenta un ruolo da protagonista, nella nostra realtà: anzi, gli stereotipi della sua figura attirano il sorriso proprio perché spesso appaiono curiosità da museo, simpatici ed anacronistici flashes su un mondo perso e dimenticato, abbastanza inutile per sembrare in qualche modo significativo.

Lo spettacolo in sé, comunque, riesce sempre ad appagare qualsiasi bisogno di *entertainment*, come dimostra il successo ottenuto dal protagonista. Che ha moltissime cose



Francesco Guccini

da insegnare — questo è evidente — all'armata Brancaleone del cantautorismo nostrano « giovane », che qualcuno oggi tenta di spingere sul piano pubblicitario, non so se dimostrando maggiore cecità o malafede. Guccini naviga sorione su questo mare di mediocrità: il suo professionismo, se non altro, non può certo essere messo in discussione.

Un'ultima goccia di veleno la voglio spendere per la solita manfrina finale, *La locomotiva* come contentino per scaricare la frustrazione e l'aggressività accumulata dal pub-

blico in un'ora e mezza di passività ed ignavia, di « rispetto » per lo showman. C'è gente che grida (a comando) « trionfi la giustizia proletaria » ed esce dal teatro convinta di avere compiuto un gigantesco atto di crescita politica: fatto che, sul piano del ridicolo, equivale soltanto a quello di chi compra un paio di King's jeans, dopo avere visto il loro manifesto pubblicitario, ed inizia davvero a credere di avere partecipato da protagonista alle barricate del maggio francese.

M.F.

Jazz Boom a Bergamo

La Rassegna jazzistica bergamasca, giunta alla sua settima edizione, è stata portata quest'anno da tre a quattro serate, con l'aggiunta di un concertone riepilogativo al Palasport.

L'organizzazione. L'errore più grave è stato quello di ritenere, malgrado l'esperienza degli anni scorsi, che bastasse la serata finale in più a calmare la sete di musica dei giovani. Eppure era sin troppo facile prevedere che il vecchio teatro Donizetti non sarebbe stato assolutamente in grado di contenere il numeroso pubblico voglioso di assistere ai concerti. Così si sono aperte le porte a tutti e si stava stretti come sardine, con il rischio di rimanere affissati dal caldo e dalla ressa.

Ora, finalmente, pare che la lezione sia servita: per l'an-

no prossimo già si parla di migliorare l'acustica del Palasport e di far svolgere lì tutta la manifestazione.

L'acustica. Certo l'acustica del Donizetti non è malvagia, ma, tutto considerato, le condizioni d'ascolto del Palasport erano già di molto migliorate rispetto alla disastrosa esperienza dell'anno scorso. Ora, con un serio sforzo, si può fare ancora di più.

I prezzi. La politica dei prezzi è stata, bisogna riconoscerlo, più che onesta. Cifre parecchio più basse di quelle astronomiche raggiunte dall'ultimo festival bolognese, fino alle settecento lire davvero irrisorie della serata finale.

Il pubblico. I giovani sono ormai la grande maggioranza anche negli avvenimenti jazzistici. Qualche volta c'è in molti una certa ingenuità o



mancanza d'informazione, ma è preferibile una tale approssimativa apertura (che d'altro canto diviene ogni giorno più matura) al settarismo decrepito e putrescente di certi sedicenti jazzofili vecchio stampo, non necessariamente anziani di nascita.

Il programma. Qui si è palesata la carenza più preoccupante. Merito della scarsa lungimiranza dei soliti organizzatori nostrani. L'assoluta assenza dal cartellone di nomi appartenenti alla avanguardia della Black Music: se l'edizione del '74 ci aveva fatto conoscere la meravigliosa esperienza dell'Art Ensemble of Chicago, stavolta non c'era neanche un nome « scomodo ». Non solo sono stati accuratamente evitati tipi come Anthony Braxton, Richard Abrams, Roswithl Rudd, JCOA, Frank Lowe, Rashied Ali, Revolutionary Ensemble, Milford Graves e soci, ma sono rimasti fuori pure personaggi più rinomati come Ornette Coleman, Cecil Taylor, Sun Ra, Don Cherry e compagnia.

Tutto è andato secondo il programma già annunciato, con la doppia esibizione dei gruppi dei fratelli Heath, di Elvin Jones e di Mingus. Unica eccezione la sostituzione all'ultima ora del Pork Pie di Charlie Mariano, che dicono in via di dissoluzione, con Dollar Brand.

Gli italiani. Finalmente la partecipazione nostrana è stata affidata a due nomi giovani e finora poco valutati. Il trio guidato dal trombettista-pianista Guido Mazzon, pur interessante e non privo di spunti, si è rivelato ancora un po' discontinuo. Di ben altra maturità e pregnanza è stata la prova offerta nella sera finale dal trio condotto dal pianista Gaetano Liguori (con un ottimo Filippo Monico alla batteria), giunto ad un livello qualitativo ed espressivo tra i più significativi d'Europa. E poi l'impegno politico del leader trova ben più salda corrispondenza nel tessuto musicale, rispetto ai tentativi velleitari e calligrafici di certi altri sedicenti (e più fortunati)



Gaetano Liguori

musicanti di casa nostra, capaci solo di comporre slogan confusi.

Gli altri europei. Fresco e fantasioso è stato il piano-solo dello spagnolo Teie Montoliu, per quanto datato possa essere il suo stile. Una performance riuscita la sua, specie in un momento in cui tutti suonano il piano-solo, non sempre giustificati dalla necessità e dalla bravura. Il gruppo più originale e nuovo dell'intera rassegna è stato, poi, quello organizzato dal chitarrista (nonché soprannista ed organista) norvegese Terje Rypdal. Alla testa di un inedito quintetto (Brynjulf Blix, tastiere; Torbyrn Sunde, trombone e percussioni; Svein Christiansen, batteria; Sveinung Hovensj, basso), Rypdal ha offerto una musica rarefatta, fiabesca, sognante, dolce, evocatrice di un mondo nordico antico e magico, moderno e attuale, nella sua ipnotica fissità. Il risultato ampiamente positivo, inoltre, viene ottenuto mediante un uso dei mezzi e degli effetti elettronici assolutamente dosato ed intelligente. La musica di Terje e compagni richiede concentrazione e mente aperta (c'è chi l'ha liquidata con il pretesto idiota che « non è jazz »), ed è stata danneggiata dall'essere « gettata via » come primo numero della manifestazione.

Apprezzabile, anche se un tantino indigesto e meccanico il free del quartetto del trombonista tedesco Albert Mangelsdorff (peraltro bravissimo

individualmente). Da dimenticare invece la prova del quartetto jugoslavo del vibrafonista Bosko Petrovic.

Gli afroamericani. Il pianista (e flautista) Dollar Brand, per quanto applaudito a gran voce, ha palesato i limiti di una formula ripetitiva e monotona. Brand è un artista sincero, ma ascoltato da solo si rivela, alla lunga, noioso. Lo aspettiamo ora alla testa di un gruppo più esteso ed articolato. Il trio dei fratelli Heath (Al, batteria; Percy, c. basso e cello; Jimmy, sassofoni, flauto e piano) ha prodotto un *mainstream* moderno un po' risaputo e plateale, anche se di buon livello, grazie soprattutto alla generosità di Jimmy, bravo davvero al tenore. Il quartetto del grande Elvin Jones è parso sostanzialmente grigio ed incolore, anche per la pochezza dei suoi elementi (Steve Grossman, sassofoni; Roland Price, chitarra), con la sola eccezione del bassista (il bravo David Williams). Il *drumming* di Elvin è sempre possente ed ineguagliabile, ma ora appare vuoto ed inutile, confinato com'è ad inseguire (da solo) un coltranismo esteriore e di maniera. Peccato. Se Elvin sembra oggi destinato ad

impersonare il mito vivente, il genio di Charlie Mingus non accenna a sclerotizzarsi. Mi sembra giusto, perciò, che ora i più giovani lo applaudano come una rock-star. Il trionfo di Umbria Jazz della scorsa estate si è ripetuto ampiamente, con una gioia ed un calore veramente pazzeschi. L'unica novità nella formazione era il trombettista Jack Walroth, che ha sostituito un po' faticosamente il più focoso sassofonista Bluiett. Sono mutati pure i temi musicali, tutti nuovi, anche se perfettamente inseriti nella tradizione dell'intera musica afroamericana, dalla più classica alla più recente, sempre con l'inconfondibile tocco mingusiano. Una musica forte, piena di passione e di colori, ricca e vibrante, collaudata come linguaggio, ma sempre intensamente attuale e viva. Merito di un Mingus, inarrivabile contrabbassista ed animatore; di Danny Richmond, batterista fondamentale e splendido; di Don Pullen, pianista energico e totale; di George Adams, sassofonista (e cantante) incredibile e diabolico. Un Mingus d'annata, insomma, ed un gruppo che resterà tra i suoi migliori.

Giacomo Pellicciotti

Foto Roberto Masotti



George Adams



LED ZEPPELIN
Physcal Graffiti
(2 LPs)
(Swan Song)

Due LP per i vecchi ex Yardbirds che amano un giorno di luglio del 1969, sulle onde di una *Baby I'm Gonna Leave You* urlata dal jukebox della cassa toracica quando ancora era tutto chiaro...

Perché tanta dissensatezza? Due dischi sarebbero stati logici all'inizio, ai tempi di *Dazed & Confused*, di *Communications Breakdown*, del « succo di limone » che correva tra le gambe di Robert Plant a significar di una porta furiosamente abbattuta: stagioni in cui davvero era possibile il « morir di Zeppelin », mesi in cui un bootleg dalla pelle irritata come *Live on Blueberry Hill* sapeva mangiarsi mezzo mercato, vendendo, vendendo. Ora non più, ora tremila complessi con maggior fiato e grinta hanno preso il sopravvento: relegando Zeppelin nella soffitta dei ricordi, nel limbo delle fotografie appassite, negli annali della rabbiosa vanteria, come in vecchi concerti 1971, al Vigorelli, le prime feroci cariche del nuovo fascismo e Robert Plant che soffia contro una nuvola di lacrimogeno e sussurra « Purifichiamoci, dai ». Otanta minuti per ripartire con un accelerato che, fermo alla *House of the Holy*, davvero non si faceva rimpiangere: *Ten Years Gone* maciulla il ricordo con grinta assassina, *Kashmir* mozza il respiro con assalti in controtempo e *In My Time of Dying* rimastica



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

la « cicca » del blues, *Boogie With Stu* sembra un Adriano Celentano agonizzante, quindici anni dopo.

Déjà vu, logorio. Perché Jimmy Page non rimpiazza Mick Taylor, gli Zeppelin non si fondono con gli Stones e Mick Jagger + Robert Plant non regalano un po' di fantasia a questo stanchissimo pop contemporaneo?

(r. b.)



OREGON
Winter Light
(Vanguard)

Oregon è un nome ancora sconosciuto in Italia, nonostante sia vivo ed operante da tempo. Purtroppo, finora i mezzi che i quattro americani hanno avuto a disposizione per rivelarsi al nostro pubblico sono stati limitati o poco propizi. Il loro secondo LP per la Vanguard distribuito dalla Ricordi senza alcuna rilevanza promozionale, un paio di LP d'importazione della ECM a nome di uno dei suoi membri, Ralph Towner, alcune sobrie partecipazioni a registrazioni di altri (Miles Davis, Weather Report, Keith Jarrett...) ed una infelice

esibizione al festival di Bergamo dello scorso anno.

Troppo poco per far conoscere al pubblico più attento un gruppo che, malgrado le critiche e le riserve, è senza dubbio assai personale e intelligente. Ora questo terzo lavoro per la Vanguard ci offre l'opportunità di riparlare. Oregon sta per Ralph Towner, chitarra, piano, ecc.; Paul McCandless, oboe e fiati; Glen Moore, contrabbasso, piano, ecc.; Collin Walcott, tabla, sitar, ecc. Quattro polistrumentisti, quasi esclusivamente acustici, provvisti di ottime, se non eccellenti doti tecnico-accademiche.

Le loro referenze culturali sono varie e multiformi (musica classica, jazz, folk latino, musica indiana...), e si fanno sentire in tutta la musica che fanno, in una singolare e suadente miscela. Il limite più vistoso di Oregon, risiede nell'eccessivo culto della forma, intesa troppo spesso secondo schemi calligrafici e quasi fanatici, propri della più vecchia concezione estetica occidentale. Certo, la musica di Oregon è « bella », ma si tratta proprio di una Bellezza troppo compiaciuta ed innamorata di se stessa. La Bellezza-Forma intesa come Religione. Perciò, malgrado le apparenti variazioni di temi e riferimenti, la musica dei quattro è immutabile, sempre uguale a se stessa, fragile e sostanzialmente ambigua. Chiariti questi in-

dubitabili limiti di fondo, però, non possiamo proibirci di lasciarci andare spesso con la loro musica. Come succede anche in questo LP, provvisto dei difetti di sempre, ma talmente ben fatto e scorrevole, colorito e tenue nella sua compostezza cameristica, che uno può lasciarsene contagiare senza paura di « cadere nel peccato ». E poi certi momenti di *Tide Pool*, *Witchi-Tai-To*, *Ghost Beads*, *Fond Libré*, *Margherite* sono così rinfrescanti e carezzevoli, che vale la pena gustarli qualche attimo almeno.

(g.p.)



MAHAVISHNU ORCHESTRA
Vision Of The Emerald Beyond
(CBS)

Mahavishnu alla prova del nove, un album registrato proprio ad un anno di distanza dallo scioglimento della prima formazione e che lascia intuire in quale direzione si stia involvendo il suo suono, sfumando il rammarico per la mancata tournée italiana. McLaughlin ha tentato, consciamente o meno (ma proponendo per la prima ipo-

tesi, dato lo stesso motivo grafico riportato sulla copertina) di ricreare il clima incantato di *Birds of Fire*: l'espressione secondo due direzioni principali, il suono vissuto alla velocità della luce e la dolcezza quasi mistica — con più o meno rilevanti tracce di « orientalità » —, la contemplazione densa di riconoscenza che si traduce in ariose volute di colori.

Il fallimento, dispiace dirlo, è duplice. La cristallinità delle caratteristiche frasi chitarra/violino sta lasciando posto all'amfetamina, alla ricerca del suono a 78 giri come massima ambizione (*Be Happy*); e i tentativi melodicamente più convenzionali affogano miseramente in una dimensione dolciastra fino alla noia, nell'invadenza della pessima sezione d'archi che John si ostina a trascinare sulla sua strada. Qui non c'è nemmeno l'attenuante della libidine « sinfonica » di *Apocalypse*: e pure tocca inghiottire bocconi come *Pastoral*, un brano che resuscita pruderie da romanticismo rinascimentale, sublimandosi nel kitsch più incredibile; come *If I Could See* o ancora *Pegasus*, impotenti e superflui all'inverosimile. E come se non bastasse, la cattiva coscienza di questo 1975 offre addirittura un paio di R & B (*Can't Stand Your Funk* e *Cosmic Strut*), nonché un tentativo di blues in patetico flashback di passati lontanissimi (*Lila's Dance*).

Solo *On The Way Home To Earth* e la bellissima *Eternity's Breath* lasciano intravedere quello che l'Orchestra potrebbe realmente offrire, oggi, ad un pubblico che non ha certo bisogno di lezioni serali di classicismo fiutato di sbieco, o di salottieri esercizi di tecnicismo da fumetto. *Vision Of The Emerald Beyond*, oltretutto, è un



disco niente affatto impregnato di autentica religiosità: al massimo di gigionesca voglia di « divertirsi ». Io non mi sono divertito per niente, ovviamente: e preferisco calare un pietoso velo sulla prestazione di Jean-Luc Ponty, che non ricordavo così abulico dai tempi in cui si era ridotto a spalla (!) di Alan Sorrenti.

(m. f.)



**TANGERINE
DREAM
Rubycon
(Virgin)**

Mentre mezzo mondo chiude gli occhi per arrendersi al « piacevole drago » di *Oedipus Rex*, la « grande opera » promessa da Edgar Froese e compagni, i Tangerine Dream fanno uscire questo *Rubycon*, lunga suite di 35 minuti che forse vuol saggiare definitivamente la disponibilità del grosso pubblico a un discorso cerebrale, complesso (ma...), certamente fuori dai comuni standards d'ascolto. Il risultato, in una parola, è ambiguo: grande spettacolarità offerta a sole 4500 lire e un timido ricordo di Stanley Kubrick, con qualche adesivo di « musica colta » che sa ondeggiare con discrezione.

Il problema di Froese è quello di una lucidità mancante, di un aver chiaro i punti davanti a sé che solo una volta (mi ostino a parlar di *Atem* come della sua opera più riuscita) si è mostrato con tutta la sua forza. La musica è scarna, senza contenuti, offerta a un godimento tanto ap-

pariscente quanto effimero: fumetto, e di quello pericoloso, una volta stabilito che i Kit Carson della situazione battono gli indiani cattivi dell'*hard rock* e dunque, fate strada alla santa avanguardia, « difficile » ma vera! Lavorar sul suono (sul rumore — in qualunque modo, non stiamo parteggiando per concretisti elettronici o tradizionalisti!) è mestiere sporco e ingrato: meglio lasciar perdere, se si hanno poche carte da giocare, se il « trucco » di un sintetizzatore che modernizza la solita, vecchia fiaba, approda alla scrivania del direttore generale e non nella testa di chi ascolta. Insomma, la nostra accusa è di una sfacciata geometria accomodante, di un regalar sogni poco utili, di un dissodar la terra per il « consumo più evoluto »: se un giorno, da buoni estetici « vibrazionisti », certi problemi ci sfioravano appena, ora non siamo più disposti a passar oltre, ad avallare un autentico, clamoroso « falso ».

Dove si potrebbe salvare *Rubycon*? Come in *Phaedra* e in *Aqua*, nella volgarizzazione di un complesso discorso contemporaneo, nella fusione (Pink Floyd...) di stimoli di vita con nuovi messaggi non ancora approdati al grosso pubblico: ma è evidente che qui non accade nulla di tutto questo, mai, e la tremolante volgarizzazione finisce col diventar volgarità, insulto vendibile. Si ascolti la seconda facciata, soprattutto, con il gioco dei « richiami » che vanno da un sitar targato 1967 a un sintetizzatore-basso che poi è il pronipote diretto dei Grand Funk: è la musica che ci addomestica, che ci assale, che ci sprema addosso gli ipocriti « hai ragione » della nostra comodità, togliendosi dalla ruota magica del nuovo, del mai provato prima, del con-

quistabile a prezzo di effettiva sanità mentale.

(r. b.)



**THE COSMIC
JOKERS
(PDU)**

Questa « session galattica » (!), il supergruppo tedesco voluto da Rolf-Ulrich Kaiser, ha decisamente il sapore dell'inevitabilità. Al di là delle indubbie qualità che devono essere riconosciute alle più recenti elaborazioni della scuola teutonica, comincia ad affiorare il timore che anche la linea Schulze-Tangerine Dream-Ash Ra Tempel divenga uno statico modello su cui riversare le ambizioni di musicisti a digiuno di qualsiasi estro creativo, ma opportunamente riprocessati elettronicamente. Le mode, le « correnti stilistiche » troppo spesso hanno significato la paralisi di fermenti nati con tutti i più incoraggianti crismi: e Kaiser dovrebbe rendersi perfettamente conto di questa situazione.

Cosmic Jokers è un lavoro assolutamente « piacevole »: e proprio questa considerazione mi spinge ad esaminarlo con orecchie affilate, dato che non era in queste dimensioni che i protagonisti del disco si erano mossi, fino a questo momento. Due i brani, uno per lato: i musicisti sono Klaus Schulze, Manuel Göttsching degli Ash Ra Tempel, i due Wallenstein Jürgen Dollase e Harald Grosskopf, l'ex Ash Ra Tempel — produttore — tuttofare Dieter Dierks. *Galactic Joke* sconta in pieno la classi-

ca nemesi del supergruppo, luoghi comuni sostenuti da una vena inventiva nemmeno troppo prolifica: la batteria elettronica calligrafica e troppo invadente, e giusto qualche degno shot dalla chitarra di Göttsching. Molto più interessante *Cosmic Joy*, che a parte qualche attimo eccessivamente confuso si districa bene nei meandri percettivi del cervello di chi ascolta, sempre a cavallo tra il conscio e lo inconscio: con sporadiche pretese di atonalità che regalano al suono una caratterizzazione intelligentemente sperimentale, e con Schulze — qui decisamente più a suo agio — morbido architetto e mattatore indiscusso.

Un disco colorato, che non susciterà entusiasmi irrefrenabili ma che si eleva pur sempre nettamente sulla media della produzione internazionale odierna.

(m. f.)



**NEU
Neu
(United Artists)**

Sorprendente uscita di questo *Neu 1*, vecchio di tre anni ma ancora capace di far strabuzzar gli occhi a molti farisei del facile ascolto. Chi sono i Neu, innanzitutto? Due tedeschi dal cuore lacerato, dissidenti di un complesso (i Kraftwerk) che ricordiamo in tette officine di freddezza ad armeggiar tra cavi e spine verso immutabili mondi di pietra. Elettronica, assolutamente: anche se nulla, allora come oggi, porta in fronte la stella della

spazialità, del misticismo eroico più o meno siglato Tangerine Dream.

I Neu vogliono altro. La nostra attenzione, innanzitutto, la nostra inclinazione all'ascolto: per frantumarla, irridarla, farne un palloncino volante sopra le macerie dell'arte di questi giorni. Esercizio di sadismo che sa fluire in qualcosa di terribilmente positivo, nonostante le promesse brucianti di fuoco e di rabbia; alchimia di temporali e di sconquassi più irritanti di un Jimi Hendrix alle 7 di mattina, per far capire che se « non è bello ciò che è bello » nemmeno dev'essere « bello ciò che piace », con conseguente tranquillità di spirito. La batteria involuta, beccera, annoiata nei suoi stacchi dopolavoristici, è la chiave per introdurci a questo mondo negativo: il resto lo compiono i rumori, le sporche invenzioni, le chitarre e le miscele strumentali, che peraltro qui conservano una pallida, aeriforme innocenza (ben altro verrà fuori dal secondo disco, con depravato bagaglio di tritolo e un mazzo di « trucchi », salti di tema, stop improvvisi e rotolamenti di puntina che nemmeno lo Zappa più schiumoso aveva osato proporre).

Negativland, con ferocia da tagliatori di testa, è certo il « succo di frutta » per bere la filosofia del disco: accoppiato magari ad *Hallo Gallo*, l'inizio, dove il fastidio è più lento ad impossessarsi dell'ascoltatore, con ronzii da mosca tze tze. Il resto è ispirazione acquosa, nell'attesa di giorni migliori, come il pastellato effettismo di *Sonderagenbot* sa suggerire: ma in fondo al sacco c'è un piccolo capolavoro di *savoir faire* (Lieber Hanig, con pestifero canto sfiato e irritazione - irritazione - morte) che da l'estremo



colpo d'ala al collage, dipingendo i Neu come notevoli Amon Duul del 2000, giusto par parlare di quel che è accaduto dopo il diluvio.

(r. b.)



JOHN COLTRANE
Alternate Takes
(Atlantic)

Inediti di Coltrane dai vecchi e polverosi scaffali dell'Atlantic. Gli anni '59-'60 sono anni di passione e di tormenti per Trane che, dopo una breve ma decisiva associazione con il geniale Thelonious Monk, è tornato con Miles Davis, ma è ormai pronto a spiccare il suo fantastico ed irripetibile volo solitario. Nei suoi primi album etichettati Atlantic, John ancora non ha trovato i compagni ideali e si muove su strade già avventurose, ma legate sempre al cordone ombelicale della consueta formula bop. I colleghi di queste session sono tra i più esperti e collaudati del ramo, perlopiù già affiatatisi con lui a fianco di Miles (Cedar Walton, Tommy Flanagan e Wynton Kelly al piano, Lex Humphries, Art Taylor o Jimmy Cobb alla batteria, e l'eccezionale Paul Chambers al basso), ma gli schemi sono quelli soliti e la rivoluzione ancora non può esplodere. Solo alla fine del '60 arrivano McCoy Tyner ed Elvin Jones (Steve Davis è il bassista), che qui sono presenti in un solo pezzo (lo struggente *Body And Soul*), e si respira già aria di nuovo. Comunque i brani di questo LP, trattandosi di Al-

ternate Takes di buon livello, conservano il medesimo forte sapore delle versioni ufficiali, già prescelte ed inserite nei vecchi album coltraniani. Sia che si tratti di temi originali o di standards, il tenore di Trane li esplora e li supera con un'autorevolezza e un vigore, che bastano da soli per avvertirci che la svolta è ormai in atto. Certo, qualche incertezza affiora qua e là tra le righe, ma è inevitabile, tantopiù che queste versioni furono appunto scartate a suo tempo. Ma certi ottimi momenti di *Giant Steps*, *Naima*, *Like Sonny*, *Cousin Mary*, *I'll Wait And Pray*, *Count Down*, *Syedda's Song* *Flute* e, logicamente, *Body And Soul* giustificano comunque la tardiva pubblicazione. Un disco, quindi, che non dice nulla di nuovo di Coltrane, rispetto a quanto non sapessimo già, ma che s'impone sempre come una prova, anche se minore, della grandezza dell'Artista.

(g.p.)



KEVIN AYERS
Sweet Deceiver
(Island)

Non mi piacciono i personaggi ricostruiti, Kevin Ayers risucchiato dal suo mondo bananarivana e infilato in mille « eventi » musicali e non, da *June I*, 1974 al flirt con Nico riportato settimanalmente con dovizia di particolari dai giornalotti scandalistici — italiani e non. Kevin non ha la taglia della star, né sul piano artistico né su quello della personalità individuale: eppure qualche tratto della sua produzione più

ignorata e vagamente « sotterranea » (*Whatevershebringswesing*, alcuni sprazzi di *Shooting At The Moon* e di *Bananamour*) possedeva pur sempre un fascino non trascurabile, qualcosa a metà tra le nuvolette azzurre del fumo ed una curiosamente distorta percezione/amore delle cose. Tratti che nella suite di *Confessions Of Dr. Dream* avevano assunto una formulazione di piacevole organicità.

Sweet Deceiver conferma invece tutti i timori espressi in tempi recenti, la volgarizzazione ad uso puramente pubblicitario del suo volto e l'insistenza sulle caratteristiche dandy/decadenti che sembrano fare ancora molta presa su certo pubblico inglese. Cosa significa servirsi di un pianista pessimo e titolato come Elton John? O recuperare la sezione fiaticca di moda — a livello di R & B commercialissimo —, quella degli studi Muscle Shoals? Rifare il verso a brianferry roxymusic prima edizione (*Observations*), a José Feliciano a 16 giri (*Farewell Again*), al pub-rock (*Once Upon An Ocean*)? Brani come *Toujours La Voyage*, che sono errori fin dal titolo, brevi intermezzi « intimisti » che adorano di ibrido e di stanchezza lontano un miglio. Intendiamoci, si tratta di musica insipida ed evanescente: non ancora irritante e volgare alla Brian Ferry. Ma di fatto i modelli artistici (e culturali) verso cui Kevin sembra attualmente tendere appaiono molto vicini a quelli del compagno di scuderia.

Per i vecchi innamorati di un tempo giusto un paio di colpi accettabili, *Guru Banana* con debita strizzata d'occhio a David Allen, e *City Waltz* per la sua struttura sonora vagamente « diversa » e simpaticamente intronata.

(m. f.)



WISHBONE ASH
There's the Rub
(MCA)

Questo disco vive di una pallida mediocrità, ma state bene a sentire: buona parte della prima facciata e molti spunti chitarristici della seconda sono tra le più fresche ed ascoltabili cose che mi sia stato dato di gustare negli ultimi tempi.

Parlo di *hard rock* e basta, naturalmente, restringo subito il campo a quel « picchia forte e liberati » che un tempo era la quintessenza della fantasia e oggi suona espediente reazionario, misero, insolente: i Wishbone Ash non chiedono altro, stringono la cintola in questi magri orticelli e sudano, si danno da fare, condiscono un Duane Allman orecchiato per bene con un Jon Hiseman incancrenito da tempo e così via, senza forzare i paragoni. Le canzoni hanno un loro respiro, il rock non è ottuso pur nell'appiccicosa monotonia: e c'è uno strumentista, Andy Powell, che mi piacerebbe riascoltare una volta passata la buriana di questa pazza epoca, magari alle prese con pagine diverse. *Persephone* e *F-U-B-B* sono i principali « nidi di vipera » in cui cacciar la mano, per verificar quanto appena scritto. Il primo, una lunga, voluttuosa pièce, si spreca molto nel mandolino « country », redimendosi nella tagliente avventura chitarristica alla fine: mentre la scrittura conclusiva ha dalla sua un fragile mistero sonoro, qualcosa

con cui divertirsi e giocare.

Il resto urla un po' troppo, con qualche fuga di « gas fantasioso che non può non farci bene: quattro pallini e mezzo, insomma, come i centomila LP precedenti (uno ogni 6 mesi) possono confermare agli archivisti che abbiano voglia di passarci i pomeriggi su.

(r. b.)



JOHN MARTYN
Sunday's Child
(Island)

John Martyn, scozzese, ventisette anni, cantante-chitarrista-autore, confinato fino a ieri in quel ristretto mondo folk britannico (unitamente ai suoi colleghi migliori Bert Jansch, John Renbourn, Ralph Mc Tell, Roy Harper) che non consente certo voli di larga popolarità, ha tutte le carte in regola per uscire dal proprio involontario ghetto. Il suo primo LP Island è datato 1968, seguito poi da altri sei album (di cui due in collaborazione con sua moglie Beverly), prima di approdare a questo delizioso *Sunday's Child*. Soprattutto i due immediatamente precedenti, il bellissimo *Solid Air* e l'inquieto *Inside Out* (l'unico pubblicato in Italia) avevano messo in mostra la gran voglia di Martyn di uscire fuori dai soliti schemi fissi e troppo archeologici della maggior parte della scena folk « made in England ». Le radici erano (e restano) per lui sempre quelle, dal blues alle inflessioni celtiche, ma i guizzi, le aperture

GOING

verso altri lidi, vecchi e recenti, dal jazz al rock, erano (e sono) numerosi e disinvolti. Una voce bella ma non mielosa, con una vasta gamma di possibilità che vanno dal sussurro al grido con sorprendente naturalezza, e soprattutto capace di spaziare liberamente in puri orizzonti di musica fatta anche con parole o di parole che si trasformano in musica senza alcun stridente sforzo. Il suo modo di inventare con la voce ricorda un po' Buckley, ma John ne rinnega l'influenza: perciò, rispettando tale affermazione, resta solo una sorta di affinità elettiva. Inoltre, il background musicale creato per sostenere e lanciare la voce è sempre fornito da ottimi musicisti, con in prima fila quell'ottimo e sensitivo chitarrista che è lo stesso Martyn. Cosa che succede pure in quest'ultimo LP, dove brilla per me in modo particolare il più vecchio collaboratore di John, il solito bassista acustico, Danny Thompson, ex-Pentangle. Il disco precisa e consolida in una disinvolta tavolozza, variata e colorita, i desideri di apertura di Martyn. I suoi testi, soprattutto dedicati ai temi familiari, pur non essendo eccezionali, vengono davvero come trasfigurati dalla voce-strumento del suo autore. Ottimi e accattivanti *One Day Without You, My Baby Girl, Clutches e Call Me Crazy*. Interessanti e non sbracati gli innesti elettrici di *Root Love*. Belli anche gli unici due *traditional* della raccolta, *Spencer The Rover e Satisfied Mind*. John Martyn è ormai pronto per spiccare il volo...

(g.p.)



HARVEY MANDEL
Feel The Sound
(Janus)

Qualcuno forse lo ricorderà sul palco del Teatro Nazionale milanese nel 1969, un concerto gratuito (!), intrupato tra musicisti allora leggendari come i Canned Heat: aveva appena sostituito Henry Vestine, era giovanissimo, non possedeva la più pallida ombra di « presenza scenica » ma suonava benissimo, una chitarra dai riflessi di fuoco ed un timbro personale che avevamo fatto pronosticare a molti un futuro brillantissimo. Invece Harvey Mandel gravita ancora oggi nella scomoda massa dei quasipersonaggi, nonostante i due anni allo corte di John Mayall (*USA Union e Back To The Roots*), la collaborazione con Steve Miller (*Cristo Redentor*), le incisioni con Larry Taylor (*Games Guitar Play e Baby Batter*), ed in tempi più recenti il suo gruppo Pure Food And Drug Act, in cui aveva fatto qualche apparizione Don « Sugarcane » Harris.

Feel The Sound segna il suo ritorno sulla scena, unitamente ai resti dei Pure Food (tra cui spicca il batterista Paul Lagos, anch'egli ex accompagnatore di Mayall) ed ai resti « culturali » del blues cui appare ancora svisceratamente legato. Mandel è il classico chitarrista mayalliano del dopoclapton, « pulito » ed estremamente preciso, sempre alla ricerca di un feeling trascinate — anche se freddamente studiato e

programmato —: sotto questo aspetto ricorda molto il Mick Taylor di *Blues From Laurel Canyon*. Il suo suono vive ancora oggi aggrappato a tempere 1970, quando il blues revival sembrava una strada facilmente percorribile: ma pur rincorrendo i binari di una musica « fisica » senza troppa identità, qui lo stacco dall'hard rock di consumo corrente è così netto da lasciare una piacevole impressione nelle vene (*Rankachank Blues, Candles By The Bedside, la composita Just Wanna Be There*). Non è certo il background tecnico o emotivo a mancare, nel suo caso: piuttosto una certa dispersività di intenti (la cronica incapacità di scovare comprimari al suo livello — la sezione ritmica lascia molto a desiderare — e di catalizzare con sufficiente personalità il loro lavoro.

Ma — *last but not least* — forse il guaio è nelle nostre teste: oggi non basta più la musica « carina », « accettabile ». Ci vuole ben altro, perbacco...

(m. f.)



AIRTO MOREIRA
Virgin Land
(CTI)

Airto, ovvero lo stregone del ritmo, ha messo salde radici nel Nord-America. Dal Samba del Brasile di casa sua è passato, in una serie di disinvolute esperienze, da Miles a Gato, da Corea a Santana, per citarne solo alcune, fino a mettersi in proprio con un gruppo insieme alla consorte-vocalist Flora. Che

Airto, specie se ascoltato dal vivo, sia una irresistibile e contagiosa fonte di energia, vero e proprio maestro e inventore della percussione, non c'è alcun dubbio. Ma ciò non è assolutamente sufficiente per farne un leader-compositore autonomo e veramente creativo. Le radici popolari, fortissime agli inizi, con il passare del tempo e delle diverse esperienze si sono stemperate in un magma incerto, che sovente si perde nei meandri scivolosi del music-business levigato ed elegante, ma un po' da cartolina illustrata. Come se non bastasse, il suo contratto discografico con la stereotipante CTI lo sta portando verso una produzione standardizzata e manipolata. Questo suo ultimo LP, anche se il materiale tematico è un tantino inferiore a quello dei precedenti album, contiene però, almeno per una facciata, un sound ed una carica vitale più umani e grintosi del solito. Merito forse della produzione di Billy Cobham, che ha saputo in parte ravvivare l'abituale ovvietà e falsità dell'insulso « Creed Taylor Sound » (il padrone e signore della CTI). Infatti nella prima facciata, il gruppo raccolto in studio è coinciso e calibrato. Ed anche la musica che ne viene fuori, piena di contrasti e di chiaroscuri di ritmo, è stimolante e colma di belle invenzioni. Nei tre temi *Stanley's Tune, Musikana e Virgin Land*, l'atmosfera è forte e i musicisti suonano con trasporto e voglia, gioiosi, dimenticandosi di essere sempre gli stessi professionisti, bravi o bravissimi, di una musica che sta diventando sempre più una comoda formula. Stanley Clarke, George Duke, David Amaro, Airto e Flora qui danno molto e la loro vitalità si tra-

smette anche in noi ascoltatori. Ma nella seconda facciata, le file si rimpinguano e, anche se i nuovi venuti non sono di livello inferiore (tra gli altri ci sono Alex Blake e Mitcho Leviev del gruppo di Cobham) e i temi non demeritano, riappare quell'odiato e falso suono di plastica che si sperava di evitare. Una prova positiva soltanto a metà, quindi.

(g.p.)



DAVE MASON
Dave Mason
(CBS)

Dave Mason continua a speculare su una gloria vecchia ormai quanto il ricordo (era lui il co-Winwood delle ore felici Traffic, *Hole in My Shoe, Coloured Rain, Dear Mister Fantasy...*) senza che nessuno abbia il coraggio di smaschiarlo e di sorridere per questa muzak debole e un po' saccate, che vuol conquistare il mondo tornando ai graffi della canzonetta di successo. C'è ben poco di valido, infatti, in questo ennesimo disco fuori dalle grinfie Traffic, quasi nulla di importante: scomparsa la grinta ritmica, affogata negli anni la curiosità « sperimentatrice », resta a galla la taglia tutta professionistica del cucitore di note, l'indole dell'arrangiatore con mano leggera. Se non c'è sgomento, affiora perlomeno la monotonia, lo stupore di sentirci investiti dalle solite stoffe antiche, per la millesima volta: che mondo del *business* è mai questo, dove i prodotti si distin-



guono solo dall'etichetta, dove la Premiata Fabbrica del Gusto di Regime prepara per tutti la solita, insipida marmellata? Quando non è *hard rock*, è minestrone da anni '50: con le dovute innovazioni, naturalmente, dato che la tecnologia si muove facendo tesoro di quelle che un giorno chiamavamo « sante conquiste ».

I nove brani son quasi tutti di Mason, il che aggrava la colpa: particolare trascurabile, comuncompressore dello « stile » appiattisce i contorque, dato che il rullo ni delle altre creature, rendendo il panorama completamente omogeneo. Su tutto, una versione davvero infelice di *All Along the Watchtower*, con parodia di Jimi Hendrix e soggezione per Bob Dylan: un modo come un altro per dar ragione al « ladro » del testo originale, tutto intento ad insultar la squallida « anarchia » della sua epoca.

(r. b.)



COUNTRY GAZETTE
Don't Give Up Your Day Job
(United Artists)

Ho già espresso più volte la mia opinione sul *revival* della musica country. Oggetto strano, indolente, americano nel più perfido dei modi, questo *sound* pieno di « simpatico » fumo e di invisibili profondi significati mi sembra il mezzo migliore per sottolineare il riflusso dei giorni nostri: « goditi la musica e sorridi », insomma, come mai ci sare-

mo sognati di ascoltare sui nostri gloriosi giradischi con tacche di Bob Dylan e di *Absolutely Free*.

Questo disco, che peraltro vedremo eccellere sotto il profilo dell'artigianato e dell'agrodolce « bravura », non fa che confermare i nostri pensieri, presentando una *band* che, a cominciare dalla struttura (un banno, un *fiddle*, un basso e una chitarra), è « classica » con tutta la zavorra che un simile termine si porta dietro. La musica scivola senza sapore, si perde e si ritrova, recita a memoria una parte che vorrebbe stuzzicar le fibre e qualche centimetro di epidermide: scoppi subito rientrati e tenerissima « scenografia », senza che la mano sia stata armata dei giusti insidiosi « significati ». Mancanza di fantasia, ecco il difetto, una volta capito (in fretta) che le linee architettoniche sono tre di numero e le pause, i sorrisi, i corrucciamenti, le curve, i finali stanno chiusi in un libro ormai logoro per l'uso fatto. Con ciò nulla si nega all'abilità, come sempre, che è somma e raffinata, come l'odierno consumo pretende: Byron Berline è gran *fiddleist* inafferrabile e gli altri attingono con saggezza al pozzo dell'*american music*, ingaggiando rimarchevoli duelli con gli altri « draghi » della scena contemporanea.

Delle due facciate, più sopportabile la prima proprio in quanto tale: col passar del tempo (12 sono le canzoni, come in vecchi 33 giri) l'attenzione vien meno e le lingue s'impacciano. *Fallen Eagle* e *Deputy Dalton*, mi paiono le cose più meritevoli: mentre gli adattamenti di *Teach Your Children* (la canzone di Graham Nash) e di *Honky Cat* (di Elton John) metton legna sul fuoco di un mio vecchio discorso, quello del ma-

nierismo irritante che tende a reinventare il mondo stampando migliaia di oggetti con lo stesso, inconfondibile « marchio ».

(r. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



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



ROBBIE BASHO
Song Of The Stallion
(Takoma)

Un altro interessantissimo volto dalla Takoma Records, sicuramente la più sottovalutata etichetta statunitense: dopo Leo Kottke, John Fahey e Peter Lang ora è il turno di Robbie Basho, anche lui chitarrista, anche lui svitato ed estremamente creativo.

I propositi con cui Basho presenta l'album possono apparire per lo meno presuntuosi, « un compendio di musica indiana, medio-orientale, classica occidentale e di stili americani tradizionali »: ma non riesco proprio a volergliene per questo. Il chitarrista riesce infatti a realizzare con incredibile semplicità una complicatissima operazione di trasposizione sonora: lo spirito del *raga* indiano (e l'ombra della sua struttura formale) trasferito nelle

praterie americane, tramonti con colori capaci di far esplodere gli occhi ed immense distese di placida, armoniosa vita. La conoscenza delle tradizioni *hindi*, di certo, non è superficiale: Basho ritrova lo sguardo contemplativo ed incantato del *miste* orientale rileggendo antiche leggende popolari (*California Raga*), in un atto di abbandono ad una suprema energia che consente il fluire torrenziale di note squisitamente cesellate, regalate alla sensibilità di chi ascolta con una partecipazione ed una vitalità assolutamente affascinanti (*A North American Raga, Roses And Snow*). Non mi convince invece la voce del protagonista, anacronistica e tenorile, con risvolti da lirica scalligera: le parti vocali sono comunque sufficientemente brevi (per lo più si tratta di « parlati »), e la loro inutilità è legata a doppio filo alla grande forza espressiva che questo suono — di per sé — possiede. Di rilievo anche i due brevi quadri rispettivamente dedicati al mondo musulmano ed all'Iran (*The Hajj e Khatum*): la chitarra canta, perde i mille falsi limiti creati nel nostro cervello da anni di codina unidimensionalità creativa; anche perché dietro ogni accordo c'è un cuore incredibile (« prima l'anima e poi la tecnica » sottolinea Basho, che pure ha una tecnica che toglie il fiato), il respiro della natura inghiottito con piena consapevolezza e trasformato in una cascata di accattivanti, eterei elementi sonori.

Un'ottima sorpresa, dunque. Che si va ad aggiungere alle mille altre di questa etichetta, che i sagaci discografici italiani (ma anche francesi e tedeschi: mal comune, mezzo gaudio) continuano tranquillamente ad ignorare.

(m. f.)



ANTHONY BRAXTON
In The Tradition
(Steeple Chase)
ANTHONY BRAXTON / DEREK BAILEY
Duo
(Emanem - 2 LP)

Due album diversissimi tra loro, solo apparentemente in contraddizione, sono i saggi più recenti di uno dei pochi artisti realmente creativi di oggi, Anthony Braxton. Incisi all'inizio dell'estate scorsa, il primo a Copenhagen, il secondo (doppio) a Londra, per due piccole etichette locali (molto attive negli ultimi tempi), testimoniano due differenti ma dialetticamente complementari assetti di quella che Braxton e altri chiamano « Musica Improvvisata », respingendo ogni gratuita e semplicistica definizione di comodo (« jazz », « avantgarde », ecc.). Braxton è uno dei primi musicisti afroamericani ad aver lucidamente abbandonato le necessarie ma un po' ristrette concezioni di nazionalismo culturale, in voga negli anni scorsi presso la maggior parte degli artisti neri più impegnati, in favore di una libertà che, pur tenendo conto delle radici, della cultura di partenza, accoglie moduli e proposte provenienti da altri domini, pur di trovare idee e strade che possano far progredire e ampliare la sfera musicale. Ecco perché non c'è contraddizione se Braxton, quasi contemporaneamente, mosso da due diverse occasioni che gli si offrivano, ha

deciso di suonare ed incidere, con una ritmica tipicamente jazzistica, temi classici della tradizione della Black Music e, con uno dei musicisti più sperimentali e rivoluzionari che l'Europa possa oggi offrire, la musica più libera e audace che si possa concepire. Si tratta ugualmente di musica improvvisata che fa parte della personale cultura ed esperienza dell'artista chicogoano, di recente tornato negli USA dopo un lungo soggiorno europeo.

In *The Tradition* è un LP straordinario: con esso Braxton rivisita, conferendogli un'attualità ed una brillantezza inaspettate, alcuni classici del jazz, con riferimenti addirittura stilistici agli interpreti o autori originali. Ed anche in ciò l'apertura di Anthony è veramente illuminata, perché se è vero che egli cita senza misteri gente come Charlie Parker, Charlie Mingus, Eric Dolphy e compagnia, si sente pure in dovere di ricordarsi dei bianchi Lee Konitz, Warne Marsh e Paul Desmond, troppo ingiustamente trascurati dai suoi predecessori del Black People. *Marshmallow*, *Ornithology*, *Lush Life* e *Just Friends* rivivono freschi, smaglianti e pieni di amore, rispettosamente ricreati dal sax alto e dal clarinetto-basso (geniale!) di Braxton. L'eccellenza viene raggiunta grazie anche all'incredibile feeling provocato dai suoi occasionali compagni: uno splendido Tete Montoliu (spagnolo) al piano, un sempre sorprendente Niels-Henning Orsted Pedersen (danese) al contrabbasso e un solido Albert «Tootie» Heath (americano) alla batteria. Un gioiellino a parte, beffardo ed irresistibile, è il duetto di Braxton e Pedersen sul mingusiano *Goodbye Pork Pie Hat*. Il *Duo* con Bailey fu registrato in occasione di un con-

certo alla Wigmore Hall londinese e contiene una musica piena d'avventura ed intelligenza. Ci vorrebbe molto spazio per parlare del coraggioso e paziente lavoro che Bailey da anni sperimenta sulla chitarra (acustica ed elettrica), nelle sue mani letteralmente «liberata» dai limiti tradizionali. Qui dirò, pur avvertendo che non si tratta certo di una musica di facile ascolto e comprensione, che la collaborazione con Braxton (qui alle prese con numerosi esemplari delle famiglie dei sax e dei flauti) si rivela affascinante e avvolta da una nuova singolare luce. A giudicare da questi due dischi, per una volta tanto la pesante parola «avanguardia» (senza aggettivi) non è vuota o sprecata.

(g. p.)



VASSAR CLEMENTS
Crossing the Catskills
(Rounder Records)

Un delizioso prodotto di «artigianato minore» per gustar meglio la pillola country: così si offre all'ascoltatore (all'acquivalente) questo *Crossings the Catskills*, sforzo solistico del grande Vassar Clements «licenziato per i tipi» della Rounder Records, una piccola etichetta del Massachusetts specializzata in *amateur records*.

I problemi restano i soliti, le botole nascoste dal molto fogliame della piacevolezza non si muovono di un palmo: ma onestà vuole che si dica di Clements come

di un purista, di un notevole *entertainer* che sa far passare i 12 brani e i 40 minuti inevitabili nel più svelto modo possibile. Il suo *picking* è fluido, veloce, travolgente, lo strumento saltella con grazia e innocenza percorrendo caparbiamente l'autostrada del ritmo-nostalgia-piedino dondolante: musica per un'America arcaica, ipocrita, suono per riconsegnarci un mito e un'epopea di cui, chissà perché, si sente il bisogno (il nostro amore-America era ben altro, desolazione, violenza, fantasia di menti non contaminate). Insomma, ci par giusto sentire un suono non completamente disastroso, un abbozzo di *beautiful song*: anche se poi non reggiamo completamente la sfilata di *bluegrass* sanguinanti, di *Norwegian Wood* (proprio quella) e di *fiddle tunes* che caccian la testa nella tana dei tempi passati.

Gli innamorati di praterie e speroni luccicanti si ritengano serviti con un buon piatto: *Crossing the Catskills* batte in sincerità e purezza tre quarti almeno della attuale produzione figlia della Guerra di Secessione, senza dire del David Bromberg di rincalzo che dimentica R & B e dischi solistici per ritornare il delizioso «amanuense» di qualche anno fa, con Robert Zimmerman in fondo al cervello.

(r. b.)



SONNY ROLLINS
The Cutting Edge
(Milestone)

Sabato 6 luglio 1974 a Montreux (cfr. Gong n. 1-74): il vecchio Sonny Rollins, il più grande sax tenore prima dell'avvento di Trane, raccoglie una favolosa ovazione da tutti, vecchi e giovani presenti, senza dubbio una delle più clamorose e consistenti della sua luminosa carriera. Alla testa di un fiammeggiante e scatenato gruppo di musicisti (Stanley Cowell, piano; Masuo, chitarra; Bob Cranshaw, basso; David Lee, batteria; Mtume, percussioni), Sonny quella sera fu davvero splendido e superbo, tanto da essere veramente inondato di applausi, fino ad essere richiamato insistentemente per ancora *tre bis*! Merito anche del curioso ed elettrizzante inserimento in alcuni pezzi del suonatore di cornamusa Rufus Harley, che aggiunse un sapore nuovo e un tocco spettacolare in più all'insieme. Questo LP non è altro che un estratto *live* da quella felice serata e contiene una selezione dosata e varia dei brani del concerto: per l'esattezza i lenti *To A Wild Rose* e *A House Is Not A Home*, i più ritmici e movimentati *The Cutting Edge* e *First Moves*, per finire con il lungo *Swing Low, Sweet Chariot*, che è l'unico pezzo in cui appare Harley. Che dire ancora? Rispetto all'audizione dal vivo, purtroppo, come già parecchi altri LP registrati a Montreux hanno rivelato, manca qualcosa.

Non solo l'impatto vi-

sivo o le vibrazioni fisiche, ma soprattutto la fedeltà del suono complessivo. Il danneggiato è in particolar modo proprio Rollins, la cui maschia e bellissima voce del sax non è sempre forte o chiara come in sala, ma vaga qua e là con molta approssimazione. Ciò succede quando si vuole a tutti i costi speculare sull'operazione dei dischi *live*, che a Montreux sono ormai diventati una regola, con tutte le inevitabili conseguenze negative. Malgrado ciò, la musica conserva ancora il tremendo *feeling* e l'intensa energia che avvertii come tutti allora. Una musica commossa e gioiosa, semplice e profonda, com'erano i sentimenti di Sonny, quella sera. I musicisti non si risparmiano e Rollins, anche con i sabotaggi della registrazione, dimostra di essere vivo ed in forma come non mai. I brani mi piacciono tutti, anche se non posso fare a meno dal lasciarmi sedurre soprattutto da quello con Harley, davvero al fulmicotone!

(g.p.)



SLAPP HAPPY / HENRY COW
Desperate Straights
(Virgin)

Non era certo questa la fine che avevamo sognato per gli Henry Cow, con il ricordo del loro affascinante disco d'esordio stampato nelle orecchie; tutta una storia che sapeva di anni ed anni di lavoro sotterraneo, con una musica nuova già negli occhi... anche dopo le incertezze di *Unrest*, dopo l'oscura notizia della fusione con

gli Slapp Happy. *Desperate Straights* è uno di quei dischi che si cerca di dimenticare in fretta, come i sogni agitati delle prime ore del mattino: ed il cui elemento più impressionante è la gigantesca freddezza, la costruzione sonora completamente permeata dal macabro gusto del collage di cadaveri. Cadaveri della mente, rifiuti solidi della vita rigettata con obliqua rassegnazione, disperata sistematicità: alla ricerca di sfuggenti fantasmi del pensiero, della paranoia come unica dimensione esistenziale.

Non è un'esagerazione: il sapore profondo di questo suono barocco fino al midollo insegue proprio questi poco allettanti binari, i nervi di chi ascolta tesi come corde da violino ed un labirintico gusto per l'exasperazione delle capacità ricettive dei sensi. Un termine di paragone potrebbe forse essere offerto dagli ultimi Gentle Giant, se non altro per sottolineare la comunanza di un malinteso e contorto senso estetico: ma qui l'impressione generale è ancora più greve e pesante, impietosamente accentuata dai vocalizzi di Dagmar, un personaggio che riesce nella non facile impresa di far rimpiangere perfino Yoko Ono.

Tredici brani a questo ritmo, irritanti quanto basta: solo l'evanescente Fred Frith (*Riding Tigers*) e un Mongezi Feza di passaggio (*The Oyl*) riescono a risollevarlo un poco la situazione. La musica continua ad apparire una danza capovolta girata al rallentatore, come in certi films surreali dove il gusto della provocazione fa confluire ogni possibile messaggio in un masturbatorio, decadente compiacimento. Henry Cow e Slapp Happy riescono solo a tirare sassi nella nebbia: e dove le ambizioni diventano partico-

larmente evidenti (*Caucasian Lullaby*) la sterilità e l'inutilità del loro discorso appaiono macroscopicamente chiare. E' tempo di cambiare, ma di cambiare davvero radicalmente...

(m. f.)



**ROSWELL RUDD
JCOA**

**Numatik Swing Band
(JCOA - Virgin)**

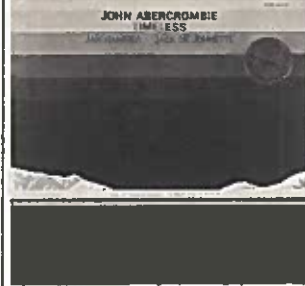
Torna la ormai celebre Jazz Composer's Orchestra, con un LP registrato nel corso di uno dei due concerti-workshop tenuti alla New York University nel luglio del 1973. Stavolta non sono Carla Bley e Mike Mantler a dirigerla, ma un musicista serio e modesto allo stesso tempo, distintosi finora più che altro nella difficile arte di trombonista. Ed in questo ruolo Roswell Rudd si può dire che sia la figura più personale e rappresentativa della scena odierna, a partire dagli anni '60. Le sue collaborazioni con figure centrali come Archie Shepp, John Tchicai, Charlie Haden, Gato Barbieri, e con la stessa JCOA restano storiche ed esemplari per coerenza e creatività. Rudd non è solo la voce più indispensabile e geniale del trombone attuale, ma è pure un artista rigoroso e sobrio, che non ha esitato a fare il tassista o il ricercatore di materiale folclorico, pur di non compromettere o annacquare la sua arte. Oggi è ritornato attivamente alla sua musica, allà testa di un proprio agguerrito gruppo, che si esibisce in un nuovo club da lui diretto a New

York, il Saint James Infirmary.

Le composizioni presentate nel disco in questione furono commissionate a Rudd appositamente dalla JCOA, che l'ha chiamato poi anche a dirigerle con il solito *ensemble* formato da alcuni degli uomini più vivi e rappresentativi della odierna scena newyorchese. Qui cito i più noti: Enrico Rava e Mike Lawrence alle trombe; Dewey Redman, Carlos Ward, Charles Davis e Perry Robinson alle ancie; Howard Johnson alla tuba; Charlie Haden e Sirone ai contrabbassi; Beaver Harris e Sue Evans alle percussioni, oltre alla cantante Sheila Jordan e a Rudd stesso al trombone e al corno francese.

Tutte le composizioni hanno qualche rilevante motivo d'interesse, anche se risentono un po' della data non proprio recente in cui furono scritte (1971). Nel turbinare dei pieni orchestrali ormai consueti, con le diverse varianti, della JCOA, si fanno spazio i pochi ma più o meno estesi assoli dei vari musicisti. I pezzi più deboli probabilmente sono *Venti*, con un intervento di Harris alla batteria, e *Lullaby For Greg*, con la voce della Jordan e il sax di Redman. Molto saporosi e smaglianti, invece, gli altri pezzi: il breve *Breathahoward*, con un impagabile Johnson tubista; *Circulation*, pezzo forte per il trombone del leader; *Aerosphere*, grazie ad un lungo e vibrante solo di Rava. Un LP robusto e solido, dunque.

(g.p.)



**JOHN
ABERCROMBIE
Timeless
(ECM)**

Sbarcato sulla prima « isola solistica » della sua vita, John Abercrombie scorda di appiccicarsi gli occhiali al naso, cacciandosi di conseguenza in un deprecabile pasticcio: *Timeless* riesce a non esser disco pestifero per puro caso, finendo con l'assomigliare a cento girotondi discografici di questa debole stagione amara.

Dove sta l'errore? Nell'incoerenza dimostrata, certo, nel non aver saputo sviluppare una linea artistica salda ed unitaria: Abercrombie sogna e si sbaglia con troppa frequenza scherzando con il pezzo di vinile come certi jazzisti dalla densa produzione e dal facile consumo. Troppi stili, vogliamo dire, troppe parole spese con occhio distratto: e troppe macchie d'ispirazione cancellate a fatica con la gomma della bravura, quel *savoir faire* strumentale che ai tempi del Barbieri di *Bolivia* ci aveva fatto sgranar tanto d'occhi per quell'americano - giovane - eguale - solo - a - se - stesso (ma allora le composizioni pagavano, eccome!). Qui si comincia con un Mc Laughlin messo in piedi come nei giochini ad incastro (*Lungs*) e si finisce con un confuso recipiente di voglie (*Timeless*), che poi è l'unica sintesi del lavoro proposta come tale: il resto è un girar di ambigue fotografie, da *Love Song*, che sfoglia i petali della eterna dolcezza, a *Ralph's Piano Waltz*, dove

le orecchie dei « consumatori di facilità » si allungheranno a dismisura, con inevitabile godimento di spirito (il solito omaggio al « jazz come si deve », vivaddio!).

Motivi di gioia e di interesse? Non molti, qualche fraseggio stretto che toglie impurità alla pietra Mc Laughlin e qualche atmosfera azzeccata, senza inarrivabili giochi d'architettura: ma sopra a tutto la sterilità di una avventura scombinata, dove la febbre di giocare con i propri pensieri danneggia lucidità e correttezza. La presenza di Ian Hammer e di Jack de Johnette, illustri pronipoti del Miles Davis di *Bitches Brew*, non aiuta ad accender la torcia del « vederchi chiaro »: con un po' di cattiveria, oltretutto, e nonostante lo smagliante talento dei personaggi, si potrebbe scorgere una manovra per riempire il disco con grossi nomi consumabili, un po' com'è solito fare dalle nostri parti l'« intoccabile » Giorgio Gaslini.

(r. b.)



**OZARK MOUNTAIN
DAREDEVILS
It'll shipe
when it shipes
(A&M)**

L'America di oggi è soprattutto questo, volti nuovi che spuntano come funghi dallo sconfinato sottobosco dei musicisti « onesti » e niente di più — niente che riesca a dare il brivido benedetto e magico e inconfondibile del GRI-DARE se stessi: molto più comodo appendersi alle grigie funicolari dei

« generi musicali » approvati dalla BMI e forse dall'IBM. Il country revival, soprattutto, è in fase di pieno rilancio: chi si accomoda sul purismo un po' ottuso ed il *bluegrass*, chi volgarizza una fetta della *trad music* a stelle e strisce per appagare quelle libidini di « bel suono » che il pubblico americano tiene da sempre in così alta considerazione.

Così gli Ozark Mountain Daredevils, che nonostante il nome tutto fichi e rimbombi non sono gli ennesimi parigoli dell'*heavymetalrock* travestito, ma semplicemente sei volti oleograficamente cowboys costruiti su misura per la nostra cattiva coscienza di « ascoltatori ». Un po' di country, un tocco di elettricità à la Eagles penultima edizione, *Sweetheart Of The Rodeo* e soprattutto gli America (quelli « buoni », insomma, non quelli asfittici di *Hat Trick* o di *Holidays*) come punti di riferimento più evidenti. Il suono è costruito con cura, ed in più punti solletica le narici ad un easy listening di pregevole fattura (*You Made It Right, Look Away, Tidal Wave, Jackie Blue*): salvo poi ricadere in sentimentalismi dolcissimi, melodie pateticamente balbuzienti (*Lowland*), in tutti gli ormai « storici » drammi di questo suono nato già oppresso da ben determinati stereotipi. « Un piacevole disco di sottofondo » si dice in questi casi, e ancora « un nome da tenere d'occhio per il futuro » — come dire con ipocrisia rimasticata tra i denti che il presente non offre proprio di che rallegrarsi. Comunque la musica è pulita, non irrita, gli impasti vocali davvero precisi ed accattivanti. Tutti i pregi ed i difetti di queste strade un po' troppo consuete: chi ha amato un gruppo come gli America, ripeto, potrà

trovarvi qualche soddisfazione al lattemiele. « Come dice la mia mamma » canta il leader degli OMD, John Dillon, « si vive solo finché non si muore », ed in effetti sembra che sia proprio così.

(m. f.)



**DOLLAR BRAND
JOHNNY DYANI**

**Good News
From Africa
(Cameo)**

Ultimamente ero un po' stufo dei tanti dischi, che Dollar Brand andava seminando per il mondo nel corso delle sue peregrinazioni, approfittando della compiacenza di piccole *labels*. Non perché fossero brutti o vuoti, ma perché si assomigliavano tutti, quali assoli pianistici riproposti più o meno gli stessi temi. Ma questo disco per l'ennesima piccola etichetta (stavolta è svizzera) è alquanto meno risaputo e attinge a momenti di autentica bellezza. Merito anche del partner che Dollar s'è scelto per la circostanza: il contrabbassista, africano come lui, ma residente in Danimarca, Johnny Dyani, già al fianco di gente come Steve Lacy e Don Cherry. Dyani porta una vitalità nuova alla economia parsimoniosa e raccolta della musica di Brand, spesso accusata di eccessiva semplicità o elementarità. Il contrabbassista è veramente l'uomo che ci vuole per ravvivare e colorire in maniera assolutamente pertinente l'universo brandiano, così com'è dotato di energia, vigore, humour e risorse popolaristiche perfet-

mente congeniali alle radici culturali di Dollar (che poi sono le stesse di Johnny, che ha seguito la medesima via espressiva). I duetti di Brand e Dyani possiedono una poesia ed un'intensità veramente commoventi. Molto belle e diversificate entrambe le facciate, con un solo elemento comune, la nostalgia. La nostalgia per l'Africa, per il suo mondo più incontaminato e vergine, per le sue genti, per la sua cultura. La prima facciata si distingue soprattutto per la dolcezza e il pathos di certe nenie tradizionali suonate e cantate dai due con un feeling davvero impressionante. Brand suona il piano, il flauto (solo in *Msunduza*) e canta, continuamente sostenuto e quasi incoraggiato da Dyani, che oltre ad essere un contrabbassista solido e lirico, è un vero e proprio uomo-musica, capace di creare un clima ed un magico alone con la voce, con i campanelli e con qualsiasi altro ausilio. La seconda facciata forse è meno caratteristica, anche perché la musica è affidata quasi esclusivamente al piano e al contrabbasso. Inoltre, tutto è centrato sul bel tema di Brand intitolato *The Pilgrim*. C'è meno varietà certamente, ma l'incanto non cessa. Un'oasi di vera serenità e nitore, che vale la pena davvero di cercarsi con cura.

(g.p.)



**DARYL HALL /
JOHN OATES
War Babies
(Atlantic)**

Ho scelto questo disco — oltre perché indubbiamente divertente — per il suo involontario carattere didascalico: qualcosa tipo « come passare dalla mediocrità alla gloria in tre lezioni » con lezione anche per noi utile a comprendere come funzionino i vorticosi meccanismi dello show-biz americano.

Daryl Hall e John Oates erano apparsi sulla scena qualche anno fa, con due LP (*Whole Oats* e *Abandoned Luncheonette*) perfettamente senza infamia e senza lode, volti rigurgitanti ignavia in una scena terribilmente selettiva. La loro fata turchina si chiama Todd Rundgren, senza dubbio il più eclatante alchimista di questi tempi grigiastri: un personaggio che probabilmente riuscirebbe a portare a livelli decenti perfino il suono di certi campioni di casa nostra, ancora ingarbugliati tra dilemmi di preferenza Keith Emerson/Peter Gabriel. Rundgren ha prodotto, mixato e supervisionato il disco: e vi ha pure suonato apprezzabilissime performance chitarristiche, trascinando con sé anche il suo bassista John Siegler.

Il suono ha così acquistato una ben definita personalità, la tipica cadenza saltellante tanto cara a Todd, una miscela elettronica dosata con gusto e sapienza: nonostante qualche compiacimento di troppo il risultato è accettabilissimo,

una miriade di citazioni — da Zappa ad un hard rivissuto con sufficiente autoironia — che regalano dimensioni inusitate alla musica di Oates e Hall, che di per sé non è priva di azzeccate intuizioni (*Can't Stop The Music*, alcuni spunti nei testi) ma che denota troppo spesso una eccessiva fragilità. *Johnny Gore And The « C » Eaters* e *War Baby Son Of Zorro* sono due convincenti esempi di questa vena à la Rundgren, che probabilmente diventerà presto il prezzemolo di un'intera generazione di musicisti frustrati.

Di fatto non si vede, per il momento, chi possa seguire Todd sulla sua strada, con eguale furberia e creatività. Questo è il suo momento d'oro, vale la pena di approfittarne.

(m. f.)



TOM RAPP



Parleremo oggi di un « aristocratico » dai lunghi capelli, di un poeta col cassetto pieno di fogli inchiostrati, sconosciuto quanto basta per poter viaggiare nella nostra « metropolitana ». Tom Rapp ci arriva addosso verso il 1967 con il marchio ESP, quel segno pestilenziale che già distingue la cattiveria dalle buone maniere, gli amici dei Beatles dai seguaci dei Fugs e così via. New York, pochi soldi e

molti dischi, Albert Ayler + Ed Sanders + Holy Modal Rounders, la storia di quella fiammeggiante etichetta è già stata raccontata sino alla nausea: qui basti sapere che verso la fine della stagione l'impegno jazz perde i colpi, l'anarchia decade e vengono su personaggi come Randy Burns (un

delizioso intrattenitore country) e come il nostro, chitarrista e cantante e innamorato di strani merletti medioevali. Pearls Before Swine, si chiama il suo complesso, « le perle ai porci » di cui racconta Matteo in un

brano evangelico riportato sul 1.o LP: ed è l'unica cosa che di lui si sappia (nessun dato biografico, nessun precedente più o meno colpevole) oltre il limpido amore per raffinatezze d'ogni sorta. Nell'epoca delle Fender Stratocaster, delle

ingiurie batteristiche, dei duelli castiganti tra pianoforti e bassi elettrici, Rapp compie oculate bizzarrissime scelte nel ripostiglio degli strumenti: corno inglese, vibrafono, sarangi clavicembalo sono gli arnesi per muovere alla conquista del mondo, mentre poderose illustrazioni da pomeriggi in biblioteca si premurano di « spiegare » i desideri dell'uomo. Hyeronimus

Bosch con il suo « giardino delle delizie » mette il sigillo al primo LP, l'inimitabile « trionfo della morte » di Brueghel il Vecchio tira le fila di *Balaklava*, un arazzo fiammingo del XIV secolo incornicia *Use of Ashes*: se è lecito scorgere qualche spruzzo d'estetismo non va dimenticato il gusto sottile, quasi magico, bellissimo di ricamar fantasia anche sulla parte grafica. Senza dimenticare le parole, scarse, lucide, chiuse a chiave nella stanza delle idee personali ma pure illuminate dal Grande Riflettore Universale: Thomas Rapp s'impone anche in questo, nell'ottica della fragile grande poesia d'emozioni.

E la musica? *One Nation Underground* e *Balaklava*, le scritture d'esordio, parlano senza timidezza al pop di allora, rifiutando la mela strègata del ritmo e andando a carezzare i nervi più coperti, le emozioni più riposte: ballate dalla lingua argentina fanno salti e capriole uscendo dalla prigione della « chitarra e basta », interpretando Dylan con il pallore di Donovan, con fasci di luce e mazzi di stranissimi fiori. *One Nation Underground*, soprattutto, sposa questa magica freschezza: da *Another Time* e *Surrealist Waltz* (l'unico peccato di « disordine mentale » della formazione) è tutto un procedere di sussurri e di rabbia sfumata, lungo tornanti che possono ricordare il Donovan di *Gift To A Flower in A Garden* oppure, negli attimi impulsivi, il Dylan dell'indimenticabile *Blonde on Blonde*. *Balaklava* tiene già meno quel profumo di fuoco, rinunciando in fretta al denso Dylan dell'esordio: *Suzanne*, all'alba della seconda facciata, apre poi il cancello allo spettro testardo di Leonard Cohen, risultando la chiave per capire tante cose che verranno dopo. Nessuno parla, le « perle » sfuggono alle grandi manovre della



epoca: il suono di Rapp che pure è novità, movimento, sensazione, non giunge alle orecchie dei burattinai del Magico Circo del Pop. Ma la storia va avanti, la ESP chiude divorata dai debiti e Rapp si aggrega al carrozzone Reprise che allora, nel '69 del Frank Zappa - Bizarre - Uncle Meat, promette morbida libertà americana a tutti; sarà il suo campo di vita e di morte, con cento occasioni sprecate per farsi conoscere. Il suono si distende con mollezza, le spine son raccolte in un panierino dimenticato oltre gli strumenti; i fantasmi di *Just Like a Woman* fanno posto ai suggerimenti « francesi », alle carezze di classicismo, al country appallottolato e stravolto che *sessionmen* dal nome prestigioso (Charlie Mc Coy, Kenneth Buttrey) portano in dono. Non impazziamo di gioia, ma c'è un fascino malvagio che ci strappa la lingua: e le parole sempre più dolci (si legga quella favola spaziale che è *Rocket Man*, o lo acquarello di *The Jeweler*) ci convincono che abbiamo di fronte qualcuno, anche se la carovana del pop è mille metri più avanti, anche se la voce buffa (un piccolo difetto di pronuncia...) non sempre

lancia ordini esaltanti ai fragili strumenti. Gli albums per la Reprise sono cinque, con formazioni sempre diverse, dal '70 al '73. *Use of Ashes* e *These Things Too*, i primi in ordine di tempo, hanno forse lo sguardo più luminoso: il profumo non è acre, la girandola delle sfumature lascia spazio al godimento e alla semplicità pur nella faticosa lettura di molti istanti. *City of Gold*, un attimo più tardi, conferma queste belle sterili impressioni, sull'onda di *Nancy* e di un sonetto shakespeariano che l'*homme intellectuel* non si fa sfuggire: piccoli castelli di mistero che gli albums seguenti demoliranno un poco, con le tende dell'intimismo che scendono a velare la sana energia strumentale. I Pearls Before Swine non ci sono più, l'uomo fa tutto da sé aiutato dalla moglie Elisabeth e da amici occasionali approdati in studio: e verso il 1972 anche la Reprise viene saltata, com'è giusto che sia nel testardo esilio di Rapp dalla popolarità e dai centri di potere. Due dischi ancora sprizzano in aria, con sigillo Blue Thumb: *Stardancer* e *Sunforest*, pagine mediocri dove il « nessun compromesso

assolutamente » si scontra con un estetismo da salotto, sterile e ingenuo. Gli strumenti si curano di un bianco aspetto, l'intellettualismo vive e feconda come ai tempi dei brani dedicati a John Tolkien o a William Shakespeare (qui *Why Sould I Care* ha le parole di John Osborne e *Les Ans* innalza i vessilli di Jacques Brel): l'eroe è stanco e le armi paiono spuntate, tra valzer troppo larghi e ballate come orologi da regolare. Un solo brano, *4th of July*, apre bene i polmoni: la rabbia dell'ipocrita dopo-Vietnam si adagia su una musica forte e soave, quasi uno scampolo di *Balaklava*. Che importa? Le orecchie sono chiuse, i giornali non sprecano piombo, la macchina della personale casa editrice (che ha un nome bellissimo: « Nostra Signora dei Media ») gira a vuoto: parlar di Tom Rapp è uno scherzo per filologi dalle dita lunghe. Ma oltre l'esilio più o meno voluto, oltre la fragilità, l'impegno risolto nel proprio ripostiglio, c'è un messaggio che va ascoltato; far la propria musica, non lasciarsi condizionare, sbagliare e andare avanti dando retta solo alle proprie convinzioni. Tom Rapp

ha certo esagerato la lezione, il suo non star dalla parte di nessuno ha forse sbagliato porta musicale: ma c'è una sincerità, una chiarezza, un sapore magico in fondo alla sua musica che non possono non incutere rispetto e tenerissima ammirazione.



Promemoria discografico:
 ONE NATION UNDERGROUND (1967)
 BALAKLAVA (1968)
 THE USE OF ASHES (1970)
 THESE THINGS TOO (1970)
 CITY OF GOLD (1971)
 ... BEATIFUL LIES YOU COULD LIVE IN (1971)
 FAMILIAR SONGS (1972)
 STARDANCER (1972)
 SUNFOREST (1974)



area

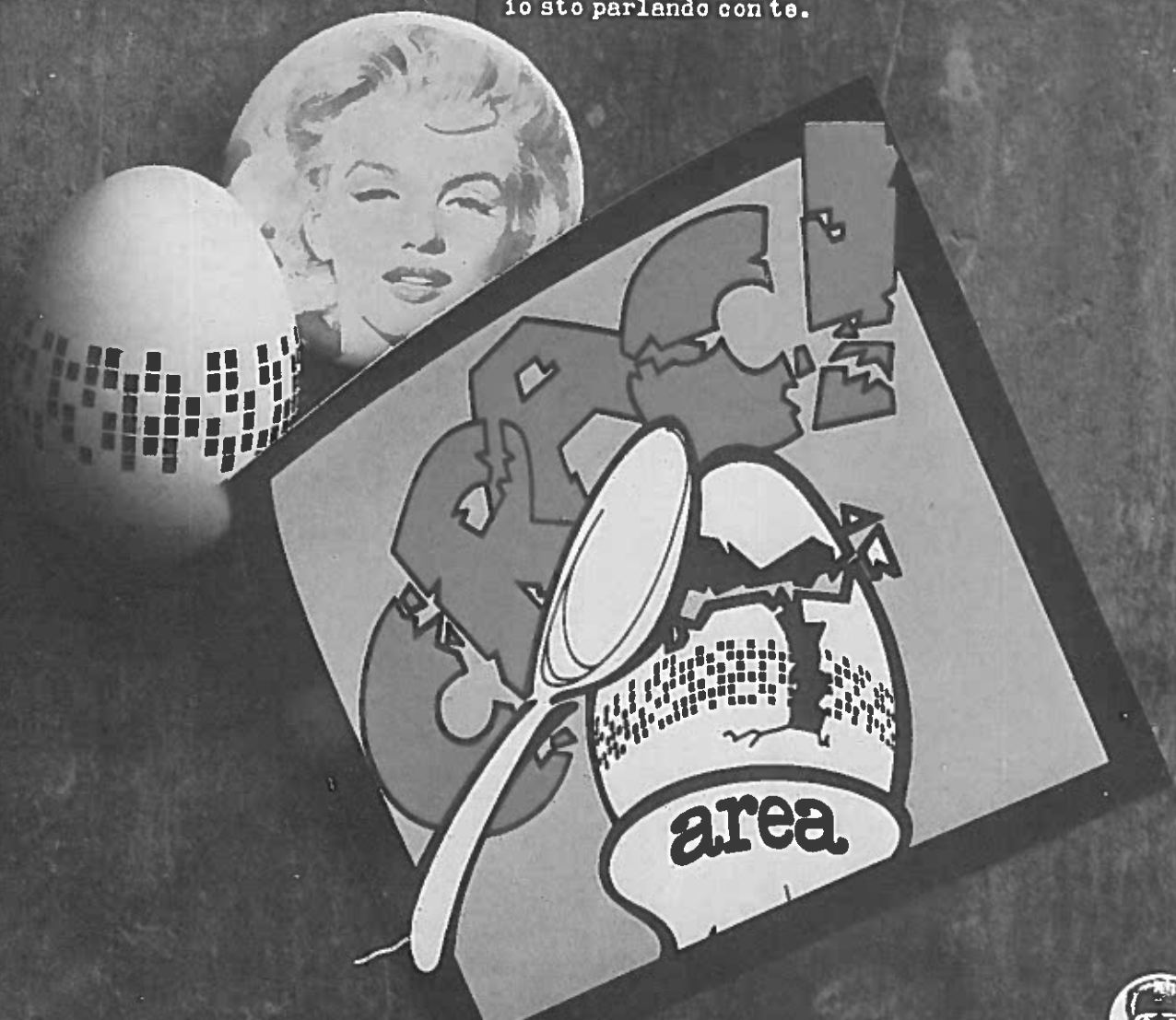
international POPular group

Distribuzione Dischi Ricordi spa

crac!

CRS LP 5103




Noi portiamo un mondo nuovo dentro di noi,
e questo mondo,
ogni momento che passa, cresce.
Sta crescendo,
proprio adesso che
io sto parlando con te.



Tasak/Modena



Discografia Captain Beefheart

<p>Formazione originale: Captain Beefheart (Don Van Vliet) ha inciso i suoi dischi con la Magic Band, che nel 1968 comprendeva Herb Bermann, Jimmy Semens, John French e Ry Cooder. Membri successivi: Alex St. Claire, Jerry Handsley, Zoot Horn Rollo, The Mascara Snake, Rockette Morton, Winged Eel Fingerling, Ed Marimba, Art Tripp, Mark Marcellino.</p>		<p>LICK MY DECAIS OFF, BABY (Reprise RS 6420): Lick My Decals Off, Baby; Doctor Dark; I Love You, You Big Dummy; Peon; Bellerin' Plain; Woe-is-uh-me-bop; Japan In A Dishpan; I Wanna Find A Woman That'll Hold My Big Toe Till I Have To Go; Petrified Forest; One Red Rose That I Mean; The Buggy Boogie Wogie; The Smithsonian Institute Blues; Space-Age Couple; The Clouds Are Full Of Wine; Flash Gordon's Ape.</p> <p>1970</p>	
<p>PLASTIC FACTORY (Buddah BDS 5063): Sure 'nuff 'n Yes I Do; Zig Zag Wanderer; Call On Me; Dropout Boogie; I'm Glad; Electricity; Yellow Brick Road; Abba Zaba; Plastic Factory; Where There's Woman: Grown So Ugly; Autumn's Child.</p> <p>N.B. La versione inglese si intitola SAFE AS MILK (Buddah 23-49 002) e non comprende i brani I'm lad e Grown So Ugly.</p> <p>1968</p>		<p>MIRROR MAN (Buddah BDS 5077): Tarotplane; Kandy Korn; 25th Century Quaker; Mirror Man. (Incisioni del 1965).</p> <p>1971</p>	
<p>STRICTLY PERSONAL (Blue Thumb BTS 1): Ah Feel Like Acid; Safe As Milk; Trust Us; Son Of Mirror Man-mere man; On' Tomorrow; Beate Bones 'n' Smokin' Stones; Gimme Dat Harp Boy; Kandy Korn.</p> <p>1968</p>			
	<p>TROUT MASK REPLICA (Straight STS 1053): Fronwnland; The Dust Blows Forward 'n' The Dust Blows Back; Dachau Blues;</p> <p>1972</p>	<p>THE SPOTLIGHT KID (Reprise MS 2050): I'm Gonna Booglarize You Baby; White Jam; Blabber 'n' Smoke; When It Blows Its Stacks; Alice In Blunderland; The Spotlight Kid; Click Clack; Grow Fins; There Ain't Ne Santa Claus On The Evenin' Stage; Glider.</p>	
	<p>Ella Guru; Hair Pie, Bake 1; Moonlight On Vermont; Pachuco Cadaver; Bills Corpse; Sweet Sweet Bulbs; Neon Meate Dream Of A Octafish; China Pig; My Human Gets Me Blues; Dali's Car; Hair Pie, Bake 2; Pena; Well; When Big Joan Sets Up; Fallin' Ditch; Sugar 'n' Spickes; Ant Man Bee; Orange Claw Hammer; Wild Life; She's Too Much For My Mirror; Hobo Chang Ba; The Blimp; Steal Softly Thru Snow; Old Fart At Play; Veterans Day Poppy. (Disco ioppio).</p> <p>1970</p>		

CLEAR SPOT (Reprise MS 2115): Low Yo Yo Stuff; No-wadays A Woman's Gotta Hit A Man; Too Much Time; Circumstances; My Head Is My Only House Unless It Rains; Sun Zoom Spark; Clear Spot; Crazy Little Thing; Long Neck Bottles; Her Eyes Are A Blue Million Miles; Big Eyed Beans From Venus; Golden Birdies.

Captain Beefheart compare inoltre in HOT RATS di Frank Zappa (e precisamente nel brano Willie The Pimp, il numero di catalogo è Reprise RS 6356) e in "V" (Virgin Sampler AVIL 2502), con i brani Mirror Man e Upon The My-o-my.

1972



UNCONDITIONALLY GUARANTEED (Virgin V 2015): Upon The My-o-my; Sugar Bowl; New Electric Ride; Magic Be; Happy Love Song; Full Moon Hot Sun; I Got Love On My Mind; This Is The Day; Lazy Music; Peaches. (Unico album pubblicato in Italia)

1974

BLUEJEANS & MOONBEAMS (Virgin V 2023): Party Of Special Things To Do; Twist Ah Luck; Observatory Crest; Rock 'n' Roll's Evil Doll; Captains Holiday; Same Old blues; Pompadour Swamp; Further Than We've Gone; Bluejeans And Moonbeams.

1974



La batteria: alcuni consigli

Molti batteristi usano degli accorgimenti per modificare il suono della loro batteria. Lo fanno perché preferiscono un suono piuttosto che un altro, o perché lo richiede l'amplificazione dal vivo o in studio.

E' essenziale accordare la batteria nel miglior modo possibile. Un'accordatura tipica è Sol per il rullante, La per il muto, Sol per un eventuale secondo muto, Do per il timpano e Fa per la cassa. L'aver una nota ben precisa per ogni tamburo evita che percuotendone uno ne risuoni un altro, risolvendo così la maggior parte dei problemi di una amplificazione dal vivo.

Un tamburo si accorda tenendo prima una chiavetta, poi la sua opposta e così via; suonando in corrispondenza di ogni chiavetta si verificherà che in ciascun punto la pelle darà la medesima nota. Per quanto riguarda le note di una accordatura, a un'ottava più alta corrisponderà una pelle più tesa e quindi più rispondente al rimbalzo della bacchetta, a un'ottava più bassa, una pelle meno tesa e quindi un suono più pastoso; questo secondo i gusti di ogni batterista.

A differenza del jazz, dove si usano principalmente batterie molto sonore, nel pop si è presa, l'abitudine di stoppare le pelli per avere un suono più corposo e più duro. Ogni tamburo, come ve lo dà la fabbrica, ha un'apposita vite cui corrisponde una sordina che dall'interno va a premere contro la pelle. Molti le usano regolarmente, altri pensano invece che questa tensione tende a sfalsare l'accordatura. Per questo molti ricorrono a un piccolo pezzo di feltro fissato con del nastro adesivo sopra la pelle superiore. In mancanza di feltro, abbiamo visto usare di tutto, dalla carta igienica al cotone idrofilo, a pezzi di stoffa qualsiasi. Per l'amplificazione in concerto, molti sistemano i microfoni proprio in corrispondenza di questo feltro, punto in cui c'è un minor volume di suono e quindi una maggior facilità di regolazione.

Altri adottano il sistema di togliere la pelle inferiore dei tamburi, dando uno sfogo alle onde sonore e ottenendo così un suono abbastanza secco.

Per la cassa, gli accorgimenti sono diversi: togliere la pel-

le frontale, mettere all'interno una coperta o degli stracci che non tocchino le pelli, col risultato di frazionare le onde sonore e così attutire il suono, ricorrere ad un pezzo di feltro più spesso posto lateralmente sulla pelle posteriore, e adottare un battacchio di legno invece dei soliti di feltro o di pelle.

Per il rullante è consigliabile tenere tesa la pelle superiore, allentare quella inferiore e tendere la cordiera; si avrà una perfetta rispondenza della pelle superiore e quel tipico suono secco usato nella maggior parte delle incisioni. Un pezzo di scotch posto orizzontalmente sul piatto ne eviterà il suono troppo espanso e darà la tipica sonorità tintinnante usata dai jazzisti per l'accompagnamento.

Se non avete abbastanza soldi per un piatto chiodato potete, o trapanarlo voi stessi, inserendo nei fori dei ribattini, o più semplicemente potete attaccare alla vite di fissaggio una catenella che rimbalzando vi darà quel caratteristico suono.

Queste sono solo indicazioni generali, ogni batterista poi adotta metodi secondo il suo proprio gusto e le proprie esigenze.

Per amplificare la batteria la soluzione teoricamente ideale dovrebbe essere l'adottare un microfono per ogni elemento. Questo però comporterebbe, oltre

alla spesa, il rischio di numerosi rientri, cioè che il suono di un elemento venga captato dal microfono di un altro, rendendo praticamente impossibile un buon mixaggio.

Perciò è consigliabile usare questo sistema: un microfono direzionale tra rullante e charleston lievemente inclinato verso il rullante (è sempre bene tenere la distanza di una spanna da qualsiasi tamburo), uno di fronte alla cassa, uno inclinato sul timpano, uno panoramico sopra i due muti e infine uno o due panoramici in corrispondenza dei piatti che captino anche il suono generale della batteria. Una variante più economica a questa soluzione consiste nell'evitare i microfoni generali e lasciare che il suono dei piatti rientri negli altri microfoni. I normali microfoni dinamici sono sufficienti ad una buona resa dal vivo, gli studi di registrazione per qualche elemento ricorrono anche a quelli a condensatore. I più indicati per l'amplificazione in concerto sono i soliti SHURE e AKG; particolarmente buoni i troppo ignorati SENNHEISER, di cui esistono modelli abbastanza economici che hanno delle ottime prestazioni.

*Davio Guidotti
& Lino Gallo*



SOPRA AI JEANS

E' un suggerimento per chi è solito vestirsi in modo pratico e che non crei dei problemi: si tratta di una maglietta in felpato che fa parte della divisa dell'Hockey Club Gardena, squadra nota e gloriosa. Si intona perfettamente con i jeans ed è adatta a tutte le occasioni sportive e a tutti i non sportivi che amino sentirsi comodi nei propri vestiti.

E' disponibile in quattro taglie:

SMALL

MEDIUM

LARGE

EXTRA-LARGE

e per averla in casa basta compilare il tagliando ed inviarlo in busta chiusa all'indirizzo indicato.

Il prezzo è di L. 5.000 da versare al postino al momento della consegna (spese postali comprese nel prezzo).

QUI
CI
STO
IO



H.G. Gardana

CINZANO

Chi desidera questa maglietta compili questo tagliando:

Nome _____

Indirizzo _____

Taglia: Small Medium Large _____

Cognome _____

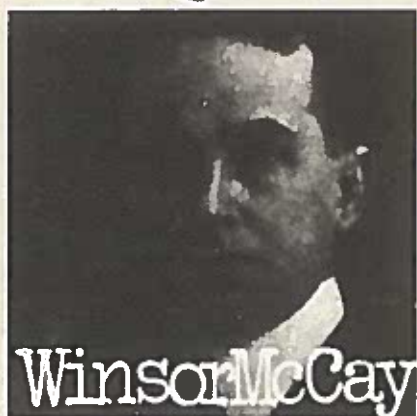
Large _____

Invia a PUBBLIORSÀ
via Bruno Buozzi 6 10121 Torino

Pagamento
contrassegno
L. 5.000

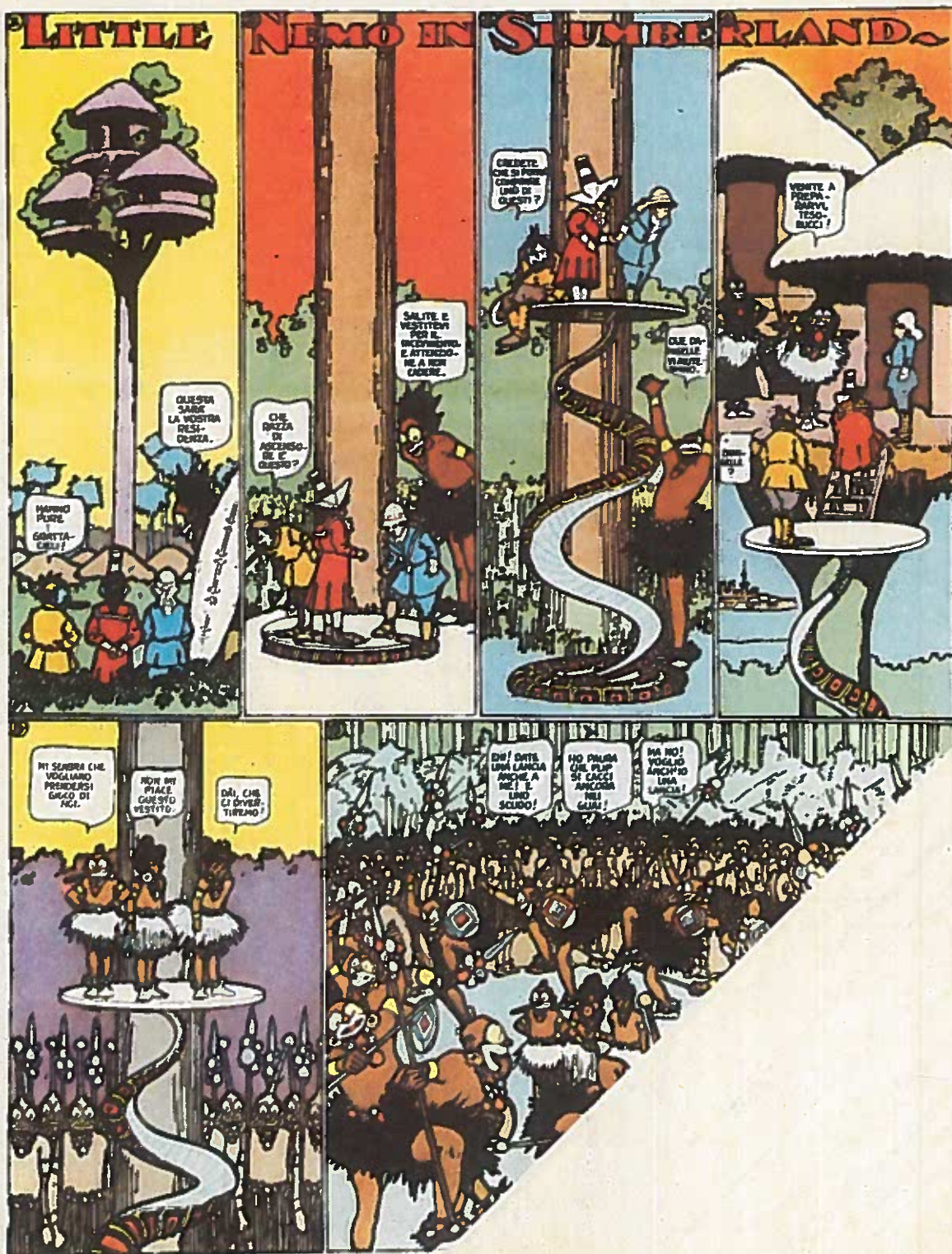


GRAFICA



Torniamo per una volta alla preistoria; torniamo, con Winsor McCay, esattamente all'inizio del secolo. Ma non è troppo, perchè i personaggi e le storie di quest'autore sono di una tale vitalità da impedirvi di relegarlo in qualche polveroso angolo di museo.

McCay, nato a Spring Lake (Michigan) nel 1871 e morto a New York nel 1934, rimane a tutt'oggi una figura fondamentale di pioniere del fumetto e del cinema d'animazione. Studia disegno nella sua città natale, fa il decoratore e il pittore di insegne; comincia a pubblicare le sue prime **stripes** in alcuni giornali di provincia, fino a giungere a due pubblicazioni di Cincinnati (*Cincinnati Times Star* e *Esquire*). Ma la sua fortuna inizia nel 1905 con la pubblicazione di **Little Nemo** sul *New York Herald*: le storie a fumetti del bambino dal nome emblematico si snodano in mondi fantastici e avventure assurde che si concludono alla fine con il risveglio. Dunque sogni di un piccolo americano, curioso e goloso quanto basta per vivere notti travagliate



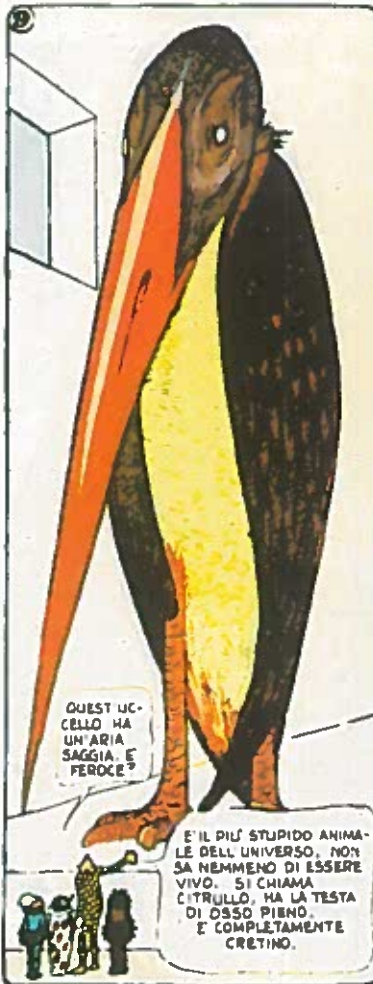


da cattive digestioni e da una fantasia irrefrenabile. Nel 1909 McCay realizza il suo primo film d'animazione, lo spettacolare **Gertie il dinosauro**, e due anni dopo porta sullo schermo anche la sua creatura prediletta, Little Nemo. Ma il meglio del suo lavoro resta probabilmente il disegno: il piccolo Nessuno è un personaggio nato sulle **stripes**, forse il primo grande eroe del fumetto.

A distanza di tanti anni, quel tratto può apparire timido e ingenuo, ma in realtà McCay strutturava le sue storie con

impareggiabile sapienza, dando il massimo risalto alle inquadrature centrali dell'avventura onirica, liberando la sua immaginazione, il gusto prospettico e la vivacità del colore in una specie di minuto realismo dell'irreale, e rientrando infine con ambigua ironia nello schema formale della realtà quotidiana attraverso il quadretto finale dell'immancabile risveglio. La dimensione fantastica infrange così la barriera del





QUEST UCCELLO HA UN'ARIA SAGGIA. E FEROCO?

E' IL PIU' STUPIDO ANIMALE DELL'UNIVERSO. NON SA NEMMENO DI ESSERE VIVO. SI CHIAMA CITRULLO, HA LA TESTA DI OSSO PIENO, E' COMPLETAMENTE CRETINO.



QUESTO E' IL BAMBINO BRIZZOLA ED E' GIU' DA SEICENTO ANNI. NON SI E' ANCORA ABITUATO.

BEH NON SI PUO' DARGO TO'RTO, CON LA CODA INCHIODATA AL PAVIMENTO!



NON SAPPAMO COS'E, MA SOLO UN VESE ED E' STATO APPENA SVEZZATO, NESSUNA MGT I'A DELLA MADRE.

BEH, NON E' UN CANARINO, S' VEDE!



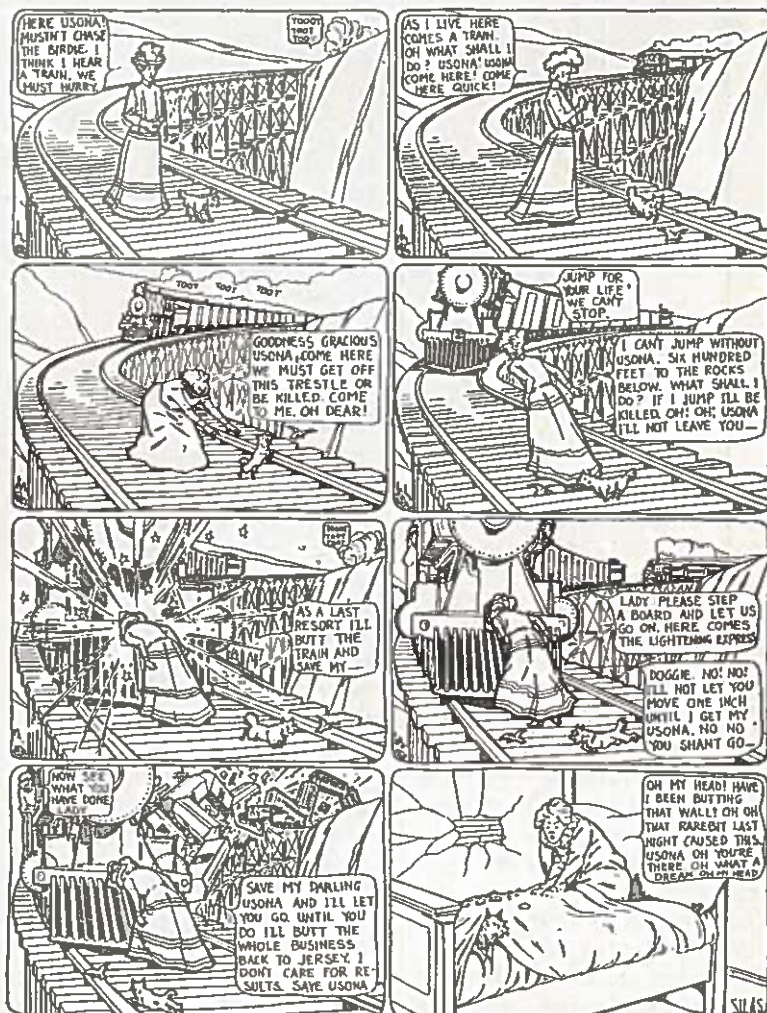
E ORA SI' ALZARSI, QUEL SOGNO COMUNQUE ERA BALORDO!



quotidiano, dell'anonimato piccolo borghese, e non per riscoprire l'avventura trionfale e fine a se stessa ma la paura, il disastro, il mostruoso, lo sconosciuto. Mentre nella vecchia Europa d'inizio secolo nasce la dottrina di Freud sull'interpretazione dei sogni, nell'America rozza e beata che sembra avviarsi ai trionfi del capitalismo senza sospetti di crisi o previsioni di depressioni nasce questo strano fumetto liberty. Forse i sogni rosei della middle class dell'epoca non sono poi così rosei. E Little Nemo sembra rappresentarne la ingenuità e insieme le angosce ancora sepolte nel buio dell'inconscio. Di qui l'attualità del pioniere McCay e forse anche la spiegazione delle difficoltà incontrate da questo artista ad imporre agli editori il suo personaggio: infatti, nonostante il successo di pubblico, vennero fatte spesso pressioni su McCay perchè abbandonasse le storie fantastiche di Little Nemo per filoni più «realistici».



OH IF SOME ONE WOULD ONLY TAKE ME HOME, OR IF I ONLY WERE LUCKY!



HERE USONA MUSTN'T CHASE THE BIRDS! I THINK I HEAR A TRAIN, WE MUST HURRY!

AS I LIVE HERE COMES A TRAIN, OH WHAT SHALL I DO? USONA! USONA! COME HERE! COME HERE QUICK!

GOODNESS GRACIOUS USONA, COME HERE WE MUST GET OFF THIS TRESTLE OR WE'LL BE KILLED, COME TO ME, OH DEAR!

JUMP FOR YOUR LIFE! WE CAN'T STOP!

I CAN'T JUMP WITHOUT USONA, SIX HUNDRED FEET TO THE ROCKS BELOW, WHAT SHALL I DO? IF I JUMP I'LL BE KILLED, OH! OH! USONA I'LL NOT LEAVE YOU—

AS A LAST RESORT I'LL BUTT THE TRAIN AND SAVE MYSELF!

LADY PLEASE STEP A BOARD AND LET US GO ON, HERE COMES THE LIGHTNING EXPRESS!

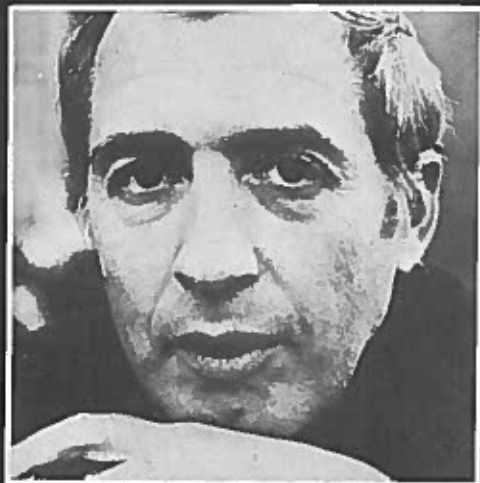
ROGGIE, NO! NO! I'LL NOT LET YOU MOVE ONE INCH UNTIL I GET MY USONA, NO NO YOU SHANT GO—

HOW CAN I SEE WHAT HAS COME TO ME?

SAVE MY DARLING USONA AND I'LL LET YOU GO, UNTIL YOU DO I'LL BUTT THE WHOLE BUSINESS BACK TO JERSEY, I DON'T CARE FOR RESULTS, SAYE USONA!

OH MY HEAD! I'VE BEEN BUTTING THAT WALL! OH THAT RAREBIT LAST NIGHT CAUSED THIS, USONA OH YOU'RE THERE, OH WHAT A DREAM! OH MY HEAD!

collana nova musica



PAOLO CASTALDI

Nato ad Alghero più di 30 anni fa. Esperto di marce militari, ha collaborato con Jimi Hendrix al suo "The Star Spangled Banner", inoltre ha preso parte al film di Bruce Lee: "Richard Wagner criminal major". Attualmente insegna composizione al Conservatorio di Pianetafresco.

Il limite dello sviluppo della musica contemporanea nella qualità dell'ascolto fonografico

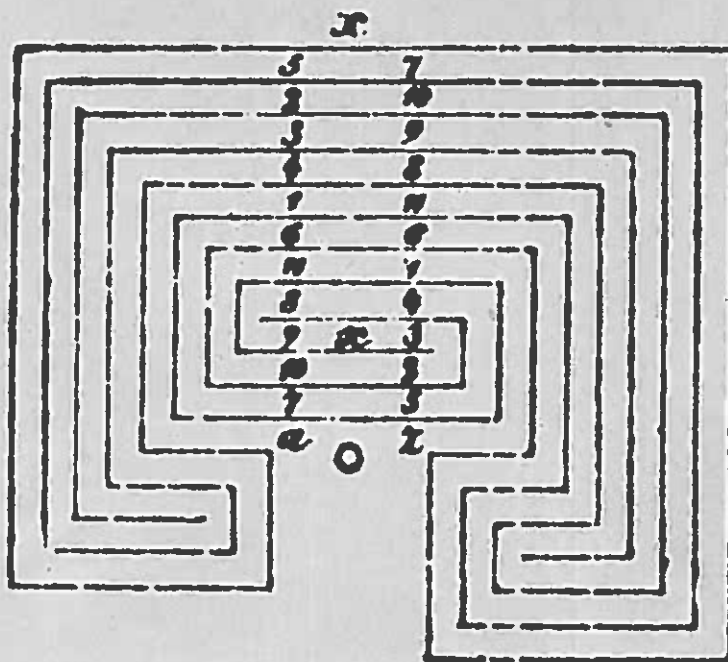


nova musica n.5

PAOLO CASTALDI

FINALE (1971-1973)

(Pianoforte: Giancarlo Cardini)



CRAVPS RECORDS/Milano

JOHN CAGE

MUSIC FOR PIPES (1969)

MUSIC FOR PIPES (1969)

REC. ALBO 196

433 (Heckel) 207 23/40 (1969)

BYRON HEBBESCH/STEVE CUNNINGHAM (1969)



JUAN HIDALGO

TAMARAN



ROBERT ASHLEY



WALTER MARCHETTI

LA CACCIA



LA CACCIA

LA CACCIA

CORNELIUS CARDINI

Four Principles on tremolo and other pieces (1974)



IL SUONO CHE MISURA LA LIBERTÀ. DAL 1969. CRAVPS

Forfora, untuosità, debolezza.

Che problema avete in testa?

Dr. Dralle ha sempre lo shampoo speciale per risolverlo in modo perfetto perché naturale.

Per eliminare la forfora uno shampoo rinforzante non serve, come non gioverebbe ai capelli grassi uno shampoo nutriente. Ogni problema di capelli esige il "suo" rimedio, cioè lo shampoo che contiene gli elementi specifici in grado di neutralizzarne le cause.

Gli shampoo Dr. Dralle sono preparati speciali a base di sostanze naturali, e ognuno ha la sua precisa indicazione: liberare dalla forfora, o eliminare l'untuosità, o curare la fragilità.



Lo **shampoo speciale alle Erbe** restituisce il giusto equilibrio ai capelli grassi. Contiene, tra gli altri, estratti di camomilla, rosmarino e fiori di trifoglio che attivano la circolazione e aumentano la traspirazione dei capelli e del cuoio capelluto.

L'aggiunta di estratto di betulla previene le irritazioni e l'eccessiva formazione di grasso.



Lo **shampoo speciale all'Arnica** è destinato a chi ha problemi di forfora. Gli estratti di foglie e fiori di arnica, gli ingredienti base

di questo shampoo, prevengono l'eccessiva formazione di grasso e aiutano i capelli a liberarsi dalla forfora. La schiuma, che contiene principi attivi naturali, deterge con delicatezza e i capelli tornano a respirare liberamente.



Lo **shampoo speciale alle Proteine**, con l'apporto di una equilibrata combinazione di proteine naturali, ridà elasticità e vigore ai capelli fragili o resi porosi da tinture e decolorazioni. Le sostanze detergenti attive ricavate dall'olio di cocco detergono delicatamente e preparano i capelli ad accogliere l'azione delle proteine.

Scegliete il vostro shampoo e usatelo regolarmente. Già dopo le prime applicazioni vedrete i risultati.

Shampoo speciali

Dr. Dralle



I capelli grassi, liberati dall'eccessiva secrezione, tornano leggeri e soffici.

L'irritazione del cuoio capelluto, che provoca l'eccessiva desquamazione, si attenua e la forfora scompare.

I capelli fragili ritrovano corpo e vigore. Non si spezzano più, e le doppie punte scompaiono.

i rimedi della natura ai problemi dei capelli

REFERENDUM A PREMI PER I LETTORI DI GONG

Cari amici di GONG, abbiamo deciso di indurre un referendum per conoscervi meglio, per sapere chi siete, cosa fate, cosa pensate del nostro giornale e di molte altre cose. Non si tratta soltanto di rispondere dei si o dei no, ma di fare una serie articolata di brevi interventi che ci aiutino ad avere un quadro

sociologico del nostro target di lettori; ed in ultimo vi invitiamo a dare una definizione azzeccata e personale della musica. Tra coloro che, oltre ad avere compilato interamente il questionario, avranno inviato le definizioni più significative, verranno scelti a insindacabile giudizio della redazione i 25 lettori

da premiare. Ritagliate questo foglio e compilatelo e spedite-lo al più presto (possibilmente non oltre il 15 maggio) in modo da facilitare un rapido spoglio. I nomi dei 25 lettori prescelti saranno comunicati nel numero 6 di GONG (giugno '75). I premi in palio sono: a) per i primi 5 classificati: un viaggio-sog-

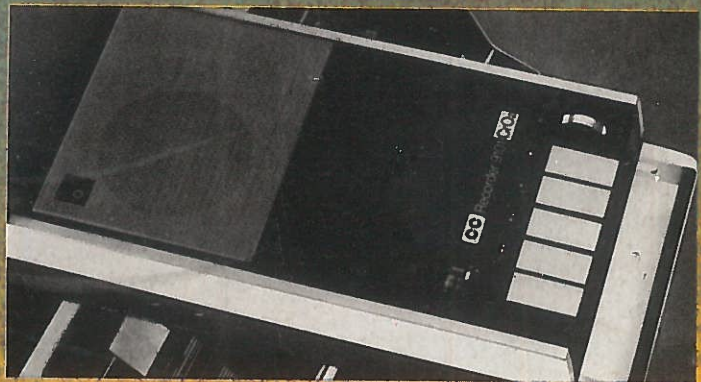
giorno di una settimana presso i club mediterrane di Cefalù (2), Otranto (1) e Palinuro (2).

b) agli altri 20 un registratore a cassetta Basf Cc Recorder 9101 Cro2.

Non perdetevi questa occasione: basta ritagliare, compilare e spedire subito a: GONG-Milano S. Felice - Torre N. 9



Cefalù



BASF Cc Recorder 9101



Otranto



Palinuro

Attenzione: questa risposta ti può far vincere un premio!

cerca di concentrare in queste poche righe quella che tu personalmente consideri la più efficace, attuale e completa definizione della musica

Area for writing the response, featuring several horizontal lines for text entry.

(Nome e Cognome)

(Indirizzo completo)

(Spedite questo tagliando a: GONG-Milano S. Felice - Torre N. 9)



REFERENDUM

- 1) Quanti anni hai?
- 2) Studi o lavori?
- 3) Compri Gong regolarmente?
- 4) Perché lo compri?
- 5) A quanti amici fai leggere la tua copia?
- 6) La formula attuale di Gong ti soddisfa?
- 7) Quali argomenti vorresti togliere o aggiungere?
- 8) Quali articoli ti sono piaciuti di più?
- 9) Che ne diresti di Gong settimanale?
- 10) Che genere di musica preferisci e quale ascolti più spesso?
- 11) Preferisci di solito ascoltarla alla radio, sui dischi o su nastri?
- 12) Hai un giradischi o un registratore (o tutt'e due)?
- 13) Suoni qualche strumento?
- 14) Frequenti i concerti?
- 15) Quale dovrebbe essere secondo te il prezzo medio di un biglietto?
- 16) Come impieghi il tuo tempo libero?
- 17) Svolgi una qualsiasi attività politica?
- 18) Quali altri problemi (Sociali, culturali, etc.) ti interessano di più?
- 19) Frequenti qualche circolo o associazione?
- 20) Pratici degli sport? Quali?
- 21) Possiedi un mezzo di trasporto? Quale?
- 22) Compri regolarmente un quotidiano? Un periodico? Quali?

Scegli una vita piú colorata.



CHRYSLER

SUNBEAM

MATRA

SIMCA

Non tutte le auto sono capaci di accompagnare uno stile di vita. Se ci pensi, sono piuttosto poche. E una di queste, oggi, è Simca 1100 LX.

Guarda come si presenta: nuovi colori, mascherina nero-fumo, doppie delle ruote di modernissimo disegno.

Guardala dentro: un interno "lavorato" con una cura e un gusto pari: guarda la tappezzeria dei sedili, le moquettes, il volante imbottito. In più, un'auto che si presenta con una tecnica e un motore così a punto da essere giustamente famosi. Scegli Simca 1100 LX. Per scegliere una vita piú colorata.

Simca 1100 LX, da L. **1.806.000**

I.V.A. compresa. Franco Sede Concessionari.

Salvo variazioni della casa.

la nuova Simca 1100 LX



CHRYSLER
ITALIA

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 di 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.