

MENSILE

DI MUSICA
E CULTURA

PROGRESSIVA

MAGGIO '75

ANNO 2 N.5

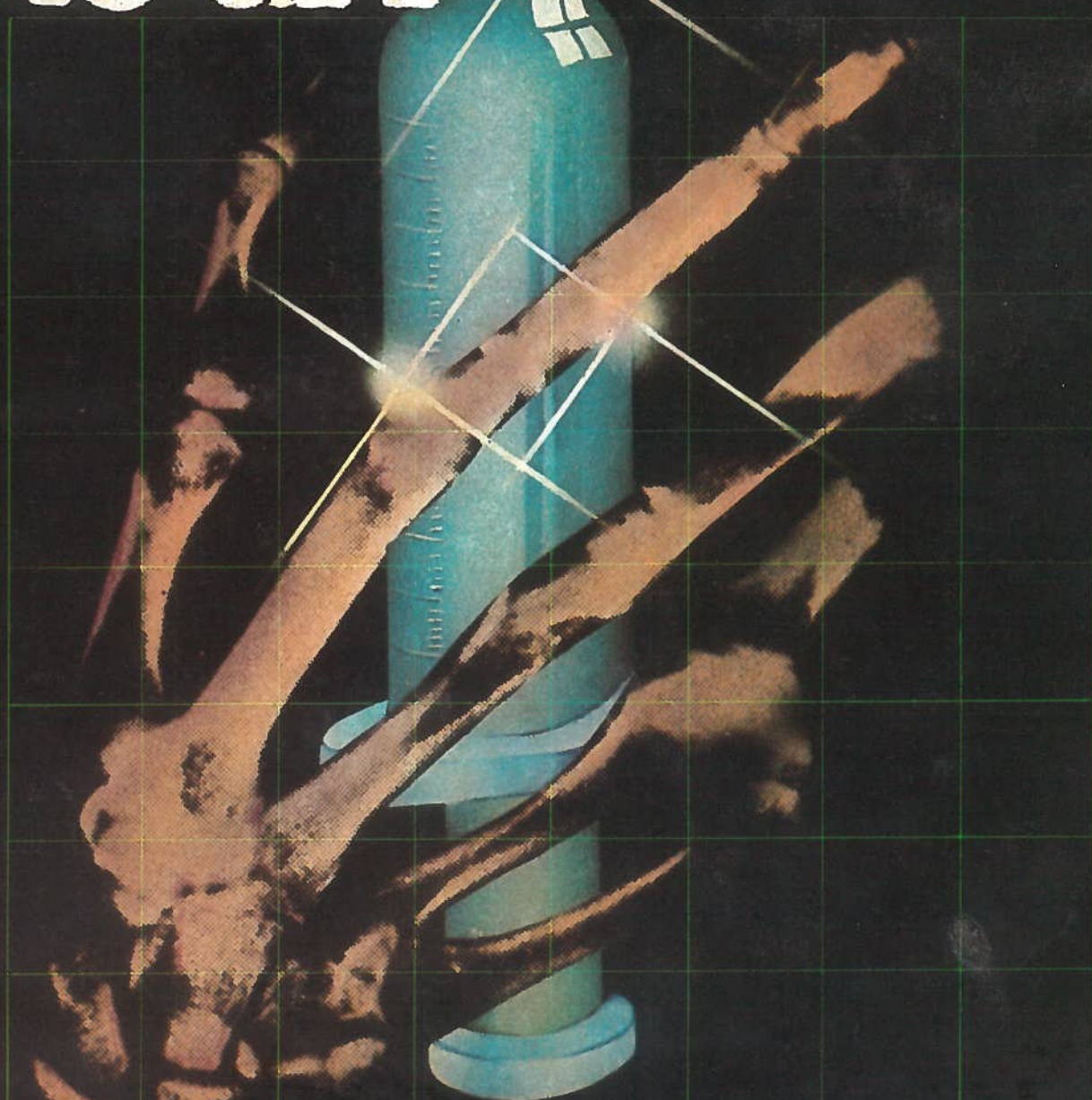
LIRE 800



TUTTO SULLA DROGA

VOTO (O MASSACRO?)
PER I DICOTTENNI

NEIL YOUNG TANGERINE DREAM
KEVIN AYERS SONNY ROLLINS



NUOVA
RUBRICA:
COME
VIAGGIARE
CON POCHI
SOLDI

Sped. in abb. post. Gruppo III



Novità da coloro che hanno inventato il nastro magnetico:

LH Super Nastri a bobina e cassette

50% di guadagno in sonorità per Cassetta e nastri su bobina

LH Super ha il Super-Ossido.
Pura Maghemite.

Rispetto al normale ossido di ferro vengono posti sul nastro aghi di ossido più piccoli e più fini. Ciò realizza la premessa per un rumore di fondo realmente ridotto.

Il primo passo per un Super-Effetto completamente efficace. Il nastro LH Super ha la più elevata densità. High Density. Un maggior numero di particelle di ossido vengono amalgamate con più alta densità e con estrema orientazione magnetica. Risultato: Super Output-dalle più basse alle più alte frequenze. Sonorità migliore del 50%.



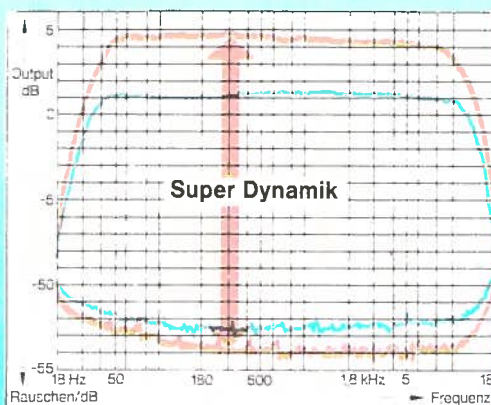
LH-Eisenoxid

LH-super-Oxid

Ancor più dinamica per ogni Recorder

Con le Cassetta LH Super si ottiene il massimo di sonorità.

La nuova tecnica BASF permette dinamica più alta sull'intera gamma di frequenze ad ogni tipo di registratore, da quelli costosi agli economici.



Anche le Cassetta LH Super hanno la Speciale Meccanica SM. Per il preciso avvolgimento del nastro.

SM

Special Mechanism

Patented Process

Maggior tempo di registrazione HiFi a parità di spesa

Su ogni registratore a bobina e a tutte le velocità il nastro LH Super origina un ascolto chiaramente migliorato.

Anche a 4,75 cm/sec. sugli apparecchi più recenti LH Super soddisfa le norme HiFi.

Ciò significa, nei confronti della velocità 9,5 cm/sec., una durata di registrazione in qualità HiFi superiore del 100%.

La spirale della  qualità

Posta

Non che io sia il fiore candido dell'equilibrio spirituale e mentale, il bacio discreto e sentito alla linfa politica. Io non sono tutto questo ma m'è venuta una confusione cronica irreparabilmente nostalgica nel leggere le rassegnate parole dei compagni più o meno in crisi generale sul n. 3 di Gong. Si che anch'io quando la mia faccia di prima liceale in erba, frastornato da idee rivoluzionarie d'un Maggio che non s'è spento, con vociare e urla contro tutto, con la mia faccia colma di brufoli esistenziali, m'affogavo fiducioso e trepidante in oasi bianche di sabbia non calpestate, bagnata da sorgenti d'acqua primitiva appena scoperta. Passando i passaggi obbligati che hanno investito un pò tutti.

Ma credetemi, e non lo dico per installarmi sull'apice d'un irreale collina, non ho mai pensato alla musica come causa basilare alla rivoluzione.

C'è un falso credo, una castrante fiducia che accomuna la musica alle nostre idee ai nostri propositi, dilemmi che sfociano in un oceano di infatuanti basi di discorso e di azioni, ai soliti arcinoti traballanti pulpiti di false sentenze.

Dice giusto, chi dice, che se vai a Mirafiori e fai sentire un disco dei Fugs ti rifiutano in blocco magari con un sorriso di incredula superiorità o fascinosa inferiorità; « Ma che roba è » e tutto finisce lì, magari quello esce e si va a comprare l'ultimo 45 di R. Carrà. Ma chi s'è mai messo in testa che la musica o meglio la nostra musica sia fattore essenziale per lo svolgimento pratico

delle nostre idee? E quando diciamo la « nostra musica » diciamo quella di chi si alza ben sicuro delle sigarette sul tavolo, dei libri su cui studiare, delle nostre facoltà d' un'altra dimensione. E' brutto fare un discorso del genere, ma in fin dei conti, non per meschine scusanti Marx (visto che tutti lo tirano in ballo) diceva che la rivoluzione diventa attiva quando è la teoria ad impossessarsene; il proletariato, il popolo fonte e sbocco di tutto è la causa ed il mezzo della rivoluzione. Dimenticate la differenza marxiana di « classe in se » e « classe per se »: la pratica crea la coscienza di classe, la teoria la soddisfa.

Ma ora tentiamo di sbilanciare il discorso e di portarlo in definitiva su ciò che in realtà più ci interessa; c'è però da fare un gran parlare sul dissenso, sulla alternativa e sulla rivoluzione. Sembra che fattori conseguenti e concausanti ma in pratica la cosa è ben diversa: c'è chi ha raggiunto una coscienza alternativa e chi una coscienza rivoluzionaria; quella rivoluzionaria il più delle volte sottintende quella alternativa ma non si può dire lo stesso invertendo i termini del discorso.

E non per consuetudine, ma solo perché c'è più vicino, prendiamo per esempio quegli anni che per noi sono stati così importanti. Il 67-68 è stato un biennio che ha strapazzato i continenti, ne ha preparato il tegamino e il burro già sfuso, ma le uova dov'erano? C'è quindi stato un act rivoluzionario ed uno alternativo, una utopia e un dissenso. Il dissenso-alternativo ha seguito canali culturali, letteratura, cinema e musica tutte cose coperte ed etichettate da una matrice trita e ritrita: *underground*.

L'utopia rivoluzionaria (utopia nel senso sociologico) s'è diretta su binari socio-politici e di logica di lotta di classe.

Ebbene in America hanno creato l'alternativa e il dissenso proprio con la contro cultura e la musica ha avuto un posto indiscutibilmente di primaria importanza, ma tutto ciò si è rivolto ad una

aspra critica ai modi di vita convenzionali, alla società industriale avanzata statunitense con intenti rivoluzionari interiori, cambiare il proprio modo di vita, avvicinarsi alle religioni orientali buddismo zen i clan tribali, gli acid test, tutte cose che aiutavano e confluivano ad una ristrutturazione interna e spirituale, ad un rifiuto della società ed alla costruzione d' un'anti società rifiutando il passato tecnologico e sociale che essa aveva creato. Si è partiti dalle esperienze beat dei vari santoni mitici Kerouac, Ginsberg, Burroughs per arrivare alle condizioni attuali anche tramite la musica.

Dylan, Fugs, Jefferson, Dead, sono stati gli emblemi del movimento; gli esperimenti di Leary e le sue interminabili fughe dialettiche sul Ritiratevi, Accendetevi, Ritornate uno dei tanti modi di dire alternativa.

Ma è certo che le concezioni religiose modo-nuovo-di-vita di Leary non avevano niente a che fare con quello che nello stesso periodo diceva un certo Dutschke Rudi.

Per noi il problema non era rifiutare la società o crearne dal niente una nuova; ma cambiarla, usarne le basi, i mezzi per rovesciarla a nostro favore. E' talmente lontano e diverso il discorso contro culturale americano da quello rivoluzionario europeo che un Oceano in mezzo è giusto e logico che ci sia.

Individuate le cause dei due discorsi vi ripropongo il dualismo:

1) *Alternativa - Dissenso - Controcultura - Ricerca interna - Creazione di un'anti società.*

2) *Rivoluzione - Utopia - Risveglio politico - Lotta di classe - Ristrutt. della società.*

Da una parte un discorso contro culturale di dissenso che ben si addiceva ai problemi americani della lotta per i diritti civili per la libertà d'espressione e di stampa sino alle pantere nere che in realtà si discostano dall'insieme alternativo.

Dall'altra un discorso rivoluzionario essenzialmente politico che affondava le sue

radici su ferme proposizioni marxiane, leniniste, trotzkiste.

Da una parte Leary dall'altra Dutschke.

L'uomo unidimensionale Marcusiano contro la essenza rivoluzionaria del proletariato dell'europa continentale; Critica Sociale contro Critica Politica.

Tutto ciò parte essenzialmente da due diversi modi d'intendere e dimostrare le proprie idee, lo sberleffo intimidatorio alla società dei consumi, e la critica violenta alla società capitalista avanzata sbocco d'ogni sfruttamento pratico e teorico. La nostra formazione culturale e politica è del secondo tipo ecco perché la musica non può essere il mezzo né il canale della rivoluzione e con essa (la musica) le altre forme di cultura.

La musica si può avvalere di discorsi rivoluzionari e può servirne la causa; anche questo è vero. Ma non dimentichiamoci per esempio che il blues è nato come linguaggio d'una classe sfruttata, nelle sue tematiche musicali si mescolavano idee di generazioni, cantavano l'odio negro per il ricco bianco, tutto era già rivoluzionario ed a metterlo in pratica ci avrebbero in futuro pensato i vari Carmichael, Rap Brown ecc.

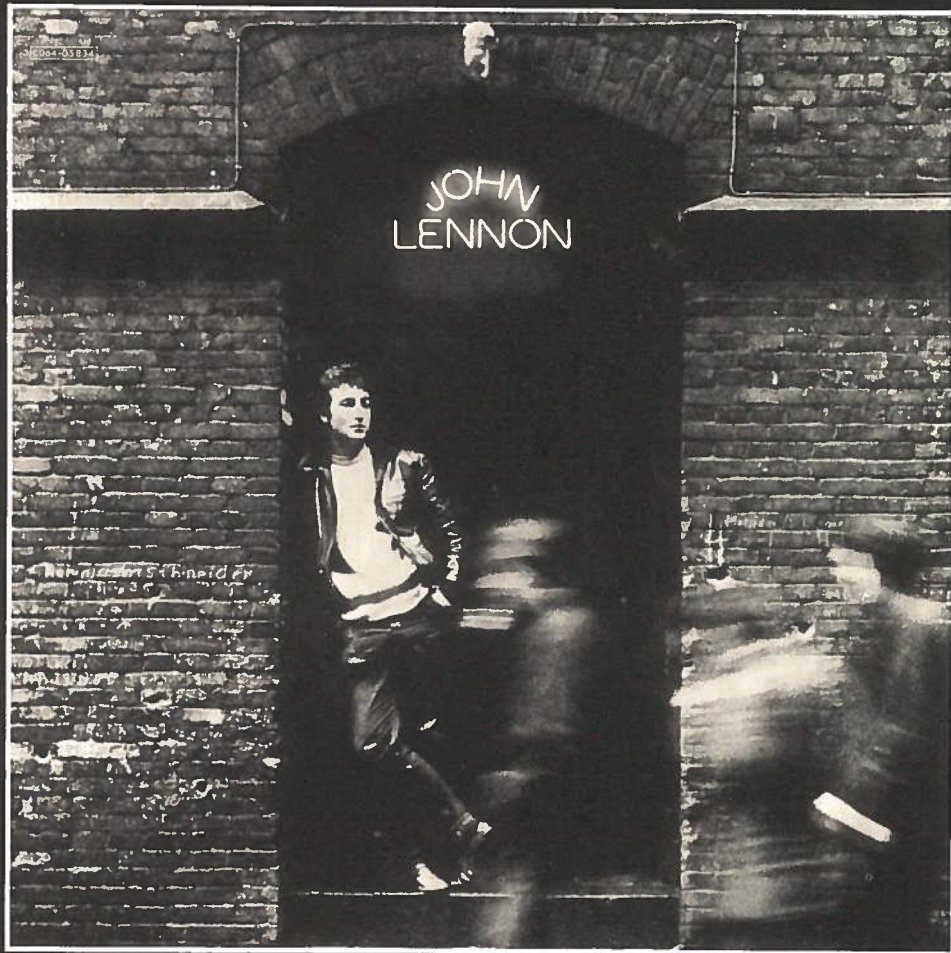
Noi da dove le prendiamo le radici rivoluzionarie se lo volessimo fare, dai menestrelli o dalla lirica?

Potremmo adattare la musica alla rivoluzione in un secondo tempo ma nessuno s'è mai sognato d'adattare la rivoluzione alla musica. Per farla accetteremo volentieri i fucili ma non certo le chitarre.

E' veramente sbagliato che tutto questo discorso si fermi per alcune persone al senso di frustrazione e di vergogna per il privilegio di poter comprare un 33 giri a 4500 lire quando c'è qualcuno che magari non mangia. Ed è per questo che il discorso si fossilizza; cosa ci concludi a non comprare il disco, semmai vai ad aiutare la gente che nel 1975 vive ancora nelle baracche, così ti sentirai in pace con te stesso.

john lennon

nel nome del rock



DISPONIBILE IN MUSICASSETTE E CARTUCCE STEREO 8



L.P. e 45 giri.

Oltre ad essere belli sono un documento della ricerca musicale di questo travagliato periodo.

Ritorno alle origini o raccolta di linfa per un nuovo passo avanti? La risposta viene dal più rappresentativo degli ex Beatles.



EMI Italiana SpA



Per caso gli Stones o i Soft Machine t'hanno mai detto di fare la rivoluzione? Allora perché gli devi dare delle scusanti rivoluzionarie per sentirti in pace con te stesso. Ho speso 5000 lire ma questi parlano di rivoluzione.

Nella mia esperienza personale non ho mai dato una reale e violenta entità rivoluzionaria al disco, perché qui, miseri noi, la si dà al disco, ad un prodotto che diventa mezzo di rivoluzione. Bé v'è mai capitato d'andare ad una dimostrazione e magari vedere la gente picchiarsi con i dischi.

Ugo - Roma

Va bene, caro Ugo, (ma perché non ti firmi per esteso?) siamo d'accordo, o meglio quasi d'accordo con te: la rivoluzione non si fa a partire dalla musica, la musica rivoluzionaria non si crea dai nulla, i discorsi tar-do-moralistici sul fatto di non comprare dischi per solidarietà con gli sfruttati non sono di alcuna utilità.

Qui la tematica si ferma, si denuda e colpisce tutti.

Siamo anche d'accordo sulla buona analisi della differenza che c'è tra radicalismo e volontà rivoluzionaria, tra il ribellismo puro, il dissenso, e la proposizione in positivo di una società e di un modo di vivere alternativo che trovi gli spunti della trasformazione nella realtà attuale e il soggetto storico di questa trasformazione nella classe operaia e nei suoi alleati. Su tutto ciò siamo d'accordo. Ma quando cominci a raccontarci della tua posizione rispetto al valore « rivoluzionario » della musica, allora qui cominciano le divergenze. Perché è vero che la musica con mille altri aspetti fa parte della cosiddetta sovrastruttura (visto che tutti tirano in ballo Marx), ma è anche vero che da tempo ci si è accorti che, in una società dagli aspetti complessi e multiformi come la nostra, non può bastare agire solo sulle strutture politiche ed economiche per arrivare all'agognato giorno della rivoluzione. Questo significa che non bisogna dare dei mat-

ti a quei ragazzi con la « confusione cronica » che si accorgono delle contraddizioni a partire dalla musica, perché è anche analizzando queste contraddizioni all'interno della musica che si contribuisce a creare un quadro un po' più articolato della società in cui viviamo, per modificarla praticamente. Per questo ad esempio crediamo che analizzare i casini ai concerti serva spesso ad aprire gli occhi a chi non li ha aperti già prima, e che non sia del tutto sbagliato condurre un dibattito su cosa dovrebbe essere la musica non tanto « rivoluzionaria » (termine abusato) ma non funzionale al sistema. E' un discorso molto complicato e appena nato, per questo sembra che non possa servire, ma noi siamo sicuri che una utilità ce l'abbia, se no per cosa faremmo questo giornale?

E quanto a confusione sui modi coi quali l'alternativa può crescere, sembra che anche l'Ugo romano ne soffra parecchio: come se il mezzo di rivoluzione fosse (non il disco) ma il sampietrino con il quale « gente » non ben identificata si picchia in una manifestazione (uno strano concetto di manifestazione) e non piuttosto la volontà di agire, magari lo spingere alla lotta i baraccati (più che « aiutarli ») e non per « sentirsi in pace con se stessi », ma per creare con le proprie mani i presupposti della società nuova.



Volevo convincermi che quello che sto per dire è tutto sbagliato, che prima o poi « questi critici musicali » sarebbero giunti ad una maturazione tale da concepire la musica nel giusto senso, cioè: testimonianza culturale del nostro tempo (come qualsiasi arte, dopotutto). Ma evidentemente questo i critici non lo sanno, dato che continuano nei loro angosciosi articoli (tranne rarissimi casi) a commentare ESTETICAMENTE musica e musicisti senza giungere a toccare il fondo per mettere in luce « l'arkè », le circostanze, i motivi, i bisogni e i fini di una composizione, di un discorso invece che di un'altro.

La musica è lo specchio della società e dell'ambiente in cui viviamo, del pensiero e della nostra volontà; il compositore fornisce musica all'ascoltatore che assorbendola la elabora, la interpreta e la cambia come meglio crede, la condivide o la rifiuta. La vera musica (da Strauss, Rossini e Bach a Battiato, Van Der Graaf, BMS, Stockhausen, Genesis, PFM etc.) come ogni arte viene creata dal musicista con intenti e in circostanze ben definite e reali. Il compito del critico musicale quindi dovrebbe essere (ATTRAVERSO IL DIRETTO CONTATTO COL MUSICISTA) quello di comunicare a noi tutti « L'INTERPRETAZIONE » della musica per la nostra responsabilità di scegliere attivamente come le tendenze di ognuno esigono e non come « passiva audizione estetica » (F. Battiato).

Antonio Campisi - Siracusa

Scusa se siamo anche d'accordo su alcune delle tue affermazioni di principio ma le sentiamo un po' troppo affermazioni di principio, dei vasi perfetti che posso esser riempiti di molte cose, anche piuttosto confuse (come lo strano assortimento di nomi che citi ad esemplificazione della « vera musica »). La realtà ci sembra molto più complessa e magari non sempre così dogmaticamente « vera ». D'accordo dunque sulla necessità di mettere in luce le « circostanze » del

discorso musicale e di realizzare il diretto contatto con il musicista (GONG infatti abbonda di interviste e di interventi firmati da musicisti).

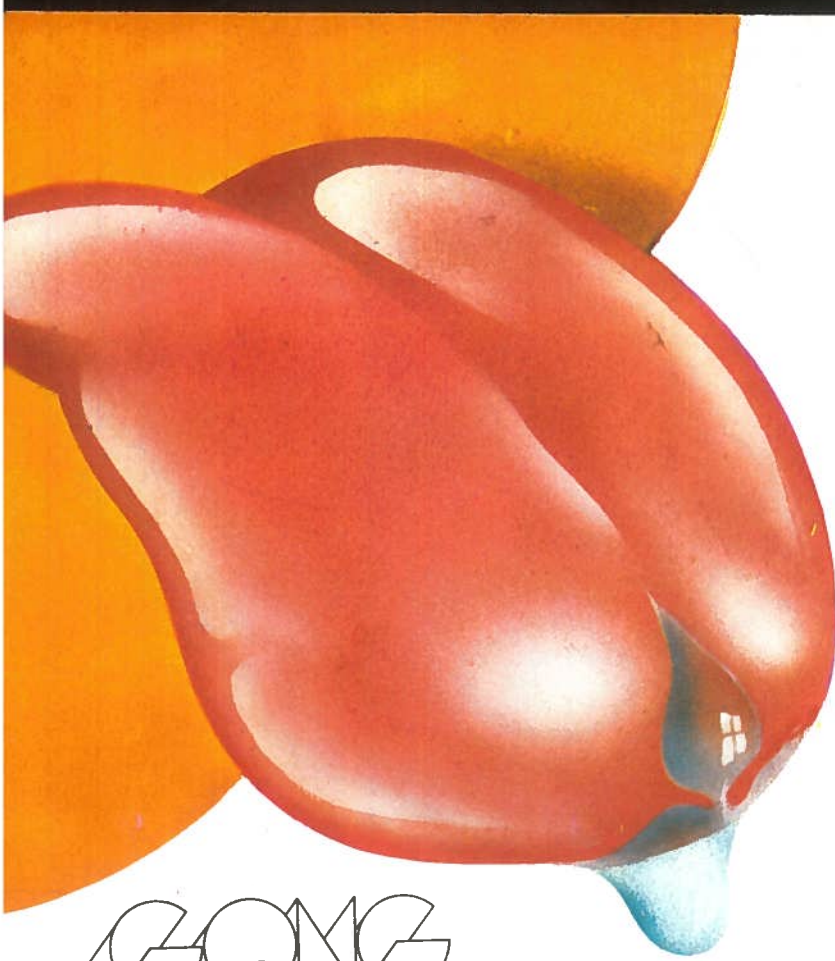
D'accordo anche sul fatto che certa critica insista a sproloquiare (tu usi anche troppo gentilmente eufemismi del tipo « commentare esteticamente ») sui prodotti musicali senza riagganciarli all'ambiente in cui certi prodotti sono concepiti. Tuttavia inquadrare sociologicamente la musica non significa (anzi) rinunciare a parlare dello specifico musicale, sia come campo di ricerca creativa per chi vi opera direttamente (non per quei professionisti o dilettanti che non hanno altro scopo che quello di confezionare e vendere i loro escrementi) sia come responsabilità di fruizione per chi realmente vuole ascoltarla attivamente e quindi viverla nel contesto globale del suo modo di esistere.

Non ci sentiamo dunque di procedere, come tu sembri chiedere, semplicemente per affermazioni di principio, ma soltanto di insistere nei nostri sforzi — pronti a riconoscere anche le nostre confusioni e i nostri errori — e cercare insieme (meglio essere in tanti ad affrontare realtà così complesse) di darci qualche strumento in più per una interpretazione attiva della musica e non solo della musica.

Senza rancore e nella speranza di riprendere il discorso presto e meno genericamente.





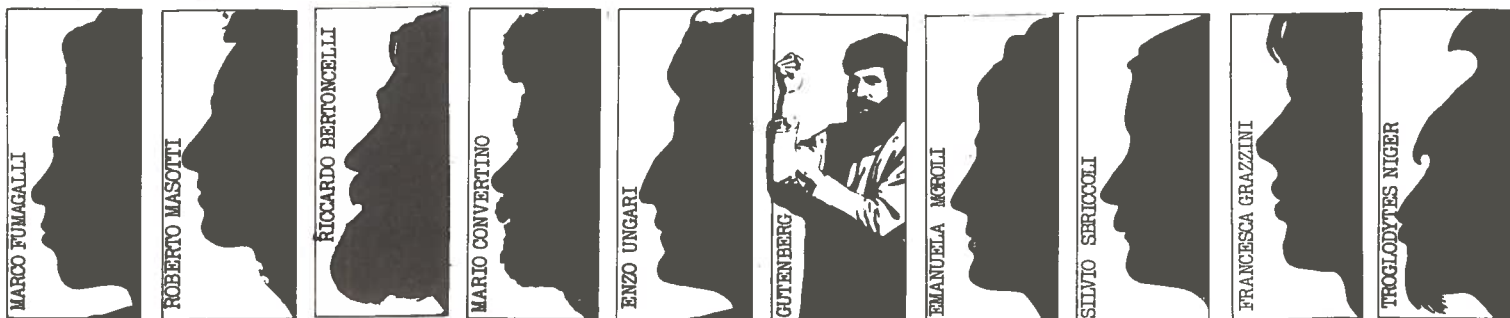


Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncetti, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Emanuela Moroli, Giuseppe Pino, Silvio Sbriccoli, Enzo Ungari; Steve Lake (G. B.) Andrew Cohen, Janice Compstock, Sergio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

- 4 Posta
- 11 La provocazione è al potere (Antonino Antonucci Ferrara)
- 14 Rilettura di Neil Young: Di sbieco (Riccardo Bertoncetti)
- 17 Gong Gazette
- 18 Musica elettronica: Dalla coscienza della meccanica alla meccanica della coscienza (Marco Fumagalli)
- 22 Diciott'anni: Quanto pesa votare? (Francesca Grazzini)
- 25 Tangerine Dream: Linguaggio di un'alba color Pensiero (Marco Fumagalli)
- 28 Note di Controcultura
- 29 Sonny Rollins: « Saxophone Colossus » e l'autocritica (Giacomo Pellicciotti)
- 32 Introduzione a Terje Rypdal: Un norvegese timido (Giacomo Pellicciotti)
- 35 Teatro: Su mille sentieri selvaggi (Gaetano Sansone)
- 38 Droga: Preistoria e Mitologia (M. Fumagalli) Avvertimenti psicogiuridici Pop smokes dope (R. Bertoncetti)
- 46 Audiovisivi: La società dello spettacolo (Francesca Grazzini)
- 50 Altri viaggi (Annie Ghevara)
- 52 Cinema: David e Michelangelo (Enzo Ungari)
- 55 Musica e Candelotti: Genesis a Torino T. Dream a Londra (M. F.)
- 57 Recensioni
- 65 Foto/Grafica: Luigi Ghirri (Roberto Masotti)
- 70 Strumenti: Le percussioni: passato e futuro (Dario Guidotti e Lino Gallo)
- 71 Intervista a Kevin Ayers: Banana Tristesse (Riccardo Bertoncetti)
- 77 Gong Referendum Sommario



Direttore Caposervizi



Fotografie Impaginazione e illustrazioni Cinema



 **benetton**
COTONE PER L'ESTATE


JEAN'S WEST
PANTALONI E CAMICIE

benetton

LA PROVOCAZIONE E' AL POTERE

« Sapevo che qualche altro ragazzo sarebbe stato immolato sull'altare degli opposti estremismi, per far recuperare a destra a Fanfani i voti che i diciottenni (quelli che non fa tempo ad ammazzare) gli faranno perdere a sinistra » Sono parole, dure e lucidissime, della madre dello studente Roberto Franceschi, ucciso più di un anno fa dalla polizia, per aver difeso l'agibilità politica nell'Università Bocconi a Milano.

I ragazzi immolati in questi giorni violenti divisi in parte

nelle linee politiche (Claudio Varalli e Giannino Zibecchi, assassinati a Milano l'uno dai fascisti, l'altro dai carabinieri, erano del Movimento Studentesco; Tonino Micciché, ammazzato a Torino da una guardia giurata, uno di quegli « sceriffi » arruolati nelle polizie private con licenza di uccidere, era un dirigente nazionale di Lotta Continua; Rodolfo Boschi, ucciso a Firenze, apparteneva all'organizzazione giovanile del Pci, la Fgci), sono uniti però nell'opposizione più tenace al regime che li ha

freddamente eliminati.

Non vi è differenza, bisogna ripeterlo ancora una volta, tra la violenza dei teppisti missini che hanno sparato a Claudio Varallo e al compagno di L. C. a Torino, e la logica omicida di chi controlla le « forze dell'ordine », prezzolate dallo Stato democristiano per far fuori fisicamente i suoi oppositori e creare le premesse oggettive per un clima sempre più repressivo (lo dice chiaramente la recente proposta di legge che prevede un uso pressoché incondizionato delle armi da fuoco da parte dei tutori dell'ordine).

La resa dei conti è vicina: lo dicono anche le contraddizioni che spaccano i partiti e i movimenti politici, che penetrano a fondo nelle stesse istituzioni statali dove si sono formate col tempo delle nette contrapposizioni, anche se emarginate e repressivamente, alla logica fascista dei magistrati, degli ufficiali, degli « alti papaveri », dei funzionari del regime mussoliniano che senza battere ciglio l'8 settembre del '43 hanno lasciato l'orbace per i « democratici » panni più confacenti a un Paese « democratico ».

Anche nella polizia vi sono cenni di ribellione (a Milano a sparare sono stati i carabinieri un corpo separato alle dipendenze del Ministero della Difesa), mentre circolavano voci che alcuni reparti di PS rifiutavano di uscire dalle caserme. Chiedono un sindacato, che la Dc gli nega (sa che potrebbe significare la messa in discussione dei suoi ordini omicidi), promettendo forcaioli aumenti di stipendio.

Dalla constatazione che il fascismo penetra e informa le istituzioni statali, derivano imperative alcune conseguenze:

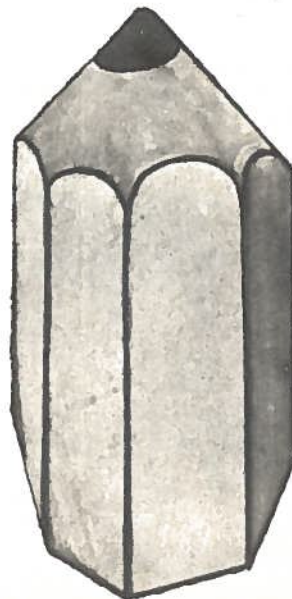
1) che è inutile delegare l'antifascismo a quelle istituzioni (esercito, magistratura, governo) i cui più potenti rappresentanti vanno reclamando vocazioni democra-

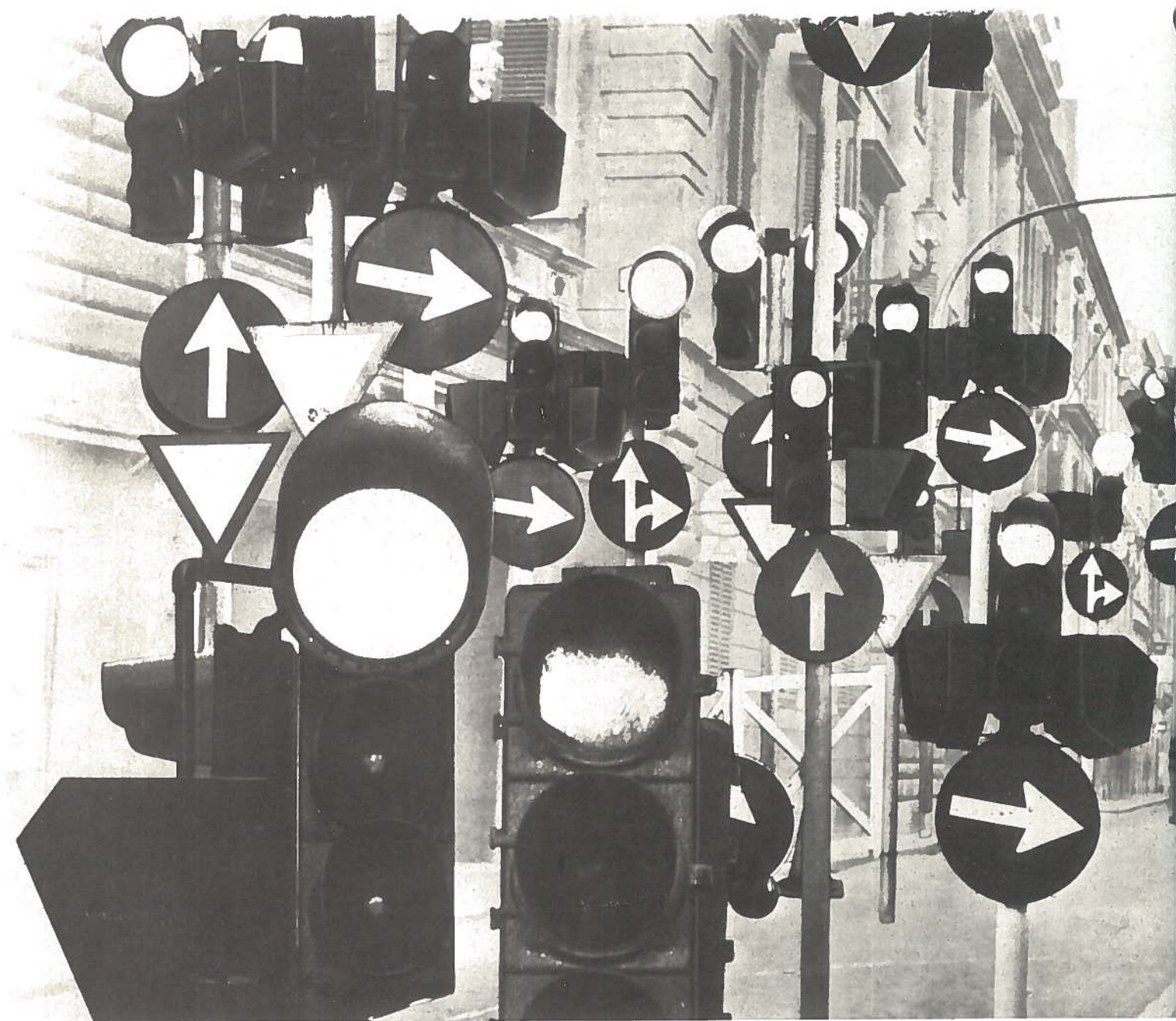
che e ripetendo al vento parole vuote, ma senza aver fatto nulla per impedire questi gravi fatti.

2) che l'antifascismo non si dice ma si fa, mobilitandosi in piazza e nei quartieri, informando e vigilando sui luoghi di lavoro e di studio.

3) che l'avventurismo di quegli emarginati (non confondiamoli a questo punto neanche con la sinistra extraparlamentare, perché è soltanto la malafede che può spingere a farlo) che appiccicano incendi alle sedi socialdemocratiche e fanno casino barricadero e gratuito, è una risposta condannabile, certo aperta a infiltrazioni di teppisti e pistolieri fascisti, ma in tutto provocata dall'immobilismo governativo e quindi volutamente creata dal regime, per scatenare la repressione.

Restare a casa, chiudersi nei « non so », « può darsi », « non ho capito bene », « non mi interessa di politica » non è comunque essere neutrali, ma fare il gioco della reazione. Perché la provocazione — ormai la si è capito bene — è già al potere.





Continuiamo, senza esclusione di colpi

La nostra non è una battaglia difficile. Basta guardare che cosa è diventato il traffico: strade bloccate, parcheggi inesistenti, nervi che saltano.

Agli incroci, i semafori fanno giustizia del gregge di auto: solo le moto riescono a passare.

Tra queste, molte Honda.

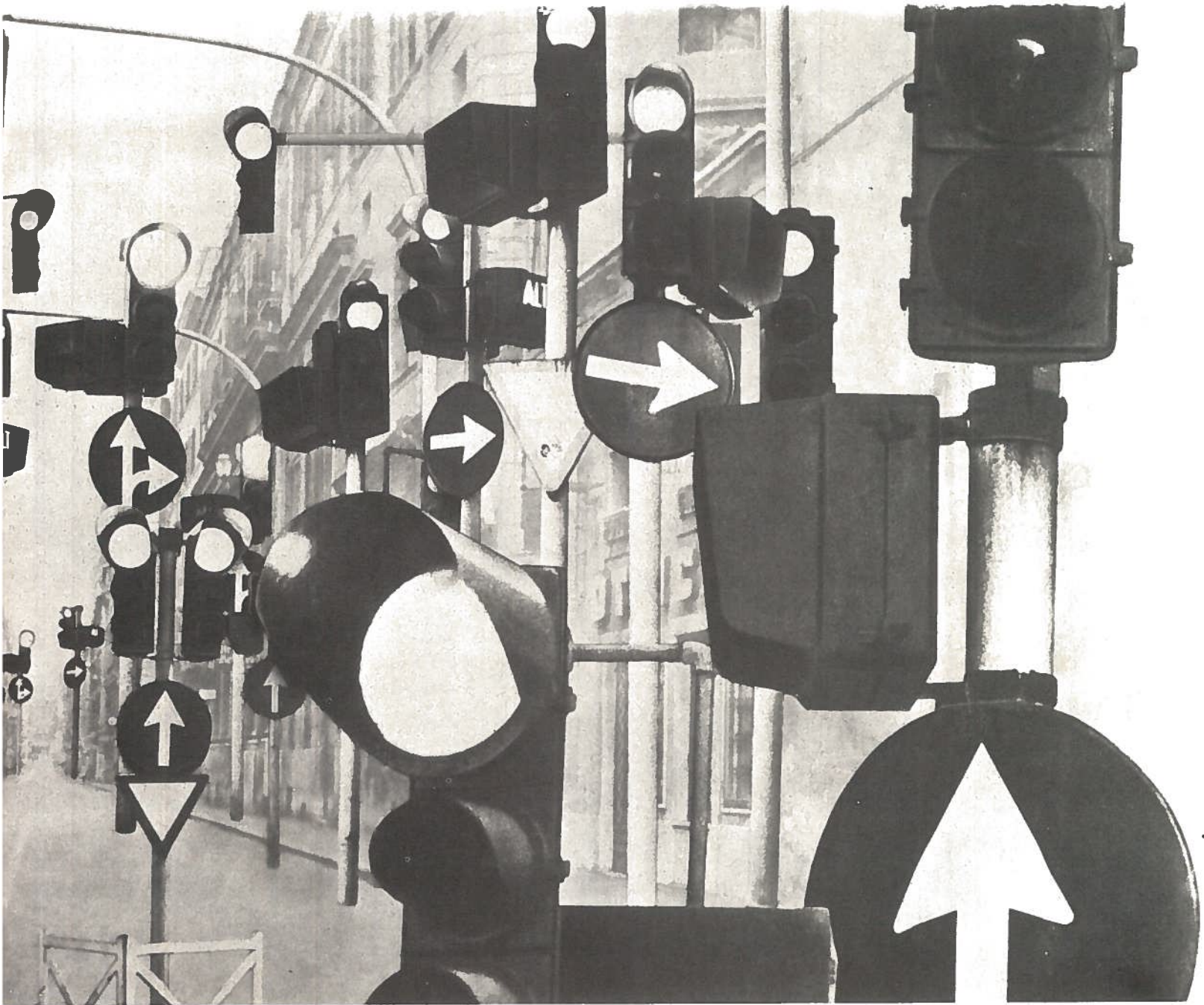
Sono le Honda che hanno cambiato gli automobilisti. Sono le 350, le 500, le 750 Four che stanno convertendo anche

i più irriducibili automobilisti di città.

Quest'anno c'è la nuova 400 F, che sembra fatta apposta per chi vuole una moto maneggevole in città e sportiva fuori.

La 400 F ha lo scarico quattro-in-uno, per risparmiare peso, usura della marmitta e dare più elasticità al motore.

Il cambio a sei rapporti riduce i consumi. Il freno a disco anteriore e una strumentazione completa aumentano la sicurezza attiva.



la nostra battaglia contro l'infarto.

Una Honda può essere subito vostra.

La consegna è immediata e, attraverso il "Prestitempo" della Banca d'America e d'Italia potete pagarla anche in 24 rate.

Rivolgetevi a un Concessionario Honda e chiedetegli anche della "Polizza Assicurativa del Motociclista Honda", a copertura totale, studiata apposta per voi dal gruppo Ausonia.

Come vedete, con una Honda sono buoni tutti: anche i semafori.



Sulle "pagine gialle" troverete gli indirizzi dei Concessionari Honda e dei punti di assistenza



Honda: piú di una seconda auto.

Rilettura di Neil Young



Vogliamo rileggere qui un eroe dei nostri ventanni, con la presunzione di poterlo collocare al posto giusto, nel puzzle del pop: non è forse questa l'epoca delle decisioni finali, dei giudizi estremi, delle parole assolute?

Quando Neil Young ci arrivò addosso (diciamo all'epoca di **After the Goldrush**, perché quello che stava prima venne scoperto lentamente, più tardi, in un febbrile gioco di archeologia...) trovammo subito la scorciatoia mitologica per confonder le acque, ci facemmo sopraffare dall'Incredibile Emozione per annunciare al mondo che davvero « ci sentivamo bene » con quell'uomo al nostro fianco. Immaturità, com'è facile dirlo!, la stessa che tiene per mano la generazione presente e certo accompagnerà quelle future: con la sola differenza che noi non avevamo motociclette luccicanti da sottolineare con musica e nemmeno soldi facili per un consumo « americano », ma cercavamo di capire il mondo, addirittura!, servendoci di quei quattro o cinque « buoni signori » che ogni tanto apparivano all'orizzonte. Facile da spiegarsi: Bob Dylan era il redattore capo del **Corriere Personale**, Frank Zappa il teorico delle nostre falsevare battaglie contro il mondo, i Pink Floyd custodivano gelosamente la nostra « intelligenza europea » e, tra gli altri, Neil Young cantava la serenata all'intima debolezza, alla malinconia che prima o poi ti tende un agguato e non deve assolutamente restare impigliata nel facile pen-

tagramma dell'Industria. Semplice geometria: senonché ci prese un **raptus** e pretendemmo di ricostruire il mondo da quel punto e lui, piccolo canadese con quattro accordi di chitarra, diventò il campione di una teologia ad orizzonti larghi, dove l'unica musica buona era quella di California e non c'erano sbagli possibili, pentimenti da verificare.

Guardiamo bene, invece. Quel che ci ha sempre colpito di Young è stato il « modo » di portare il suono, il timbro acuto e struggente di una voce con eterni problemi di conflitto. Si moriva, in cima a quella gola, si restava ipnotizzati dal grido che risolveva gemendo il dilemma di tristezza o gioia, o stridula chitarra alienante; un po' come Dylan molti mesi prima, quando la semplice prepotenza del personaggio riusciva a nascondere l'architettura musicale che, in fondo, nemmeno pretendeva uno sguardo. Comunicatività, dialogo stretto e bruciante che non aveva nulla da spartire con il « trucco », con la messinscena: per cui valeva la fiaba fatta girare ai tempi di Zimmermann, che bastasse cioè l'armonia in volo per troncarsi ogni discorso, al di là della lingua parlata e del nostro capire o meno l'inglese. Ma dopo? Oggi sappiamo che non basta questo a contentarci, che c'è tutto un mondo alle spalle che va degustato o almeno visto controluce: il musicista Neil Young, che possiamo dire di lui, una volta superato il fascino della voce e del profumato **entertainment**?

La storia sonora è incerta, confusa, dice e non dice di molte ambizioni. Innanzitutto

Young è curioso, eccentrico, influenzabile più di quanto uno sguardo veloce potrebbe far credere: specie negli anni dei **Buffalo Springfield**, quando il pop è in fermento e basta cacciare una mano fuori dal giardino per coprirsi d'humus, la sua anima irrequieta lo porta a sperimentare con umore variabile.

Se **Nowadays Clancy Can't Even Sing** stende i tappeti della **ballad**, come poi sarà spesso, c'è **Mister Soul** che dà quasi ragione ai Cream e certo ringrazia calorosamente Mick Jagger del « molto sesso quotidiano »: per non dire di **Broken Arrow**, quel **collage** risibile sin che si vuole che ha il pregio notevole di « sballare », ed è la prima volta. C'era da aspettarselo? E non è che tutto stia chiuso nell'epoca Springfield, che una volta giunto al « palazzo solistico » il nostro uomo si fermi mettendosi a riposare: **Neil Young**, l'opera prima, è piena di strani odori, che se da un lato ci servono per confermar la debole vena dell'artista dall'altro raccontano almeno di una spudorata e non comune « voglia di fare ». Non è sperimentazione, ma febbre d'arrangiamento che scompiglia le carte: così **Emperor of Wyoming** sale sulla diligenza del country-kitsch e **The Old Laughing Lady** cammina a balzelli verso la musica leggera d'effetto, quella con grandi violini che sfilaccerà (lo vedremo) il filo metallico che il Nostro tiene in gola.

Eppure, in quella fiera grande d'immaturità, Young sa mettere in piedi una storia meravigliosa: che forse è l'unica perfettamente riuscita (ma lo diciamo con un pizzico di provocazione...).

Last Trip To Tulsa: cioè il folk masticato solennemente, cioè una voce e una chitarra con nuda armonia, quanto basta per far funzionare quel contatto viscerale con l'ascoltatore che è l'unico valido e onesto, a certi livelli. Il suono non dà fastidio, l'« accompagnamento » si vanta di esser tale lasciandosi sopraffare dalla voce e dalla cantilena: equilibrio sacrosanto, il solo

adatto a muovere la barba ruota dell'artista. Cosa accadrà in seguito, infatti, nel girotondo prima e dopo CSN&Y, dentro e fuori quella cellula di lusso? La spontaneità lascerà brutte tracce, ma peggio ancora potrà l'amicizia con un arrangiatore dalla mano pesante come Jack Nitzsche: insipido pop scheletrico, insomma, o canzone ad archi spiegati, per dar ragione alla nostra tesi che vede campione il Neil Young-solo-con-chitarra, quello della facciata acustica del **4 Way Street**, per intenderci. **Everybody Knows This Is Nowhere** è il primo, piccolo errore: la freschezza di quell'uomo giovanissimo è attaccata dalla superbia Crazy Horse, che tende a dilatare i confini del tempo inventando un « suono Buffalo Springfield » più largo e moderno. La dolcezza salva in corner: anche se la cruda efficacia vocale è messa a dura prova dai violini, dai soffici coretti, e il musicista già fa intendere la sua pochezza divertendosi con valzeroni (**Cinnamon Girl**) specati esattamente nel tempo. **After The Goldrush** propone pasticci ancor più notevoli. Le canzoni stupende son prese in mano, masticate, rimesse in circolazione, lungo un itinerario di abbellimento che stravolge la giusta « topografia dei sentimenti », suggerendo nuove idee per un facile ascolto. **Birds**, con pianoforte e voce, parla inutilmente la lingua giusta: Young preferisce **Oh Lonesome Me, Till The Morning Comes**, non accorgendosi di come il ritmo (quel ritmo preso in prestito da una certa cultura nera forse intiepidita al sole di California...) giovi poco o nulla alle sue **ballads** taglienti. Per non dire di **Country Girl**, su **Déjà Vu**, o di **Man Needs A Maid** su **Harvest**: l'orchestra decapita l'emozione e la voce scivola nel sottoscala della « buona esecuzione », lanciando un grido ai soliti schemi di musica leggera plastificata. Per ascoltare i 50 minuti più belli e freschi di Neil Young completamente se stesso bisogna rifarsi a un disco raro.



a un **bootleg** che succhia un concerto dal vivo, a Los Angeles, nel febbraio del '71: e non sembri bullaggine, questa, stupida vanteria o provocazione in nome dell'assurdo. Tra le righe di quell'opera, infatti, non c'è nessuno, i pianoforti tacciono, gli arrangiamenti si tagliano le mani: ottima occasione per veder le cose nude e semplici, ricordandosi di un Bob Dylan (quello del 1966) che in fondo viveva lo stesso dramma, magnifico e passionale se lasciato solo, pestifero e cinico se accompagnato dalla Band.

La crisi del musicista d'oggi è strettamente legata a questo non comprendere il proprio destino. Abbagliato da elettrificazione e tamburi, prigioniero di un **sound** metallico e noioso (perché aver paura dei termini? Così giudico oggi la seconda parte del **4 Way Street**, quasi per intero...) Young produce magnissime canzoni non in grado di levarsi in volo: **Time Fades Away** è stato il campanello d'allarme, **On the Beach** la conferma, anche se con molti pentimenti. Questione di « taglio » sonoro », di respiro musicale: **Ambulance Blues** ha incantato mezzo mondo proprio perché proponeva l'antica forma esatta, la voce sopra tutto con piccole alchimie sonore. A ognuno il suo mestiere: non può venirci sano **feeling** elettrico da Neil Young, così come non possiamo domandare a Stills vergin^g ballate col sole in bocca...

C'è un problema di personaggio, anche. Neil Young è sempre stato l'eroe spettinato, il canadese viaggiante con scarpe sdruccite, l'anti James Dean nel momento stesso in cui ci piaceva come Magnifico Animale Insicuro, un noi-medesimi proiettati sullo schermo panoramico dell'America 1960. Tristezza, soprattutto, « male sottile » che poi è un modo filosofico di guardare le cose: una definizione che lo ha perseguitato, stravolto, togliendogli di sotto i piedi la terra della « normalità ». E' veramente così? E la voce rugginosa intona davvero storie di desolazione a quelle soltanto, immagini di giovinezza, di Canada adorato, sguardi cat-



Da sinistra: Young, Nash, Crosby, Stills

tivissimi al mondo che gira intorno?

C'è un equivoco, c'è quella voce spigolosa che par sempre sul punto d'incrinarsi diventando lacrima, anche quando la mente vorrebbe esplodere in urla di gioia. Superato il muro delle impressioni Neil Young si mostra per quello che è: persona normale, sincera, chiusa in una timidezza che lo avvilisce di rado e anzi lo stimola a guardare il mondo con occhi colorati. Eccellente **showman**, anche: il **bootleg** già citato è prodigo di suggerimenti in questa direzione, di sorrisi, di calore « palpabile » per buttar giù la stupida barriera tra esecutore e pubblico. E i testi, poi...

Il ricordo, la mano tremante del passato sono amici occasionali, compagni di viaggio che nemmeno indulgono alla desolazione: in **Helpless**, quando la giovinezza è a portata di mano pronta ad ogni intrigo, il poeta sa tenerla a bada con poche, strettissime parole. (« C'è una città, a Nord nell'Ontario / dove son conservati i ricordi da tenersi stretti. / Nel mio spirito ho bisogno ancora di un posto dove andare / e tutti i miei mutamenti stavano laggiù / La finestra blu dietro le stelle / La luna piena che sale / gli uccelli che gridano nel cielo / a gettar ombre nei nostri occhi / ci lasciano sconquassati... »).

Quel che domina è lo scorcio di vita, il ritratto veloce di **Don't Let It Bring You Down**: « vento freddo che spazza i viali / e i giornali del mattino che volano / uomo morto disteso sul ciglio della strada / con la luce del gior-

no negli occhi », a dimostrarci di uno stupore d'esistenza che non sempre va confuso con la polvere di nostalgia. Agli inizi, quando l'anima ancora si ribellava e non era subentrata quella pace che andiamo descrivendo (qualcosa simile alla soleggiata filosofia Crosby, forse...) le parole si muovevano a diversa velocità; aggredendo il mondo dal fianco del « mai provato » anziché cercare l'esatto, tenero scivolamento: ecco allora quel mazzo di « cose surrealiste » (**l'Ultimo Viaggio a Tulsa**, soprattutto) che vogliamo offrire in dono a chi coltiva, giorno dietro giorno, l'iconografia ufficiale del ragazzo triste, del **loner** ieri come oggi. E' la stessa



smanzia che affiora nelle rare righe impegnate della maturità, tra i vortici di **Ohio** e di **Southern Man** soprattutto; impotenza e qualche sbuffo ingenuo, per comprender come il poeta mai debba far violenza al proprio « respiro di vita », gridando quando è abituato a sussurrare. Meglio **Needle and the Damage Done**, allora, per restar nell'orto della vita quotidiana, meglio quella canzone **anti drug** dove l'errore di una canzone (o quasi) è visto dalla finestra dell'amore, senza ipocriti soprassalti: « ho visto l'ago e il danno fatto ho visto l'ago prendere un altro uomo ».

Ci sono poche righe del '66, comunque, che servono perfettamente al nostro scopo, al ritratto di un Neil Young sincero e innocente oltre ogni fotografia ufficiale: « io sono un bambino / non duro che un istante / non puoi immaginare il piacere che sta nel mio sorriso. / Tu mi stringi la mano / mi scampigli i capelli / io sono contento di avverti li: / ti ho dato qualcosa e tu me lo rendi ». Chi l'avrebbe mai detto?, Neil Young ruba a Graham Nash il mestiere di **simple man**: con un alfabeto un po' più complesso ma tirando sempre verso la dolcezza, il sorriso, il gioco di vita che può esser fuliginoso o sereno, a seconda degli umori. Va tutto benissimo, la musica è usata come un palloncino, senza alchimie, senza pretese di cambiare il mondo: che poi è un modo onesto (anche se non **l'unica maniera**, come vorrebbero i falconieri anti intellettuali) per esprimersi e comunicare con la gente, dando un calcio alla ipocrisia e non all'angoscia. **I Am a Child**, una volta di più, « sono un bambino »: come insegna quella meravigliosa canzone che è **Sugar Mountain**, dove l'invito al Luna Park è una lucida chiamata alla fantasia della vita, per affrontar meglio i problemi di ogni giorno. Senza fuggire, rubando solo un po' di sincerità: « you can be twenty / on Sugar Mountain ». Puoi aver vent'anni, a Sugar Mountain.



RCA
welcomes
SOFT MACHINE
in Italy
and their great new album
BUNDLES



Exclusively on Neon Label - RCA

Musica Elettronica

DALLA COSCIENZA DELLA MECCANICA ALLA MECCANICA DELLA COSCIENZA

Nel 1967, con l'ingresso in produzione della prima serie di sintetizzatori ideati e realizzati da Robert A. Moog, l'elettronica diveniva una realtà a portata di molti: dalle complicate e costosissime macchine fino a quel momento usate solo da ricercatori opportunamente stipendiati dalle varie università (per lo più statunitensi), l'obiettivo si spostava sulla « tastiera espansa », magari di una sola ottava, che qualsiasi dilettante con adeguate nozioni di elettrotecnica poteva realizzare. A questo punto, con i Moog e gli ARP divenuti luoghi comuni di tutta la musica con più o meno giustificate pretese d'avanguardia, è già possibile tracciare un primo bilancio. Esiste, d'accordo, chi ha utilizzato il sintetizzatore come un qualsiasi altro strumento a tastiera, vanificando in definitiva la sua funzione più concretamente innovativa. Altri, comprendendo che l'ingresso dell'elettronica nella realtà del nostro suono significava un nuovo campo d'azione a disposizione di una sensibilità creativa dai particolarissimi connotati, hanno preferito rivolgersi all'esplorazione strutturale del suono, alle mille possibilità compositive aperte dall'evoluzione musicale del dopo-Schoenberg, l'atonalità e la dodecafonia.

Passata la prima ondata di entusiasmo, cominciano ad affiorare i primi legittimi dubbi. Come si può restare indifferenti osservando Keith Emerson alle prese con il Moog Poliphonic Ensemble, una mostruosità che letteralmente — per riprendere l'osservazione un pò ingenua che ho sentito spesso proporre — « suona da solo », un'unione simbiotica uomo/macchina in cui i rapporti di forza sono decisamente a favore di quest'ultima? L'immagine del « Mondo Nuovo » di Huxley non appare per



Foto Roberto Masotti

nulla fantascientifica, oggi, con un'industria tesa a seppellire sotto un allucinante ammasso di relais elettronici pre-programmati il reale potenziale creativo insito in ognuno di noi, a scavare un abisso incolmabile tra la « perfezione » metallica e disumanizzante del suono — debitamente incensata dai cani da guardia del sistema — e le possibilità a disposizione di chi voglia affrontare con cranio lucido l'avventura bellissima della sperimentazione musicale.

Riaffermare, a questo punto, la necessità di un'espansione nella conoscenza delle fonti del suono elettronico, significa dare un primo contributo importante alla popolarizzazione di un livello di ricerca artistica che non deve per nessun motivo restare confinato nel ghetto stolido del « prodotto per iniziati ». Anche perché il « musicista del duemila » divenga realmente depositario di una innovazione umana tendente all'unificazione delle varie elaborazioni culturali ancora vitali, dall'Occidente all'Oriente. Scriveva a proposito, con piglio indubbiamente profetico, Karlheinz Stockhausen in una « lettera aperta alle nuove generazioni »:

« Coloro che vogliono diventare musicisti, seguendo la loro aspirazione più alta, dovrebbero iniziare con i più semplici esercizi di meditazione: ad esempio suonare un tono nella coscienza di possedere tutto il tempo e lo spazio esistente al mondo, e così via. La prima cosa da acquisire è la consapevolezza, consapevolezza di perché si vive, perché noi tutti viviamo: questo per permettere all'Universo di penetrare nella nostra esistenza umana individuale. I musicisti devono porre le basi per l'estrinsecazione dell'essere umano perfetto che vive in ognuno di noi: sintonizzando il corpo intero con le vibrazioni universali di una consapevolezza più alta. Noi musicisti possediamo il grande potere di accendere, con i nostri accordi, il fuoco del desiderio di elevazione. L'uomo più elevato non nascerà dalla distruzione, dalla scissione degli atomi, dalla chiusura delle frontiere: ma solo dalla comprensione che l'umanità è un unico organismo, e che questo organismo

resterà malato finché uno solo dei suoi componenti sarà sottomesso, violentato, ingannato, represso ».

Il dibattito è aperto, le schede di questo articolo sono solo la premessa indispensabile ad una prima inquadratura della figura del nuovo musicista elettronico. (Tralasciamo in questa sede alcuni nomi anche molto noti, da Riley a Glass, da Babbitt a Schultze, che — pur sviluppando ricerche sonore variamente apparentate con quelle dei personaggi qui trattati — non operano in un'area strettamente elettronica e fanno uso in genere di semplici organi elettrici o minisintetizzatori). Ritorniamo più a fondo e singolarmente sulle figure più interessanti: ci interessa molto, ovviamente, conoscere il vostro parere su questo tipo di iniziativa.

Completano il ritratto dei musicisti — ove possibile — uno o due dischi essenziali per la conoscenza delle singole sperimentazioni sonore; ed un'appendice dedicata all'incontro tra rock ed elettronica.

— JON APPLETON, trentasei anni, californiano, è direttore del Dartmouth Electronic Music Studio; allevato per quindici anni come pianista classico, era divenuto in seguito allievo di Vladimir Ussachevsky al Columbia-Princeton Electronic Music Center. La sua musica cerca di fondere suono concreto ed episodi elettronici: la sua *Chef d'Oeuvre*, ad esempio, prende le mosse da un motivo pubblicitario che viene elaborato fino a divenire un oggetto sonoro passibile di qualsiasi intervento e trasformazione. Influenzato da un ben preciso periodo del lavoro di Stockhausen (*Gesang Der Junglinge*), dichiara di tentare lo sviluppo delle « reazioni inconsce » presenti in ognuno di noi, di fronte alla massa di suoni che quotidianamente ci bombardano, in un lavoro musicale organico. *The Appleton Syntonic Menagerie* (Flying Dutchman FDS 103).

— MILTON BABBITT, cinquantanove anni, della Pennsylvania, « eminente teorico » dell'elettronica, è stato il pri-

mo americano ad estendere il metodo dodecafonico di Schoenberg nella cosiddetta *serializzazione totale*. In parole povere, il principio della musica seriale (ove i suoni sono rigorosamente organizzati in una successione fissa, preordinata, con costanti rapporti di intervallo) applicato alle caratteristiche atonali della composizione. La sua musica è stata quasi interamente studiata e composta sul sintetizzatore RCA. E' uno dei direttori del



M. Babbitt

Columbia-Princeton Electronic Music Center, che è anche il titolo di un LP (Columbia MS 6566) che raccoglie sue composizioni unitamente a lavori di Davidovsky, Ussachevsky ed altri.

— LUCIANO BERIO, cinquantenne di Oneglia, è con Bruno Maderna il fondatore dello Studio di Fonologia musicale milanese. Allievo di Dallapiccola, ha continuato i suoi studi negli Stati Uniti, fino a diventare insegnante al Mills College. Tra i pionieri dell'elettronica italiana, Berio ha dapprima lavorato sul sistema dodecafonico, infondendo nella sua musica una caratteristica sfumatura romantica/drammatica; poi ha tentato di estendere le sue tecniche strumentali all'elettronica, come certifica *Mutazioni* (1956), *Omaggio a Joyce* (1958), *Momenti* (1960) e *Visage* (1961). Estremamente interessante quest'ultimo per l'uso della voce umana. Ora Berio è principalmente impegnato in lavori teatrali.

— JOHN CAGE, californiano sessantatreenne, non ha bisogno di troppe presentazioni. Allievo di Schoenberg, indirizza il suo lavoro verso la modificazione timbrica dei suoni ottenibili con strumenti tradizionali: notissime le sue ope-



J. Cage

re per piano preparato. Cage crede che la musica occidentale abbia raggiunto un punto di eccessiva organizzazione: quindi respinge uno sviluppo delle proprie idee asservito a qualsiasi schema tradizionale, e rivaluta elementi come la casualità, l'irrazionalità della costruzione sonora, l'uso di suoni tratti dalla vita di ogni giorno. Il suo *Imaginary Landscape n. 4* (1941) può essere considerato il primo esempio di musica elettronica: dodici radio azionate da ventiquattro esecutori. Interessante anche *Fontana Mix*, una miscela di voci e suoni costruita tagliando a pezzi il nastro di registrazione, mescolando le sue parti e ricomponendole senza alcun criterio: il nastro così ottenuto veniva suonato singolarmente, o con un ulteriore accompagnamento vocale. Nella seconda parte degli anni '60, Cage ha lavorato con Lejaren Hiller alla musica computerizzata. *John Cage* (Cramps Nova Musica 6101).

— **MARIO DAVIDOVSKY**, argentino di Buenos Aires, quarantun anni, allievo di Aaron Copland, risiede dal '58 negli Stati Uniti. La sua fama deriva principalmente dai particolari toni emotivi, delicati e drammatici, usati nella sua composizione; oltre che da una curiosa cadenza (*Synchronism n. 2*), sempre capace di catturare completamente l'attenzione dell'ascoltatore. *Son Nova 1988: Electronic Music* (Son Nova 3) che contiene anche composizioni di Vladimir Ussachevsky.

— **TOD DOCKSTADER**, quarantatré anni, non ha un'educazione musicale tradizionale. Ex pittore, produttore di films e cartoonist, definisce la sua musica « suono organizzato »: qualcosa che ha ben poco a che vedere con il lavoro degli altri compositori nomi-

nati in queste pagine. Artista di incredibile potenza pittorica, amante di toni marcati fino alla violenza, ha composto un autentico piccolo capolavoro dell'elettronica « psichedelica », *Quatermass*, musica delle montagne e delle rocce, suono innamorato di sconvolgenti archetipi umani, chirurgia cerebrale a metà tra il sogno e l'estasi. Ha influenzato moltissimi giovani compositori, tra cui (scusate l'accostamento sacro/profano) nientemeno che Eno. *Quatermass* (Owl ORLP 8).

— **KENNETH GABURO**, americano quarantenne del New Jersey, è uno dei rari esempi di compositori dal background classico che hanno rivolto la loro attenzione al jazz. Dirige il New Music Choral Ensemble, ha insegnato nell'università dell'Illinois ed in quella californiana di San Diego. *Music for Voices, Instruments & Electronic Sounds* (Nonesuch H 71199).



L. Hiller

LEJAREN HILLER, cinquant'anni, è un autentico « figlio del mostro magnetico ». Laureato in chimica a Princeton, allievo di Milton Babbitt, ha applicato la sua conoscenza dei computers alla composizione musicale. Nel '56 ha portato a termine la *ILLIAC Suite for String Quartet*, sul computer dell'università dell'Illinois; due anni dopo ha scritto *Experimental Music*, il primo libro relativo ai problemi delle tecniche compositive in cui viene utilizzato un cervello elettronico.

— **MEL POWELL**, newyorkese cinquantaduenne, è con Gaburo l'esempio più significativo dell'influenza del

jazz sull'elettronica. Pianista di Benny Goodman (!), da sempre innamorato di musica seriale, direttore dell'Electronic Music Studio dell'università di Yale, sta attualmente lavorando su esperimenti di multimedia. Il suo suono è estremamente personalizzato, colorato e vivo: una nota di indubbia freschezza. *Music for Electronic & Older Instruments* (CRI 227 USD).

— **STEVE REICH**, newyorkese, trentotto anni, laureato in filosofia, ha studiato al Mills College ed ha lavorato con Berio. Con Riley, Glass e Young è uno dei più attivi esponenti della corrente concentrata sul denominatore comune del « lavoro sul suono » come strumento di una liberazione interiore profonda quanto la coscienza individuale. Studioso di musica giapponese ed africana, ha prodotto tra il '65 ed il '72 un notevolissimo numero di opere, tra cui la colonna sonora di due films di Robert Nelson (*The Plastic Haircut* e *Oh Dem Watermelon*). Per il suo lavoro nel campo dell'elettronica, è consigliabile *Live / Electric Music* (Columbia MS 7265).

— **KARLHEINZ STOCKHAUSEN**, sempre lui. Quarantasei anni, allievo di Messiaen, si interessa di musica elettronica da almeno vent'anni: il suo *Electronic Study* risale infatti al 1953. Le sue prime opere mostrano l'influenza di Webern, mentre da *Gesang Der Junglinge* in poi è evidente la sua incredibile padronanza di suoni concreti ed elettronici; molti suoi lavori sono costruiti combinando frequenze elettroniche con



K. Stockhausen

strumenti operanti dal vivo. Stocky resta il personaggio più eclettico dell'avanguardia contemporanea: impossibile prevedere gli sviluppi futuri della sua musica (vedi l'articolo apparso sul n. 2 di GONG, no-

vembre '74). *Electronic Music* (Deutsche Grammophon SLPM 138811).

— **MORTON SUBOTNICK**, nato a Los Angeles nel 1933, ex clarinettista, è stato co-fondatore del *Mills College Tape Music Center*, interessandosi in seguito alle possibilità di usare il suono elettronico nell'ambito del teatro. Il suo capolavoro risale al 1969, e si intitola *Touch* (vedi la recensione sul n. 1 di GONG), un'opera realizzata sul più perfezionato complesso elettronico Buchla — una delle primissime produttrici di simili strumenti —, che investe con singolare profondità acustica l'aspetto percussivo del suono. *Silver Apples of the Moon* (Nonesuch H 71174); *Touch* (Columbia MS 7316).

— **VLADIMIR USSACHEVSKY**, origine russa, nato in Cina, ora con nazionalità americana, è tra i pionieri dell'elettronica statunitense: ha sessantaquattro anni. Anch'egli ha lavorato a musica computerizzata, per un intero anno (il 1968): quindi è divenuto insegnante alla Columbia University. La sua musica utilizza suoni concreti ed elettronici, ma anche combinazioni di nastri pre-registrati con strumenti convenzionali (*A Poem in Cycles and Bells, Concerted Piece*).

— **LA MONTE YOUNG**, quarant'anni, nato nell'Idaho, vanta una biografia ricchissima ed una più unica che rara profondità nell'esplorazione dell'universo elettronico. Le sue formulazioni sperimentali, dal « Teatro dell'Avvenimento Unico » al « Teatro della Musica Eterna », sono basate alternativamente su suoni ambientali, frequenze elettroniche regolate matematicamente, onde sinusoidali (vedi la recensione di *Dream House* su GONG n. 3, marzo '75). Compagno di lavoro di Terry Riley, studioso del suono orientale (ha inciso con il Pandit Pran Nath, uno dei massimi vocalist di musica sacra indiana), è capace di musica straordinariamente profonda ed umana, ricca di impressionanti implicazioni psico-acustiche. *Dream House* 78'17 (Shandar 83510).

Altri lavori « collettivi » importanti per una prima discografia essenziale sono i quattro volumi dell'etichetta Turnabout, *Electronic Music*, con musica di Berio, Jacob Druckmann. Olly Wilson ed altri; *Music of Our Time* (Columbia MS 7051; Cage, Babbitt, Pousseur); *New Sounds in Electronic Music* (Odyssey 32160160) con Steve Reich e Richard Maxfield; *Electronic Music from the University of Illinois* (Heliodor HS 25047; Berio, Gaburo, Hiller).

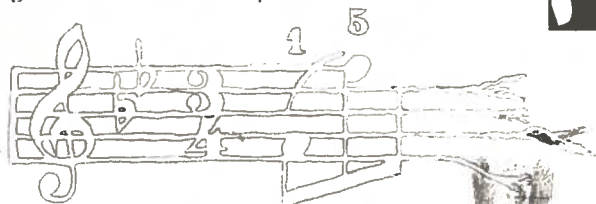
Tra i musicisti che agiscono in un'area artisticamente e culturalmente legata al rock, sono moltissimi coloro che hanno introdotto strumenti elettronici nel proprio lavoro, spinti dall'esigenza di regalare qualche dimensione cromatica in più agli schemi ipersfruttati di un suono ormai obsoleto. Senza dover evocare Emerson o Wakeman, un paio di casi non ancora assurti alla notorietà da carta patinata mi sembrano meritare una citazione.

— **ROGER POWELL**, venticinquenne ingegnere elettronico statunitense: la sua musica si propone di « ricostituire elettronicamente i suoni che sento internamente. Ognuno di essi viene separatamente inciso sul nastro, all'interno dei suoi rapporti spazio/temporali: ne risulta una *pièce* omogenea, composta, u n a struttura musicale formata dalle varie entità individuali usate nel processo creativo. La vera e originale sorgente di tutta questa energia resta un mistero. Questa è musica per coloro che riescono a vedere meglio con gli occhi chiusi... » Powell ha lavorato a lungo sui sintetizzatori ARP — che non sono certo i più versatili esistenti — esplorandone con gusto e lucidità le possibilità

un suono ricco di intelligenti aperture melodiche e di spunti jazzistici. *Cosmic Furnace* (Atalantic SD 7251).

— **TONTO'S EXPANDING HEAD BAND**, ovvero Malcolm Cecil e Robert Margouloff: un album comparso nel '71 ed interamente realizzato su una serie di moog. Interessantissimo esempio della praticamente illimitata duttilità espressiva del sintetizzatore: suono coloratissimo, estroverso, con punte di « spazialità » (*Riversong*) davvero affascinanti: solo qualche eccesso di sentimentalismo e di calligrafismo a mitigare il livello di quella che avrebbe potuto essere una prova assolutamente fondamentale nel suo genere. *Zero Time* (Embryo SD 732).

Per un'ulteriore carrellata sull'uso di strumenti elettronici nel rock, *Gandharva* di Beaver e Krause (Warner Bros. K 46130), *Todd* di Todd Rundgren (Bearsville 2 BR 6952), *Between Nothingness & Eternity* della Mahavishnu con Jan Hammer al Mini-moog; nell'area tedesca, *In Den Garten Pharaos* dei Popol Vuh (Pilz 2131276), *Irrlicht* di Klaus Schultze (PDU SQ 5095), *Atem* dei Tangerine Dream (PDU SQ 5084), *Soon Over Babaluma* dei Can con Irmin Schmidt all'Alpha 77 (United Artists UAS 29673). Una curiosità divertente (e molto popolare, stando alle vendite discografiche): *Switched On Bach* di Walter Carlos (CBS S 63501). Infine una citazione d'obbligo, a parte, per l'incomparabile Sun Ra, che in una simile rassegna non poteva certo essere trascurato: almeno un LP anche per lui, direi *Space Is The Place* (Blue Thumb BTS 41).



espressive; in seguito ha dato, per due anni, dimostrazioni dei numerosi modelli Moog, nelle varie esposizioni internazionali; attualmente lavora con Todd Rundgren. Musicista completo, si caratterizza per



chi ha da dire
o da proporre
qualcosa su Gong
scriva a

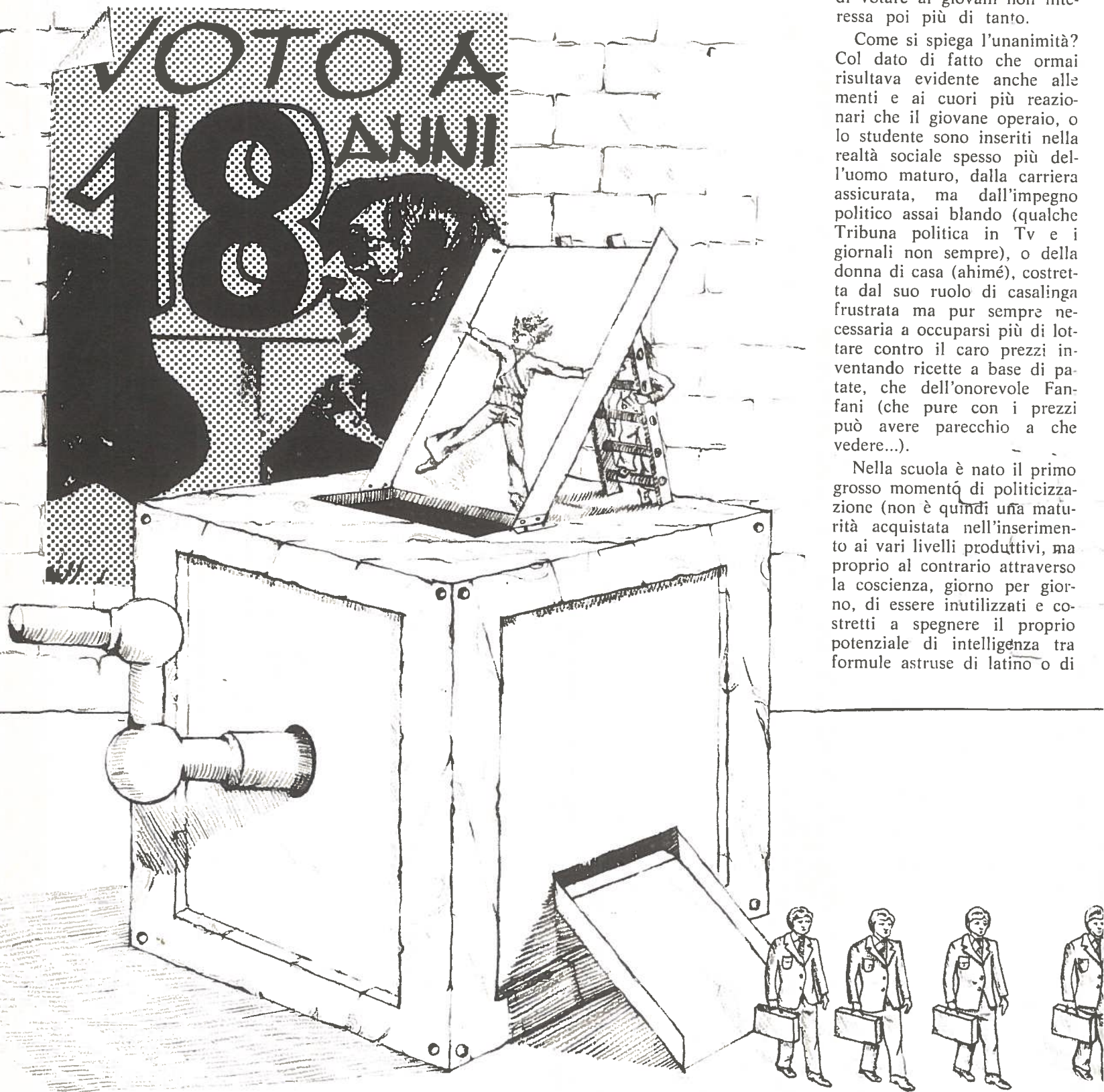
Gong · 20090 Milano
San Felice · Torre n. 9

18 anni: quanto pesa votare

L'hanno deciso con un'unanimità un po' finto, alla Camera verso la fine di febbraio, al Senato in marzo. E così ora, fortunati diciottenni, potete finalmente votare... Non è stata una battaglia dura come quella per il divorzio o per l'aborto liberalizzato, non è stata nemmeno così sentita perché in fondo, a ben vedere, di votare ai giovani non interessa poi più di tanto.

Come si spiega l'unanimità? Col dato di fatto che ormai risultava evidente anche alle menti e ai cuori più reazionari che il giovane operaio, o lo studente sono inseriti nella realtà sociale spesso più dell'uomo maturo, dalla carriera assicurata, ma dall'impegno politico assai blando (qualche Tribuna politica in Tv e i giornali non sempre), o della donna di casa (ahimé), costretta dal suo ruolo di casalinga frustrata ma pur sempre necessaria a occuparsi più di lottare contro il caro prezzi inventando ricette a base di patate, che dell'onorevole Fanfani (che pure con i prezzi può avere parecchio a che vedere...).

Nella scuola è nato il primo grosso momento di politicizzazione (non è quindi una maturità acquistata nell'inserimento ai vari livelli produttivi, ma proprio al contrario attraverso la coscienza, giorno per giorno, di essere inutilizzati e costretti a spegnere il proprio potenziale di intelligenza tra formule astruse di latino o di



algebra). Come una macchia d'olio si è sparso intorno il rifiuto di tutto il passato corrotto e meschino: basta col dogma dei capelli corti, del linguaggio edulcorato, la messa di domenica, buoni voti a scuola. Basta con i vestiti grigi e la cravatta, con le abitudini di sempre. Pur strumentalizzati poi dall'industria, eskimo e camicie indiane, blue jeans stinti e scarpe lunghe fino ai piedi hanno rappresentato una forma incisiva di ribellione e rottura (persino di parità, non di liberazione, sessuale). Parolacce contro il perbenismo, pugno chiuso contro la stretta di mano. Basta anche con l'individualismo sfrenato, lo spirito competitivo e il carrierismo, che fanno dell'animale uomo, nato per essere sociale, una povera bestia chiusa in gabbia, a masticare da sola la sua povera cena. Il problema dei rapporti interpersonali scoppia tra i giovani e trova parziali formule risolutive e proposte contraddittorie che ancora oggi sono in discussione. La droga è solo un momento di evasione o apre davvero i cancelli dietro i quali siamo intrappolati, calpesta le inibizioni e inventa il contatto con gli altri? La manifestazione di piazza è soltanto un modo di esprimere certi messaggi, o anche un modo di esprimerli insieme? Il concerto pop è solo un ascoltare musica o anche un pretesto per trovarsi insieme a cercare nuove e più

gioiose dimensioni di socialità e di comunicazione? Ballare senza stare attorcigliati l'uno all'altro (l'amore si fa liberamente, senza la scusa di una mano peregrina anni cinquanta che ti accarezza allusiva un fianco) non è forse un modo di liberare le energie rinchiusi (anche lo sport è di classe) e scoprire che sono anche quelle degli altri?

Gli adulti, coinvolti e sconvolti da questo conflitto generazionale, si guardano intorno smarriti e senza la possibilità di una risposta che non sia: « Questa casa è diventata un albergo », « Ai tempi nostri non c'era tutta questa ricchezza, dovevamo fare sacrifici e voi non li fate, per questo poi vi rimane il tempo di giocare a far le assemblee ». Le soluzioni sono tante, le più varie: la fuga di casa o semplicemente l'uscita contrastata, che mette a contatto con dure realtà e rende vecchi (nel senso di accumulare esperienze) prima di quanto non fosse stato deciso dalla Costituzione; il chiudersi nel proprio guscio, vivendo la doppia vita del dottor Jekyll e Mr. Hyde: brillante oratore nelle riunioni in classe, condottiero di popoli di giorno, e a pranzo e a cena silenzioso, schizofrenico spettatore di un rituale ormai senza più senso; o il tentativo timido, spesso dagli esiti drammatici, di osare un confronto diretto: « Ma il comunismo è la nostra speranza! », con la classica risposta:

« Ecco cosa volete: una società di formiche, come in Russia ».

Basta con la famiglia, nucleo repressivo, insolente nella sua perfezione conservatrice, che chiude e isola, che parcelizza. Una madre tenera e comprensiva, spesso alienata e ignorante (ma è giusto, alla donna non si chiede di capire, e sarà questo che imparerà la figlia), un padre silenzioso (per carità, il più silenzioso possibile, se no ci perde in dignità), che appare solo in certi momenti per raddrizzare la schiena della nobile istituzione. I tentativi che si oppongono a « Lui, lei, i bambini », hanno ancora contorni imprecisi: si tratta a volte di un abbozzo di comune, sull'esempio di quelle americane, a volte di un rapporto a coppia più aperto, a volte del semplice rifiuto del contratto matrimoniale (che in sé e per sé non risolve mai nulla), a volte si tratta solo del casino totale, che ripercorre in pieno i rapporti e le infedeltà e le gelosie borghesi.

Ma in ogni atteggiamento, nel comportamento, nel modo di parlare, di vestire, di usare il tempo libero e di andare in vacanza, di fare l'amore e di parlare di sesso, di salutarsi e di stare insieme, di vedere gli spettacoli e di commentarli, di occuparsi del proprio lavoro o più spesso della propria disoccupazione, nel modo insomma di vivere, sempre per la nuova generazione nata dal '68 si tratta di esprimere, di abbozzare germi di cultura alternativa. E tutta la società ne è stata inzuppata, i giovani non stanno chiusi nel ghetto, non costruiscono brandelli di valori diversi da spartire entro la cerchia di una corporazione.

Questo nella vita di tutti i giorni come nell'attività politica, che i figli dell'epoca fascista e di una Resistenza dai frutti non maturati avevano rinchiuso nell'aula parlamentare o al massimo delegato agli enti locali. L'istituzione non ha ingabbiato i giovani, proprio perché l'hanno vissuta subito, attraverso la scuola come un meccanismo stritolante, oppressivo, l'esatto opposto dei loro interessi. Per questo non c'è stata battaglia per il voto ai diciottenni, non ci sono state mobilitazioni grandiose

quanto quelle contro le guerre imperialiste (in migliaia e migliaia in piazza per il Vietnam o per la Palestina) o contro il nuovo fascismo. Proprio nella battaglia antifascista, ad esempio, si sono formati i ragazzini imberbi e le ragazze dalle efelidi e l'acne resistenti: anche se il « duce » loro non l'hanno visto, hanno capito che il fascismo è rimasto dappertutto saldamente con radici di ferro, non se n'è mai andato definitivamente. Come combatterlo se non con un impegno diretto nel proprio ambiente sociale, visto è subdolo e ambiguo, sempre pronto ad esplodere ovunque in nuove violenze e provocazioni, ad infiltrarsi proditoriamente (appena un'iniziativa giovanile lascia aperto il minimo spiraglio per ingenuità o confusione ideologica e organizzativa), ma soprattutto si annida nelle istituzioni e quindi non può essere vinto solo attraverso le istituzioni?

Ora c'è il voto, anche se qualcuno ha usato tecniche raffinate per impedire ai giovani di usarlo nelle prossime amministrative di giugno. Non sposterà probabilmente più di tanto gli equilibri elettorali; i nuovi adepti sono solo 2 milioni rispetto ai 34 milioni di tutti gli altri. Ma la tendenza che caratterizzerà il futuro e per questo *certi partiti* ne hanno tanta paura. E' logico che abbiano paura, ma non solo del voto. Ad ogni modo, anche se questa possibilità di infilare la scheda nell'urna non è fondamentale, un certo valore ce l'ha; se non altro perché i giovani si stanno dimostrando i primi, in questi drammatici giorni, a tenere svegli padri e madri sulle strategie della tensione, le violenze nere e gli sfacciati soffismi fanfaniani.

E proprio dalla vigilanza antifascista e da un atteggiamento deciso e consapevole verso il clima di provocazioni che caratterizza questa stagione elettorale può venire l'occasione per i giovani di una nuova prova di responsabilità, più significativa magari dello stesso voto.



CORIANDOLI A CASO.

Questa volta ci siamo: nuovo Lp per i Pink Floyd, chiusi da cinque settimane negli studi di Abbey Road. Data di uscita il febbraio del 1987. Ennesimo Lp per Vassar Clements e David Bromberg: titolo *Hillbilly Jazz* (!), per la minuscola etichetta Flying Fish. Nuova etichetta in circolazione: si chiama BTM, è controllata dalla RCA, i nomi più prestigiosi in fila sono Curved Air, Renaissance e (forse) Caravan.

I NUOVI FLYING BURRITO BROTHERS

stan girando per l'Inghilterra dopo una proficua tournée tra Scandinavia e Olanda. La formazione ora comprende Pete Kleinow alla *steel*, Gene Parsons alla batteria, Chris Ethridge al basso, Gib Gilbeau al fiddle e Joel Scott Hill alla chitarra: il solito Lp « del ritorno » è previsto a breve scadenza.



LA FAVOLOSA VECCHIA BAND DI JEFF BECK

comincia a diramarsi. Cozy Powell ha appena concluso una sfortunata tournée inglese con il suo nuovo complesso, Hammer, mentre Max Middleton, che notizie indiscrete volevano con Jack Bruce e Mick Taylor nella decantata « formazione dell'anno », è ritornato col vecchio complesso, Hummingbird.

DOPO I CONCERTIZARD.

Il Partito Comunista ha assoldato Klaus Shultze (!) per i festival dell'Unità di questa estate: si ripete lo stesso equivoco che l'anno passato vide protagonista Don Cherry al Parco Ruffini di Torino.



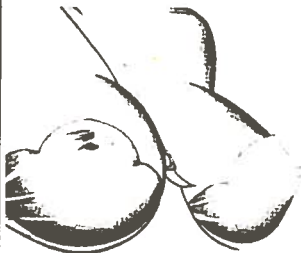
Gong Gazette

notiziario intergalattico di musica progressiva



LA SOLITA RAZIONE DI GRATEFULNOTIZIE.

Jerry Garcia sta ora con un nuovo gruppo, la Legion of Mary, formato da Merl Saunders, i suoi fratelli e il batterista Ron Tutt, un sessionmen che per vent'anni ha ficcato il naso nelle incisioni di Elvis Presley. Gli altri Dead stanno in silenzio, com'è loro abitudine: solo Phil Lesh lascia intendere una collaborazione con Mickey Hart (esperimenti percussivi) di cui in realtà si parla da molto tempo. Il Melody Maker tenta la carta dell'intellettualismo definendo Lesh « un freak di Charles Ives »...



APPUNTI DI POP TOPOGRAFIA...

Il Max's Kansas City, glorioso « posto musicale » a New York City, sta per chiudere i battenti, pressato dai debiti. Una ragione simile (mancano i soldi per i restauri) sta uccidendo il Rainbow di Londra, che il 16 marzo scorso ha inventato un « addio » (vero o falso?) intonato da Hatfield & The North, John Martyn, Procol Harum, Kevin Coyne e qualcun altro.

ZEPPELINMANIA:

dati per spacciati anche a livello di popolarità (il discorso musicale è chiuso da un pezzo...) Robert Plant e gli altri stanno sovvertendo ogni pronostico. *Physical Graffiti* è assolutamente in testa nelle classifiche di molti Paesi, e pare che solo come « ordini in anticipo » abbia fruttato oltre 7 miliardi: incredibile la ricomparsa in classifica, poi, di tutti i vecchi LPs del gruppo, sparsi qua e là per il Billboard. Il concerto londinese di questi giorni chiarirà in termini « visivi » questo ritorno di fiamma: la sala scelta per le 3 esibizioni (Earl's Court) può contenere infatti qualcosa come 17 mila spettatori.

UN PO' DI OSSIGENO CULTURALE

per il nostro santo amico Robert Wyatt. L'Académie Culturelle de France Charles Cross ha infatti premiato il suo ultimo album, *Rock Bottom*, come una delle cose più interessanti di musica nuova per il 1974.

GLI ESTIMATORI DI « RADIO GNOMO »

sono serviti: da aprile funziona in Francia un *Gong Fan Club* che vuol far da tramite tra l'ineffabile David Allen e i suoi seguaci sparsi per il globo. Gli interessati scrivano a: Marc Chiroutre, 14 rue de l'Abbé Bompain, 59650 Villeneuve d'Ascq.

DAVID CROSBY SI E' RIFATTO VIVO

dopo lunghissimo tempo, suonando a San Francisco con l'amico Graham Nash, durante una festa di beneficenza che ha fruttato ventimila dollari tondi. Destinatari della somma la *Farm Workers Union* e una strana associazione, la *Save The Whales, Project Joanh*, interessata a proteggere dallo sterminio le ultime balene esistenti al mondo.

IL 23 MARZO, A SAN FRANCISCO,

si è tenuto un imponente benefit organizzato da Bill Graham a favore della SNACK (*Student Needs Athletic, Culture & Kicks*) una associazione che intende rilanciare il mito del buon americano intelligente e sportivo in auge verso gli anni '60. Il cast comprendeva, tra gli altri, Santana, Graham Central Station, Joan Baez e la sorella Mimi, Tower of Power, Jerry Garcia e l'Astronave Jefferson.



IAN CARR ANCORA A L'ORIZZONTE CON I VECCHI NUCLEUS.

Un album in studio è stato appena edito, con il titolo di *Snakeships Etcetera*: un Lp dal vivo è invece in programmazione, registrato durante la lunga tournée europea appena terminata. Il materiale dovrebbe consentire un doppio disco.

FATTI DI GENTE PERBENE.

I Little Feat ritorneranno in Europa a settembre, per la gioia e la disperazione di molta critica nostrana. Tournée inglese per i Gong, invece, che stanno terminando un giro lunghissimo iniziato ad aprile. In Germania strane sessions di Barry Melton con il suo vecchio « comandante » Country Joe: quasi una resurrezione.

PER LA SERIE « GLI AVVISTAMENTI DI BOB DYLAN »,

il signor Zimmerman è stato notato al Bottom Line, locale nuovayorkese, con precise intenzioni di « suonare a sorpresa ». E' stato accontentato dalle stars di turno, Jonathan Edwards e i famigerati Dillards.



PRIMO SFORZO PER COMPENDIARE IL POP-ROCK CINEMATOGRAFICO.

Si tratta di un libro di Philip Jenkinson e Alan Warner, edito in GB da Lorrimer con il titolo di *Celluloid Rock: twenty years of movie rock*. Costa una sterlina e novantacinque, la critica è stata abbastanza dura e glaciale...

linguaggio di un'alba color pensiero

« Il disco deve essere qualcosa che oltrepassa l'arte. La presentazione acustica di uno spazio tra la nascita e la morte: il calore nell'essenza dell'uomo, il suo rapporto con la vita dopo la morte » (Edgar Froese).



I.

« E' la fine del rock come lo abbiamo conosciuto fino ad ora? » si chiedeva a questo proposito un allarmatissimo giornale inglese, con trasparente ipocrisia — pubblicità megatonica dei Mott The Hoople sulla pagina di fronte! —, un titolo come un altro per attirare l'attenzione del lettore frettoloso su di un articolo infarcito di mille spiccioli di inutilità. In realtà il problema si pone proprio in questi termini, oggi, di fronte ai brividi mentali di tremila volti pieni di colore assiepati nella cattedrale di Reims per lo « storico » concerto dei Tangerine Dream: come se un lampo improvviso — ma preparato da una lunga, infinita spirale di elettricità — avesse incarnato il grande flash esistenziale del nostro presente, la evanescente e per molti aspetti indefinibile vibrazione che sta scuotendo alle radici un mondo costruito su troppo fragili bisogni di « certezza ».

Voglio considerare questo discorso a partire dalle sue cause reali: cosa sta succedendo, insomma, nel cranio di chi si sente attratto dalla musica come da un momento di coscienza e di crescita, perché oggi è insolente e ridicolo riproporre gli stereotipi del *teenager* assetato di chitarmoni capaci di trapanare i timpani? Perché la mitologia di *American Graffiti* — che, si badi bene, non è finita in un

mattino 1962, ma ha continuato a sopravvivere almeno una decina d'anni, semplicemente cambiandosi d'abito — e cioè dancing/donna/« folle di gioventù » in vista di un futuro saldo e sicuro, un lavoro, un ideale, una scoppata coniugale nel week-end, è un capitolo definitivamente morto e sepolto? Le cause sono poche e tantissime, ma forse basta l'immagine di ciò che il 1968 ha provocato a livello « generazionale » nella coscienza della nostra gente, gente per cui « immaginazione al potere » non era certo solo uno slogan divertente ed « underground », gente che scopriva dove stava lavorando la scienza nell'odore dei perfezionatissimi lacrimogeni CS scoppiati ad un metro dal proprio torace, gente con la prospettiva di un mondo già distrutto da una catastrofe ecologica conseguenza di una *cultura da rifare*, la stessa degli ospedali-lager e del miliardo di sottoalimentati. Oggi non è più credibile un futuro senza problemi, oggi non sono più credibili i Beatles, oggi non è più credibile un'oleografia *consumabile* alla Woodstock: e se l'industria tenta di riproporre Slade-Bowie per dodicenni con vistosi problemi di energia sessuale da sublimare « in qualche modo », o Genesis-Van der Graaf per quindicenni innamorati di estetismo e di cultura da fumetto, o Francis Zappa per ventenni con maturità classica e cultura « alternativa », è solo nel tentativo di far sopravvivere artificialmente quello che un tempo era stato un brandello della *nostra* speranza (1967 con i Cream o 1970 con *Volunteers*, magari...) e che ora è divenuto solo un patetico scheletro grinzoso.

C'è un'esigenza nuova, insomma, un sogno che non si accontenta più di promesse inutili: trovare *ora* la trasformazione del mondo per riuscire a vivere nel mondo, togliere ora le porte dai cardini di mille confuse realtà per trovare la *realtà*. Per questo bisogna essere terribilmente folli e lucidi, essere pienamente consapevoli di se stessi, avere esplorato ogni ango-

lo della nostra mente e della Grande Mente, questi tremiliardi di persone, di uomini-bambini alle prese con i nostri stessi fantasmi ed arcobaleni...

Per questo c'è bisogno di nuova aria, nuova luce, nuova musica. Chi non ha mai sentito nominare Terry Riley, oggi? Chi non ha mai provato sete di suono *essenziale*, di suono in cui solo chi ascolta è creatore e *protagonista*, di suono capace di tagliare i fili della coscienza e di farci respirare una qualsiasi consapevolezza? Quanti volti di sognatori e di combattenti alla ricerca di nuovi pianeti di pensiero, decisione lampante una mattina « mi rifiuto di respirare » per un breve estatico *satori* di un minuto?

2.

I Tangerine Dream hanno una parte in tutto questo, una piccola parte che avrebbe potuto diventare una grande parte — poi spiegherò.

« Senza i Pink Floyd i Tangerine Dream non avrebbero mai potuto esistere » riconosce oggi Peter Baumann, e cosa abbiano rappresentato i Pink Floyd per noi non è certo il caso di sottolineare ancora volta. La strada era già tracciata nel '70, insomma, se qualcuno pensa che i Tangerine Dream non abbiano attinto *sempre* a piene mani dall'immagine pinkfloyd può ascoltare *Journey Through a Burning Brain*, su *Electronic Meditation*: qui c'è *Saucerful of Secrets* rifatta senza il minimo pudore, solo qualche stiletta di nevrosi cristallina in più. L'idea di questo LP era il ciclo nascita/consapevolezza/rinascita, quasi una mediazione tra il *Bardo Thodol* e il fascino incomparabile di un processo di liberazione da vivere dentro, a partire dalle proprie circonvoluzioni cerebrali. « Puoi bruciare un cervello? E tu, puoi viaggiarvi dentro? » chiedono le note di copertina: ed il suono ancora acerbo insegue lo spettro di Peter Green, ma anche situazioni pervase da una inquietante, eterea assenza di frasi melodiche.

Sono i primi sussulti di una *coscienza sperimentale* che inizia a maturare nel gruppo: *Alpha Centauri* ricerca con

già notevole lucidità la dimensione « irrazionale » dell'abbandono, perdere la padronanza del suono/armonia per assumere la consistenza magmatica del Suono allo stato puro; materia in decomposizione nello spazio senza altra logica (*apparentemente*) dell'illimitata espansione dell'Universo di cui parlava perfino Einstein (!). « Il materiale sonoro di quest'album è stato "sentito" dai Tangerine Dream » sottolinea Chris Franke: come volere esaltare l'estraneità dei musicisti dalla creazione di qualsiasi germe musicale, e la loro attitudine ricettiva, contemplativa, meditativa. E ancora « per riuscire a sentire l'estensione infinita del cosmo bisogna creare, mediante mezzi tecnici, dei primi piani e degli sfondi: cioè una *profondità acustica* di suoni. La nostra musica, d'altra parte, consiste nell'allineamento di momenti che nella loro brevità non possono venire recepiti dall'intelletto, ma solo dal sentimento. La nostra musica *comincia a zero*: cerchiamo di ricondurre ad un punto neutrale, mediante mezzi musicali, la consistenza troppo stabile di idee preconette, di abitudini, di pseudo-realtà ».

Questa è la strada, questa è l'intuizione benedetta che ha aperto la via ad un fremito elettrico nei nostri corpi, sodomizzati per anni da un suono che sapeva concederci solo un brivido epidemico di watt in eccesso - traumi indimenticabili di Grand Funk Railroad... Da questo momento la storia dei Tangerine Dream è una corsa contro l'orologio dell'Infinito e del quotidiano, il tentativo di creare un nuovo mistero nella profondità della percezione individuale. Il suono si libera delle sue strutture più ingombranti, divenendo d'incanto autentica esperienza psichica: ed ogni elemento musicale tende a *liberare energie vitali*, sottili visioni, alterazioni sensitive, il passato ed il futuro in un attimo.

A voler sezionare un lavoro come *Zeit* servendosi di strumenti abbarbicati al carro dell'« oggettività », d'accordo, non resta in mano granché: gli effetti sonori sono sempli-



cissimi, la lezione Ligeti/Pendereckij / Messiaen digerita frettolosamente e non sufficientemente elaborata. Ma il montaggio di tutti gli elementi del suono denota una sensibilità assolutamente fuori dal comune. Attimi come *Birth of Liquid Plejades* coinvolgono, trascinano, e basta: la chiarezza di propositi è addirittura visionaria, spalancare le porte

della coscienza prima di usare le ali della conoscenza. In *Zeit* i solchi scorrono al rallentatore, lasciando nelle orecchie una scia di luce importante, qualcosa che si concretizza tra le pieghe del suono — angoscia o perfetta serenità —: dipende dal modo in cui si vuole affrontare l'esperienza, dove tende la sensibilità di chi ascolta. Mi sembra

perfino troppo ovvio sottolineare come a questo punto *entrare nel suono* significhi costruire una storia che ci appartiene in prima persona, togliere al vinile del disco ogni possibilità di divenire padrone delle nostre emozioni. Proprio questo ci può insegnare — qui e subito — questa musica innamorata di orizzonti stellari; non si scendono mai abbastanza a fondo i gradini della mente...

3.

Qualche osservazione più approfondita voglio spenderla per *Atem*, che è certamente il disco più complesso (e forse più profondo) dei Tangerine Dream. Schoenberg digerito con pacata intensità, lo spettro sonoro che si espande fino ad inglobare una quantità di situazioni espressive mai toccate in precedenza: ogni singolo strumento lavora con stupendo individualismo ma perfetta sintonia, inondando di una luce curiosamente evanescente i mille spazi delle frequenze udibili. *Waha*, ad esempio, mi affascina irresistibilmente, gli intrecci sferzanti delle voci come frustate di un'aggressività che palpita in ogni essere/oggetto dello scenario Mondo; ed una melodia pallida, tormentata, splendida nella sua indefinibile potenza che nasce sullo sfondo, impadronendosi come un'ameba incrostata di ricordi dello spazio sonoro costante. *L'elemento onirico* è senza dubbio una costante fondamentale del lavoro del gruppo: « chiudete gli occhi, al mattino, e cercate di *entrare* nei vostri sogni »; l'esperienza vive proprio di un mondo impalpabile non ancora nato alla forma vera e propria, permeato di suono e di colori che recano in sé il seme di una più precisa definizione. Ed un primo tentativo di definizione sono *Fauni-Gena* o *Circulation of Events*, dove la lezione dell'avanguardia contemporanea seria è afferrata dal verso giusto e opportunamente tradotta in termini gustosi — anche su un piano meramente sensoriale.

I Tangerine Dream riescono ad evitare intelligentemente, in definitiva, la riproposizione del pasticcio « pop-classico » (ad un livello di no-

T.D. nuovo formato (con Michael Hoenig)



tevole raffinatezza, d'accordo) che avevamo imparato ad odiare grazie a Keith Emerson: la loro non è semplicistica volgarizzazione di tematiche nate in ben altri oceani di pensiero, ma coerente e personale (giungerei a dire persino saggiamente umile) elaborazione di dati ormai consegnati al vento sonoro degli anni '70, e pronti ad essere reinseriti in una nuova realtà umana e sociale. *Atem* è in questo senso già un primo importante punto d'arrivo essenzialità/consistenza/realtà nel sogno, credo non sia poco... solo le sue ombre di paranoia, in fondo, mi lasciano qualche dubbio tra i denti. D'altronde il prossimo capitolo vive del respiro fin troppo vellutato di *Phaedra*...

4.

Il presente. Credo sia pericoloso iniziare da *Phaedra*, *Aqua* o *Rubycon* l'avventura Tangerine, il rischio di perdere il senso della misura non è certo trascurabile. L'elaborazione sonora lascia spesso il passo ad una pittura fatta di tempere soffici e « riposanti », di comodi *passepirtout* per lo obnubilamento « psichedelico » dei sensi. C'è una calma ed una dolcezza nuova, nel suono, perfino la tentazione di cedere a qualche oleografia: cioè di restituire all'ascoltatore una funzione molle e passiva, ovatta di splendida fattura — ovatta — infilata nel cervello. Un tentativo di catturare la crema dell'auditorium cresciuto con i pinkfloyd e giustamente disgustato da *Dark Side Of The Moon?* Anche qui il miraggio del Grande Successo Di Pubblico E Critica, a spingere verso un suono standardizzato?

Forse è un'esagerazione: di

certo, i Tangerine Dream si mordono la coda. Un espressionismo più minuzioso, le evoluzioni emotive della musica spiegate per filo e per segno — a tratti con qualche pedanteria —: non a caso il mellotron trova uno spazio notevolmente ampio, anche se il suo uso resta ancora sufficientemente plausibile. *Phaedra* mi procura autentici brividi alla schiena solo nella seconda parte, quella che molti — ho notato — non ascoltano nemmeno, prigionieri dei pastelli furbissimi e delicati della suite che dà titolo all'album. *Movements of a Visionary*, soprattutto, e la breve *Sequent C*, nella loro coerenza con il lavoro fin qui svolto dai Tangerine Dream, hanno non poche frecce al loro arco: la lezione rileyana finalmente approfondita, con saggio piglio elettronico e irrispettosi contributi tonali; e la carta bellissima del *mistero*, del far vedere e del non far vedere, spazi infiniti per la nostra intuizione...

Più o meno le stesse notazioni per *Aqua* di Froese, che nel complesso mi sembra comunque opera più compatta e coerente; per *Rubycon* — potenza pittorica, curioso sapore irrealista —, per il brandello dell'*Oedypus Tyrannus* lasciato scorgere dal *Virgin sampler*. Froese, Franke e Baumann hanno imboccato una strada certo meno magnifica — ascoltare *Zeit* per credere — ma con maggiori pretese di spettacolarità. L'improvvisazione, per fortuna, è ancora la base del loro lavoro, come dimostrano i concerti dal vivo: tutto è possibile, lenta morte e resurrezione nel fuoco, sono migliaia oggi i fans dei Tangerine Dream, questo

è un risultato importante perché per molti di noi sta iniziando un viaggio importante, non tutti riusciranno a ricordarlo ma Santo Ginsberg quindici anni fa cantava dal suo cappello stellestrisce « gli uomini capiscano le mie parole fuori dal loro cuore, questo è il grido della Mente uccisa nelle Nebulose... *the message is: widen the area of consciousness...* ». Questo è il sapore della nostra pazzia...

Tangerine Dream nasce nel settembre 1966, un quintetto in cui ritroviamo Edgar Froese alla chitarra. La sua fama cresce rapidamente nell'ambiente dell'avanguardia tedesca: nel 1970, a Kapfenberg in Austria, il gruppo si esibisce in un « concerto-flipper ». A 6 flipper, azionati da bambini e da... poeti, erano connessi dei rivelatori che inviavano segnali agli strumenti dei Tangerine Dream: i musicisti modulavano e modificavano questi segnali.

Oltre a Froese, Klaus e Conny Schnitzler completavano l'organico nel '70: che incidere per la Ohr di Kaiser il primo album molto impregnato di rock, *Electronic Meditation*. Ad un anno più tardi risale *Alpha Centauri* (Ohr/PDU), registrato in poche ore da Froese con Chris Franke e Steve Schroyder: è un album interessante, ma siamo ancora nel campo dei « buoni propositi ». Nel '72 esce *Zeit* (2 LP, Ohr/PDU), che segna anche lo stabilizzarsi della formazione definitiva: Froese, Franke e Peter Baumann. *Atem* (Ohr/PDU) chiude nel '73 il periodo « tedesco » del gruppo, che sposa la causa della neonata Virgin Records per incidere i recenti *Phaedra* e *Rubycon*. Edgar Froese, nel '74, ha pubblicato il suo album solo, *Aqua*: sono attese simili prove sia da Franke che da Baumann. I Tangerine Dream hanno inoltre composto musica per dodici films (cui si aggiungerà tra poco la nuova produzione di William Friedkin, quello de *L'esorcista*), e la colonna sonora della riduzione teatrale dell'*Oedypus Tyrannus*.



CONTRO CULTURA



MAGGIO CON I FILM UNDERGROUND

All'avanguardia come di abitudine il Filmstudio 70 di Roma ha organizzato un ennesimo festival del cinema espanso, underground e sperimentale, raccogliendo i film di cui Enzo Ungar aveva parlato nell'articolo *Il cinema espanso* (Gong numero 3, anno 1). Questo tipo di cinema, familiare a 10.000 soci della saletta romana, è quasi sconosciuta in Italia. Questa volta i film circolano anche fuori dalla « città eterna », facendo tappe nelle sale specializzate che stanno crescendo come funghi! dappertutto. Le pellicole, importate dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti, non restano qui che per il mese di maggio, in una tournée multicolore di psichedelia, bombardamenti video-grafici, misticismo orientale, erotismo truci, colori fiammeggianti ed altre emozioni. A parte gli scherzi, è un avvenimento eccezionale. I film sono programmati nei seguenti locali delle seguenti città italiane:

Me, Myself & I di Steve Dwoskin, R. R.

Comprehension 5. 3 di John Stehura, Tom Tom, The

Piper's Son di Ken Jacobs,

Un chant d'amour di Jean Genet, *Kodak Ghost poems*

di Andrew Noren, *Fuses*

di Carolee Schneemann, *Rcom Film* di Peter Gidal,

Double Shutter di Matijn Seip, *Angles of Incidence*

di William Raban, *Silver Surfer* di Mike Dunford,

7362 di Pat O'Neill, *Lovemaking* di Stan

Brakhage, *Fire of Waters*

di Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own*

Eyes di Stan Brakhage, *Western History* di Stan

Brakhage, *Tung* di Bruce

Baillie, *Still Life* di Bruce

Baillie, *Castro Street* di

Bruce Baillie.

Napoli - Cinema Altro, Via S. Marco 10
 Milano - circolo Brera Tel. 6540464
 Via Orti D'Alibert 1c, Roma - Filmstudio 70, *Italiene:*
 locali delle seguenti città programmati nei seguenti eccezionale. I film sono scherzi, è un avvenimento emozioni. A parte gli fiammeggianti ed altre erotismo truci, colori misticismo orientale, bombardamenti video-grafici, multicolore di psichedelia, di Carolee Schneemann, di Andrew Noren, *Fuses* di Carolee Schneemann, *Rcom Film* di Peter Gidal, *Double Shutter* di Matijn Seip, *Angles of Incidence* di William Raban, *Silver Surfer* di Mike Dunford, 7362 di Pat O'Neill, *Lovemaking* di Stan Brakhage, *Fire of Waters* di Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* di Stan Brakhage, *Western History* di Stan Brakhage, *Tung* di Bruce Baillie, *Still Life* di Bruce Baillie, *Castro Street* di Bruce Baillie.

DECENTRAMENTO

Nell'ambito dei tentativi di decentramento culturale così numerosi negli ultimi tempi pensiamo di segnalare le iniziative della Commissione cultura del quartiere Irnerio a Bologna. Tra l'altro in aprile ha organizzato nella sala Bossi di piazza Rossini una serie di concerti di jazz (c'erano Patrizia Scascitelli, Gaetano Ligouri, Guido Mazzon) in concomitanza con 4 seminari alla discoteca jazz « B. Balocco », di via Petroni 9, su Creazione nera e sfruttamento bianco; Free jazz e movimenti neri americani; Jazz oggi; attualità e contraddizioni; Ascolto critico di brani registrati ai concerti. L'abbonamento costava 2000 lire. Gli organizzatori promettono una continuazione di questa iniziativa che è per un avviamento del jazz al pubblico in modo sempre più critico, per un incontro fruttuoso tra cultura e consumo di cultura, per non dimenticare il giorno dopo ».

MAGO POVERO

Ad Asti ci sono dei compagni che un po' di tempo fa (quasi tre anni) si sono messi insieme per formare una compagnia musicale, e da quella in poco tempo sono passati al teatro. L'hanno chiamato Il teatro del Mago Povero un po' per mettere l'accento sul fatto che fanno tutto loro con pochi soldi, e un po' per dire che anche senza mezzi la Magia, l'incantesimo della rappresentazione rimangono presenti. Sono 19 ragazzi e due ragazze



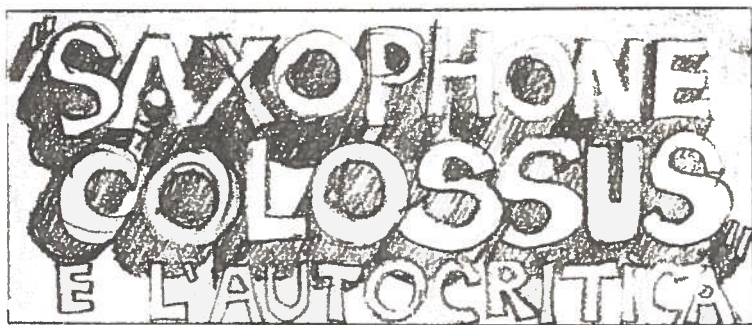
(Venui anche a Milano per uno spettacolo del circolo La Comune di via Vetere), che lavorano sodo e bene, girando per le scuole e le piazze e qualche volta anche per i teatri tradizionali, ovunque venga richiesta la loro presenza. Il loro genere è quello del teatro millitante, alcuni titoli e argomenti: *Vivo in gabbia e mi nutro di incubi*, spettacolo sulla condizione dell'uomo allo interno delle istituzioni totali (carcere, manicomio) *Fiaba di Capitale Buonangelo e Gramsci Diavolone*, spettacolo storico grottesco, canzoni, maschere, pupazzi giganti piccoli e medi, *Muori operato ma non far rumore*. Gli spettacoli costano ognuno 200.000 lire (si fanno sconti per i circoli culturali). Se volete prenotarne uno (ne hanno almeno 7 diversi in repertorio) telefonate nella città piemontese al numero 51442 o 50206.



TEATRO DEL
MAGO POVERO
 collettivo
 gramsci
 asti cp.200

Avvisiamo i lettori, i circoli, le organizzazioni che volessero collaborare con notizie varie alla rubrica, che il termine ultimo per le informazioni possa venire pubblicata è di un mese prima dell'uscita del giornale.

Sonny Rollins



Anche se è dal '71 che Sonny Rollins è tornato all'attività musicale, dopo l'ennesimo suo ritiro, è soprattutto dall'anno scorso che qui in Europa se ne parla con una certa insistenza. Merito di alcune trionfali esibizioni sul vecchio continente, che hanno rivelato, più di quanto lo avessero fatto gli ultimi dischi del sassofonista, l'eccezionale grado di maturità e di comunicativa a cui è giunto. Ciò che più ha stupito nell'ultimo Sonny dal vivo è il suo incredibile potere di coinvolgere qualsiasi pubblico. E se l'applauso, con un Rollins in tale forma, era scontato da parte dei suoi vecchi ammiratori jazzofili, non era sicuro che venisse da quei giovanissimi che praticamente nulla sapevano di lui. Eppure il miracolo c'è stato, e oltre ogni aspettativa: Sonny ha avuto le ovazioni più calorose proprio dai ventenni, che hanno scoperto in lui una forza e un amore che pochi musicisti oggi possiedono. Dopo l'apoteosi di Montreux, di cui ho

già parlato più volte, le occasioni si sono susseguite con costante successo (forse solo l'Italia ne è rimasta esclusa, come al solito) e i critici di qualsiasi età e vangelo sono stati, per un momento almeno, tutti concordi. All'indomani di una clamorosa esibizione parigina, in cui Rollins divideva il cartellone nientemeno che con Gato e McCoy Tyner, Paul Alessandrini su **Rock & Folk** scrive: «... Rollins è uscito dal suo ritiro per imporsi di nuovo come il «Saxophone Colossus». Ma (...) ritirarsi dal mondo non è stato per lui un ripiego. Proprio al contrario, ha saputo ascoltare ciò che si stava facendo attorno a lui ed erompere come un vulcano ricolmo della sua lava contenuta. E' stata una cosa bella e grandiosa. Dai temi divenuti quasi degli **standards** ma che riacquistavano una nuova vita, rampe di lancio da cui Rollins scaverà fino ad esaurimento le possibilità del suono, liberando una energia diabolica, senza dimenticare il ri-

chiamo alla danza che sostenevano perfettamente gli altri membri del gruppo».

Dunque Rollins è tornato in pieno splendore con una forza d'urto rinnovata e pulsante, non tanto per rinverdire accademicamente i fasti di un passato irrimediabilmente trascorso, quanto per sprigionare una nuova e più potente gioia di vivere. Del resto tutta la carriera rollinsiana è una testimonianza di rigore e di disciplina. La **summa** di una precisione e di un lavoro infaticabile, che poi è anche sintomo di modestia e di serietà straordinarie. Sonny è famoso per i suoi periodici e neanche tanto brevi ritiri dalla scena musicale attiva. Ebbene, parliamo pure di questi celebri e spesso romanzeschi ritiri di Rollins: in essi, a parte ogni facile e superficiale aneddotica, risiede la chiave principale per capire la personalità più segreta dell'artista e certi problemi di natura sociopolitica, legati ieri e oggi all'ambiente della musica afroamericana. Nei ritiri del sassofonista c'è anzitutto un desiderio di migliorare il proprio bagaglio musicale, una volontà autocritica di studio e di perfezionamento, un'ansia di non lasciarsi avviluppare dai pericoli della **routine** e della stanchezza creativa. Ma non sono soltanto ragioni artistiche: c'è pure qualcos'altro, che è connesso con una sfera più privata ed intima; un qualcosa che riguarda lo stato di soggezione e di sfruttamento cui viene normalmente sottoposto un musicista negli USA, specie se di colore nero. E' lo stesso Sonny a sintetizzarci le complesse ragioni dei suoi ritiri: «Volevo sforzarmi di migliorare, di perfezionare la mia musica. Ma spesso era anche per meditare. Altre volte era a causa di tutte le angustie legate al fatto di suonare: la vita folle, l'alcool, il tabacco e tutte quelle cose lì. Era troppo, ho dovuto fermarmi un momento per ritrovarmi.

Una volta fu per ragioni di salute. Un'altra volta mi sono fermato per studiare — verso il 1959, credo. Suonavo sopra un ponte (il celebre ponte di Brooklyn), e m'hanno ritrovato su questo ponte. Ma io volevo studiare, e soprattutto ristudiare la composizione. Recentemente, mi sono ancora fermato. L'ultima volta è stato nel 1969, per qualche anno. Era un periodo di disillusione, ho voluto ritirarmi. Ne avevo abbastanza di suonare, abbastanza dell'ambiente musicale e della gente coinvolta in questo sistema. Me ne sono andato per vedere se ero capace di fare qualcos'altro piuttosto che suonare il sassofono, che fare musica. Ci ho provato, ma voi lo sapete, la mia vita è tutta intera nella musica. Non ho proprio potuto... Ho capito che qualunque cosa io faccia, la dovrò fare attraverso la musica, in una maniera o nell'altra — per tutto il tempo che ne sarò capace e che la gente vorrà ascoltarmi. Ho sentito che ero obbligato a suonare. E nel 1971, mi sono rimesso a suonare».

Un problema a parte, poi, comune a parecchi musicisti di ieri e di oggi (anche se oggi le circostanze in cui ciò avviene sono molto differenti), è quello delle droghe. Come molti artisti che affilarono le proprie armi tra gli anni '40 e i '50, anche Rollins per un certo periodo si trovò avvinghiato tra le tenaci spire dell'eroina. Lisciandosi la barba, ora Sonny non ha difficoltà a parlarne: «La guerra non fu certo estranea ad una tale situazione — la confusione, l'apprensione, l'incertezza, lo stato di soggezione in cui venivamo tenuti noi neri, anche se musicisti. Bird Charlie Parker ebbe un ruolo importante in tutto ciò, pur se inconsapevolmente. Egli non voleva. E questa fu la tragedia della sua vita. Vedeva che i ragazzi usavano le droghe perché le usava lui. Era un esempio tipico. Anch'io allora pensai:



Foto Giuseppe Pino

« Bene, se lo ha fatto Bird, è una cosa grande ». Ed ebbi questa opinione fino a che Bird stesso non mi fece realizzare che lui per primo era stato preso all'amo. Quello che lui voleva più di ogni altra cosa, era che né io né gli altri usassimo droghe. Fu proprio un incontro con Bird la causa per cui mi tirai fuori dalle droghe tanto tempo fa. Fu una specie di paradosso... ». L'incontro a cui si riferisce Rollins avvenne nel corso di una seduta di registrazione del '53, a cui parteciparono i due sassofonisti e Miles Davis (**Collector's Items - Prestige**). « Dissi a Bird che io ero pulito e non lo ero. Egli ne fu così felice. Fui capace di mentirgli. Così quando vidi la sua reazione — era davvero raggianti — ne restai colpito. Capii che avrei dovuto smettere. Mi dissi: "Dimostrerò veramente a Bird che ho capito ciò che lui intendeva", ma egli morì mentre io ero ancora in ospedale ». Quello dell'ospedale di Lexington fu l'ultimo ritiro per disintossicarsi, ed era il 1955. Sonny aveva allora 26 anni ed aveva iniziato a prendere eroina a soli 19 anni.

Un altro aspetto che ha avuto grande peso nei suoi ritiri, specie nell'ultimo, è quello filosofico. Nel '68 egli partì per il Giappone e l'India. « Ho studiato Happy Yoga, Zen, le teorie di Ghita. Prima di partire, stavo attraversando un periodo molto difficile. Avevo un sacco di problemi e stavo usando un mucchio di pillole. Ero veramente paranoico. Facevo molte cose, ma non vedevo dove mi potessero portare. Quando tornai dall'India, mi sentivo molto sereno e rilassato. Ma una tale completa tranquillità durò due settimane. Laggiù imparai certe tecniche, ma è difficile applicarle per vivere negli USA, perché a New York tutto è così diverso. Comunque, ancora oggi io faccio il mio Yoga e leggo un bel po' di filosofia ».

Tornando ai motivi più strettamente musicali, qualche maligno ha detto che

Sonny l'ultima volta si ritirò perché non reggeva il confronto con Coltrane, Coleman, Ayler e gli altri più giovani sassofonisti della New Thing. Ma è un'opinione assolutamente non vera, perché Rollins è stato sempre disponibile ad apprendere da tutti, specie dai più giovani. Ecco cosa ne pensa lui: « Coltrane ed io eravamo buoni amici personalmente. Naturalmente c'era una certa rivalità professionale. Ma egli usava venire a casa mia durante il periodo in cui ero fuori dalla scena. Io riconoscevo la grande abilità di Trane ed ho una grandissima opinione del suo lavoro. Io l'ho spesso messo al di sopra di me. La ragione per cui abbandonai la musica in quel periodo fu solo quella di studiare e di restare lontano dalla scena dei locali notturni. Nient'altro. Ho sempre voluto mettere alla prova me stesso. Ho spesso pensato che ero inadeguato. E poi, in quel periodo, Coltrane ed io eravamo entrambi coinvolti in problemi spirituali. Eravamo tutt'e due occupati nel migliorarci come uomini. Stavamo cercando nella vita un significato più alto ». Di Ornette Rollins dice: « Anche Ornette ha avuto i suoi ritiri. Questo può essere anche un mezzo per sopravvivere: quando non si suona spesso, si piace a molta più gente ogni volta che si suona. Ma, certo, è molto difficile, si deve vivere, si ha bisogno di denaro... Non si può dunque tenersi lontani troppo tempo e troppo spesso. Quando io l'ho fatto, avevo delle buone ragioni. Credo che pure Ornette lo abbia fatto dopo aver capito che forse per lui era preferibile suonare di meno. In questo momento, egli suona molto raramente. Se lo si può fare, va bene: la gente allora diventa parecchio impaziente di ascoltarci ». Sonny, poi, non respinge neppure alcun contatto con i più « scomodi » Ayler e Shepp: « Amavo molto Albert. Abbiamo suonato insieme diverse volte. Noi eravamo buoni amici. Può darsi che, a quell'epoca, si

sia anche costruita una reciproca influenza tra di noi. E' facile... Anche con Shepp ho già suonato insieme ed è stata un'esperienza molto stimolante. Abbiamo fatto parecchie **jam-sessions** e andavamo benissimo... ».

Ho voluto a bella posta fissare questo mio incontro con Sonny Rollins sulle ragioni, note e più nascoste, dei suoi ritiri, perché credo che una simile chiave sia una delle più utili ed illuminanti per arrivare a capire la sua musica, con tutta la coerenza e la lucidità che essa si porta dentro. Rollins è un uomo tremendamente critico nei propri confronti, pronto costantemente a rimettere tutto in discussione. Nel suo stile di tenore, uno può riconoscere qualsiasi influenza dei grandi maestri, in particolare sassofonisti della storia della Black Music, più vecchi e più giovani, da Coleman Hawkins a Charlie Parker, da Ornette Coleman a John Coltrane. E' vero. Ma tali differenti referenze sono soltanto lo specchio della immensa apertura di spirito dell'uomo, perché poi resta (e si sente) l'assoluta personalità della sua musica. Quella enorme ed inconfondibile voce del sax tenore rollinsiano non è uguale a nessun'altra, per davvero. Sia che si cimenti con una danza di calipso (sua madre proveniva dalle Virgin Islands), o che usi una qualsiasi canzone di successo, anche la più popolare e semplice, Sonny riesce sempre a cavarne fuori un flusso incredibile ed inesauribile di sensazioni musicali, forti e palpitanti. Certo, il discorso sulla musica di Rollins, sui suoi pregi, sulle sue principali caratteristiche tecniche, sulla sua poetica non si può liquidare in due parole. Occorrerebbe un saggio intero, ma per adesso mi basta aver richiamato l'attenzione sulla personalità dell'uomo e sulla sua attualità. Per il resto, ascoltate pure la sua musica e poi, magari, ne riparleremo.

Perciò concludo ora con alcune brevi indicazioni biografiche e discografiche,

sperando inoltre che i nostri soliti organizzatori senza fantasia si decidano, una buona volta, a far venire Rollins in Italia magari per un'intera serie di concerti. O vogliamo aspettare che lui si decida ad un altro ritiro di studio o magari alla pensione?

Theodore Walter « Sonny » Rollins è nato a New York nel 1929. Comincia presto con la musica, e precisamente con il sax alto, allorché si trova ancora all'high school, nel 1944. Due anni dopo, impressionato da Coleman Hawkins, passa al tenore. Ancora un anno di studi e diventa professionista. Sonny stesso ricorda che uno dei suoi primi ingaggi lo vede all'Audubon Ballroom, insieme ai giovanissimi Coltrane e Davis. Il primo disco lo incide per la Capitol nel 1948. Poi registra con tutta una serie di personaggi importanti: Bud Powell, Jay J. Johnson, Fats Navarro, Tadd Dameron, Miles Davis. Con essi lavora pure, di volta in volta, come **free-lance**, tra New York e Chicago. Tornato stabilmente a New York, nel gennaio del 1956, entra per ben 18 mesi a far parte del quintetto di Max Roach con il celebre trombettista Clifford Brown. Quindi si mette in proprio, lavorando essenzialmente in trio, con basso e batteria. Si distingue subito per il timbro duro del suo tenore, deliberatamente aspro, viscerale e con una buona dose di humour (autoironico). Al 1959 risale il famoso lungo esilio volontario, trascorso prevalentemente a studiare sul ponte di Brooklyn. Torna nel '61 e nel suo gruppo suonano uomini della nuova era, come Don Cherry o Paul Bley. Altri anni di fervida attività e altri ritiri, fino al trionfale ritorno del '71. Il resto è storia recente.

I dischi. Del periodo arcaico sono consigliabili soprattutto le incisioni con Miles Davis, Thelonious Monk e Max Roach-Clifford Brown. Per quanto riguarda tutta l'opera registrata da Rollins in prima persona, si può dividerla almeno in tre perio-

di. Prima del ritiro del ponte; dopo il ponte; dopo il ritorno del '71. Del primissimo e più classico periodo mi piace additare: **Sonny Rollins Plus 4** (Prestige 7038), che poi non è altro che l'ultima testimonianza dell'associazione con il quintetto di Max e Clifford; **Saxophone Colossus** (Prestige 7326), il primo capolavoro personale, sempre con Roach alla batteria; **Way Out West** (Contemporary S7530), trio del '57 con Ray Brown (basso) e Shelly Manne (batt.); **The Freedom Suite Plus** (Milestone 47007) doppio con la famosa Suite in trio con Oscar Pettiford (basso) e Roach, e altre incisioni con Paul Chambers o Percy Heath (basso), Roy Haynes (batt.); **A Night At The Village Vanguard** (Blue Note 1581), bellissimo live con Wilbur Ware (basso) ed Elvin Jones (batt.). E passo al ritorno dal ponte: è difficile trovare i vecchi RCA originali, ma oggi è facile reperire le riedizioni francesi, da scegliere in almeno due album doppi, **The Bridge** (RCA 741074/075) con gente come Jim Hall (chit.), Paul Bley (piano), Coleman Hawkins ed altri, e **What's New?** (RCA 741091/092) soprattutto per un LP del '62 ripreso dal vivo con Don Cherry (tromba), Bob Cranshaw (basso) e Billy Higgins (batt.). Poi ancora, selezionerei almeno: **On Impulse!** (Impulse AS 91), che è del '65, e **East Broadway Run Down** (Impulse AS-9121), dell'anno dopo, con Jimmy Garrison ed Elvin Jones, più Freddie Hubbard (tromba). Per concludere, eccomi ad oggi. Tre, finora, i LP registrati dal '71 in poi: **Next Album** (Milestone 9042), con Bob Cranshaw, Jack De Johnette o David Lee (batt.) ed altri; **Horn Culture** (Milestone 9051), con Cranshaw, Lee, Mtume, Masuo e Walter Davis Jr.; **The Cutting Edge** (Milestone 9059), con la ormai famosa esibizione live della scorsa estate a Montreux.



GIACOMO PELLICCIOTTI

Foto Roberto Masotti

Intervista a Terje Rypdal

Un norvegese

Gittato allo sbaraglio come primo numero in programma all'ultima Rassegna del Jazz di Bergamo dello scorso marzo, il debutto italiano del gruppo guidato dal chitarrista norvegese Terje Rypdal non ha fatto certo sensazione. Il contesto rigorosamente e anacronisticamente jazzistico, voluto dagli organizzatori e avallato dalla maggior parte della critica specializzata, era il meno adatto per offrire alla serena attenzione del pubblico più aperto e sensibile la qualità e le particolarità di una musica che, in mezzo ad una disordinata e passiva congerie di imitazioni angloamericane, s'impone certamente come un discorso tra i più originali ed intelligenti oggi in Europa. E questo proprio in un momento in cui il filone "elettronico", a cui fa capo lo stesso Rypdal (anche se in maniera del tutto particolare), dà tangibili segni di stanchezza e sfinimento: basta sintonizzarsi sulle ultime opere registrate dai vari figli di Miles... Ma cominciamo a tracciare un breve quadro biografico di Rypdal. I dati non si trovano su nessun libro o giornale, perché finora, anche se il chitarrista è attivo da parecchio tempo, nessuno dei media musicali più commercialmente noti si è dato molto daffare per lui. Perciò l'unico modo per riuscire a tracciare una scheda su Te-

rje è quello di farsela fare direttamente dall'interessato. Mi ci sono voluti due incontri con lui per poter entrare in sintonia con il suo mondo e con le sue idee, ch'egli custodisce con schiva e modesta riservatezza. Prima in Austria a Bregenz e poi a Bergamo sono riuscito ad avere con Rypdal un contatto gradualmente amichevole, che mi ha permesso di ricostruire parecchie cose sull'uomo, la sua esperienza di vita e la sua musica.

Dunque, Terje Rypdal è nato ad Oslo il 23 agosto 1947. L'impatto con la musica è avvenuto quasi subito, a quattro anni. Infatti a quell'età già prendeva lezioni di pianoforte classico, pratica che porta poi avanti

fino ai tredici anni. La chitarra la prende in mano ad undici. Nel '68 è già un professionista molto attivo nella sua Norvegia e dintorni scandinavi, membro di gruppi rock di lassù che a noi non dicono nulla: hanno dei nomi inglesi come Vanguard o Dream. Ma l'anno dopo entra a far parte del gruppo di un altro norvegese, che oggi emerge sul suolo europeo, il sassofonista Jan Garbarek. Così, dopo la formazione classica, la breve militanza rock, con Garbarek si avvicina pure agli ardui lidi del jazz d'avanguardia. Si tratta di un periodo molto fecondo d'esperimenti per il nucleo più attivo e coraggioso di musicisti scandinavi, che gra-

vita attorno al gruppo di Garbarek e a quello di qualche altro. Gli uomini fissi del complesso di Jan, il vigoroso contrabbassista Arild Andersen, il batterista Jon Christensen, entrambi norvegesi, il pianista svedese Bobo Stenson, subentrato in un secondo momento, più altri musicisti che si muovono in un'area analoga, come gli svedesi Bernt Rosengren sassofonista, Palle Danielson contrabbassista, Bengt Berger percussionista, fanno tesoro dell'insegnamento e della pratica musicale al fianco di alcune figure di primo piano della New Thing afroamericana, che si trovano esuli o di passaggio da quelle parti. George Russell, Albert Ayler, Cecil Taylor, Ornette Coleman, Eric Dolphy, e soprattutto Don Cherry hanno avuto un ruolo importantissimo nella definizione del personale universo espressivo di tanti artisti scandinavi, che oggi sono pervenuti ad un discorso di sintesi autonomo e ben delineato. Anche Rypdal si è trovato pienamente coinvolto in un simile movimento e la sua proficua collaborazione con Garbarek ci ha lasciato tre ottimi saggi registrati, che restano senz'altro tra i risultati più decisivi raggiunti dalla nuova musica scandinava. I due LP firmati dal sassofonista, *Afric Pepperbird* (ECM 1007), con Rypdal, Andersen, Christensen, che è del '70; *Sart*

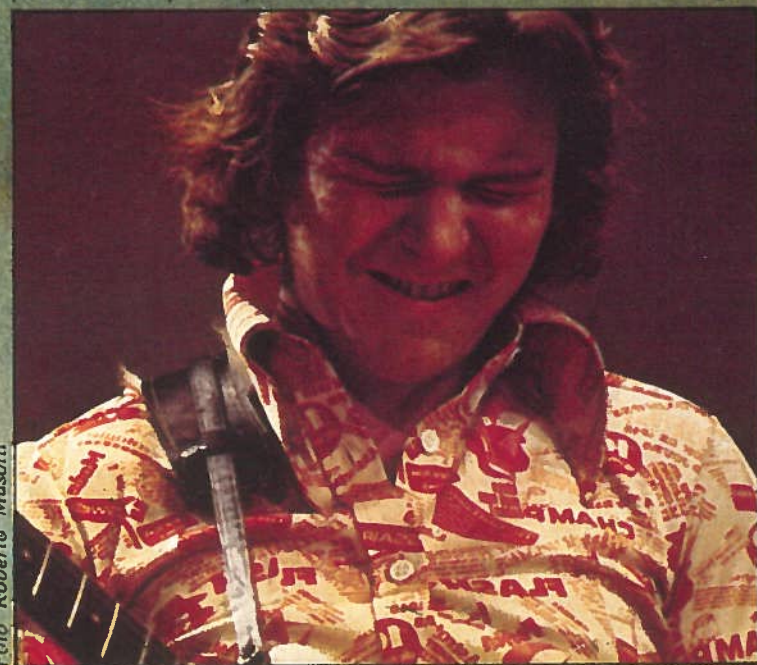


Foto Roberto Masotti

timido

(ECM 1015), con Stenson in più, che è del '71; e il primo album intitolato a Terje, **Terje Rypdal** semplicemente (ECM1016), con gli stessi e qualche altro nome per noi sconosciuto, che è sempre del '71. Tre opere che si distaccano nettamente dalle secche imitative del cosiddetto jazz europeo, per approdare in acque più aperte e creative.

Alla fine dell'estate '71 le strade di Garbarøk e di Rypdal si dividono: gli interessi di Jan sono molto più vicini ad una via acustica ed imparentata con la Black Music, mentre quelli di Terje sono molto più attratti verso un universo più europeo ed elettrico. Alla fine dello stesso anno, Terje, ancora disorientato ed indeciso, fa una delle sue rare puntate fuori dalla Scandinavia. È a Berlino, alla *Wespa* del jazz, dove viene chiamato a suonare con altri europei delle più diverse provenienze. Tra l'altro registra dal vivo, in quell'occasione, il doppio **New Violin Summit** (MPS 332 1285-8) con Ponty, Sugaarcane Harris, Michael Urbaniak e Nipso Brantner ai violini, Wolfgang Dauner alle tastiere, Neville Whitehead al basso e Robert Wyatt alla batteria. Ma è una di quelle strane riunioni di **all-stars**, che piacciono tanto a certi discografici e poco ai musicisti, e Rypdal ha poco spazio per mettersi in evidenza. Solo in un brano dell'album

(l'unico da lui composto), **Horizon**, riesce a piazzare alcuni scarpoli del proprio personale mondo. Agli inizi del '73, poi, Terje fa una visita di curiosità sul suolo inglese: cerca forse qualche brivido di novità, illudendosi che da quelle parti ci sia un ambiente artistico più stimolante e meno rarefatto di quello di casa sua. Unico documento registrato di quel breve periodo è il disco **Morning Glory** (Island 192-37) con John Surman ai sassofoni, Malcolm Griffiths al trombone, John Taylor alle tastiere, Chris Lawrence al basso, John Marshall alla batteria, ripreso dal vivo durante un concerto in quel di Canterbury. Anche stavolta Rypdal si trova poco

a suo agio e non ha molto spazio per esprimersi. Non che la sua presenza in Inghilterra venga ignorata: c'è pure chi gli dedica qualche trafiletto positivo sui giornali specializzati e c'è perfino qualche casa discografica che gli propone un contratto in esclusiva.

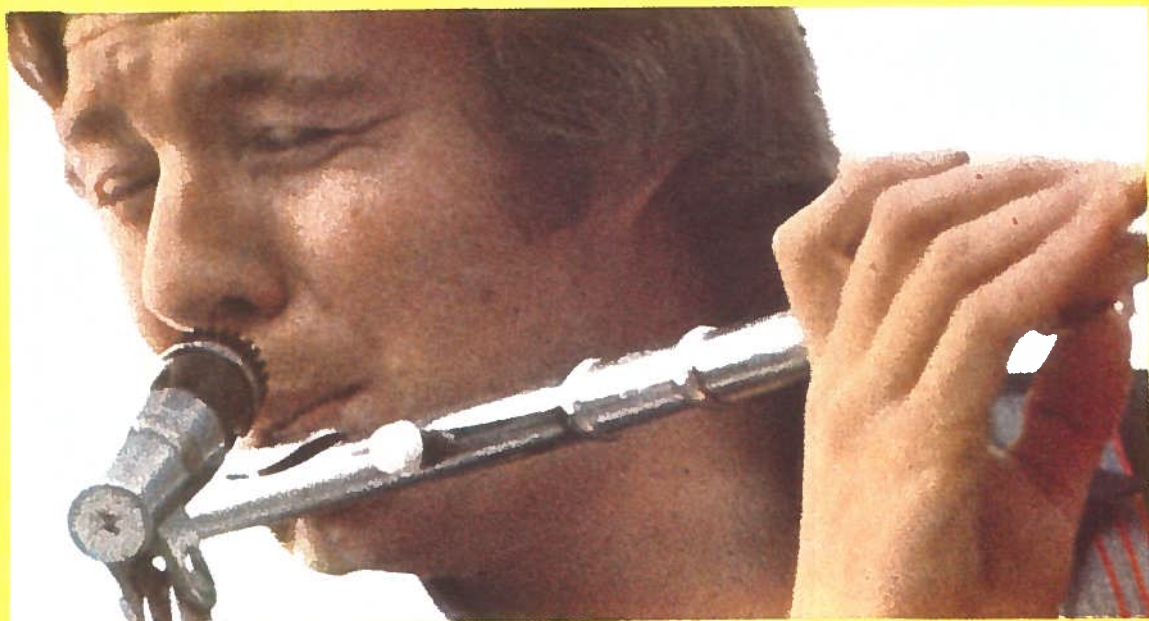
Ma ormai Terje ha avuto modo di ridimensionare le sue illusioni britanniche: ha capito che da quei paraggi le capacità plagiatorie dello show-business sono troppo forti ed insinuanti. Perciò fa fagotto e preferisce tornare ai suoi fiordi. Anche per quanto riguarda i dischi, capisce che non potrà trovarsi meglio con altri che non sia Manfred Eicher, il dinamico produttore ed idea-

tore della ECM, la piccola etichetta alternativa di Monaco che agisce al di fuori degli schemi elefantiaci delle grandi compagnie discografiche. Ed infatti, pochi mesi dopo, nell'agosto '73 ad Oslo, Rypdal raccoglie un nuovo gruppo per registrare l'album che finora è sicuramente la sua cosa migliore su vinile. In **What Comes After** (ECM 1031), con Christensen, Erik Larsen all'oboe e al corno inglese, Sveinung Hovensjø al basso elettrico ed un favoloso Barre Phillips al basso acustico, la musica di Terje si fa più definita e ricca, assumendo dei colori e dei toni decisamente inconfondibili.

L'anno scorso, poi, l'attività di Rypdal attraversa una fase di riflessione e di incertezza: allontanandosi sempre più dai moduli jazzistici, si sente maggiormente attratto dal suo sottobosco clasetteggiante. Dedica perciò molta attenzione alla realizzazione di un altro LP: **Whenever I Seem To Be Far Away** (ECM 1045), con Christensen, Hovensjø, Pete Knutsen alle tastiere elettriche, Odd Ullberg al corno francese nella prima facciata e i membri della Sudfunk Symphony Orchestra nella seconda. È un lavoro parecchio elaborato e sofferto, che a Rypdal ancora adesso piace molto. Ma a me personalmente pare oltremodo pesante e retorico, con i suoi wagneri-



Foto Giuseppe Pino



smi profusi a piene mani, specie nella seconda parte. Nel frattempo Rypdal gira, in una serie di concerti, con un gruppo ristretto all'essenziale, che non può assolutamente esprimere tutte le idee che ora ha dentro e che lui per primo sa provvisorio. Quando lo incontrai a Bregenz, infatti, era l'ultima esibizione del suo trio con Hovensjo e Christensen.

Con la recente esibizione bergamasca, i dubbi che si erano nutriti sull'evoluzione del discorso rypdaliano, sembrano abbastanza chiaramente fugati. Il suono raggiunge una nuova sintesi, che elimina le aberrazioni dell'ultimo disco e capitalizza tutte le esperienze in un rinnovato equilibrio, grazie anche all'apporto prezioso dei nuovi compagni di gruppo: dei vecchi è rimasto soltanto Hovensjo al basso, mentre sono arrivati Brynjulf Blix alle tastiere, Torbjorn Sunde al trombone e alle percussioni, Svein Oscar Christiansen alla batteria. Terje, oltre alla chitarra, usa un organo elettrico e anche, un poco, il sax soprano.

Ma è ora di guardare un po' da vicino la musica e il mondo espressivo di Terje Rypdal, magari aiutati da lui stesso. « Certo le influenze, piccole e grandi, nella vita e nella formazione di un musicista sono tante e varie. Alcune addirittura ti entrano dentro quasi inconsciamente... Per quanto mi riguarda, posso dire che autori nordici come Grieg o

Sibelius hanno avuto una certa importanza per me, nel senso che li ho ascoltati parecchio, ma non ritengo che mi abbiano lasciato un segno profondo. Mi sono piaciuti poi, in momenti diversi, autori come Debussy, che tutt'ora mi piace molto, Penderécki e Ligeti. Ma se dovessi scegliere tra tutti quelli che mi hanno influenzato, restringerei il numero a due soli personaggi: Richard Strauss, che considero uno degli autori più sottovalutati dalla critica, e Miles Davis » Ecco, trovo i nomi citati da Rypdal molto illuminanti ed esatti per la precisazione della sua musica attuale, soprattutto gli ultimi due, con tutta l'ambiguità e i rischi che ciò comporta.

Probabilmente l'influenza di un Grieg o di un Sibelius appartengono ad un retroterra remoto e per questo non del tutto cosciente, eppure sono alle mie orecchie non meno profonde e definitive. La « ricreazione » di un certo canto o danza popolari, le suggestioni della bellezza un po' uniforme e malinconica del paesaggio nordico, i toni tenui e nebulosi di alcune armonie ci testimoniano un Rypdal saldamente legato alle ancestrali radici della sua terra. Ma, se la sua musica a noi « sudisti » non può che richiamare vasti spazi ed atmosfere tipicamente nordici, è pure ingiusto e limitativo confinare il chitarrista norvegese in un'area geografica ed espressiva così ristretta.

E' lo stesso Terje a respingere energicamente una simile angusta ed oleografica concezione: « Io non suono i fiordi, come vorrebbero alcuni, ma soltanto accordi ». Ed a questo punto s'inseriscono le altre referenze che Rypdal confessa più immediate sulla sua musica odierna. Da Richard Strauss ha preso un certo culto tardo-romantico del suono, inteso spesso come materialismo sonoro un po' troppo descrittivo ed estetizzante. Da Miles Davis un certo fanatico perfezionismo di ricerca del sound elettrico, spinto fino alla immobile ripetizione e reiterazione delle figure ritmiche. A esempio, ho trovato molte similitudini tra il Rypdal di Bergamo ed il Davis di *Get Up With It*, anche se il risultato sostanziale alla fine è alquanto differente. A giudicare dalla sua recente performance, il grado d'equilibrio e di sintesi raggiunto da Rypdal mi sembra oltremodo soddisfacente. Pur muovendosi in un terreno particolarmente franoso ed incerto, è riuscito a calibrare e a fondere senza evidenti contraddizioni tutti gli elementi ed interessi che hanno fatto parte della sua formazione culturale, filtrandoli attraverso un suono elettrico ottenuto con una intelligenza ed una padronanza davvero ammirevoli. Certo, i risultati positivi si fondano su basi non del tutto stabili o chiare, ma in mezzo a tante prove di cattiva musica e di pessimo gusto

che possiamo incontrare oggi, il tentativo rypdaliano mi pare una prova sostanzialmente vincente della fantasia e dell'intelligenza.

Per finire, due parole del suo stile di chitarrista. Senza alcun atteggiamento di sufficienza o di snobismo, Terje mi dice che non ama alcuno dei chitarristi di oggi. « Nessuno può negare, ad esempio, l'abilità tecnica di un Mahavishnu, ma tutti ora hanno perso di vista, per svariate ragioni, non ultima la crescente manipolazione da parte dell'industria musicale, il giusto rapporto con la musica e con gli uomini. Questo, malgrado tutti gli slogan e le chiacchiere, scientologisti o misticheggianti che siano... » conclude malinconicamente Rypdal con il suo abituale pallido sorriso.

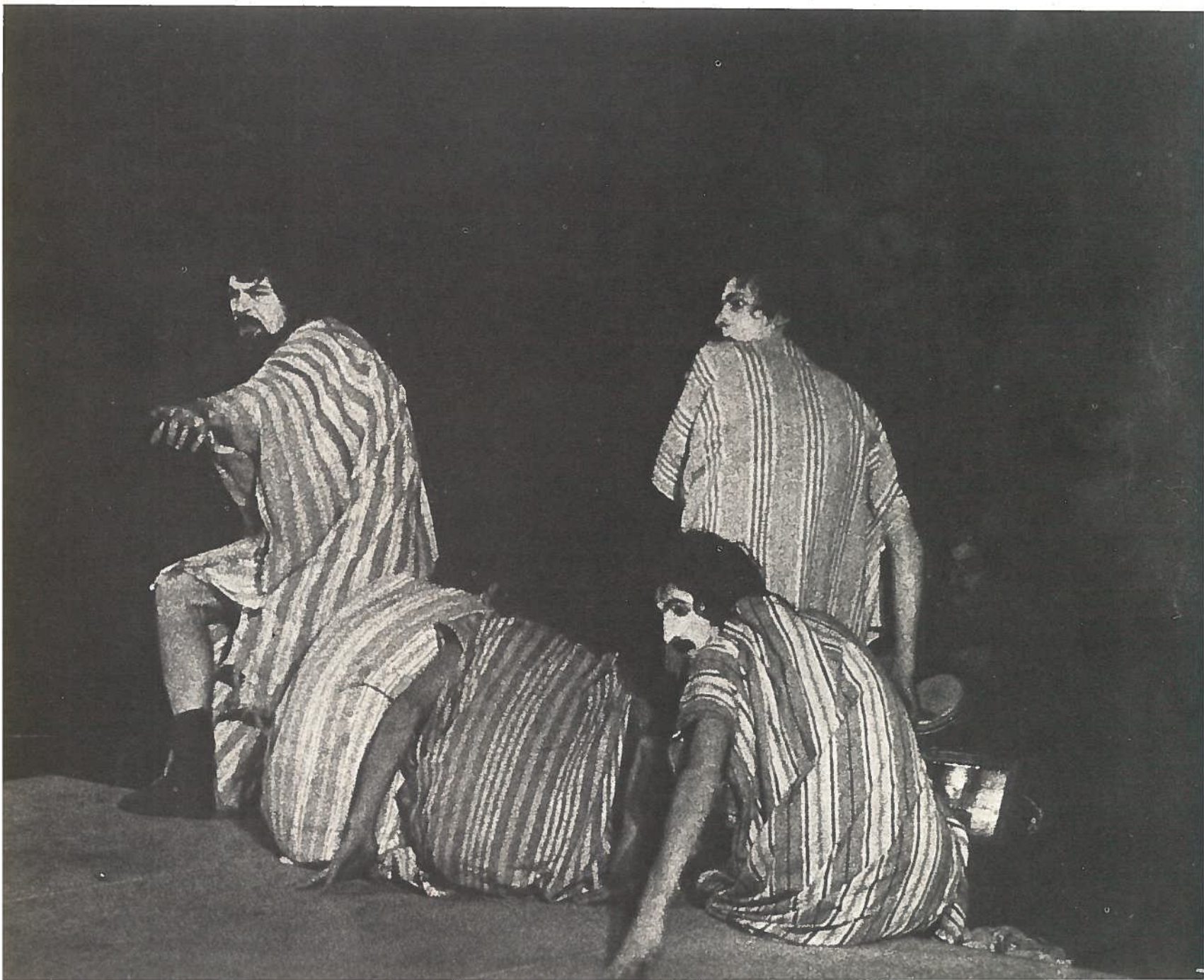
Che sia nel vero non c'è dubbio: è sufficiente ascoltare attentamente il modo parsimonioso e assolutamente personale con cui egli usa manipolare la sua chitarra, rifuggendo sdegnosamente il ruolo alienante ed egotistico del virtuoso, ma badando piuttosto a porre le note del suo strumento « dentro » il sound di tutto il gruppo. Ora non ci resta che attendere il prossimo album di Terje, che sarà doppio e che inciderà con gli stessi compagni di Bergamo la prossima estate, sempre per la ECM logicamente.

Terje Rypdal, ventottenne musicista norvegese innamorato dell'ecologia, è un artista modesto e schivo, che volontariamente si tiene al di fuori dei grossi giri prefabbricati e stereotipati, pur di salvare e tenere intatta la sua musica. Una musica del tutto particolare e « diversa », ma sempre specchio di una coerenza e di una sincerità sicure da parte del suo autore. Una musica per la quale Rypdal è solito dire sommessamente: « Questo è il mio mondo. Se v'interessa, entrateci pure: ne sarò felice. Ed in parte sarò ripagato dei miei sforzi... ».



Teatro

su mille sentieri selvaggi



Immaginatevi al mare. Vento, una poltrona sgangherata sulla sabbia di novembre, un plaid che vi copre. Lontano, in mezzo alle onde che risucchiano meduse impazzite, una nave affonda. Immaginatevi di vedere tra il fumo di una sigaretta i passeggeri che cercano di mettersi in salvo, e le scialuppe che finiscono sott'acqua. Ogni tanto, come un soffio, arrivano le grida gelate e secche, piccoli movimenti confusi e spezzati. Non

è dolce tutto questo, se siete voi a guardare? Per Lucrezio questo era il teatro più bello: stare in disparte, saggio e triste, e immaginarsi la gran corsa degli uomini verso la morte. Ancora oggi questo è un tipo di teatro, se ne può parlare. Immaginatevi invece di essere un sasso. Di ridurre piano piano il vostro corpaccio malefico, di spegnere tutti i possibili movimenti, un respiro appena accennato, fino all'immobilità totale. Indifferenza

alla punta del piede che arriva per dare un calcio, e ce ne sono tanti, al verme che vi sbava sopra e al sole come alla notte. Beh, se ci riuscite, dopo anni di esercizio, di sacrifici ispirati, se riuscite a usare il corpo come uno strumento da piegare, stringere e spezzare a volontà, fino a superare il limite della resistenza fisica alla tortura, congratulazioni, ce l'avete fatta. Per alcuni visitatori del teatro corporale avete raggiunto lo stato

Gli internati e sullo sfondo i musicisti del dio potere...
(Mago Povero)

di grazia, vi siete liberati. Per loro, seguaci della scuola polacca, questo è teatro: liberazione dell'attore punto e basta. Il pubblico conta poco, ci vuole ma col contagocce: trenta, sessanta persone al massimo. È un altro tipo di teatro, e anche di questo si può parlare.

E infine, per dirne un'altra, immaginatevi che nella penom-



bra di una piccola sala appaia la gran testa bianca dello spermaceti per eccellenza: (giù il cappello) la balena bianca, Moby Dick. Nella bocca enorme il classico rumore di gambe di uomini maciullate, la fronte rugata da strisce di arpioni che non sono riusciti a fermarla, e un ghigno, che esce, tranquillo e immortale, da Gioconda, per intenderci. Toc, toc, toc... dall'altro lato della scena, a bordo del brigantino Pequod risuona il passo zoppo e riarso del capitano Ahab, che ha giurato a se stesso di uccidere, uccidere la balena bianca, che già una volta lo ha segnato a metà sul corpo, lasciandogli il dolce ricordo di una gamba di legno al posto di quella di carne. Rumina, la balena. Batte la zampa di legno e Ahab è teso intorno per vedere se la balena soffia, da qualche parte dell'oceano senza tempo. «Laggiù soffia, soffia là!». Gran stridore di ferri, s'alzano vele e canzoni dei balenieri, Ahab si arma e parte, accarezzando con i denti l'arpione.

A questo punto potete divertirvi come volete: una bandiera rossa in mano a Ahab, un simbolo qualsiasi (un cappello a cilindro o i dollari di Paperone) sulla fronte della balena e il gioco è fatto. Ahab diventa il proletariato, o Galileo o Timone d'Atene, Moby Dick diventa il capitalismo, la violenza, il fascismo ecc. E' un altro tipo di teatro: diciamolo politico?

Ovviamente non è proprio così: nello stesso play teatrale troviamo Ahab che dà un calcio a un sasso, la balena che soffia e qualcuno la

guarda indifferente dalla spiaggia. Le tendenze s'intersecano, per fortuna. Ma tendenze ce ne sono, e tante, nel teatro e a loro volta si mischiano in una sciropposa macedonia con linee musicali: «teatro politico + musica popolare», dirà ad esempio il gruppo che si pone a fianco della genuina tradizione della lotta di classe del popolo meridionale, jamme, jamme! E' bello esaminare le piste del teatro come si sviluppano ora, in Italia e in Europa, sentieri indiani che portano non si sa dove, percorse da compagnie ballonzolanti che costruiscono da sé i propri carri, come le compagnie teatrali del basso Medio Evo (tipo *Settimo Sigillo*) ed erano gran compagnie. Ma limitiamoci per ora al fatto: alla magia di quattro assi di legno, luci, stracci colorati, nient'altro. Tutto da scrivere e da inventare tra il piccolo gruppo di gente che ha deciso, come i lemmings che corrono al mare per suicidarsi, di darsi al teatro. Questo è di fatto, e là, sotto il cerchio di luce occorre pure far qualcosa. Intendiamoci, non occorre neppure la luce e gli assi di legno: si può fare in piazza, nel parco, in un tram, in un manicomio. L'hanno fatto e lo stanno facendo ora, parleremo anche di questi.

Facciamo conto per ora che finalmente, dopo tanto girovagare, si è riusciti a racimolare un posto, una sala utilizzabile. Nessuna preoccupazione per le dimensioni: Brecht partì in una cantina in cui gli spettatori erano divisi dagli altri attori da un lenzuolo bianco sul quale venivano scritte a chiare

lettere le indicazioni geografiche dei vari luoghi dell'azione, e da qui si formò una scuola.

La prima cosa da fare, subito, è la costituzione di un circolo privato, senza fini di lucro. L'atto è semplice, se ne possono avere copie anche presso l'Intendenza di Finanza, presso cui va depositato. Bastano poche firme e una spesa di cinquemila lire, con una procedura d'urgenza, e lo consegnano in pochi giorni. Un circolo privato è garantito, nella sua libertà, da recenti sentenze della corte costituzionale. Non si ha bisogno delle uscite di sicurezza, permessi comunali, pompieri, censura preventiva da parte della questura ecc. Tutto quello che serve sono delle tessere da dare via insieme ai biglietti.

L'attrezzatura di partenza è minima: legno, stracci e un po' di luci, appunto. Dipende anche da quello che si vuol fare: il teatro povero si fa forte della propria miseria come arma per concentrarsi sull'essenziale: l'uomo e i suoi movimenti.

In genere, con l'attuale tasso d'inflazione, il costo del materiale minimo cresce, ma dato che è quasi tutta roba da recupero, la spesa non supera le centocinquantamila.

Con il posto e gli oggetti necessari diverse strade sono aperte. Si possono ospitare altre compagnie, e oggi, in Italia sono decine i gruppi disposti a venire in sale arrangiate: gruppi sperimentali, non professionisti, un teatro senza potere e quindi ricchissimo... Una mappa geografica delle linee di tali gruppi non è ancora stata

prodotta, anche perché il quadro cambia continuamente; prossimamente su questo schermo proveremo a dare delle indicazioni.

La seconda strada, collegata alla prima, è quella di produrre degli spettacoli propri. Qui ogni discorso è superfluo, basta provarci. Infine c'è il grosso problema del lavoro nel quartiere. Ormai è sorta una vera e propria mitologia su questo punto. L'esperienza degli ultimi anni dimostra che l'animazione teatrale con i bambini della zona è il mezzo più sicuro, più divertente e anche più proficuo per la compagnia di collegarsi alla gente del luogo. La bibliografia, in questo campo, ormai straripa. Ci limitiamo a segnalare «Forse un drago nascerà», di Scabia, per la Emme Edizioni. Anche nel settore dell'animazione lotte fra varie tendenze sono all'ordine del giorno, dato che come diceva il buon Eraclito, la lotta è la mamma di tutte le cose, ma un punto è decisivo: l'animazione è un fatto serio e bello. A Parigi, al teatro di Brook, la Bouffes du nord, si svolge periodicamente animazione con i bambini del quartiere, francesi, algerini, arabi ecc. Ho assistito, un giorno, a quest'animazione. Le luci erano morbide, la sala piena di allegria, i bambini e gli attori di Brook creavano, improvvisando, una storia fiabesca. Il mago aveva i pomelli rossi fuoco, la bella era una ragazzina di dodici anni che pareva appena uscita da una fiaba di Andersen. Sulla scena un porcellino vero continuava a entrare e scappar via, inseguito dai cattivi tutti dipinti di nero. Niente e tutto impalpabile, ma la gioia di una festa, la meraviglia dei larghi movimenti degli attori e dei frenetici, fatati, gesti dei bambini producevano una sensazione calda, impercettibile e distesa. All'uscita, in mezzo al metrò sopraelevato e ai flic, veniva voglia di tornare dentro, di far rivivere quel mondo. Perché in fondo il teatro ha questo di bello, che ci si crea un universo dove le leggi di qui non valgono più, e non è male, tanto per iniziare, farsi un mondo proprio.

Gaetano Sansone

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

Droga:

le porte della percezione ?

Preistoria e mitologia

È semplice e difficilissimo, oggi, affrontare il problema droga con chiarezza e senso del reale. Sarebbe certamente stato più facile, cinque o sei anni fa, quando il « fumo » era massicciamente arrivato a Brera sull'eco della mitologica controcultura americana, sulla scia di una teorizzazione che affrontava la rivoluzione come un processo davvero globale: e che quindi doveva essere costruito a partire dai rapporti interpersonali, dalla sfera sociale, da una comunicazione non mediata da schematismi ca-

stranti. Si iniziava a masticare il lessico dello sballo, red libano black nepalese panama gold: si era relativamente pochi ma molto lucidi — non si poteva vivere tra le lotte studentesche, tra le tensioni di quegli anni come stupidi hippies da cartolina californiana —, si praticava la marijuana, la si usava come strumento consapevole di un'esplorazione di livelli percettivi non ordinari.

Iniziavano a circolare anche i primi acidi, con lista di avvertenze e controindicazioni lunga quanto la nostra sete di trascendenza. I Pink Floyd avevano inciso **Ummagumma**, **Atom Heart Mother** era già imminente: ascoltare la musica « fatti » a dovere serviva ottimamente a far esplo-

dere il nostro cranio di colori, a indicare i contorni delle **porte della percezione** — o della conoscenza? o del sogno? o della realtà come doveva essere? —, a cercare qualcosa di indefinibile ma di importante. Ed era un rito collettivo, una complicità che ci sembrava creativa e felice; brevi istanti densi di intuizioni folgoranti, di discorsi visuti in uno sguardo e compresi con chiarezza cristallina, di amore con mille inibizioni ricacciate nell'armadio dei panni sporchi...

Poi l'incantesimo aveva iniziato a sfaldarsi, « anche i fascisti fumano » era stata la prima rivelazione sulla scarsa verginità della santa erba di notti estive autostop verso Amsterdam-la-Mecca; il fumo si diffondeva ed iniziava a coinvolgere impiegati della Honeywell con 124 coupé al posto del cazzo, architetti alla moda dei « salotti di sinistra », quarantenni terrorizzate dalla menopausa con amante/giocattolo classe 1953. E non succedeva nulla. Gli impiegati continuavano a timbrare il loro cartellino, gli architetti a raccontare inverosimili copioni del maggio '68 (« c'ero anch'io con Cohn-Bendit! »), le quarantenni Vergottini-frigidità-Gerovital. Alcuni erano passati al « buco » di eroina, altri avevano smesso. Tutti si erano resi conto, dopo seicento sbalzi consecutivi, che l'hashish impigriva enormemente il pensiero, che le porte restavano sempre là, ben stagliate contro il cielo della nostra supervista, ma beffardamente chiuse ed impenetrabili. Il fumo, di per sé, non modificava proprio niente.

Inutile a questo punto continuare nel racconto, la realtà di oggi è tremendamente limpida. La droga leggera è divenuta il più colossale catalizzatore illegale di uno Sta-

to fondato sul mito della legalità, proprio come ci eravamo augurati nel '69. Ma ora nessuno osa più attribuirle un qualsiasi significato « alternativo », il fumo non significa molto di più dell'alcoolismo e questo suona come una condanna di mille sogni. Molti, troppi oggi usano l'hashish per ottundere le proprie percezioni, per rifugiarsi in un mondo ovattato, nostalgico, surreale ed impotente: e la nevrosi del suo consumo, la paranoia dilagante sono gli indici più tristi di questa situazione.

Non è difficile a questo punto passare a droghe più dure; non certo per gli imbecilli motivi di « assuefazione » accampati dai giornali « solitamente bene informati », ma per cercare con ancora maggiore determinazione la nebbia dei sensi, le mille sfaccettature dell'ego posto al centro dell'Universo, i giochi della mente come fantasmi tangibili ed importanti, impregnati di un più o meno sottile sadomasochismo. A Milano perfino l'oppio ha un suo mercato, come innalzare un altare alla Rinuncia A Tutto: e gli interessi che ruotano attorno alla cocaina ed alla eroina mostrano contorni enormi. I narcotici sono una occupazione a tempo pieno, nessun dubbio su questo. I volti dei junkies, degli spacciatori, dei pesci piccoli o meno piccoli che compaiono quasi quotidianamente sulle pagine della cronaca nera hanno in comune soltanto infelicità e disperazione, l'espressione stralunata di chi ha creduto in un attimo troppo lungo di avere sbagliato incubo e di avere sbagliato esistenza - di avere sbagliato ad esistere, qui ed ora.

Ora l'acido è sempre mischiato ad amfetamina — con gli effetti immaginabili —, e lascia un senso di pesantezza in ogni cellula del corpo difficilmente accettabile. « Leggo Tim Leary e Ca-



staneda» mi diceva qualcuno «e mi sembra di essere di fronte ad un romanzo di fantascienza: nessuno può avere esperienze simili in un solajo sul naviglio pavese». Qui sta il punto. Chi ha compreso che non è possibile delegare ad una pillola una qualsiasi ricerca di conoscenza, ha tentato nuove vie. Lo yoga, lo zen, la meditazione, se praticati consapevolmente, possono davvero dischiudere **le porte** di cui parlavamo sopra: dare vita ad un'esperienza in cui si diviene protagonisti e creatori, evitando di farsi fottere dalla logica consumistica e mercantile dell'LSD in technicolor tridimensionale a duemila lire, come se la coscienza potesse davvero essere manovrata come un televisore a ventisei canali.

In questo modo, tra l'altro, si evita anche di intossicare il proprio corpo — anzi, lo si purifica —, il pensiero diviene più lucido e più creativo anche nell'esistenza di tutti i giorni.

Altri si sono gettati a capofitto nell'impegno politico e sociale, cercando di trovare il bandolo della realtà, di vivere nella realtà e di possedere quindi un consistente punto di riferimento su cui impostare la propria vita. Altri continuano a **fumare** ma con meno convinzione, evitando qualsiasi teorizzazione. **Re Nudo** scriveva, qualche tempo fa, «se il fumo diventa l'unica sfida e l'unica alternativa di questa generazione, poveri noi e povero questo fottutissimo Paese. E' finito il tempo in cui si poteva giocare a nascondersi nell'erba». E' in questi termini che vogliamo aprire il dibattito. «Tra il vegetare settant'anni e il vivere con un'intensità pazzesca tre anni» mi diceva poco tempo fa una ragazza sedicenne dal volto tristissimo, treno notturno che attraversa la Francia, le sue braccia piene di buchi «preferisco la seconda soluzione». Certo, il problema va affrontato alla radice. Il campo di azione non è miticamente lontano: è lo stesso che scorre quotidianamente di fronte ai nostri occhi, al nostro cervello troppo spesso impotente e confuso.





DROGA	NOME COMUNE	NOME SCIENTIFICO COMPOSIZIONE CHIMICA O MARCHIO DI FABBRICA	IMPIEGO E DOSI	CHE COSA SI CERCA	CHE COSA SI OTTIENE	REPERIBILITÀ
Eraina	Tunk, Smack, Duff, Stufi, Blow, Horse, Ero	Diacetil - Morfina	intelletto o « sniffata » in dosi variabili a seconda della purezza: 4 ore di effetto	Oblio totale, sonnolenza, fuga totale, euforia	Dipendenza assoluta, costipazione, impotenza, perdita di appetito, epatite, morte	Alta
Morfina	White Stuff, Moria	Solfato di Morfina	15 milligrammi, inietti o « sniffati », per 6 ore di effetto	vedi Eraina	vedi Eraina, inoltre allucinazioni, perdita di coordinamento e spesso di conoscenza	Scarsa
Cocaina	Coca, Coca, Néve, Flako, Blow	Estero metilico della Benzil-ecgonina	« Sniffata », iniettata o intelletta in dosi variabili	Eatasi, eccitazione, prodezza	Dipendenza psicologica, depressione, convulsioni, molto nasale bruciato, morte	Alta
Codeina		Melli - Morfina	30 milligrammi, inietti	vedi Eraina, ma più blandamente	Sonnolenza, petecosi, vomito, convulsione	Medici molti dottori la prescrivono per la tosse
Methadone	Dolly	Dolofin	10 mg., inietti o inietti per effetto anestetico	Varie gradazioni di stati confusionali	Assuefazione, a volte morte. Normalmente usata per distinzione da droghe pesanti	Variabile (alta negli USA)
Antidolorifici	Diversi	Percodan, Talwin, ecc	Una o due pastiglie per 4 ore di effetto o blanda euforia	Imitare lo « sballo » da Eraina	Casi tipo abilitati nei confronti spalti nella mano senza paura, loquacità, casualità	Dipende dalla possibilità di procurarsi una ricetta, medica il che non è facile

Amfetamine	Ame, Stroppa, Speed, Flash, Dez, Blanche, Crank, ecc.	Metamfetamina, Metedrina, Dexedrina, Benzodrina, ecc.	Intensità, serietà, « esultanza », dati molto diverse	Parlare / scrivere / disegnare / studiare / pensare / restare svegli e non mangiare per ore, giorni	Corto circuito nervoso, perdita di appetito, appetito esacerbato, inibizione, delusione, allucinazioni, psicosi, paranoia, odio e violenza irrazionali	Medio - alta
Antidepressivi	—	Ritalin, Toframil, Nardil, ecc.	Da 10 a 25 mg., irregolarità	Miglioramento di umore, sollievo, effetti simili all'Amfetamina	Eccedendo, una gamma davvero sorprendente di disturbi psicofisici	Prescritte spesso a livello sanitario; altrimenti basse
Barbiturici e ipnotici	Rosi, Verdi, Gialli, Blu, Rainbows	Seconal, Amytal, Doniden, Nembutal, Fenobarbitali, Quaalude, ecc.	Da 25 a 100 mg., in gocce o iniezioni; nell'uso medico assicurano la pressione e influenzano le crisi epilettiche	Inesauribilità, dimenticare l'ansia, indolenza	Diventi stupido, obnubilato, sconsiderato, sciato, altri fine dipendente e psicosi; morte	Vedi Anti-depressivi
Calmaniti	—	Valium, Librium, Millanum, Meclerti, Equanil, ecc.	Da 2 mg. a dosi enormi, in gocce o iniezione	Relax, calma, assenza di preoccupazioni	Queste stesse cose con effetti collaterali da abuso: dalla dipendenza psicofisica al coma	Alta
Alcool	Vini	Alcool etilico	Invariato in dosi variabili	Sentirsi sciolti, high; aggressività, socialità, imparare a dimenticare	Dolori alla testa e allo stomaco, tremolo alle mani, danni al sistema nervoso, impotenza cellule cerebrali distrutte, cirrosi epatiche, psicosi, assuefazione, morte	Altissima
Hashish, Marijuana	Merda, Roba, Erba, Pot, Hash	Cannabis Sativa o Indica	Fumata o mangiata in dosi variabili	Relax, ascoltare musica, percezioni più profonde, sensi più acuti, comunicazione, dormire, fare l'amore	Diventare high, « sballicato » in modo dolce, conservabile, nervoso, passivo, paranoico, confuso, mistico; difficoltà di comunicazione, appetito eccessivo, loquacità, dipendenza psicologica, a lungo termine spesso impotenza	Alta
LSD, Mescolina, Psilocibina, STP, DMT	Acido, Fungo magico, Mezz, o disemila « Marchi di Fabbrica » (Californiano, Pink Floyd, Orange, ecc.) - Sunshine	Diellamide dell'acido D-Lisergico/3,4,5-trimetossifenilammina/332-dimetilamminoetilindol-4-ilosato di oldidrogano/4-metil-2,5-dimetossi-alfa-fenilmetilammina/N-dimetiltriptamina	Dosi varie, iniettate o ingerite	Espansione della coscienza, aumento o perdita dell'ego, sofferenza, trascendenza, percettività, divertimento	Paranoia, allucinazioni, delusioni, schizofrenia, fippaggio, frustrazione, sospette lesioni cronosomatiche	Alta
Droga « da Farmacia »	—	Romilar, Becantex, Selvigon, ecc.	Variabili; a dosi più alte di quelle indicate sulla confezione	Imitazioni del reale a buon mercato, sballo tipo Eroina o Amfetamina	Di solito dosi eccessive di amfetamina, e quindi stupore, confusione, vomito, a lungo termine seri danni al sistema nervoso	Alta
PCP, THC	—	Semyl	Variabili; in origine si usa come tranquillante per elefanti, cavalli, eccimane	Qualcosa vagamente « psichedelico »	Disturbi visivi, diminuzione della capacità respiratoria, convulsioni, coma	Bassa ma in aumento
Solventi	—	Toluene, Benzina, Gas per accendini, Sprays contenenti freon, Colla per aeromodelli	Una zaffata immediata nei polmoni di elementi non concepiti per uso umano	Fippare economicamente	Testo leggero, effetti esilaranti, allucinazioni, perdita di coordinazione muscolare, visioni confuse, stupore, danni alle cellule cerebrali, al fegato, alle reni, al midollo osseo; morte	Altissima
Protossido d'azoto	Gas esilarante	Protossido d'azoto (usato industrialmente e come anestetico)	Respirato da un sacco o da un palloncino	Testa leggera, stupidità	Queste stesse cose; a meno che nell'autoria non si dimentichi di togliere la testa dal sacco, nel qual caso morte	Bassa

ECCITANTI

ANQUILLANTI

SICHEDELLICI

ALTRE

Avvertimenti psicogiuridici

Oggi.

Le poche norme dell'ordinamento giuridico italiano riguardanti gli stupefacenti non impediscono al nostro sistema di essere uno dei più cinici e rompiballe in tema di drugs e affini. Tutta colpa dell'articolo 6 della legge 22 ottobre 1954 n. 1041, dove con l'espressione « chiunque, senza autorizzazione, acquisti, venda, ceda, importi, esporti, passi in transito, procuri ad altri, impieghi o comunque detenga o sostanze o preparati compresi nell'elenco degli stupefacenti, è punito con la reclusione da 3 a 8 anni e con la multa da lire 300.000 a lire 4.000.000 (1) », si accomunano spacciatori e fumatori incalliti, pivelli e boss del ramo. Non fa nessuna differenza, in base ad antiquati concetti ormai superati dalla giurisprudenza di moltissimi paesi: come non viene stabilita alcuna distinzione tra sostanza e sostanza, secondo una tabella che, tra l'altro, solo di recente ha preso in considerazione i danno-

sissimi barbiturici. L'elenco delle « cose proibite » lo si può trovare sulla 7ª edizione della **Farmacopea Ufficiale**, che, per gli addetti ai lavori, è entrata in vigore con il Decreto Ministeriale 3 novembre 1965, subendo un ritocco col D.M. 25 novembre 1967. Per gli amici del « fascismo di Stato », tra parentesi, una ghiotta informazione. I reparti speciali (**Squadre Narcotici**) della Guardia di Finanza, del Corpo di PS e dei Carabinieri, che partecipano alle operazioni in materia di stupefacenti, sono impiegati secondo le norme di un regolamento per lo meno vecchio: vige ancora, infatti, il Regio Decreto 11 aprile 1929 numero 1086, mai tolto di mezzo nonostante la legge cui era riferito sia stata da tempo abrogata.

La cosa più divertente, ad ogni modo, sta scritta sull'articolo 447 del Codice Penale, che recita: « Chiunque, senza essere concorso nel delitto preveduto dall'articolo precedente (N.d.R.: " commercio

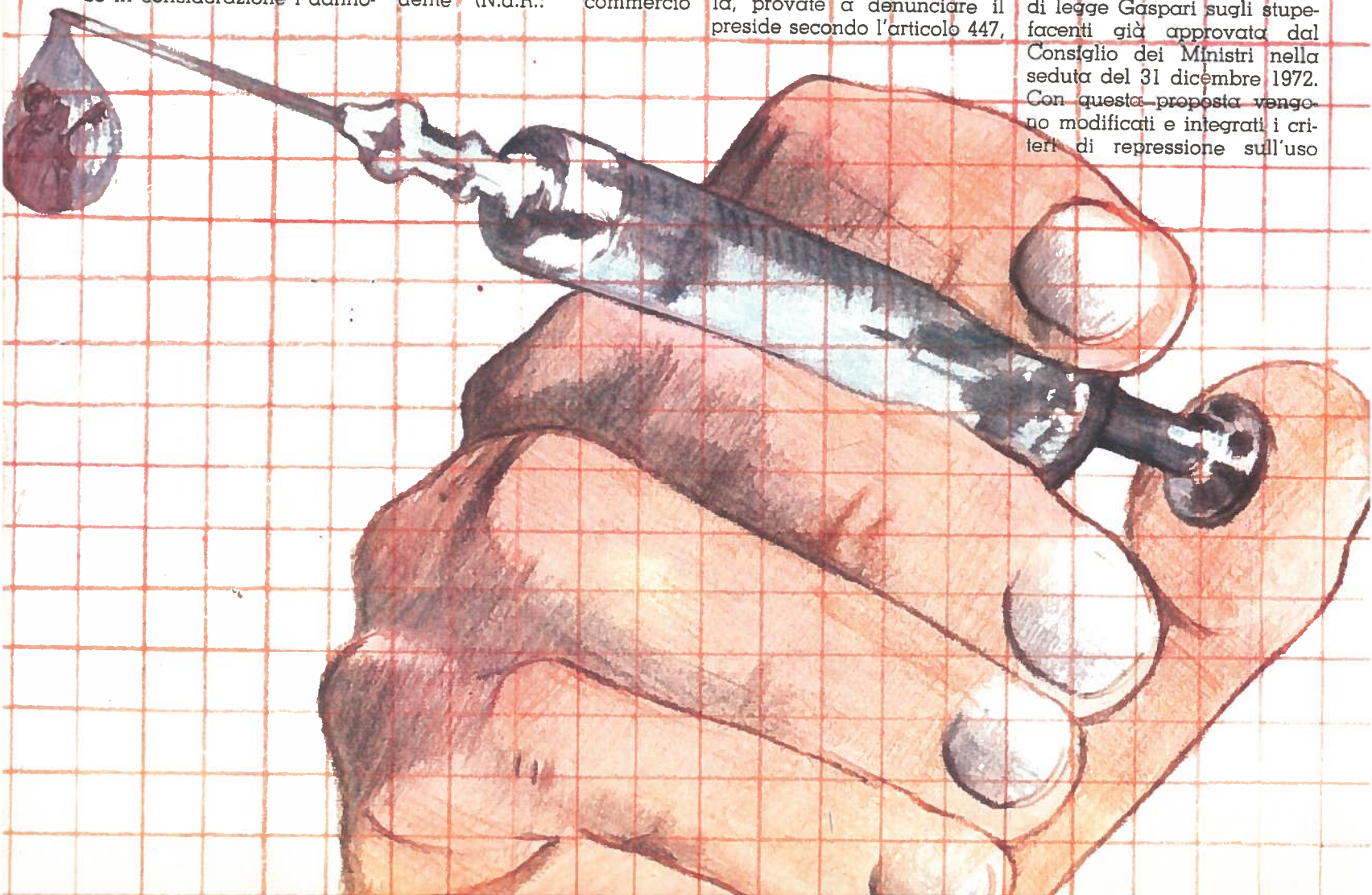
clandestino o fraudolento di sostanze stupefacenti ") adibisce o lascia che sia adibito un locale, pubblico o privato, a convegno di persone che vi accedano per darsi all'uso di sostanze stupefacenti, è punito con la reclusione da 6 mesi a due anni e con la multa da L. 20.000 a 400.000. Si applica la reclusione sino a 6 mesi o la multa da lire 40.000 a lire 200.000 a chi accede nei detti locali per darsi all'uso di sostanze stupefacenti ». Come dire; state lontani da tutti i posti dove infidi capelloni comunisti si riuniscono, potrebbe esserci un grano di **hashish** e allora peggio per voi, anche se siete estranei alla faccenda. Oppure: la vostra mansarda, la cantina, il garage, usatela per scopatine domenicali e tenetela stretta, o sarete tenuti responsabili di quello che altri vi potranno fare. Arma a doppio taglio, comunque: la prossima volta che vi beccheranno con uno spinello nel cesso della scuola, provate a denunciare il preside secondo l'articolo 447,

in fondo vi ha lasciato adibire il cesso a fumeria...

Un ultimo consiglio: non farsi vedere in giro « fumati » o « sotto acido », o almeno controllarsi. C'è una norma del Codice Penale, infatti, che punisce il soggetto « colto in stato di grave alterazione psichica dovuta all'abuso di sostanze stupefacenti » (art. 729 CP), anche se addosso non gli viene trovato nulla: è questo può avvenire « in un luogo pubblico o aperto al pubblico, o in circuiti privati di qualsiasi specie ». La pena consiste nell'arresto sino a sei mesi e nell'ammenda da lire 4.000 a lire 80.000. E' superfluo aggiungere come qualsiasi reato commesso sotto l'effetto di stupefacenti possa dar luogo ad un aggravamento della pena e alla reclusione **ad libitum** nelle famigerate « case di cura e di custodia ».

Domani.

Sta sempre chiuso nei cassetti del Ministero della Sanità, pronto ad esser gettato nella mischia della prossima caccia alle streghe, la proposta di legge Gaspari sugli stupefacenti già approvata dal Consiglio dei Ministri nella seduta del 31 dicembre 1972. Con questa proposta vengono modificati e integrati i criteri di repressione sull'uso



degli stupefacenti nel nostro Paese: conviene darci uno sguardo, ricordando che la Tabella della Farmacopea è frantumata in quattro parti, così suddivise: 1) Oppio, morfina, cocaina, eroina; 2) Cannabinacei (hashish, marijuana); 3) Barbiturici; 4) Altre sostanze. La divisione serve e non serve, graduando alcune pene con notevoli patteggiamenti « scientifici ».

Non è prevista, ancora una volta, distinzione tra consumatore e spacciatore: l'articolo 65 ripropone fedelmente il dettato del già citato articolo 6 legge 22 ottobre 1954 n. 1041, aumentando solo istericamente le pene da 3 a 15 anni (da due a sei nel caso di amfetamina, barbiturici o hashish) e la multa, da 3 a 50 milioni. Ancora, l'articolo 67 rifa il verso al 447 CP (si legga sopra), con l'inasprimento della pena, da 3 a 10 anni, e con la multa che varia da 2 a 10 milioni. Al comma II lo stesso articolo propone quello che giustamente è stato definito « il fermo di droga sino a un anno »: « chiunque accede nei locali previsti dal I comma del presente articolo, per darsi all'uso di sostanze stupefacenti, è punito con la reclusione sino a un anno, e con la multa da lire 300.000 a un milione ».

Le innovazioni sono ancora più becere e severe. L'articolo 68 inaugura il concetto inverosimile di « sospetto di uso », disponendo: « Chiunque, fuori dalle ipotesi previste dagli articoli precedenti, fa comunque uso personale di sostanze stupefacenti, è punito con la multa da lire 300.000 a un milione, e con la reclusione sino a un anno. Non si fa luogo né a denuncia né a procedimento penale se l'interessato avanza richiesta di trattamento sanitario ». E' una novità clamorosa, perchè lascia la porta aperta ai ripatti, alle minacce anonime, alle basse manovre della Polizia che potrebbe rispolverare i classici « schedari dei sospetti consumatori » (consigliati anzi dall'articolo 78, con tanto di « cartella clinica completa di dati anamnestici, integrata da profilo sociopsicologico ») tutte le volte che gliene tornasse comodo. Ancora, il tratta-

mento sanitario è esteso a tutti i consumatori, sia la prima o la millesima volta che ingeriscono hashish o LSD: nonostante l'infuriare delle polemiche, non si è ancora superato il vecchio equivoco di droga = tossicomania, senza eccezioni.

Completano il quadro una serie di articoli con smanie

progressive e quello che può ben essere considerato il dispostato più allucinato di tutta la vicenda: secondo l'articolo 69, infatti, « si applica la pena sino a un anno a chiunque, fuori dalle ipotesi di cui al precedente articolo 67, favorisce l'uso di stupefacenti ». Con questo, infatti, ogni discorso/polemica sugli stu-

pefacenti, sotto qualunque profilo, può dirsi troncato: chiunque in futuro difenderà, per TV, per giornale, per voce, in qualunque maniera, marijuana e droghe leggere si troverà le manette addosso, in nome di quella « socialità » non meglio definita che tanto affascina i nostri governanti.

Pop Smokes Dope

Pop-droga è una equazione troppo semplice per esser completamente vera. Cioè: non tutto il pop è permeato di spinelli, aghi indolore, « neve » e speed; così come non tutti i modi e le finte della cultura psichedelica son confuiti nello stagno della musica nuova. Interazione, questo sì, influenza reciproca che gli altri han voluto generalizzare, per comode manie personali: ma subito un discorso grande...

La « droga » (usiamo questo termine osceno, impreciso, da **Corriere della Sera**, per nostra comodità di linguaggio, coinvolgendo sballi sintetici e sballi naturali, aspirine e amfetamine, canapa...) è una delle componenti di quella cultura giovanile di massa che negli anni '60 balzò imperiosamente alla ribalta, prendendosi un potere non ancora mollato adesso. Ipotesi dimenticata: già se n'erano impadroniti assonnati bor-

ghesi e santi sui generis, cent'anni fa, nel corso di un delirio « esotico » che gli studiosi di « borghesia decadente » farebbero bene a incasellare nei propri archivi. Oppio, ecco l'amico fortunato, morfina e tutto quel che poteva lenire il « mal sottile » di una generazione temperata troppo fino: mentre quel che qui preme è altro, bruciatura e maledizione, una bomba atomica personale che non ha Hiroshima da radere al suolo ma molte inibizioni da tirar via con un soffio.

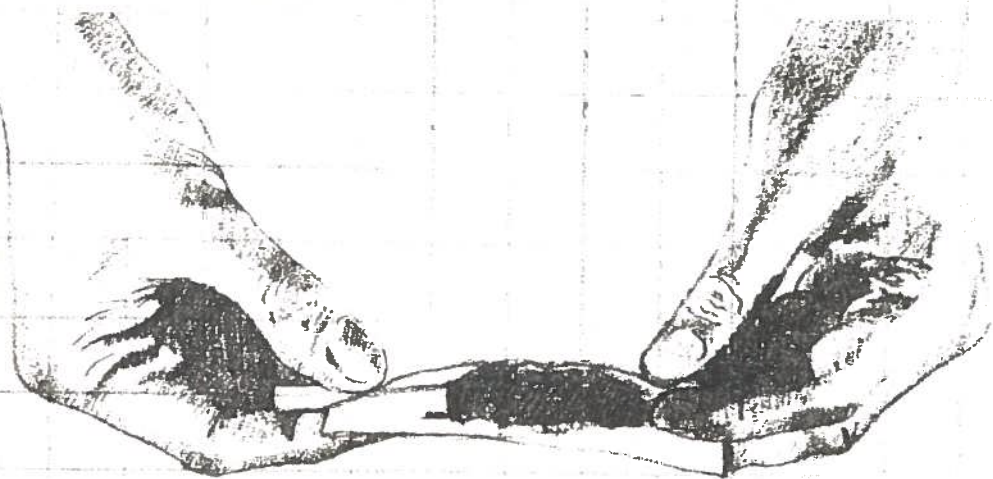
Allen Ginsberg fugge in Amazzonia, s'imbeve di Dio, Jack Kerouac preferisce la sbarcata poesia di un **fix** in fondo alle vene e qualcuno stupendamente si domanda « che male c'è », mai per gioco ma per colorare il mondo con le tempere esatte trovate a...

Primo problema: come annunciare la scoperta? I poeti si assumono il loro carico di dolore e gridano vuote armonie su pagine bianche, inamovibili. La musica serve di più, il pop è un pacco ancora da avvolgere e si può ben aggiungere anche quello, cannabis e LSD 25, un regalo per iniziati dato che in Italia, nel 1966, vengono arrestate solo 85 persone per detenzione di stupefacenti... una pattuglia timida. Il pop è dunque figlio della droga? No di certo, il pop nasce da Zio Sam torturato dalla cultura nera e coperto di orchidee/illusioni, pacifismo, discussioni ingenuie, Elvis Presley, spontaneità: ma lungo il cammino, imprevedibile per ogni radar, arriverà anche alla casa di Alice, anzi, sarà il veicolo prediletto per propagandare quella tenera utopia celeste che, sia detto subito e chiaramente, incon-

tra ben presto la processione della mafia più o meno americana - non c'è più PUREZZA ASSOLUTA A QUESTO MONDO!

Equilibrisimo: Bob Dylan canta « take me in your magic swirlin' ship » e noi capiamo « eroina », Jim Morrison susurra « prima di scivolare nell'inconsapevole » e noi intendiamo « coca », i Beatles dipingono **Lucy in the Sky with Diamonds** e qualcuno, giocando con le maiuscole, cava fuori LSD: magnifico codice cifrato che gli altri intuiscono appena, come quando **A Day in the Life** viene proibita per due o tre sbuffi di John Lennon appena « partito » senza speranza. I personaggi, anche: perchè non provare anche noi quei magici grani che Scotland Yard ha trovato nell'appartamento di Mick Jagger, terza pagina di un quotidiano di un giorno qualsiasi del '66? E perchè non annullarsi, dopo lunghe battaglie perse, come Jimi Hendrix mito più bruciante di James Dean carbonizzato, 1970 delle prime furiose retate poliziesche? Disperazione, questo è il messaggio che la nostra generazione lascia in eredità alle altre: la droga ne è il simbolo come la musica, Fata Morgana che va e viene tra i nostri giorni, conquista e perdizione nello stesso tempo. Secondo problema: l'innamoramento dura a lungo, l'esercito angelico intuito da Kerouac « sulla strada » costringe l'amministratore delegato della General Motors a farsi un **joint**. Cosa dicono i protagonisti, come urlano questa « occupazione quotidiana » che caratterizza il '68 e dopo assieme alla consapevolezza politica e al giusto sesso « allargato »? Le case discografi-





il momento di far fruttare le conquiste ottenute non è accaduto nulla, il torpore ha giocato le sue carte. Il resto l'ha fatto la tolleranza, anche se è grottesco parlar così quando negli Stati Uniti, dal 1970 ad oggi, DUE MILIONI di persone sono state arrestate per detenzione di stupefacenti: resta la verità, comunque, di molti concetti oggi lasciati liberi, degli spinelli largamente concessi, della parola LSD che non inquieta più da tempo i disc jockeys delle Inspide Radio Cosmiche.

La sottile impotenza del fenomeno può esser valutata oggi in tutta la sua ampiezza: cattivo modo d'uso, ripetiamo, sicuri di tirarci addosso mille sberleffi e mezzi sorrisi. Il Jerry Garcia che « sballa » penosamente in cima a **Wake of the Flood** dimostra perfettamente cosa sia la musica applicata alla marijuana e non viceversa: e lo stesso raccontano i Weather Report di **Sweetnighter**, tenendo presente che qui è la cocaina l'« amica particolare », la « neve » bianchissima. Illusione, ecco il dono dei Re Magi, cuffie strabiche per non capire bluffando con la realtà; e poi c'è ancora qualcuno che viene a dirti « come puoi narrare di pop se non sei "sotto acido" o "fumato" ? ».

Ah!, i santissimi quindicenni d'oggi che fumano spinelli misteriosi per tutti noi 23-24 sono forse più saggi e cherubini per questo sommo esercizio? No di certo; ché anzi hanno appreso l'arte della assuefazione, della cronica « dipendenza », scorgendo nella musica un **quid** che può farti star bene senza infastidirti troppo il cervello. Proprio come le **hard drugs**: si sente la mancanza di quello che non c'è, non si gioisce più di quello che sta davanti. E tutti questi errori per non aver dato retta ai vecchi... Scriveva Michaux vent'anni fa:

« Le droghe ci annoiano, col loro Paradiso. Ci diano, piuttosto, un po' di conoscenza. Noi non siamo un secolo di Paradisi! »

che allentano i freni, i Canned Heat riescono a pronunciare la parola « amfetamina » più o meno nello stesso momento in cui i Jefferson, abbandonata l'allegoria del « consiglio bianco », dichiarano guerra agli impuri di cuore con « libera droga, libera musica, liberi corpi »: la « maggioranza parlante » celebra la psichedelia, California è uno sventolar di foglie di marijuana, i Byrds si beano di cadute in basso e di voli a otto miglia mentre Donovan, al di qua dell'Oceano, trasforma le marionette a disposizione in « superuomini al raggio di sole » che la Radio Benpensante, naturalmente, si guarderà bene dall'irradiare con le doverose spiegazioni. Tutto risolto in un unico grido a squarciagola? No, è giusto dire che assieme agli ingenui/bellissimi testi (stiliamo una veloce antologia che poi ognuno andrà a verificarsi in pomeriggi di archivio: **Mexico** dei Jefferson, con **White Rabbit**, **Heroin** dei Velvet Underground, **Sunny Goodge Street** di Donovan, **Crystal Ship** dei Doors, **Flying High** di Country Joe...) si delineano le opposizioni, i contrasti, le paure, che se non toccano mai il « nervo reazionario » delle Campagne Mondiali contro lo Sporco Giovane, d'altro canto dividono il campo in due. Non tutto è lecito: l'ago che Neil Young sbircia in **Needle & Damage Done** è il segnale d'allarme di una generazione che non ama mettere a repentaglio la propria vita, come i Canned Heat fanno capire meglio urlando dalla buca del suggeritore « speed kills », l'amfetamina uccide. Ancora, Hoyt Axton che si

ri contro la morte in siringa (**The Pusher, Blind Snow Friend**), John Mayall che prende spunto dal cadavere di Jimi per ammonir gli inseguitori di fantasmi... Lou Reed resta assolutamente solo con la sua smania di nullificar la vita. Il vero problema. Tutti si drogano, fumano l'erba o hanno la scimmia sulla spalla, cantano gioia ed esplorazioni; ma quanti si rammentano di quel ponte lanciato per cambiar qualcosa, per vestire la propria musica? Possiamo dimostrare che l'avventura degli stupefacenti non è fuga ma conquista, non è tradimento ma « studio » per nuove astronomie della mente? Resta il dubbio: psichedelia è sgombra da pregiudizi, otusità, luoghi comuni, follia, e pure aguzzando la vista non ci riesce di veder molto nella storia pop. I Grateful Dead: nel 1965 imbandiscono grandi feste targate « acido lisergico », suonano sotto la Sua Protezione, vivono un **happening** mai intuito da nessuno. Per anni resterà nel loro **sound** quel sapore carnoso e tagliente: **What's become of My Baby e Feedback**, per citare solo le pagine più bianche, stanno ancor oggi su disco a ricordare quell'incubo, più spaventoso di una guerra nucleare. I Pink Floyd: sminuzzano il beat, mangiano con gusto di banchette della follia che, naturalmente, ha bisogno di qualche fungo o di magiche polverine per arrivare in cima alla montagna. Nel 1967 inaugurano l'era psichedelica, suonando sotto enormi ombrelli di luce, investiti da pulsazioni che vogliono « ingannare » la normale attenzione: il suono difficile, com-

plesso ci arriva semplicemente in fondo alla testa, senza i ghiacci di un'avanguardia appresa sui libri di testo. **Ummagumma** e **A Saucerful of Secrets**: la testimonianza più bella (la speranza più felice) di questo discorso « droga » la si può trovare chiusa in quelle due ore di emozione.

Jimi Hendrix: combatte con la vita e con l'eroina, inventa dimensioni che siamo certi esistano, pur senza averle mai toccate: cadrà sul campo, secondo logica, stringendo quella voglia di Realtà che già agli inizi di carriera, tra i rumori di **Third Stone From the Sun**, avevamo intuito. Velvet Underground: nichilismo e delirio, fotografia perfetta di stati d'animo oltre la prigione di New York City. Ascoltare soprattutto il primo disco: niente è al suo posto, tutto è spostato d'un grado come in film maliziosi, lo stupore dell'acido tocca il gomito all'ebbrezza dell'eroina. Rabbia per l'ultima volta: **Sister Ray**, sul secondo disco, registra l'estrema ribellione di Lou Reed, l'ultima resistenza ai giganti venuti su dal Nulla.

Dove sono gli altri? La scuola tedesca abbozza un sospiro, gli Holy Modal Rounders lottano inutilmente come David Peel « bucato in fronte » o come Tim Buckley « starsailor »: poche, elettrizzanti cose, incorniciate in una epoca dove la « guerriglia psicologica » era pane quotidiano e le esplorazioni oltre il cancello del credibile si contavano a decine. Il pop ha intuito il Paradiso Artificiale, ha toccato con mano quella sana illusione, ha chiesto SPICCIOLI e non TUTTA LA SAGGEZZA: quand'è venuto

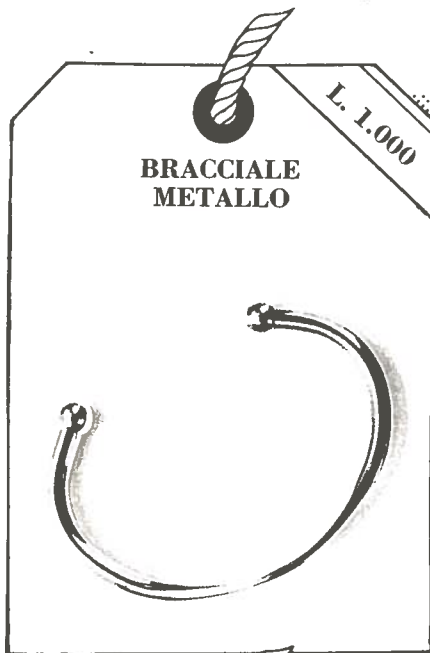


VESTITEVI DI FANTASIA

OFFERTA SPECIALE

Golden Card

di Carenza Bestetti Eyvra



Fate la vostra scelta e inviate subito a:
Golden Card di Enrica Carenza Bestetti
via C D'Adda, 1 - Milano 20142

Il pagamento può essere effettuato mediante:

- 1) spedizione in francobolli
- 2) versamento sul c/c postale N. 3/16210

- Bracciale metallo
- Anelli "Il Settimanale" piccolo medio grande
- Medaglione Astrologico (indicare il segno)
- Bracciale di cuoio
- Collana "Mignonette"
- Collana Hippie
- Medaglione "Superstar"

Nome e Cognome

Indirizzo



Media audiovisivi: una rivoluzione?

LA SOCIETA' DELLO SPETTACOLO

Su tre schermi giganti le immagini **multivision** (quattro alla volta per ogni schermo) si seguono una all'altra, proiettate da dietro, colorate, abbaglianti. Mentre la musica (un calderone di Beatles, Black Sabbath, Dylan, etc.) riempie lo spazio intorno rimbalzando dalle volte e avvolgendo le colonne, i bambini con i capelli pieni di fiori ballano e giocano, i giovani spettatori guardano affascinati, ammucchiati sulle seggiole, per terra, per nulla disturbati dalla presenza dei cuccioli di uomo che sfoggiano la loro vitalità per una volta senza paletta e secchiello, per una volta non rinchiusi ai giardinetti pubblici insieme ai cani, ma a divertirsi coi « grandi » di una esperienza finalmente comune: l'essere protagonisti dello Spettacolo, invece che rimanere passivi spettatori.

Non è molto importante che le immagini descrivano brani di vita americana (USA), come succede appunto in questa situazione (Rotonda della Besana, Milano, ultimi di marzo, mostra di **videotapes** e appunto **multivision**). Potrebbe essere altro, è l'America solo per caso, perché Aldo Ricci (35 anni, ex studente di

sociologia a Trento) se ne è andato per 8 mesi negli Stati Uniti a fare una ricerca sui mass media ed è tornato con un sacco di fotografie scattate senza una traccia precisa e limitante. Le città dai grattacieli più alti del mondo, coi barboni più sporchi e disperati, con i campus delle università come palcoscenici/happening, studenti dall'aria hippy, hippy come studenti, Valentina Cortese a Hollywood in abiti da Duse, negri lustrati come appena lucidati, coi capelli di stoppa, inverosimili motociclette, pop concerti...

« Questo è l'unico modo per capire una società divisa, spezzata in mille parti non più ricomponibili », spiega Ricci con sicurezza, teorizzando con il sociologo americano Moles la « società mosaico » non controllabile, ambigua, sfuggente a qualsiasi tentativo di sistemazione teorica. « Mi fanno ridere, anzi mi fanno rabbia, gli intellettuali che passano un paio di settimane negli States e appena tornati a casa ci scrivono su un libro, sul perché e come e quando ».

L'importanza dell'immagine (che oggi gli fa teorizzare « la morte di Gutenberg »

anche se non lo ammette apertamente) l'ha scoperta dopo un « quasi insuccesso » letterario: nel '71 aveva scritto, insieme a Giulio Salié ((ex carcerato) un libro vendutissimo, **Il carcere in Italia**, e pochissimo letto. « La gente lo comprava, ma non faceva la fatica di leggerlo », dice Aldo Ricci. « Invece alcune fotografie scattate quasi per caso nelle prigioni che visitavamo hanno fatto il giro dei periodici e sono diventate famose, coinvolgenti, più coinvolgenti di una qualsiasi descrizione a parole ». Il mass media, televisione, radio, fotografia, cinema, multivision, non è più solo un mezzo, è diventato nel discorso di **Intermedia 43** (il gruppo cui Ricci appartiene e che per la mostra alla Besana ha preparato un grande pannello esplicativo) un messaggio e una ideologia, sulla scia delle teorizzazioni di Marshall McLuhan, studioso della comunicazione di massa e membro della Pontificia commissione per le comunicazioni sociali (definisce la televisione una « droga elettronica », che come qualsiasi altra droga può essere usata bene o male).

Il mass media è un grande Leviatano onnipotente, che regala libertà o inquinamento (quando l'informazione è troppa o troppa poca): nella società tecnologica, dominata dalla tecnologia e dalla elettronica, non ci sarà più il « muro dei libri » a controllare il comportamento umano, non potrà essere più una corporazione ben definita di personaggi a detenere il potere. Quando il registratore e il videotape faranno parte del bagaglio normale di ciascuno di noi (come già succede negli USA, anche se solo in linea di tendenza) e i canali di informazione saranno usufruibili da chiunque, nessuno più potrà essere con-

trollato. « Tu che fai una manifestazione o distribuisce volantini quanta gente potrai raggiungere col tuo messaggio? Poca, pochissima », spiega Ricci, « A S. Francisco ci sono più di 60 canali radio tra privati e pubblici, cioè aperti a tutti. E le femministe di laggiù possono permettersi di usare un'ora di trasmissione per dimostrare dal vivo la efficacia di un vibratore ».

Alcuni condividono questa filosofia. Alcuni l'attaccano aspramente. A Milano per contestare l'America alternativa di Ricci sono andati all'apertura della mostra una quarantina di strani personaggi, tra cui giovani attori di una compagnia teatrale che hanno mimato al suono di un flauto le ragioni della loro protesta. C'era gente anche di **Environmedia**, un altro gruppo milanese che opera attivamente solo da un anno, nel settore dei **videotapes**, della Tv via cavo, in collegamento coi sindacati e con gruppi di base che elaborano l'informazione. « E' strano, oppure non lo è affatto, che il Comune assegni degli spazi culturali a certe organizzazioni invece che ad altre », ha dichiarato Gianfranco Saporito di **Environmedia** intervenendo alla conferenza stampa. « A Milano esiste una cultura alternativa che va faticosamente facendosi strada, intendo i circoli **La Comune**, intendo **Re Nudo**, le elaborazioni dei gruppi femministi, dei circoli culturali, delle compagnie teatrali alternative che non trovano mai spazio nelle strutture comunali. Ma l'assessore alla cultura non ha trovato niente da ridire su questo spettacolo di immagini edulcorate e di hippy da favoletta ».

Secondo i denigratori di quest'ultima **multivision** (ce ne sono state altre anche in una passata edizione della Biennale di Venezia) anche

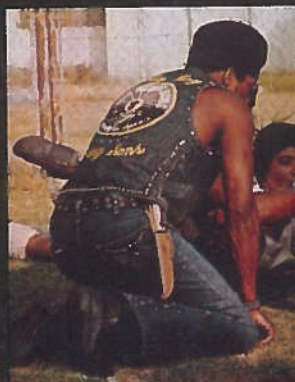


La mostra alla Rotonda Besana

La società dello spettacolo. Questo il manifesto originale ed il titolo della Multivision Projection presentata alla Rotonda di via Besana dal 5 al 19 marzo. La mostra è stata realizzata dal gruppo Intermedia 43 sulla base di una ricerca sociologica e fotografica eseguita in U.S.A. da Aldo Ricci nel campo dei mass media. La ricerca si riferisce alle implicazioni, alle conseguenze ed all'uso che dei mass media ne fanno le nuove



generazioni. Un uso o meglio un processo non così scontato e genericamente definito « cultura alternativa ». L'affluenza di pubblico, specialmente giovane, è stata insolita per una galleria: 20.000 persone.



Uno spazio rilevante della Multivision è stato dedicato ai neri americani. Prima di queste immagini abbiamo visto i ghetti dell'East Village e di Harlem a Nuova York, il ghetto di Memphis. Immagini di violenza classica resa spesso tradizionale dai retori — bianchi — della "distruzione nera". Anche queste foto provengono da un ghetto meno noto degli altri, ma molto più esteso e violento: Watts a Los Angeles testimoniano la presenza di giovani che rifiutano i panni e l'immagine di desolazione e di morte con cui certa retorica bianca si ostina a rappresentare la faccia nera del pianeta. Con le loro facce, i loro



modi, il loro modello di vita autorappresentano una alternativa non depressiva e rinunciataria della loro condizione di paria. Non manca una certa dose d'eccezionalità visto che i gruppi di motociclisti neri non sono così frequenti come quelli bianchi dai quali — peraltro — si differenziano molto. Questi — i Rising Sons — non vogliono essere confusi con i Black Angels. (contrattare degli Hell's Angels). Tengono a precisare che fanno politica anche se non ne parlano volentieri specialmente con un bianco.

Esempio di sequenza d'immagini distribuita su 3 campi visivi (ognuno di 16 m²) suddivisi in 12 schermi (ognuno di 2,40 x 1,80). Le sequenze sono montate tenendo conto di fattori di luogo, di spazio, d'inquadratura, di cromatismo etc; ma soprattutto per consentire una lettura globale delle immagini (proiettate simultaneamente) secondo un codice di lettura orizzontale. La tradizionale visione verticale monoschermica (Es. libro e film) è qui superata. E' necessario decentralizzare continuamente l'attenzione e pertanto una visione di tutti i dettagli è impossibile. Le 12 immagini sono state scattate a S. Francisco nella zona dell'Emarcadero Center. La zona dei palazzi di cristallo. C'è anche l'Hyatt Regency Hotel da cui si sono ispirati per girare l'ultimo polpettone tecnologico: « L'inferno di cristallo ».

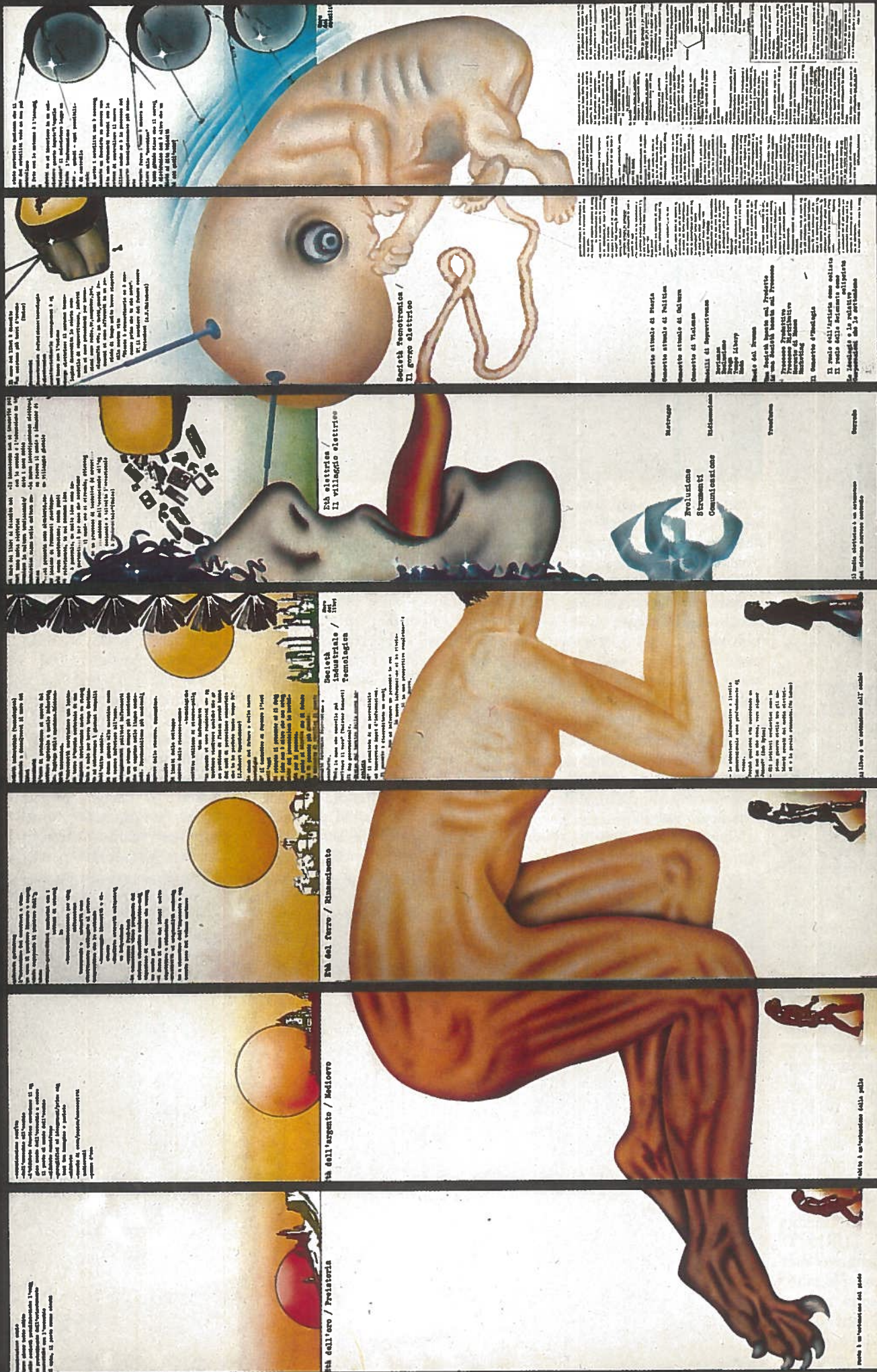


il discorso di base è ambiguo e pericoloso: non si può parlare di libertà di informazione, di canali pubblici di comunicazione finanziati dallo Stato in una società capitalistica, sostengono i firmatari di un volantino di protesta distribuito sempre alla conferenza stampa.

Tra i nugoli di polvere sollevati dalle polemiche emergono i tre schermi percorsi dalle immagini. Il sistema **Multivision** è basato su un complesso di proiettori programmati tramite l'elaborazione elettronica; ovviamente il problema fondamentale è l'ammontare delle spese (almeno 20 milioni) necessarie per mettere in moto il sistema stesso e per riempirlo dei contenuti audiovisivi.

« Quello che facciamo è un discorso di tendenza »; precisa Ricci, « E' chiaro che per ora di queste disponibilità non se ne parla, ma si avrà in futuro, è facile prevederlo, un rapido passaggio dalla comunicazione ufficiale a quella individuale e personalizzata. Allora avverrà il passaggio dallo **spettacolo nella società**, dove questa ci veniva rappresentata con una finzione secondo gli schemi del potere, alla **società dello spettacolo** in cui tutti saremo protagonisti.

Tuttavia, al di là dei risultati attuali e delle « audaci profezie » di McLuhan o di **Intermedia 43**, è indubbio che questo tipo di eventi servono ad attirare l'attenzione di tutti sulle straordinarie potenzialità dei nuovi mezzi audiovisivi e sul peso che essi avranno presto sulla nostra vita sociale. Siamo solo agli inizi, ed è facile prevedere un'aspra lotta per la conquista di queste nuovissime aree di potere: ignorare questi nuovi campi di battaglia politica e culturale significa cedere altri spazi a coloro che già pianificano l'uso dei mass media come ulteriori strumenti di oppressione, tutt'altro che aperti ad una libera utilizzazione.



Questo il pannello di riferimento della Multivision «la società dello spettacolo» (la realizzazione grafica è dello Studio Convertino) rappresenta l'evoluzione degli strumenti di comunicazione dalla preistoria ad oggi. Dalla penna d'oca, attraverso il traballante muro dei libri, fino alla olografia: concentrazione molecolare dell'immagine tridimensionale. Anticipa anche — in chiave ottimistica — il futuro: un feto kubrikiano. Le antenne sono simboliche ma l'occhio è reale. E' l'incognita. Del feto come del futuro non si sa ancora nulla. C'è una frase stimolante di A. N. Whitehead: «E' il mestiere del futuro essere pericolosi». In questo pannello la società dello spettacolo trova la sua collocazione storica e sociologica come momento avanzato ma non terminale e definitivo della «tecnologia elettronica dirompente avanzata». Le conseguenze di questa esplosione sono schematicamente riassunte nella parte centrale del pannello: in basso dal centro a destra. Dov'è l'Arancia Meccanica?



COME SI DEVE VIAGGIARE

Si viaggia per vacanza, per lavoro, per vivere. C'è chi subisce i viaggi come ogni altro prodotto del consumismo, chi li usa per aumentare il proprio prestigio nella scala dei valori borghesi, chi sceglie come destinazioni paesi sottosviluppati per potersi sentire un privilegiato dell'umanità e chi va a sgelosare la supertecnologia tedesca o americana per poter dire: « Io sì che conosco la civiltà nella sua massima espressione ». Quasi tutti, quando viaggiano, si sentono degli eletti che « possono permetterselo » e instaurano con i compagni di viaggio una gara sottile a chi ne sa di più; si raccontano esperienze terrificanti, si indica con superiorità la toilette nell'aeroporto di Francoforte, si snocciolano con noncuranza i cambi legali e clandestini dei paesi di mezzo mondo. Sono i **TURISTI**, quelli che non scopriranno mai che gli africani non puzzano, che gli arabi non sono maniaci sessuali, che nel sud d'Italia ci sono paesini dove i soldi sono sconosciuti e il commer-



cio avviene solo col baratto. Si limitano a farsi spedire da un albergo all'altro (possibilmente di categoria lusso) e accettano sistemazioni d'emergenza solo quando un'organizzazione furba glielo fa pagare a suon di milioni. Di solito questo avviene durante viaggi in zone selvagge e inesplorate: esperienze che valgono una vita, ma che per il Turista maschio si risolvono in un'esibizione del proprio coraggio e per la Turista femmina in un gran sbarramento di occhi sulle nudità degli indigeni.

Viaggiare in questo modo non serve a niente, come non

serve a niente ascoltare Orietta Berti. Viaggiare vuol dire vivere e vivere tante vite diverse quanti sono i posti che si visitano e le persone che si incontrano. Vuol dire rifiutare gli alberghi turistici (che sono uguali dappertutto), i pullman con aria condizionata e guida interprete (scatole di lusso semoventi che ti isolano dalla realtà del posto e ti tengono fra gente della tua razza, con i tuoi soldi, i tuoi problemi, la tua lingua), gli spettacoli folcloristici organizzati che di genuino non hanno più niente, la cucina tipica servita nei ristoranti dei grandi alberghi

che della gastronomia locale ha soltanto i nomi.

Certo, farlo non è così semplice come dirlo. Le agenzie di viaggio offrono tutte queste cose a prezzi spesso molto convenienti e a prima vista qualunque altro modo di viaggiare sembra enormemente più costoso. Ma con un po' di buona volontà si può riuscire e, una volta trovata la formula, tutto diventa facile. Altrimenti, soprattutto se si è alle prime esperienze, si può anche acquistare il viaggio preparato dall'agenzia cercando però di viverlo per conto proprio, limitandosi a usare il passaggio



aereo, i trasferimenti e l'albergo per dormire: il giro della città è meglio farlo a piedi o con i mezzi pubblici (ogni ufficio turistico del posto distribuisce gratuitamente guide e piantine): per mangiare (se i pasti non sono compresi nel prezzo del viaggio) è meglio andare in una trattoria popolare piuttosto che seguire il gregge nel ristorante convenzionato. Informazioni per non capitare in un posto sbagliato si possono chiedere a un vigile, a un benziaino, a uno studente. Se in albergo organizzano lo spettacolo folcloristico si può dargli un'occhiata, ma poi è meglio finire la serata in un'osteria o in un locale magari vicino all'università. E soprattutto non aver paura a parlare con la gente, anche se non si conosce perfettamente la lingua: se c'è buona volontà da entrambe le parti ci si capisce sempre e si può conoscere molto di più che ascoltando la lezione di un accompagnatore.

Per chi vuol cominciare a costruirsi le proprie vacanze, ecco alcuni suggerimenti utili. Si può viaggiare in aereo a prezzi notevolmente ridotti iscrivendosi al CTS (Centro Turistico Studentesco e giovanile), un'associazione di giovani alla quale può aderire chiunque pagando 3500 lire annue; l'indirizzo della presidenza nazionale è Roma, via Nazionale 66, tel. 4756657, con sedi periferiche in tutte le principali città italiane. Oppure c'è la ,agenzia ITI (Milano, corso Italia 6, tel. 864096) che pratica anch'essa tariffe speciali per gli iscritti all'Italian Family Circle su rotte per l'Inghilterra, il nord e il sud America. Una volta arrivati, nelle stazioni e negli aeroporti ci sono sempre uffici turistici in grado di dare tutte le indicazioni per sistemarsi col dormire; da non dimenticare comunque che in quasi tutti i paesi del mondo esistono gli ostelli per la gioventù (sede nazionale per l'Italia: Roma, Palazzo della Civiltà del Lavoro, telefono 5913702) e in molte nazioni ci sono pensioni e alberghi statali (si chiamano *pousadas* in Portogallo, *paradores* in Spagna, *marhalà* in Tunisia ecc.) che solitamente sono caratteristici, ben tenuti e abbastan-

za economici. Se poi si riesce a entrare in contatto con gruppi giovanili dei paesi dove si desidera andare, si possono trovare soluzioni per dormire nelle comuni, nelle case per studenti, in fattorie, in famiglie ecc. Una buona regola è ricordare che in Italia esistono uffici turistici di molti paesi stranieri, ambasciate, consolati, linee aeree che sono a disposizione di chi vuole preparare un viaggio e forniscono materiale illustrativo, consigli, informazioni. C'è poi un libro utilissimo, pieno di indirizzi per ogni esigenza (dai campi di lavoro alle vacanze ecologiche, archeologiche, in bicicletta o a piedi, nei campi di nudisti o seguendo i festival musicali): si intitola *Le Controvacanze*, di Augusto Milana, edito da Guaraldi. E infine, le tre regole d'oro che distinguono la gente giusta dal Turista.

1) Non piantar casino se durante il viaggio si verificano inconvenienti o ritardi. I compagni di viaggio, gli addetti e gli accompagnatori non c'entrano per niente e è inutile prendersela con loro. E poi piantar casino non risolve niente.

2) Non avere il minimo pregiudizio nei confronti delle popolazioni diverse da noi; molto spesso a guardare le cose con occhio critico siamo più sporchi e più incivili del più primitivo indigeno dell'Amazzonia. Bisogna ricordare sempre che abitudini e tradizioni sono il risultato di una cultura che ha le sue origini in un certo ambiente e in un certo corso storico.

3) Cercare di inserirsi il più possibile (ma con discrezione ed educazione) nella realtà sociale, culturale e politica di un paese; cercare, in poche parole, di vivere come loro evitando di lasciarsi chiudere in ghetti di lusso per turisti. Solo così si possono conoscere veramente le altre realtà.

Fatte queste premesse indispensabili, dai prossimi numeri cominceremo a segnalare i viaggi che secondo il nostro punto di vista sono validi, gli itinerari da fare da soli, come seguire con la minor spesa possibile gli avvenimenti musicali e folk che si svolgono nel mondo. E soprattutto, dato che in commercio di viaggi come

li vogliamo noi ce ne sono pochi, vi invitiamo a segnalarci le vostre esperienze, le soluzioni che avete adottato trovandovi a Capo Nord senza una lira ecc. Insomma, perché non facciamo tutti insieme un servizio di controinformazione su come si può conoscere il mondo?

L'AVVENTURA DIETRO CASA

Questo è un esempio di un viaggio realizzato da un gruppo di amici di Bologna che ha deciso di contestare i viaggi IT e il turismo di massa. Lo racconta Mario Rebeschini.

« Ci siamo guardati intorno e, nel raggio di 100 km. da casa, abbiamo scoperto che c'è una zona, il Delta del Po, ancora ricca di fascino e di mistero: abbiamo deciso di andarlo a conoscere in maniera viva e diretta. Eravamo in sei e ci siamo costruiti tre canoe in resina di vetro: spesa totale 72 mila lire. Con queste abbiamo passato una settimana sul Delta, divertendoci come pazzi e spendendo circa 11 mila lire a testa.

1° giorno. Partenza da Mesola con enormi difficoltà per tener dritte le canoe. Ma impariamo subito a usare le pagaie. Passiamo sotto i porticati medievali del castello e entriamo nelle anse del fiume coperte di ninfee. Stormi di uccelli si levano in volo: ci sono anche gli aironi. Campeggiamo sulla riva sinistra, circondati da fuochi per tener lontane le zanzare.

2° giorno. Dopo una notte di tregenda con temporale, decidiamo di fermarci in un casolare abbandonato: accendiamo il fuoco nel camino (dopo aver spostato con cura una covata) e abbrustoliamo pannocchie di granoturco. Più tardi vengono a trovarci i padroni di casa e parlando con loro scopriamo di essere sull'isola di Ariano, circondati dal Po di Goro, dal Po Grande e dal Po di Gnocca. Ci raccontano delle alluvioni e visitiamo numerose case abbandonate dopo i disastri dell'ultima.

3° giorno. Il Po è cresciuto di 20 cm., ma ci mettiamo ugualmente in navigazione. La

marea ha fermato il fiume e lo sta risalendo. A Goro siamo accolti da uno stuolo di bambini. Stendiamo la roba bagnata al sole e mangiamo dopo aver fatto compere in paese. Ripartiamo subito per Gorino, lasciamo il Po e entriamo in un canale dove c'è un approdo riparato dai venti: la gente è vestita a festa per un matrimonio. Veniamo subito invitati e trattati da vecchi amici. Dormiamo nella Freccia del Faro, un barcone che sembra una corriera.

4° giorno. Si parte per Gorino Faro e da questo momento in tutte le terre che vediamo si arriva solo in barca. Arriviamo verso le 11 e ci accampiamo sulla spiaggia con di fronte il mare cosparso di infinite isolette coperte da una vegetazione bassa e rada. Andiamo a visitarne qualcuna e ne approfittiamo per comprare mezza cassetta di cefali da un peschereccio (2 mila lire). Li puliamo e li cuciniamo alla brace. Andiamo a visitare l'isola del Bacucco divertendoci con le canoe in mezzo ai canneti. Ritorniamo all'accampamento e scopriamo di avere moltissimi vicini: topi, grossi come bambini! Siamo troppo stanchi per occuparcene.

5° giorno. I topi non hanno toccato niente e sono spariti. Smontiamo il campo e riprendiamo la navigazione verso Gorino, lungo fondali bassi e variabili. Dopo aver mangiato carichiamo le canoe sul portapacchi delle macchine e ci spostiamo a Pila, sul versante veneto, dove arriviamo dopo quattro ore. Rimettiamo le canoe in acqua e raggiungiamo l'isola del Gallo: solito accampamento, solito fuoco, solito bottiglione di vino nero.

6° giorno. Partiamo all'esplorazione dell'isola: sulla spiaggia troviamo di tutto, perfino un delfino morto. Verso il tramonto andiamo a esplorare una zona abitata da una colonia di gabbiani: grida e colori indescrivibili.

7° giorno. Smontiamo l'ultimo campo, riattraversiamo la Busa della Tramontana e ritroviamo le nostre auto. Si torna a casa.

Annie
Shevata

CINEMA

DAVID E MICHELANGELO

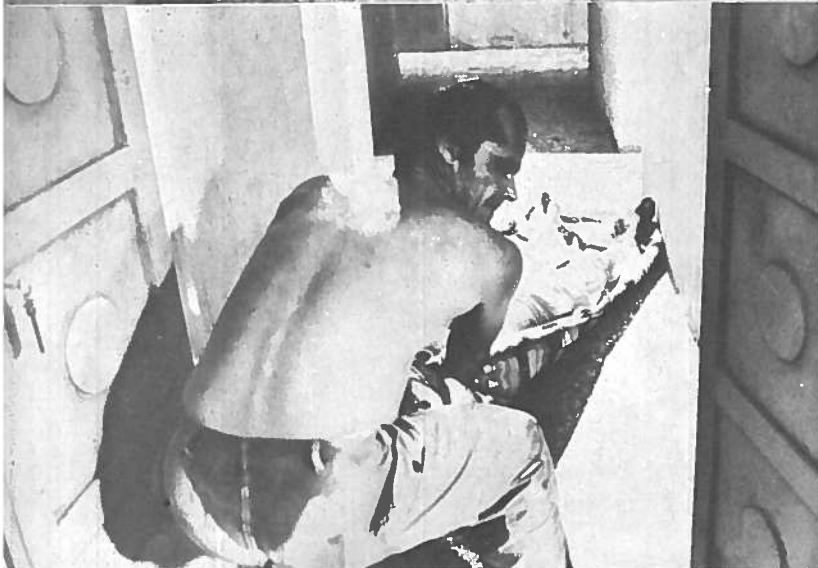
IN SUPERFICIE

Un bianco, al volante di una massiccia fuoristrada, si arresta in un torrido villaggio africano, sollevando polvere. L'uomo cerca qualcosa, chiede del sarto, in una lingua che non è la sua. Il linguaggio è ancora, con il mondo fuori, fuori campo, ma la scena è affollata di gesti che prendono imperiosamente il posto delle parole: mani ossute contro labbra arricciate, schiocchi di dita, mute richieste di sigarette, sguardi acquosi di vecchi, corse di bambini. Assistiamo a baratti secchi e sibilanti, una preistoria del valore di scambio: come la parola, il denaro deve ancora venire; irromperà nel film molto più tardi, dentro una chiesa di un altro mondo. Il bianco esce dalla penombra della bottega di del sarto, guidato da un bambino. Una teoria di figure snelle e brune lo conducono qua e là, fino al deserto, alla ricerca di un gruppo di guerriglieri.

« Hanno armi? — chiede l'uomo all'ultima delle sue guide. E' una delle innumerevoli domande che farà nel corso di questo film di risposte, ma noi la tratteniamo nella memoria perché scopriremo in seguito che sarà proprio lui a procurare le armi di cui ora chiede l'esistenza. Più tardi la sua solitudine si fa più essenziale: la fuoristrada si accascia su un fianco, le ruote si insabbiano, lui manda un grido terribile e cade sulla sabbia. Passa ancora del tempo, e lo vediamo arrancare verso un albergo dolcemente sudicio, verde e bianco, dove ha preso alloggio in quel posto in capo al mondo. In piedi in un corridoio guarda verso la macchina da presa, disperato. Poi scopre che un altro uomo, bianco come lui, inglese come lui, assomigliante a lui come il riflesso di uno specchio antico, dotato del suo stesso nome, David, è morto in una stanza simile alla sua. Lo trascina nella propria, scambia

gli abiti e indossando la camicia azzurra del cadavere va ad annunciare la propria morte all'attonito boy dell'albergo. David Locke, professione reporter, stanco della vita, del passato, del mestiere, non deve neppure cambiare di nome per vivere la disperata illusione di poter essere un altro, diverso da sé: diventa David Robertson, uomo d'affari. La parola intanto è entrata nel film, affidata ad un registratore, e riattiva la memoria: i due David, quello vero e quello falso, il reporter e il suo sosia, l'uomo e il suo riflesso, chiacchierano sulla terrazza dell'albergo. « Io preferisco gli uomini ai paesaggi — dice David. « Ci sono tanti uomini che vivono nel deserto — gli risponde David. David, il reporter, è pessimista e disilluso come un altro reporter di eccezione, l'autore del documentario *Chung Kuo - Cina*. Entrambi sono alle prese con gesti, sguardi, sorrisi e dinieghi enigmatici. « Come conquistare la loro fiducia? » — chiede David. « Lei lavora con delle parole, delle immagini, cose vaghe. Io invece lavoro con delle merci » — gli risponde David. Ma il reporter, pur essendo un uomo senza qualità, è pieno di doti; la più notevole è « uno spirito di osservazione veramente straordinario », per dirla con le parole del suo produttore, pronunciate nel corso di una trasmissione televisiva che lo commemora. E' un altro punto che accomuna la « creatura » e il « creatore ». E tutte le azioni di David, che si riconducono all'idea di vivere recitando, e di recitare vivendo, assomigliano alle modalità con cui si costruisce un film di finzione: prendere il posto di un altro, rappresentare un'esistenza che non è la propria, proiettarsi in essa per capirsi, perdersi per ritrovarsi mettere in crisi l'identità per riaffermarla. Come essere Rimbaud negli anni '70? Forse è questa la domanda, di una intera ge-





nerazione, che David assume, smettendo di scrivere e assumendo le apparenze di un trafficante d'armi. David si è stancato di filmare la morte degli altri al riparo dell'obiettivo; ci va davanti e mette in scena la propria morte, cercando di fare della nuova vita un capolavoro. Mano a mano che il film di David si fa più invadente (un film-verità, improvvisato dolorosamente sulla storia di un altro, condotto seguendo la più essenziale delle sceneggiature, l'agenda di appuntamenti del trafficante morto) il film su David si ritira, si dissimula pigramente fra le pieghe del primo, diventa il film d'avventure. *Professione: reporter* contiene almeno tre film: quello di David, un film di avventura come ne vediamo tanti, l'opera di qualcuno che « accetta troppo », per dirla con le parole di sua moglie; quello per David, realizzato dal suo amico produttore utilizzando gli spezzoni del reporter; quello su David, il film definitivo che contiene gli altri due ed entra costantemente in gioco e in relazione con essi, l'avventura di un film. Naturalmente le cose non sono così semplici.

IN PROFONDITA'

Come ci sono due David davanti alla macchina da presa, così ci sono due Antonioni dietro: un *director* tragicamente obbligato a raccontare una storia, ad usare dei divi, coraggiosamente deciso a fare quello che David, quando era un reporter, si limitava a subire passivamente, « le regole del gioco »; e un *documentarista* didattico, forse il più grande che il cinema ci ha dato fino ad oggi (dopo Robert Flaherty, Dziga-Vertov e Jean Rouch), che filma gli uomini come paesaggi e i paesaggi come uomini, il cinema della realtà e la realtà del cinema. In ogni caso il film del vecchio reporter e quello del nuo-

vo reporter entrano in cortocircuito (nella scena dell'intervista con lo stregone: una geniale autocritica e una dialettica risposta « cinese » ai detrattori di *Chung Kuo-Cina*): se David si occupa di cosa dire e di cosa fare, Antonioni ha la responsabilità di interrogarsi e di mostrare il come di quel dire e di quel fare.

Questo film (l'intreccio di questi film) assomiglia ad un anello di Moebius, una figura che abolisce il dentro e il fuori convertendoli in un continuum spazio-temporale, secondo un procedimento utopico che regola la penultima inquadratura del film: una guarigione splendida e terribile di quella nevrosi del cinema moderno che va sotto il nome di piano-sequenza. Ma andiamo avanti. David ritrova una donna, che aveva intravisto a Londra, seduta su una panchina e persa nella lettura di un libro come una ragazza di Jacques Rivette, una Céline o una Julie che ha già attraversato lo specchio (*Professione reporter* è costellato di specchi, vecchi e bambini). Partono insieme, attraverso la Spagna per esempio, inseguiti da agenti segreti come in un romanzo di Conrad, da poliziotti-centauri come in un film di Cocteau, attraverso un paesaggio che è stato un tempo quello dei quadri di Velasquez (quando si pensa a questo film non ce ne sono altri; come ci sembra teheramente presuntuoso e vuoto il Godard di *Pierrot le Fou!*). L'eroe e l'eroina si fermano in un ristorante, consumano un pranzo riparati da porte di cristallo, i loro discorsi si intrecciano con quelli di un uomo d'affari foscamente poetico, sono interrotti dall'arrivo di un cameriere: c'è un poliziotto fuori che li aspetta, la loro automobile deve essere scortata in città.

David ora ha tutti dietro di sé, non solo il produttore ma anche la moglie, oltre agli agenti dell'anti-guerriglia. Comincia a essere stanco, tutta la responsabilità del racconto gli pesa addosso e lo schiaccia. Ha voglia di fermarsi da qualche parte. Più tardi entra in una galleria...

Eppure non sono altro che immagini di cinema, l'inganno



di un inganno, tanto simile alla identità fittizia che l'uomo si è assegnato: trucchi, manomissioni, menzogne, scambi di persona regolano l'avventura del film e quella del personaggio. Ma la fine si approssima, l'anello di Moebius sta per diventare l'Aleph tecnologico del piano-sequenza dell'Hotel de la Gloria. « Da cosa stai scappando? » — aveva chiesto la ragazza al fianco di David al volante. « Voltati e guarda indietro » — le avevano risposto David Locke-Robertson e Michelangelo Antonioni. Il primo fuggiva dal vuoto che il doppio filare di alberi suggeriva. Il secondo preparava un movimento più impossibile e radicale, quello di evadere da una prospettiva che è sempre stata la croce e la delizia del suo cinema, la prospettiva quattrocentesca che aveva fatto impazzire Paolo Uccello e che

Professione: reporter esplora fino a distruggerla, nei sette minuti del pre-finale, con la stessa violenza del trittico della battaglia di San Romano. Qualche istante prima del suo appuntamento con la morte, in una stanza dell'Hotel de la Gloria, David domanda all'immagine della ragazza riflessa nello specchio: « Che cosa vedi? ». « Un bambino e una vecchia, che stanno discutendo quale strada prendere » — gli viene risposto. Subito dopo il film conclude la propria strada, ridistribuendo nello spazio di uno sguardo circolare tutti i personaggi che per due ore si sono sfiorati, inseguiti, allontanati. Quest'inquadratura non è soltanto una straordinaria performance tecnica, resa possibile dalla conoscenza dei film « concettuali » di Michael Snow e da qualche modernissimo apparato elettronico che ha snaturato il ruolo tradizionale dell'operatore alla macchina, ma il senso ultimo dell'intero film che cessa di essere uno sguardo su una avventura, per diventare l'avventura di uno sguardo.

L'autore di *Professione: reporter* ha definito la sua opera « un film intimista d'avventure »: quest'intima avventura è la peregrinazione del suo occhio anti-umanista.

Quest'ultimo lavoro di Michelangelo Antonioni è un film sconvolgente, nel senso che

produce un movimento vorticoso all'interno della scena cinematografica industriale. Se ci appare sporco e impuro, pieno di detriti e di scorie, è la conseguenza inevitabile della sua natura particolare: a forza di frugare, rimuovere e scavare nel pantano delle retoriche cinematografiche, il film, una volta riemerso, ha conservato cicatrici e striature, le alghe e i filamenti della materia torbida che ha rimestato. Per questo i suoi bagliori sono offuscati da una patina, la stessa bava che avvolge una conchiglia boccheggianti su una riva, o un diamante in una pattumiera. D'altra parte la sua impurità, unita alla qualità singolarmente granulosa della fotografia, non fa altro che inaugurare una galleria di attributi che gli sono propri, quali la ruvidezza dei blocchi spazio-temporali che lo compongono come mattoni di una architettura certa, e la pastosità profonda del suono che lo attraversa. Se il film reclama qualcosa non è certo lo statuto ottocentesco di opera d'arte perfetta: per fortuna Antonioni non è Stefano D'Arrigo. Quello che *Professione: reporter* afferma (fino a dare la nausea agli spettatori idealisti che si sentono, a ragione, profondamente traditi da quello che ritenevano a torto il loro autore per eccellenza) è il suo carattere ostinatamente materiale, il suo aderire così profondamente a se stesso da fare del proprio processo di fabbricazione la unica cosa persistente, proprio dove tutto il resto, a partire dalla storia che viene raccontata, è effimero e sfuggente (meccanismo che regola le opere di altri due grandi « giallisti » a cui Antonioni, per ragioni diverse, si apparenta dopo questo film: Carlo Emilio Gadda e Jorge Luis Borges). Lo stesso David Locke non è altri che un passeggero (come mette in rilievo il titolo inglese del film, *The Passenger*) e questo principio di impermanenza investe il suo partner, David Robertson, e gli altri personaggi. Fermiamoci qui.

ENZO UNGARI



Genesis a Torino

Decine di camionette della polizia nel recinto interno del Palasport, carabinieri a grappoli perfino nel *parterre*, più di duecento agenti della squadra narcotici travestiti (questa volta bene) da «capelloni» mischiati alla gente, una quantità imprecisata ma non certo trascurabile di inequivocabili picchiatori fascisti: questo l'incoraggiante spettacolo che si presentava alle migliaia di persone convenute da tutta Italia per il concerto dei Genesis a Torino. I biglietti erano stati venduti in misura largamente superiore alla capienza effettiva del Palasport: ne è risultata una ressa spaventosa, la sensazione di essere trattati come carne da macello è stata a tratti più forte di ogni altra cosa. Mentre il concerto iniziava, alcuni gruppi di provocatori ingaggiavano una inutile (ed ovviamente perdente) battaglia con la polizia: due automezzi dei carabinieri incendiati, feriti, fermati, una ragazza brutalizzata, nutritissimo lancio di lacrimogeni che ad un certo punto invadevano anche mezzo Palasport, aumentando a livelli indescrivibili l'assurdità e la tensione della situazione in cui eravamo invischiati.

Allucinante. Non esistono termini più adatti per descrivere l'atmosfera in cui il concerto dei Genesis si è svolto. L'impressione di trovarsi in un lager guardato a vista da larghe chiazze bianche di candelotti pronti per l'uso, la consapevolezza che il tuo vicino poteva essere un carabiniere travestito, la paranoia indescrivibile di buona parte del pubblico, accorsa a fruire di queste due ore di musica in modo totalmente nevrotico e privo di gioia — che impressione riascoltare gli urletti isterici delle ragazzine innamorate di Peter Gabriel come di Paul McCartney 1966, che tristezza notare l'isolamento di ogni spettatore dal resto del pubblico, l'idolatria completamente cieca e qualunquista per le

figure dei musicisti...

Rivendicare «musica per tutti», oggi, può anche essere un obiettivo popolare: di certo è un obiettivo che non favorisce in alcun modo una presa di coscienza sugli spaventosi riti di alienazione che l'industria ci impone, che riesce solo ad incrementare l'alone mitologico costruito attorno alle figure di musicisti di cui — tra l'altro — possiamo benissimo fare a meno. Potendo scegliere con il senno di poi, non ritornerei per niente al mondo nell'incubo consumato in questo ventiquattro marzo a Torino: dopo tanti anni in cui era stato legittimo credere ai grandi concerti come ad occasioni di incontro, di dialogo, di gioia, anche solo di divertimento o di sensi appagati, la realtà si è rivelata come una mazzata pesantissima.

I Genesis. Era la quinta volta che li osservavo dal vivo, e posso senz'altro affermare che la loro prestazione è sta-

ta la peggiore degli ultimi anni. *The Lamb Lies Down On Broadway* è stato impietosamente riproposto per filo e per segno, come un compitino ben curato e diligentemente mandato a memoria. A parte un paio di quadri capaci di provocare qualche brivido superficiale — ricamini di melotron, chitarra distortamancroppo, i soliti ingredienti pieni di ragnatele — la suite è apparsa ancora più cruda rispetto all'incisione su disco: scontata, banale, piena di cose già sentite, di pause terribilmente insipide, troppo lunga e tediosa. Le trovate sceniche la nobilitano solo in parte: anche perché Peter Gabriel si ostina a credersi un vero cantante, oltre che un divertente saltimbanco, e deve invece scontare impietosamente i suoi limiti perfino «fisici» — costretto spesso ad urlare dove il fiato comincia a mancare, ad esasperare i toni vocali in modo spesso fastidioso.

Se ne è accorto perfino il pubblico, che dopo gli isterismi che avevano accompagnato l'entrata in scena del gruppo è andato via via perdendo entusiasmo come un palloncino

bucato. Ci sono volute *Musical Box* e *Watcher Of The Skies* per rievocare qualche emozione davvero valida: e questa constatazione, in fondo, spiega da sola molte cose sulla vacuità della strada che i Genesis hanno scelto di percorrere con *Lamb Lies Down*. La melotronmania non paga più, oggi, per chi ha sete di emozioni autentiche e non di acquarelli educati, pallide e banali cartoline impregnate di pretese «culturali» a volte solo insopportabili. Di certo l'ambiente in cui il gruppo si è esibito non era il più adatto per godere un suono già così fragile...

Si esce dal Palasport quasi con un senso di sollievo, canticchiando i temi di *Nursery Cryme* come unico modo per restare legati in qualche modo all'immagine dei Genesis. La realtà è violenta come l'aria fredda della notte: ali di poliziotti con gli inseparabili candelotti innestati ti guardano con odio, non è ancora il momento di abbandonare la tensione nervosa. Il vento ha spazzato il cielo, le stelle sono brillanti e lucide.

M. F.



Tangerine Dream a Londra

2 aprile 1975, « unico concerto dei Tangerine Dream in Inghilterra, almeno per quest'anno » prima dell'avventura americana con il regista William Friedkin. La Royal Albert Hall (velluto rosso ovunque, palchi palchetti poltrone, impianto quadrafonico con altoparlanti nei posti più impensati) non fa registrare il tutto esaurito, fatto che mi sorprende non poco data la popolarità del gruppo in queste terre. Scena scarsamente illuminata e curiosamente inondata di alberi, piante e piantine che spuntano dagli altoparlanti e dai sintetizzatori come esplicitate ed un po' grossolane esortazioni a ricordare la pretesa « organicità » del suono — si può dipingere la semplicità della vita con i circuiti integrati di un ARP grande come la nostra fame di coscienza oltre la Mente?

La formazione è nuova: Peter Baumann ha scelto una carriera solista, ed al suo posto è subentrato Michael Hoenig. Gli strumenti sono piazzati davanti agli altoparlanti: una sistemazione che i gruppi rock evitano nell'intento di non restare intronati dal fragore della propria musica, e che per i Tangerine Dream assume un significato anche simbolico di unione/partecipazione con la propria creatura sonora. La musica entra in scena come un fantasma evocato da un mondo dai contorni sfumati, i tre musicisti quasi immobili sui loro strumenti... voci umane e non umane in un gioco stupendo di rifrazione sonora, come in un'irreale sala degli specchi dove ogni contorno tradizionale, colore, tono è stato definitivamente bandito. Illuminazione: i Tangerine Dream *improvvisano!* Il brano è inedito, ma voglio pensare che sia una creazione estemporanea, un minuto di respiro fatto deflagrare nei polmoni di mille corpi... chiudo gli occhi, come la totalità degli spettatori presenti in sala: il suono inizia ad appartenere a ciascuno di

noi, individualmente, in prima persona.

La potenza del suono — non il volume — è terrificante, l'emozione che esprime troppo profonda e primordiale per essere catalogata con un aggettivo di uso comune: se è possibile risvegliare gli archetipi della creazione psicologica dell'essere umano è certamente su una via molto simile a questa che si deve procedere. Imponenti battaglie di un tempo dove non esistevano le armi, una sensazione su ogni cellula del corpo che relega ogni

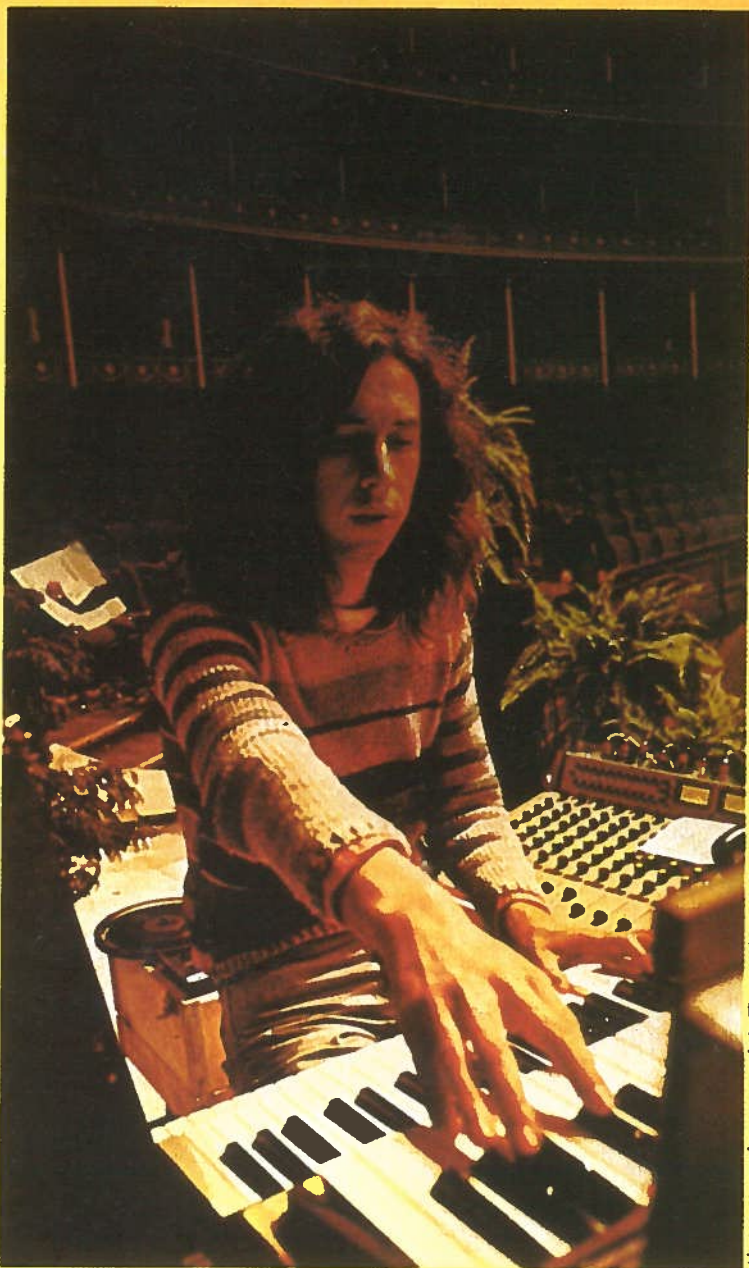
oscura definizione tipo « musica per la mente » nella spazzatura del vocabolario. Come essere trascinati in un vortice senza fine, senza punti di riferimento, senza limiti di profondità diversi dalla nostra ansia di esplorare noi stessi ed il mondo: la musica innesca semplicemente questo processo, sta a ciascuno il compito di camminare. Brevi attimi di lucidità « critica » mi spingono a notare come la concezione di fondo del suono si avvicini a quella espressa in *Atem*, il meno tonale tra i lavori del gruppo: Chris Franke è il vero motore del suono, da lui partono gli spunti su cui si intrecciano le armonie, i contrappunti, le incredibili intui-

zioni cromatiche di Froese ed Hoenig. Non c'è nemmeno un tecnico seduto al mixer, in sala, e pure il suono è bilanciato alla perfezione, non concede la minima sbavatura: il paragone con le incisioni su vinile è impossibile, come raffrontare un triplano Fokker all'Apollo 12. Questa è la dimensione ideale dei Tangerine Dream, la dimensione di partecipazione piena, totale, che non concede spazio ad incertezze o ripensamenti.

Il secondo tempo appare leggermente meno incisivo, con le note di *Rubycon* che si lasciano riconoscere, a tratti, nel pur sempre stupefacente caleidoscopio sonoro. Di fatto non noto nessun compiacimento estetico, lo stesso discutibile impiego « ritmico » dei toni bassi dell'organo si sfuma nell'incessante fluire di una musica padrona di ogni angolo dell'Albert Hall... In queste terre consacrate all'elettronica l'improvvisazione ha un gusto straordinariamente stimolante, stiamo vivendo ore irripetibili di fierezza e compassione, un turbinare di sentimenti legati da ogni freno razionale. Bis inevitabile, e con i sussulti dolcissimi di *Mysterious Semblance At The Strand Of Nightmares* la riconoscenza e la gioia per queste due stupende ore di musica raggiunge il suo culmine. Quando il suono ritorna nella sua eterea dimensione, anche il nostro viaggio è giunto al termine (o all'inizio?): perfino un solo secondo di suono in più rovinerebbe questa impressione di fiaba stampata negli occhi di tutti.

Che dire d'altro, uscire dalla sala ancora immersi in un particolarissimo, pacato stato sensitivo, Paul Alessandrini mi dice « è musica inutile, ora organizzerò una tournée di gruppi reggae... questo sì... » e le parole di compassione per la sua scoppiatura mi restano inchiodate sulla lingua... non serve contraddirlo, l'aria è satura di emozioni di indescrivibile purezza... « just a dream, really, a dream » mormora qualcuno... una serata di « pop » (?) come l'avevamo solo potuta sognare...

M. F.



Il nuovo elemento dei Tangerine, Michael Hoenig



**STOMU
YAMASH'TA
Raindog (Island)**

Stomu Yamash'ta ritorna saggiamente alla dimensione che gli è più congeniale, il teatro: e con *Raindog* ci regala questa colonna sonora, abbastanza accattivante per fugare gran parte dei dubbi sorti dopo le sue prove più recenti, *One By One* in testa. E a differenza di *Man From The East*, che avulso dal suo splendido contesto scenico perdeva gran parte della sua forza espressiva, qui anche il semplice risultato « da vinile » manifesta una compiutezza notevole.

Il suono ha stretti vincoli di parentela con *Freedom Is Frightening*, ritmica compatta e con innumerevoli sfumature cromatiche, le evoluzioni della chitarra di Gary Boyle — qui in forma decisamente smagliante — e delle tastiere di Gascoigne. Sarebbe inesatto parlare di jazz-rock, anche se il modello sonoro che Yamash'ta ha perfezionato possiede, in fondo, un sapore che richiama suggestioni in qualche modo affini a simili modelli. In realtà la quantità di esperienze che confluiscono nel suo suono è difficilmente catalogabile con schemi prefabbricati: il gusto personalissimo degli arrangiamenti, il ricchissimo spettro di tonalità emotive, il ritmo maneggiato e plasmato con rara profondità. Chi avesse dei dubbi su Yamash'ta percussionista massimo, ascolti 33 I/3, sette incredibili minuti di disegni nel vento, di memorie richiamate dal profondo e dispiegate



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

nello spazio musicale come un meraviglioso dipinto d'altri tempi riportato alla luce, gravido di mistero e di arcani giochi di colore... Stomu possiede proprio questa insolita abilità venata di saggezza quasi primordiale, la capacità di infondere nello stesso tempo concretezza e poesia nel suono: che non è peraltro completamente riconducibile all'« orientalità » del protagonista, figlio di un Giappone che sta irrimediabilmente perdendo le sue tradizioni più affascinanti.

Ben scelti anche gli altri musicisti, per lo più giapponesi: sul libro nero annotiamo l'uso canzonettistico, spesso considerato, delle parti vocali; una *The Monks Song* addirittura santaneggiante (?!?!), un tronfio esercizio da cantina di Conservatorio tra Hisako (la moglie di Stomu) e Gascoigne, *Shadows*. Non siamo certo al capolavoro: ma sicuramente ad una più che invitante conferma.

(m. f.)



**CHICK COREA:
No Mystery
(Polydor)**

Qui c'è l'ennesimo continuo di un fumetto iniziato, se la memoria

non erra, dalle parti di un disco chiamato *Sweetnighter* e siglato Weather Report. Cioè: il «nuovo jazz elettrico» si fa stupido, orgoglioso, smette le piume della dignità e comincia una piroetta volgare che non si sa bene dove voglia giungere.

Un fine almeno è chiaro, la cassetta. A costo di passar per qualunque, di essere insultati come amici di una vecchia retroguardia critica vogliamo vedere in questo disco un oggetto prodotto secondo ricerche di mercato e basta: plastica, suono a gettone che mescola una falsa negritudine all'ottimo feeling meccanico della nostra epoca. Corea non è uno sprovveduto, ma gioca a fare il saltimbanco: con cinque note, due linee geometriche, un sintetizzatore «onnipotente» ed una sezione ritmica che gli sputa un po' di Hancock e un po' di James Brown riesce a tirare avanti per quaranta minuti, fallendo clamorosamente ogni meta che non sia lo stupido divertimento a singhiozzo. Chi ha presente le ultime opere dell'uomo conosce già vita e miracoli di questo disco: nulla è cambiato dell'artista che nell'aprile del '74 ci fece visita con grande spiegamento di elogi, e l'entrata nel complesso di un nuovo chitarrista (l'iperconfuso Al di Meola) sposta di un grado appena la bilancia del giudizio.

La cronaca piatta della operazione vuole che i ritmi rotolanti la facciano da padrone dall'inizio alla fine. *No Mystery*, all'inizio della seconda facciata, si mette di buzzo buono per sembrare più dolce, e inutile: mentre *Interplay* concede « due minuti - non - un - secondo - di più » al capobanda per strappati ricordi personali, come se fosse tornato di moda l'estetismo di *Piano Improvisations* e del millenovecentosettantuno.

(r. b.)



**JEFF BECK
Blow By Blow
(Epic)**

Il millesimo capitolo delle avventure di Jeff Beck si apre dopo la lunga parentesi di hard un po' ottuso alla corte degli ex Vanilla Fudge Tim Bogert e Carmine Appice: proprio mentre appare evidente come sia semplice speculare sulla sete di emozioni di gran grossa che affligge un po' tutta la scena internazionale. E' una scelta che non manca di coraggio, quella di Beck: fatto che conferma come il chitarrista inglese resti uno dei pochissimi

volti, tra le vecchie leve, ad inseguire l'intuito e il gusto e il piacere di suonare con una determinazione degna del massimo rispetto.

Blow By Blow è un disco abbastanza insolito, ma certamente onesto ed intelligente. Le suggestioni che hanno operato sul suo autore, in questo particolare momento della sua vita artistica, prendono le mosse dal jazz e dal R & B, naturalmente filtrati e trasfigurati da una personalità ormai chiaramente in grado di mostrare una maturità espressiva non comune. Singolarmente, è ad uno stile che a tratti ricorda Larry Coryell quello a cui Beck si sta avvicinando, svisate sulle corde basse della chitarra e fraseggi costruiti con lucida e ponderata architettura. Ma nel disco non spicca tanto la sua figura singola, quanto l'immagine già ottimamente omogenea del nuovo gruppo — Max Middleton alle tastiere, Richard Bailey batteria, Phil Chenn basso —, che assicura un background strumentale capace di riportare alla mente intensissime visioni di Mahavishnu Orchestra. Middleton, in particolare, mostra qualcosa di più di una semplice affinità con Jan Hammer, soprattutto nel lavoro al sintetizzatore.

Nove i pezzi, con due inchini a Stevie Wonder (*Cause We've Ended As Lovers* e *Thelonious*) ed uno ai Beatles (*She's A Woman*) impastato di brillante ironia. E proprio George Martin ricompare qui nelle vesti di produttore, riuscendo a rovinare con i suoi stolidi violini almeno un brano, *Diamond Dust*. *You Know What I Mean*, *AIR Blower*, soprattutto *Scatterbrain* e *Freeway Jam* sono le highlights dell'album, con cristallini dialoghi chitarra/tastiere ed una base ritmica potente e precisa.

Una certa mancanza di incisività, di penetrazione sonora immediata è la pecca più evidente del lavoro: che in ogni caso apre orizzonti di non poco interesse al lavoro di questo ammirabile (e troppo spesso sottovalutato) strumentista.

(m. f.)



PHIL MANZANERA
Diamond Head
(Island)

L'influsso nefasto e malefico di quel dandy da strapazzo che è Bryan Ferry riesce veramente a cancellare qualsiasi « buon proposito » in chi si trova incautamente a ingrossare le fila dei Roxy Music. Ne è una prova evidente questo LP, in cui anche un musicante modesto come Phil Manzanera, una volta lontano dai Roxy e soprattutto dal suo ditatore senza speranze, riesce a mettere insieme un inventario di ideuzze e di guizzi tutt'altro che disprezzabili. Manzanera non è certo un chitarrista da brivido e, tutto sommato, neanche un compositore di grandi capacità, ma è riuscito qui ad apparire un onesto artigiano del rock-dicrisi dei nostri giorni, avendo avuto l'accortezza di farsi assistere nell'impresa da un gruppetto di colleghi che senza dubbio la sanno più lunga di lui. Eccetto Ferry, ci sono tutti i Roxy di ieri e di oggi, più qualche altro amico ben scelto. Ed infatti i momenti più felici del disco sono proprio quelli dove funziona di più l'apporto di vecchie volpi come Enc, John Wetton e, perfino, Robert Wyatt. Il pezzo d'apertura è proprio l'u-

nico in cui appare Wyatt: un bislacco canto in spagnolo, significativamente intitolato *Frontera*, in cui le parole messe insieme senza alcun senso compiuto servono solo a ricreare un clima latinoamericano ironico e beffardo, secondo il consueto costume wyattiano. Mi piacciono poi *Big Day* e *Miss Shapiro*, due graffianti e divertenti canzoni di Eno, che sembrano una degna appendice al suo ultimo *Taking Tiger Mountain By Strategy*: una prova d'intelligenza e di humour su un terreno forse meno ambizioso, ma senza dubbio più prolifico di risultati per l'esangue ed instabile Pierrat. Gradevole e spiritosa pure *Same Time Next Week*, parodia della Funky Music in scatola, con Wetton e Doreen Chanter vocalisti da burla. C'è anche un discreto *The Flex*, in cui perfino il sax da balera di Andy Mackay riesce per una volta ad essere sopportabile ed in carattere con il clima del pezzo. L'apporto di Manzanera è discreto e funzionale nei pezzi migliori, così che in conclusione non si può non riconoscere a questo *Diamond Head* il merito di essere uno dei più dignitosi prodotti del rock dei nostri pallidi giorni.

(g. p.)



AREA:
Crac!
(Cramps)

Spinti dalla « voglia di comunicare » e forse consci della paranoia cui erano giunti con il secondo disco, gli Area ci offrono un'opera più tranquilla, serena, festo-

sa delle precedenti, accoppiando alla « rivoluzione » che occhieggiava tra le pagine del passato una « gioia » che fondamentalmente è divertimento con il suono. Compromesso? Non di certo, anche scavando a fondo nei significati. La consapevolezza non scende mai a patti, i testi non la smettono mai di insinuare e di porre dubbi, lo stile muta nelle virgole del *modus* senza sbricciolar la sostanza: « il mio mitra è un contrabbasso/che ti sputa sulla faccia », cantano le parole ad un certo punto, ed è il fedele riassunto della esperienza Area, la voglia di far qualcosa per i tempi con gli strumenti a disposizione.

Oltre gli orgogliosi *pronunciamentos*, comunque, la stoffa della musica continua a presentar smagliature. Il vecchio problema della « vocalità » non è stato risolto, Demetrio Statos continua ad inseguir singulti e libertà oppresso da rigide strutture: e la musica stessa presenta inciampi e aree di dubbio, costretta a scivolare tra immagini audacissime e piccoli schemi di pop di retroguardia. Come superare l'errore? Forse bisognerebbe lasciarsi andare all'ispirazione più cinica, forse bisognerebbe dar ragione al pianismo ostico e affascinante di *Nervi Scoperti* o alle andature misteriose di *Megalopoli*: rendendo nel contempo più elastica la materia, spezzando l'ossessione dei ritmi, colorando il timbro con un saxofono che toglierebbe molti pesi dalle spalle di Fariselli e farebbe chiaccherare meno il sintetizzatore di Tofani. Resta comunque la mano felice di molti strumenti, la voglia di bruciarsi la pelle con significati poco consumabili e molto interessanti: anche se in fondo a tutto *Area 5*, un « gesto musicale » di Hidalgo e Mar-

chetti, che dovrebbe costituire il nocciolo di questa presa di coscienza, fallisce clamorosamente nella noia e nell'isteria.

I brani migliori sono quelli già citati, con l'ombra malefica di un certo Cecil Taylor e l'urlo sincopato della Mahavishnu Orchestra: *Implosion* sta un gradino sotto, per un certo impaccio dei temi spiegati, come l'iniziale *Elefante Bianco*, che abusa di « segnali acustici » mediorientali. *Gioia e Rivoluzione* scherza col testo agrodolce, misurando per la prima volta la « bellezza » della *ballad* chitarristica: e la *Mela di Odessa* chiude in gloria la situazione, sorridendo su un facile tema musicale con un apologo malizioso, pieno di sottintesi e di frammenti culturali siglati 1920.

(r. b.)



MOODY BLUES
This Is The
Moody Blues
(Threshold - 2 LP)

Un'antologia anche per i Moody Blues, ora che gli ultimi sussulti di un pop in disfacimento portano l'impronta inequivocabile di universi sonori che hanno visto il gruppo di Justin Hayward tra i primi convinti assertori. Nati sulle prime ceneri del beat, i Moodies avevano incarnato l'esigenza di restituire allo scarno suono del '67 un respiro più ampio: mediante il recupero di un espressionismo infarcito di libidini classicheggianti, e grazie ai primi esemplari di mellotron pronti a rilanciare la sottocultura del « bello » come categoria

artistica realmente pregnante. Erano tempi piuttosto ambigui, certo: i Procol Harum di *A Whiter Shade Of Pale* o di *Homburg*, i Nice di *Ars Longa Vita Brevis* rappresentavano — pure se con intenti e risultati diversissimi — il tentativo di regalare una patina seriosa, furbescamente raffinata ad una musica troppo insistente-giocata sulla linearità strumentale. E se i Pink Floyd dichiaravano guerra al reale e all'ordinario, se la « psichedelia » era già un frutto maturo, la cattiva coscienza dell'appassionato di pop infarinato di cultura scolastica chiedeva anche questo, qualcosa che avrebbe potuto suonare sul giradischi casalingo suscitando perfino la benvolenza del genitore che considerava i Jefferson Airplane « facce da galera »...

Sette LP, dunque, ed una compilazione che scava imparzialmente a destra ed a sinistra, senza preoccuparsi di rispettare una sequenza cronologica. Brani come *Nights In White Satin*, *Ride My See Saw*, *Eyes Of A Child*, *Question* sono penetrati così profondamente nella colonna sonora dei nostri anni '60 da apparire oggi « luoghi comuni » senza più storia. E pure i Moody Blues avevano saputo costruire altre piccole importanti gemme, da *Legend Of A Mind* che suggellava il lavoro più riuscito (*In Search Of The Lost Chord*) alla più recente *I'm Just A Singer* con insolite aperture rockeggianti che rompevano la monotonia dei dialoghi chitarra acustica/voce/mellotron su cui era stata impostata un po' tutta la produzione del gruppo. Il resto è velluto, punte di kitsch indescrivibili e costrutti sonori molli, compiaciuti, insipidi. Eppure è sorprendente notare come i Genesis, ad esempio, abbiano attinto da

questo suono spesso ingenuo ed edulcorato: come la scuola del mello-tron affondi inevitabilmente qui le sue radici. Un documento, in definitiva: non eccezionale ma certamente significativo.

(m. f.)

io che non sono l'imperatore



**EDOARDO
BENNATO**

**IO CHE NON SONO
L'IMPERATORE
(Ricordi)**

Censurar censori con spirito da crociata pagana, è stato sempre, nella buona e nella cattiva sorte discografica, l'ingrediente più succulento, l'obbiettivo da centrare per il cantautore-medico di casa nostra. Una parola d'ordine in linea con gli ultimi umori della strada, un testo ben equilibrato, una cantilena fresca in chiave privatissima nel duro callo del censore di turno. L'operazione che Bennato offre in questo LP, il terzo, è decisamente più convincente e meno indolore. Nessuna elargizione di verità assolute. Bennato non è di quelli che la fanno lunga. In tempi in cui tutti i settori della società civile sono battuti da un vento che soffia contro ragione, serve fermarsi, a fare argine, a far presente che il fiume se ne va nel verso sbagliato. L'isteria è egemone a tutti i livelli, ragionata, finalizzata all'ingiustizia, tanto vale che la satira assuma anche lei un tono isterico non definitivamente liberatorio.

Bennato non dà controindicazioni risolutive da distribuire insieme al disco, il suo sarcasmo non prevede un uso tut-

to esterno perché troppo spesso « l'altro » siamo noi. La connivenza è all'ordine del giorno e non soltanto nei rapporti fra i potenti, a San Siro la partita la si gioca in centomila. E' in questa dilatazione che Bennato si dibatte cantandosi addosso e anche quando la sua proposta assume un carattere più esplicito, una interezza etichettabile come « storia » a riproporre l'ambiguità del gioco delle parti, arrivano l'ossessività del ritmo, il graffio sbavato di un mugugno, a ricordare che la partita non si chiude in quattro battute, quasi una professione d'impotenza. Dai titoli *Il censore*, *Affacciati affacciati*, *Festa di piazza*, *Meno male che adesso non c'è Nerone...* emerge in dosaggi diversi una partecipazione totale, una denuncia organica che ci investe tutti. Bennato raccoglie il nostro tempo, scarpe vecchie e lustrini colorati, angosce e qualche spicciolo di buone speranze, ma la ricomposizione del materiale non può evidentemente essere cosa soltanto sua. Oltretutto finirebbe per cadere nella sua stessa rete, finirebbe per eleggersi, lui, a censore.

(s. s.)



**SOFT MACHINE:
Blundes (Neon)**

Il crollo dei Soft Machine è uno dei fenomeni più impressionanti degli ultimi anni di « musica per la gente ». Si stenta infatti a riconoscere, oggi, il lucido complesso del *Third*, del *Four*, o anche solo di quel sesto album, abbastanza vici-

no a noi, dove la formazione quasi identica all'attuale permette paragoni e rimpianti: sparita la grande energia ritmica, riposto il « mistero timbrico », annullata la capacità fantastica di opera su vecchie immagini di jazz e cose simili. Quel che adesso rimane a galla è la volgarità, l'astuzia bassamente mercantile che mai ci saremmo attesi da un « capobanda » come Mike Ratledge: per cui tutto somiglia al Giornale Radio della Nuova Industria, dove il trucco scarlatto di Marc Bolan è sostituito dal *pick up* della « maniera » John Mc Laughlin e si bofonchia di jazz-rock senza aver ben presente la questione.

Scoppio fragoroso di idee, ecco quel che ci viene in mente: Mike Ratledge ha le tasche e il cervello vuoti, come già il Seven dimostrava a chi disponesse di orecchie in funzione, lungo collages di isteria-nuovolesteria che minavano la vecchia « girandola di emozioni ». E a ciò va aggiunto un complesso di dsifacimento, una « cellula musicale » dove le spinte centrifughe (che non van spacciate per « individualità orgogliose », sia ben chiaro!) tagliano la testa alle poche speranze rimaste, sbeffeggiando la vecchia granitica unione di Ratledge - Wyatt - Hopper - Dean. Allan Holdsworth morde la chitarra e non c'entra per nulla, John Marshall percuote la batteria e vive sulla nuvoletta, Mike Ratledge si assesta e lascia fare e gli altri recitano a memoria una sbiadita lezione, impartita per la gioia degli azionisti e per pochi altri.

La suite della prima facciata (*Hazard Profile*) è una sgangherata copia di *Scng for the Bearded Lady* dei Nucleus, e il Karl Jenkins mi dica pure che non è vero: istupidita da una *Toccatina*

(proprio così!) di Mike Ratledge al piano e da babe di sintetizzatore che fanno violenza alla nostra memoria Soft Machine. Più « nuova » la seconda parte, che pure rimesta gli spettri di Davis, Mc Laughlin, Nucleus « fottuti » che ormai stanno nell'armadio delle inevitabili cose da fare: interessante e sorprendente l'assolo di batteria di John Marshall, delicato come un merletto fiorentino e quindi certamente filtrato duemila volte in sala d'incisione, data la propensione del nostro *drummer* a romper piatti, grancassa e timpani.

(r. b.)



**TONI ESPOSITO
(Numero Uno)**

Un disco italiano vivo, pulsante, ricco di spunti originali; opera di un musicista finora conosciuto solo ad una ristretta cerchia di « addetti ai lavori » e che probabilmente ha faticato a trovare una casa discografica disposta a sposare il suo progetto; un intervento a tratti perfino autorevole nella realtà sonora del nostro tempo, ben oltre le miserie, gli estetismi, i deserti di idee che attanagliano da tempo immemorabile la scena nazionale.

Non è la sceneggiatura di un film di fantascienza, ma l'esordio su vinile di Toni Esposito, il percussionista napoletano che ha legato in passato il suo nome a quello di Alan Sorrenti. Esposito ha innanzitutto scelto abilmente i suoi accompagnatori, da un Paul Buckmaster che non ricordavo così efficace

ed immaginifico dai tempi dorati della Third Ear Band e del Chitinous Ensemble, fino all'ex sassofonista dei Saint Just, Robert Fix, strumentista coloratissimo che potrebbe davvero raggiungere livelli espressivi di ragguardevole valore, se non fosse così morbosamente legato alla figura di Wayne Shorter. Proprio i Weather Report di *Sweetnighter* appaiono l'influenza predominante nel disco, impressioni di vita quotidiana fuse con sorprendenti intuizioni a metà tra fiaba e poesia (*Danza dei bottoni*, *Il venditore di elastici*), e trasportate nel suono con quieta consapevolezza emotiva; un modo di usare la propria percezione che vive al tempo stesso di partecipazione e di distacco, profumo di terra (*Breakfast*) e ambizioni di spazio — giocare con lo spazio, plasmandolo e vivendolo, rendendo ogni sua illusione misura del tempo, dell'aria, del sole.

E l'operazione è condotta con tocco leggero e profondità sensitiva, oerei dire con un occhio ben fisso ad un universo che *Cycle Is Complete* di Bruce Palmer ha dipinto con forse ineguagliabile chiarezza. E' *Rosso napoletano* — il lungo pezzo che occupa la prima facciata — a suggerirmi quest'ultima considerazione, nella sorprendente fluidità e naturalezza di cui vive ogni istante del suono, uno sguardo alla realtà del mondo per vedere il cuore del mondo, oltre l'illusione di qualsiasi superficialità passionale. Esposito compie piccoli miracoli timbrici, magari servendosi di elementari oggetti quotidiani: i suoi interventi sono misurati e gustosi, la sua vena compositiva evidentemente fertile. Un lavoro pieno di fascino: certamente qualcosa di più di un esordio incoraggiante.

(m. f.)



**HATFIELD
AND THE NORTH**
The Rotters' Club
(Virgin)

Amo questo album. Eh sì che ce ne sono di appunti da fargli... Soprattutto è un disco terribilmente nostalgico (com'è frequente ormai, di questi tempi, l'uso di tale aggettivo!). Una sorta di Canterbury Graffiti che, sospirando, rimescola tutte le speranze, i desideri, le idee pazze che attraversavano, qualche anno fa, le menti di gente bislacca come i Wyatt, i Ratledge, gli Allen pre-Gong, gli Ayers e compagni soliti. Per non dire dei vagheggiamenti inevitabili ai Caravan: qui, oltre a Richard Sinclair e a Phil Miller, si è aggiunto pure il vecchio Jimmy Hastings di buona memoria. Rispetto poi al primo LP Virgin, gli Hatfield si mostrano qui forse meno effervescenti, meno desiderosi dello sberleffo, ma più attenti alla musica. Meno canto (gli interventi vocali di Sinclair e delle ineffabili e Very Wonderful Northettes sono brevi e misurati) e più scorribande strumentali. Tra l'altro in alcuni momenti ci sento pure certe suggestioni quasi jarrettiane (il *Lounging There Trying* di Miller mi ricorda stranamente il *Treasure Island* di Keith, sia per l'atmosfera generale, che per la chitarra di Phil molto vicina a quella di Sam Brown). E potrei continuare per un pezzo con i ricordi o le impressioni di ricordi... Ma ciò che mi preme dire è che la ragione che mi fa piacere la musica, soft e dolce in modo partico-

lare, di questo album sta nella dannata voglia che ci sento, da parte dei quattro Hatfield e loro amici, di perpetuare il discorso dei loro verdi anni, ravvivandolo e tenendolo fresco il più possibile. Certo, i pericoli del manierismo calligrafico e ripetitivo non sono affatto eliminati, ma resta il miracolo di una musica che, pur nella sua intrinseca fragilità, possiede ancora l'insinuante ed ambigua capacità di affascinarci. Sentite, oltre a Sinclair e Miller, com'è fertile la fantasia di Dave Stewart alle varie tastiere. E il drumming di Pip Pyle, poi, per me è stato sempre una prova di misura e di buon gusto. Allora, con i tempi che corrono, non ho alcuna vergogna di essermi lasciato prendere dalla sottile e tenera spirale nostalgica contenuta in questo ultimo Hatfield And The North. Per ora, non mi va di pensare a cosa accadrà domani, scusatemi.

(g. p.)

DISCANTAZIONE DI RABBITA

CLAUDIO LOLLI



CLAUDIO LOLLI:
Canzoni di rabbia
(EMI)

Parleremo molto della poesia e poco della musica: Claudio Lolli è uno di quei cantastorie alla Guccini che vedono il fatto sonoro come tranquillo veicolo per inviare nello spazio messaggi e parole.

Non è un gran poeta, il Nostro, ma un abile artigiano certamente: lucido, oltretutto, avveduto quanto basta per stare attento e sfrondar l'albero di quelle foglie che in passato (si ricordi *Canzoni di Vita*, *Canzoni di Morte*) ren-

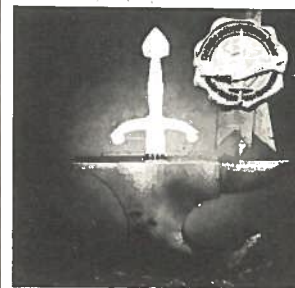
devano pesante la situazione. « Reticenza », ecco il nome, turgore espressivo tra l'ingenuo e il beato: un involontario « trucco » per pigliar l'anima di tutti, dato che le stesse esagerazioni, le stesse immagini verniciate più volte possiamo trovarle in fondo ai discorsi di una intera generazione, la nostra. Qui la radice non è estirpata, ma scossa nella fierezza: lo stile si fa fluido, l'immagine guadagna in leggerezza, come *Viaggio o Prima Comunione* possono ben dimostrare. Non ci siamo ancora, però: la metrica contorta non trova il sibilo del Francesco, le visioni stanche in una nebbia da crepuscolo (è veramente rabbia, questa?) che in fondo non sa andar oltre la prima pelle.

I temi. La religione, innanzitutto: *Prima Comunione* è meraviglioso girotondo sulle sagrestie dell'altroieri, col ritmo degli endecasillabi che, chissà perché, mi fan tornare in mente lo spiritato D'Andrè degli inizi. Dio evocato e irriso, una celebrazione al negativo: *Compagni a venire* scandisce la sfida, assieme a tanti altri « no », alla famiglia, alla giovinezza triste, all'amicizia perduta, mentre *Milite Ignoto* pareggia l'ingenuo furore cantando la marcia dell'eterno pacifismo. *Vent'anni* ritesse le trame di una maledizione che è più sorda e disperata di quella di Guccini; giovinezza e « fare i conti con la vita », senza il profumo magico della *Piccola Città*. Che altro? *Dalle Capre* è il brano più riuscito, un oltraggio agli sfruttati/sfruttatori che posson essere carcerieri o poliziotti: parole nuove, un'ironia intrisa di pietà che riesce a stare in piedi senza stampelle, mentre la musica trova per la prima volta una invenzione (la zampogna di Ettore De Carolis) che alza il tasso alcoolico

all'esile vicenda.

La voce è povera, dimessa, poco espressiva: lo stile è fatto di quei cinque « giri » simpatici che le regole impongono. I troppi strumenti (l'arrangiamento) infastidiscono senza dar colore, un po' com'è successo al Guccini sempre citato nelle ultime tre « tornate ».

(r. b.)



RICK WAKEMAN
The Myths And
Legends Of King
Arthur And The
Knights Of The
Round Table (A & M)

Mi sono imposto la massima obiettività di fronte alla nuova « opera » di Wakeman, nonostante i travasi di bile che un pasticcio come *Journey To The Centre Of The Earth* mi aveva provocato: nella speranza che il biondo tastierista potesse ritrovare, se non lo spirito lucido e disinibito dei tempi con gli Yes, almeno il pulito estetismo — pur anacronistico — delle *Sei Mogli*.

era già abbastanza allarmante: il gusto del kolossal di cartapesta, un'operazione senza reali giustificazioni culturali, di ricerca artistica, di ridefinizione del mito in una dimensione umana. Lo svolgimento del tema, com'era prevedibile, ha cercato solo di dare corpo a codine o leografie da romanzetto per adolescenti, senza riuscire nemmeno in un'occasione a ricreare l'atmosfera magica ed incantata, di fiaba, che traspare dalle pagine della leggenda.

Le note sul lavoro strumentale del protagonista non possono essere più edificanti. Ogni nota, ogni strumento, perfino ogni timbro degli strumenti elettronici odorano impietosamente di « già sentito »: non si può nemmeno parlare di esibizionismo tecnicistico, solo di espressionismo fragile ed equivoco, di malintese ambizioni di « bello ». Wakeman, inoltre, si ostina a circondarsi di comprimari di quarta categoria: davvero impressionanti le parti vocali, qualcosa che mi porta alla memoria — contemporaneamente! — Engelbert Humperdink e Donny Osmond.

Tra i sei quadri che compongono il lavoro, il solo *Merlin The Magician* mi sembra accettabile, nonostante le inutili venature *honkytonk* che tentano di portare un tardivo tocco di humour nella ridondante seriosità del disco. Nell'attesa di sentire musicate l'*Odissea* e l'*Eneide*, c'è proprio di che divertirsi...

(m. f.)



**BAD COMPANY:
Straight Shooter
(Island)**

Questa è la musica che fa impazzire i quindicenni di questa Inghilterra, *hic et nunc*, lo giuro! Me ne sono accorto una sera di non più di quattro mesi fa, al Rainbow, sotto scrosci di applausi e assalti al palcoscenico mentre intorno non accadeva ASSOLUTAMENTE NULLA: quattro accordi ripetuti più volte, intendendo dire, un cantante che riassumeva graziosamente la storia del pop & rock & roll, un po' di scena assortita anche male.

La miseria di questo suono è difficile a dirsi. Ho avuto anch'io sedici anni, ho provato anch'io ad avvicinarmi alla musica così, ingenuamente, cercando tiepido conforto e poco significato: ma pure mai mi si è parato innanzi un prodotto tanto sterile, infelice, un suono così « confezionato » con ingredienti da *Melody Maker*. Il trucco è subito scoperto: l'ascoltatore deve rilassarsi, accettare, porsi in una dimensione « acritica » dove la comprensione è la molla per far scattare l'inganno della tranquillità, della pacificazione col prossimo. La musica come angoscia è psicanalizzata: il mondo, è messo da parte, punto a capo, come se bastassero quaranta minuti di vinile per ribaltare tutta una filosofia di vita, di rapporti col mondo e con se stessi.

Per gli addetti ai lavori parlerò di stolta adunata di miti hard rock,

per gli ammiratori del gruppo dirò che dalle opere precedenti non è mutata una virgola. Invito i profani a sentirsi *Feel like Makin' Love* e a riportarmi le loro impressioni: se questo è pop (cioè la stessa « roba » dei Frank Zappa, Cream, Jefferson, Soft Machine) da domani aprirò su queste colonne una rubrica di cucina piemontese.

(r. b.)



**LYNYRD
SKYNYRD
Nuthin' Fancy (MCA)**

Fame di rock, qualcosa di terribilmente costante nel turbinare degli « stili » più o meno soporiferi che lo showbiz ci propina: e allora tanto vale abbeverarsi « nei laghi di montagna piuttosto che nei trogoli » come diceva qualcuno molto importante. *Nuthin' Fancy* è il terzo e più indovinato album dei Lynyrd Skynyrd, probabilmente la formazione rock che ha beneficiato del miglior lancio pubblicitario degli ultimi tempi (anche qui la mano inconfondibile di Al Kooper), sfruttando l'improvvisa libidine di buona parte del pubblico americano per il suono del Sud. Eppure gli Allman Brothers sono piuttosto lontani, il loro suono arioso e pieno di colorate venature country non sembra proprio avere consistenti punti di contatto con i *riffs* secchi, stringati, ortodossamente bluesistici dei Lynyrd: che — volendo per forza cavare dal cappello un paragone — sono caso mai più vicini al suono dei Jo Jo

Gunne, perfino della James Gang.

I luoghi comuni non sono ancora stati completamente eliminati dalle costruzioni musicali, né sembra verosimile auspicare succosi mutamenti di rotta nel prossimo futuro. E' la tecnica che si è affinata, il *feeling* reso più penetrante e « fisico » al punto giusto: tre chitarre + una tastiera è formula che assicura un background ritmico capace — se usato con denti abbastanza affilati — di far saltare chiunque dalla sedia. *Saturday Night Special* (che si avvale di un buon testo, fatto rarissimo quando si tratta di una musica appesa ai più imbecilli canoni « baby I love you yeah yeah »), *I'm A Country Boy*, *On The Hunt* e *Am I Losin'* i brani più in linea con l'immagine accettabile del gruppo, energia da brividi nello stomaco e intrecci solistici volutamente « sporchi », proprio *comme il faut*.

Ucciderei volentieri il batterista dei Lynyrd, tremendo picchiatore capace di due soli tempi; e il superfluo Ed King, cui si deve tra l'altro un inutilissimo *divertissement pseudo-country (Made In The Shade)*. Il resto è merce da classifica, almeno per gli USA: fatto che per una volta non mi costringe ad elevare alti lai sulla totale ottusità del pubblico di quelle terre.

(m. f.)



**RONNIE LANE:
Slim Chance
(Island)**

Abbastanza sorprendente questo « sforzo » di Ronnie Lane, e incon-

sueto. Sarebbe stato facile pensare ad un *revival* di certi modi duri, imparati forse durante la lunga convivenza con Rod Stewart, o magari ad una sfilata di dolci canzoni con fare leggerissimo, come in fondo pretendevano certe nascoste grazie dell'epoca antica Small Faces: invece no, invece balza avanti uno strano country mezzo inglese e mezzo americano, e qualche macchia di colore Beatles-rock giusto per ravvivar l'ambiente. Che disgrazia!, diciamo noi, scontenti anche di questo « sballo » non programmato: perché davvero la mezz'ora del disco passa lentamente, tra sorrisi e larghi sbadigli, come in fondo lo stesso Lane mostra di capire offrendoci, sul retro di copertina, una deliziosa ballerina per lenire un poco le nostre pene. Quello che ci colpisce (ma è l'ultima volta che lo annotiamo...) è la fragilità dell'architettura, la beccera semplicità del contenuto pianistico, l'ottusa identità della batteria clap clap: *You Never Can Tell* e *Give me a Penny*, due brani presi a caso, possono illustrare questa « merce », facendo il paio con il John Lennon scappato dalla propria giovinezza che recensiamo qualche riga più avanti.

I brani più divertenti sono quelli « americani », pieni di violini sgangherati e di Fairport Convention rivisti con occhio strabico: *Stone* è un piccolo capolavoro in questo senso, *Tin & Tambourine* segue a poca distanza e tutta la prima facciata odora di questa popular music cavata da qualche almanacco di trent'anni fa. Unica invenzione degna di « passare alla storia » l'uso della fisarmonica da parte di Charlie Hart: sentirsi bene *Blue Mondays*, ascoltare quello « strumento a stantuffo » che tiene dietro al R &

B... Ah, terribili svaghi: Secondo Casadei ha tutto da imparare!

(r. b.)



**JOHN LENNON:
Rock 'n' Roll
(Apple)**

Il potenziale commerciale di quest'album è notevolissimo. Pensate infatti all'accoppiata mercantile di un solido idolo dei teenagers e di quindici - canzoni - quindici del vecchio rock: aggiungendovi, se è il caso, un produttore abile e fortunato come Phil Spector e la fame di passato che, oggettivamente, sta devastando la trepida Inghilterra di questi mesi. Il risultato, in fondo, conta poco: come nei vini « da favola », infatti, l'etichetta dice tutto e qualcosa di più, vendendo con assoluta garanzia di soddisfazione le lacrime più « nobili » del 1975. Se un discorso va fatto, comunque, è giusto dire di un Lennon in forma smagliante, abilissimo nel fingere « partecipazione » e « godimento » quando poi è chiara l'assoluta freddezza della situazione: la voce è giustamente eguale a quella dei vecchi misteri Beatles e gli arrangiamenti si fanno ascoltare con disinvoltura, riuscendo a travestire una canzone come *Stand By Me* (la cantava Celentano dodici anni fa, signori: si chiamava *Pregherò...*) con i belletti dell'« ultima moda ».

Inutile stendere classifiche generali, inutile dissertar su quello che manca: inutile consigliare a chi ama e s'angoscia con la musica di fuggir pezzi di vinile co-

me questi. Molto divertente la foto di copertina, una reliquia, probabilmente, dei Beatles-ad-Amburgo-1960: come si vendono bene, di questi tempi, i giacconi di pelle e i volti grassocci dei figli della bomba atomica!

(r. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



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



CECIL TAYLOR Silent Tongues (Arista-Freedom)

La neonata etichetta Arista di Clive Davis (per l'occasione associata con l'inglese Freedom) si è spiccata a partorire i primi saggi su vinile. Tra i dischi d'apertura risplende addirittura un capolavoro! Cosmici, galattici, terrestri, bucolici, schizoidi, mistici e tutti insomma: ascoltate quest'ora quasi di musica veramente senza aggettivi (o meglio ce ne sarebbero tanti da citare, troppi...). Cecil Taylor è il pianoforte da soli, davanti all'affascinante pubblico di Montreux (estate '74). C'ero anch'io ed ho già detto le mie ammirate impressioni, ma un disco come questo consente una lettura differente, forse

meno emozionale, ma senza dubbio più meditata, più completa. Le « lingue silenziose » sono una delle esperienze sonore più sconvolgenti e belle, che io abbia sentite da parecchio tempo a questa parte. Una suite di sensazioni libere, serene, drammatiche, sognanti, nevrotiche. Un caleidoscopio che mette a nudo tutti gli aspetti più segreti e vitali del pensiero di un uomo, che si consegna intero e senza riserve alla mente di chi vuole riconoscerlo un segno e una energia universale. Uno sforzo, dicevo, che dovrebbero fare tutti, sia che non abbiano mai sentito Taylor, sia che l'abbiano fatto in altre occasioni e magari non l'abbiano capito o amato. Perché qui, più che negli altri rari dischi di Cecil (purtroppo gli altri due piano-solo di Taylor, uno per la sua label ed uno per una fantomatica marca giapponese, qui sono introvabili), il musicista ha superato la rabbia protestataria e sovvertitrice della prima era, per darci una prova di maturità impressionante e assolutamente costruttiva. Anche tutte le radici culturali dell'artista, sia quelle più immediatamente nere, sia quelle più remotamente occidentali, vengono rivissute ed inglobate con uno slancio creativo che trasfigura qualsiasi citazione, infondendole una nuova vitalità ed un'autonoma ragione d'essere. Mentre il lavoro tayloriano prosegue anche nella pratica collettiva insieme ai suoi vecchi compagni dell'Unit, il suo impegno al piano-solo appartiene ad una sfera più intima e introspettiva dell'uomo, complementare e necessaria come l'esperienza di gruppo. Cecil Taylor, dopo la scomparsa fisica o la stanchezza espressiva degli altri grandi ribelli dei '60, è oggi più che mai uno dei rari e più incisivi artisti della

musica realmente viva. Ascoltate perciò questa sua gemma su disco, perché chissà ancora per quanto tempo i mercanti della musica continueranno a tenerlo occultato.

(g. p.)



MALICORNE (Hexagone)

Malicorne è un quartetto francese, guidato da quel Gabriel Yacoub — ex chitarrista di Alan Stivell — che ci aveva recentemente regalato uno dei più affascinanti interventi nella realtà del folk celtico, *Pierre De Grenoble*. Di fatto il fenomeno del revival della canzone tradizionale, iniziato appunto nella Bretagna di Stivell, si sta attualmente estendendo a tutto il territorio francese: ricco di una varietà davvero insospettata di strutture sonore, che ancora oggi manifestano una freschezza invidiabile.

L'album in questione si rivolge infatti alla Savoia, al Berry, al Delfinato, alla Normandia: in un'opera di trasposizione sonora che modifica le forme originali solo negli arrangiamenti, mantenendo inalterati i semplici ed affascinanti testi, la lineare emotività delle piccole gioie e dei piccoli drammi di un'esistenza quotidiana lontana mille miglia dalla nostra era elettrica (e nevrotizzante). E' musica popolare nel senso più pieno e bello del termine, senza fisime archeologiche o isteriche preoccupazioni di « fedeltà » al modello originale: dolce e densa di partecipazione, veicolo di suggestivi rituali (come la

canzone che ogni promesso sposo del Berry, canta alla sua futura moglie la sera prima del matrimonio, l'incantevole *Le Chant Des Livrées*), di racconti che hanno trovato diritto di cittadinanza presso ogni popolo (*La Fille Soldat, Les Filles Sont Volages*). Gli strumenti sono acustici (sole eccezioni la chitarra e il dulcimer elettrificati); i musicisti completamente coinvolti nel loro gioco-lavoro, dolcissimi trovatori fuori dal tempo (*Landry, La Pernette*), esecutori davvero vibranti, capaci di infondere nuova linfa perfino nelle elementari filastrocche che ognuno di noi ha assaggiato nella sua infanzia: Marie Yacoub, in particolare, dona al suono un colore femminile che mi ricorda — per intensità — quello di Jacqui McShee dei Pentangle.

Un disco davvero pieno di equilibrio, destinato ad accontentare puristi ed assertori del folk progressivo: un allettante invito alla riscoperta di matrici espressive che i musicisti di casa nostra si ostinano ad ignorare, malgrado che a volte si avvicinino enormemente, anche su un piano geografico, a quelle così efficacemente riproposte da personaggi come i Malicorne — in questo caso, le tradizioni dell'Italia nord-occidentale.

(m. f.)



STEVE LACY Solo (Emanem)

Torna Steve Lacy. Uno le sue parole stampate sul retro della bella copertina, per dare le informazioni discografiche

indispensabili. « Questo disco è una selezione-riepilogo da due sere di musica per sax soprano senza accompagnamento. Esse si svolsero in una chiesa sconosciuta appartenente allo Chene Noir Theatre ad Avignone. La acustica era superba e le vibrazioni erano buone ». E poi: « I concerti-solo di sassofonisti sono uno sviluppo recente nel jazz. Hawkins, Rollins, Dophy e soprattutto Anthony Braxton aprirono la via, ed ora sembra quasi logico e, in un certo senso, facile occupare una serata con una singola voce ». Una serie di assoli di soprano, dunque, improvvisati dalla voce unica, eterea, sinuosa, spiritata, inconfondibile di Lacy. Una prova viva e sorprendente per poesia e originalità, effettuata da un artista tra i più singolari e coraggiosi di oggi. Ogni brano qui ha una sua rigorosa logica e fisionomia, malgrado le inevitabili difficoltà insite in una tale ristretta formula. Eppure Lacy supera ogni impedimento ed esplora tutte le possibilità e risorse del proprio strumento, conferendogli una gamma espressiva ed un potere evocativo incredibili. Le varie improvvisazioni, tutte intelligenti e belle, sono dedicate perlopiù a personaggi noti dell'ambiente musicale-artistico, come suole fare anche Braxton. *The Breath* a Gil Evans; *Stations* (in cui Steve improvvisa sulle voci di una piccola radio portatile) a Monk; *The New Duck* a Ben Webster; *Weal* a Roswell Rudd, che, come dice Lacy, « è un buon amico mio e questa è un'evocazione della durezza di provare a sopravvivere intatto nella scenajazz di New York ». Una musica descrittiva e sperimentale, perciò, ardua un tantino di forma, ma pura e semplice di sostanza. Una dimostrazione di cristallina e limpida classe, lontana mil-

le migliaia da ogni facile e mistificatorio compromesso commerciale-consumistico. Lacy paga di persona questa sua rigorosa coerenza-fede, restando ignorato e povero in mezzo a tanti suoi colleghi imbrogliatori, adulati e danarosi. Ma l'insegnamento e il messaggio insiti in pagine come queste saranno raccolti certo da qualcuno, in un futuro che mi auguro non molto distante.

(g. p.)



OLD & IN THE WAY Old & In the Way (Round Records)

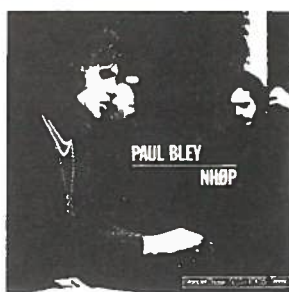
Finalmente Jerry Garcia si affaccia su disco raccontando la verità sulle sue « fughe musicali » dai Grateful Dead: questo *Old & In the Way* non è certo fotografia recente (la registrazione è dell'ottobre 1973, dal vivo: da allora il nostro uomo è passato attraverso il famigerato *The Group* e la *Legion of Mary* di Merl Saunders) ma serve a chiarir molte cose staccando perlomeno l'attenzione dalle penose vicissitudini del "morto pieno di grazia", su disco e nelle calde scene di California. Cosa vien fuori, dunque? Country e blues grass di quelli giusti, caldi e persuasivi, cioè, abbastanza puri per affrontare l'esame critico senza trovarsi addosso il piombo della fusione col rock: vivida *american music* tirata giù da polverosi scaffali oppure inventata da capo, così, su due piedi, da gente che in fondo vive questa e-

sperienza da dieci anni e oltre.

Il nostro entusiasmo è poco, già si sa. Sound del genere ci appiattiscono le voglie e ci fan rimpiangere solide eresie molto meno « belle »: ma è vero anche che qui, come nel *Crossing the Catskills* di Vassar Clements recensito la scorsa volta, la bravura nasconde qualcosa, un « clima », almeno, una dolce sintonia di idee che rende digeribile il prodotto. Buon cibo per gli appassionati del ramo, a voler essere condiscendenti: perché, se dipendesse da noi e dal rigore di « musica assoluta » che in questi tempi ci pervade, tiremmo su un rigo nero senza star troppo a pensarci. Non tutto va valutato sotto quell'ottica, ad ogni buon conto: *Pig in a Pen* e la ottima *Kissimmee Kid* (qualche deviazione al violino...) possono ben darci ragione, mentre *Old & In the Way* e *Land of Navajo*, per cercar gli errori, si avvicinano a tristi ricordi di New Riders of Purple Sage, profumando come sempre di musica leggera travestita. Da segnalare ancora la versione di *Wild Horses*, il vecchio brano dei Rolling Stones; se non ci sbagliamo già i Flying Burrito avevano provato ad acconciar quel pezzo secondo i comandamenti della prateria.

Quanto alla formazione, gli storici e i topi di biblioteca si tengano questo: Peter Rowan ha suonato a lungo con i Rowan Brothers, i Seatrains, Earth Opera, David Grisman è quasi sempre stato con lui, Vassar Clements è il « *superfiddleist* di Nashville » sconosciuto, John Kahn ha dalla sua mille collaborazioni, a cominciar da un vecchio albo di Bloomfield & Kooper. Jerry Garcia, invece...

(r. b.)



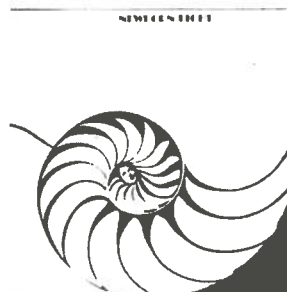
PAUL BLEY / NIELS-HENNING ORSTED PEDERSEN Paul Bley / NHOP (Steeple Chase)

Paul Bley è un tipo piuttosto egocentrico e narcisistico, innamorato di un genere di bellezza a risvolti lirici e quasi romantici. Parlo logicamente del Bley pianista acustico e moderatamente elettrico, come in questo LP, e non di quello velleitario e masochista delle prime pazzie sul sintetizzatore (che poi appartiene ad un'altra faccia più contorta del suo egotismo).

Dunque Bley è un cultore del suono del suo pianoforte solitario, da cui sa trarre armonie rarefatte e compiaciute, un po' secondo la concezione occidentale dello strumento. Una concezione che, ad esempio, è lontana mille miglia da quella percussiva e sovvertitrice di un Cecil Taylor. Ma, chiariti simili archetipi di fondo in tutta la loro ambiguità ideologica e formale, Paul Bley è un grande musicista, un grande melodista, un grande pianista. Ascoltate in questo album molto bello, in cui esprime davvero il meglio delle sue alte chances. Merito anche delle straordinarie doti dell'altro personaggio che gli è al fianco nell'occasione: quel gigante del contrabbasso che è il danese Niels Pedersen. Un musicista che ha solo il grande torto di essere troppo eclettico e di sprecare il suo talento un po' con tutti, senza una rigorosa scelta di valore. Comunque, stavolta la collaborazione con Bley gli si rivela oltremodo con-

geniale, e ne esce fuori un lungo e splendido duetto, rinfrescante e cristallino come pochi. Bley è parsimonioso e riflessivo e centellina nota per nota, esplorando il suo pianoforte con una intensità ed un amore particolarmente profondi. Pedersen dialoga con lui (anche con l'archetto), dimostrando che il suo incredibile virtuosismo non è vuota cosa, se messo al servizio della sua intelligenza e di quella di un altro musicista a lui oltremodo vicino, quanto al feeling. Inoltre, il disco mostra le ottime doti di Bley compositore: per una volta tanto i pezzi sono tutti suoi, con l'eccezione di due soli brani, opera come al solito (uno a testa) delle sue ex-donne, Carla Bley e Annette Peacock. Non saprei proprio scegliere i più validi: sono tutti particolarmente belli. *Meeting, Mating Of Urgency, Paradise Island, Upstairs, Summer* e gli altri, con un *Carla*, che è un vero e proprio atto d'amore. Se non avete nessun LP di Paul, prendete senz'altro questo: è uno dei migliori, e poi c'è in più un favoloso Pedersen.

(g. p.)



URSZULA DUDZIAK Newborn Light (Columbia)

Già pubblicato per una piccola etichetta svizzera, la Cameo, quest'album di canto senza parole assurge ora agli onori della Columbia. Eppure non si tratta di un'opera facile, né commerciale. Ma di un LP interessante e singolare questo sì. Ne è sorpren-

dente protagonista la vocalist polacca Urszula Dudziak, mirabilmente sorretta dall'unico accompagnamento delle tastiere elettriche del suo collega e conterraneo Adam Makowicz. I due musicisti sono stati a lungo membri del gruppo del violinista Michal Urbaniak, marito della Dudziak, che è già sotto contratto con la Columbia e che è uno dei due produttori del disco.

La voce della protagonista è veramente eccezionale e in alcuni momenti ha dell'incredibile. « Sento che la voce può essere lo strumento più grande, e che io posso esprimere molto più feeling ed emozione quando uso la mia voce senza usare le parole »: questo è il pensiero della Dudziak e *Newborn Light* prova che l'affermazione risponde al vero. Soltanto tre ore per registrare il disco e due soli pezzi già messi a punto prima di entrare in studio.

Eppure in tutti i brani del LP, improvvisati con una varietà di climi e di colori davvero straordinaria, spicca l'astrale sicurezza ispirativa della Dudziak e la telepatica affinità creativa di Makowicz. Il pericolo insito in una simile formula è chiaramente il virtuosismo accademico e fine a se stesso, ma qui è evitato quasi costantemente, grazie alla miracolosa forza inventiva che sostiene i due polacchi. Difficile scegliere i brani migliori, tanto più che ciascuno è un caleidoscopio di sensazioni e di guizzi liberi e sempre diversi, senza la consueta schematizzazione « tema-improvvisazione-tema ». A me piacciono in modo particolare *Ballad, Reflections* e *For Pia*, ma in tutti i solchi dell'album è presente il miracolo dello splendido stato di grazia e dell'affiatamento fuori del comune di due musicisti, che

hanno lavorato insieme per più di tre anni prima di poter raggiungere una simile padronanza dei loro mezzi. Urszula Dudziak e Adam Makowicz hanno saputo regalarci un'opera dolce e sincera, fatta di voli musicali in puri spazi d'intelligenza e di fantasia. (g. p.)



**DOG SOLDIER
(United Artists)**

Non è certo una stagione felice per i *bluesbreakers*, questa, con lo stesso John Mayall sempre più smarrito tra ragnatele R & B e vergognosa routine. Forse il blues è stato talmente inflazionato e volgarizzato da spingere i suoi cultori più genuini alla ricerca di nuove dimensioni; forse sono il fegato e la lucidità degli anni '60 a morire d'inedia, tra i vorticosi ingranaggi di una macchina industriale sempre pronta a spingere il « nome » di richiamo nei suoi comodi, redditizi ed ammuffiti clichés.

Keef Hartley non fa eccezione, Keef tratto a forza dalla naftalina dopo i tempi tutto sommato opachi della sua Band: Dog Soldier è il suo tentativo 1975, con copertina che colpisce l'occhio e tournée di seicentotrenta date *all over the world*. Otto brani per un album di cui avrei fatto volentieri a meno, e che può essere utile solo nella misura in cui esemplifica con chiarezza adamantina l'incosistenza e la banalità di ogni strada ancora incollata agli stereotipi del rock-blues. Qui non c'è nemmeno la finta rabbia, la martellata nei

timpani, l'hard come ultima e fragorosa spiaggia: soltanto ignavia all'acqua di rose, temi strumentali stonati e disfatti all'inverosimile, gente come il tastierista Mel Simpson o il bassista Paul Bliss, che non troverebbero un ingaggio nemmeno in un corale dopolavoristico friulano. *Pillar To Post* (volendo essere eccessivamente benevoli, anche *Looks Like Rain*) è l'unico brano ascoltabile senza rischio di colpi di sonno, grazie a Miller Anderson che si ricorda della lezione Cream (!): silenzio sul resto, con Keef Hartley che lavora con un minimo di coerenza, e proprio per questo appare immediatamente una nota fuori posto.

Un gruppo già finito, e che comunque non durerà a lungo: sempre che Hartley riesca a rendersi pienamente consapevole di quali acque stia navigando. Di fatto anche per lui il viale del tramonto si tinge di colori sempre più intensi... (m. f.)

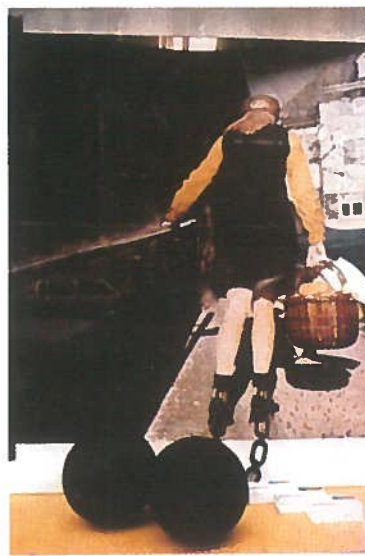


...quando lo **Sport**[®]
si chiama **Tepa**



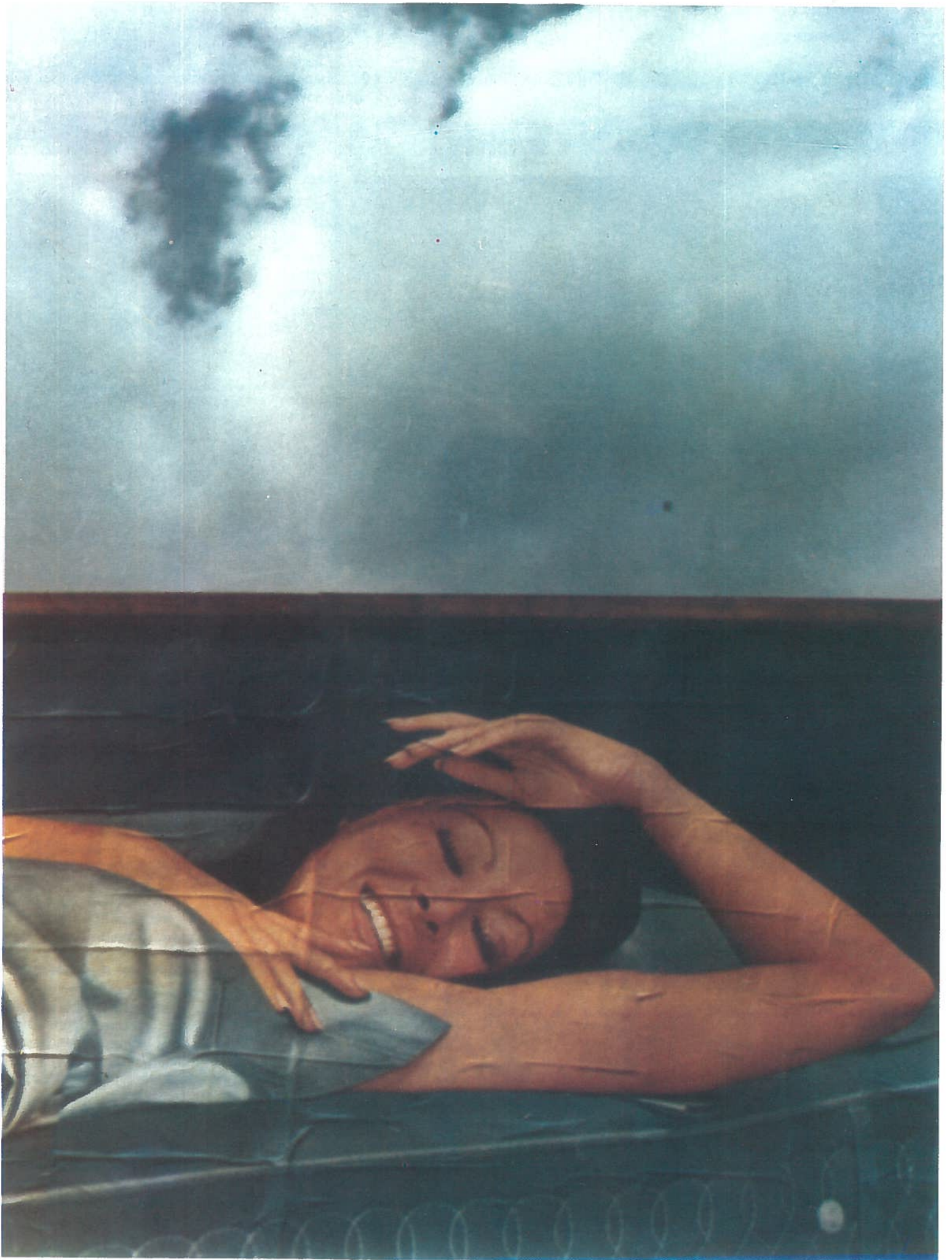
Tepa Sport[®] ALL OVER THE WORLD
INDUSTRIA ARTICOLI SPORTIVI S.p.A.
25036 P.U.D. A. N. O. BRESCIA - ITALY
EX POP

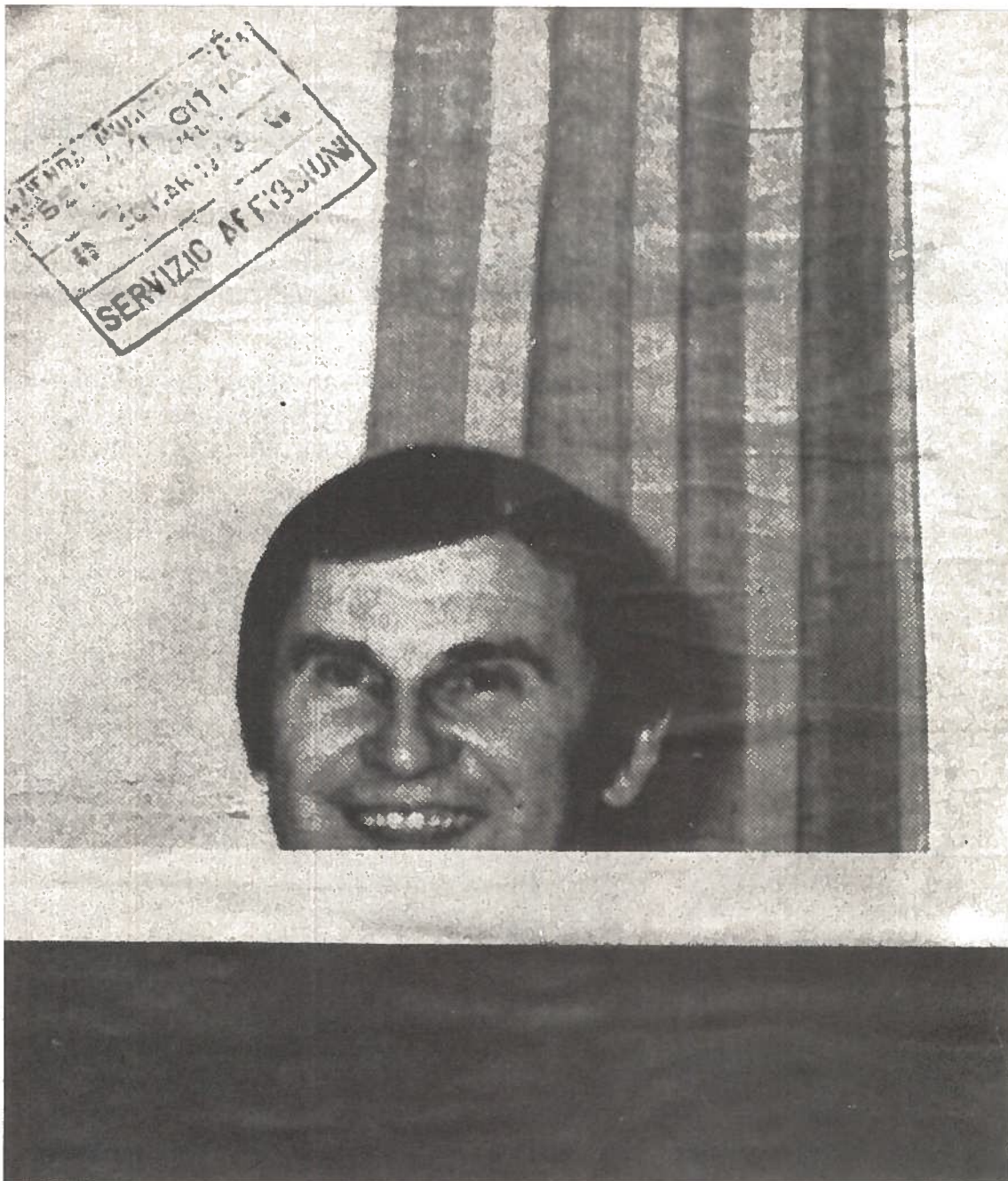
FOTO GRAFICA



Inizia così, tra le pagine della nostra rivista, una nuova rubrica, dedicata alla fotografia, già come quella di cinema e di grafica, e proprio a quest'ultima ruberà di tanto in tanto il prezioso spazio. Ora, sembrandomi inutile spendere parole per spiegare l'importanza della fotografia o riprendere dispute su una sua definitiva collocazione nell'ambito dell'arte, preferisco presentare subito l'autore, protagonista questa prima volta della rubrica: Luigi Ghirri con i suoi « paesaggi di cartone ».

Un suo **portfolio** è stato





ospitato su Fotografia Italiana, e occasione per una mostra presso la galleria « Il Diaframma » di Milano.

Altre sue mostre sono state allestite a Napoli, Amsterdam, Hannover, New York e altre località ancora. In permanenza sono al museo della fotografia di Parma e a quello d'Arte Moderna di New York. Ghirri ci propone una documentazione « oggettiva » della realtà tramite una lettura del paesaggio urbano, estrapolandone le insegne, i manifesti ed altri segni che sopraffanno il tessuto architettonico reale.

Quello che esce dalle sue immagini è l'oggetto pubblicità, l'ornamento a tutti i costi, quelle cose che rientrano nella sfera del Kitsch, del « cattivo » gusto. Sono forme simboliche, figlie della cultura che le ha prodotte, prese, estraniare e isolate dal loro contesto. L'enfasi è evidente, quanto evidente lo sforzo di proporceli così presenti, evidenti nel loro essere assurdo.

Noi siamo in presenza di grafismi estetizzanti, di difficile lettura, lo spirito è molto vicino alla pittura iperrealista piuttosto che a quello della Pop Art.

Ma lasciamo che ci dica qualcosa lui, per finire: « Nelle "mie" foto i soggetti sono quelli di tutti i giorni, appartengono al nostro campo visivo abituale: sono immagini insomma di cui siamo abituati a fruire passivamente: isolate dal contesto abituale della realtà circostante, riproposte fotograficamente in un discorso diverso, queste immagini si rivelano cariche di un significato nuovo. Ne possiamo allora fruire attivamente, cioè ne possiamo iniziare una lettura critica. Per questo mi interessa soprattutto il paesaggio urbano, la periferia perchè è la realtà che devo vivere quotidianamente, che conosco meglio e che quindi meglio posso riproporre come "nuovo paesaggio" per un'analisi critica continua e sistematica »



Cosa sono capaci di fare le Fiat

Ogni anno si investono nel mondo somme enormi per studi sull'automobile: si cerca il sistema per costruirle meglio e le ragioni tecniche dei guasti meccanici, si vuole stabilire la loro durata e si studia come renderle più sicure. Lo scorso anno da queste indagini svolte in tutto il mondo sono emerse valutazioni estremamente positive per le vetture Fiat.

Le Fiat sono capaci di durare di più. Una prova condotta dal Governo Svedese ha rivelato che una Fiat comprata oggi ha la probabilità di durare in Svezia almeno 10 anni e mezzo (e la Svezia è un Paese dove l'inverno dura 6 mesi).



Le Fiat sono capaci di dare meno fastidi meccanici. In un'altra prova effettuata dal Touring Club svizzero è risultato che delle 34 marche di automobili esaminate, l'80% aveva accusato guasti meccanici, nel corso di un anno, con maggior frequenza delle Fiat.

Le Fiat sono capaci di fare concorrenza alle migliori marche del mondo. In un terzo studio in cui si mettevano a confronto tutte le auto-

mobili attualmente vendute sul mercato americano, la Fiat 128 veniva classificata la migliore "subcompact" oggi in circolazione.

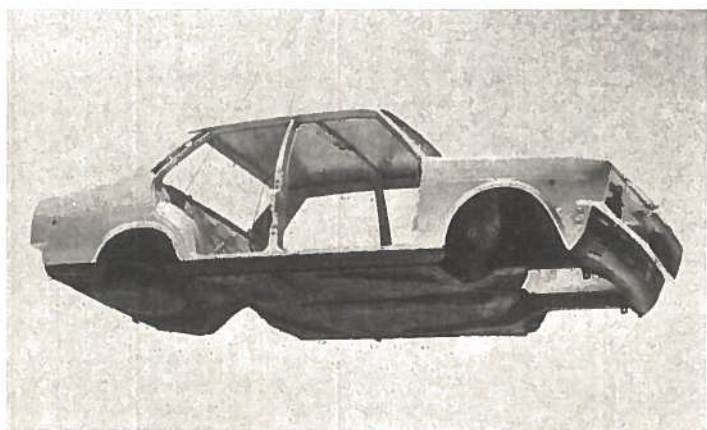


Le Fiat sono capaci di consumare meno delle altre. In una prova appena ultimata in Finlandia, la Fiat 126 ha realizzato il minor costo per chilometro che sia mai stato registrato in questa prova. In un articolo pubblicato recentemente in Francia, è stato sottolineato che le Fiat, prese in gruppo, consumano meno benzina delle automobili di qualsiasi altra marca; si badi bene: non questo o quel modello, ma l'intera gamma Fiat nel suo insieme.



Perchè sono capaci di farlo

Perchè oggi le Fiat sono difese in tutte le parti principali della carrozzeria mediante nuovissimi ed efficaci trattamenti antiruggine e anticorrosione.

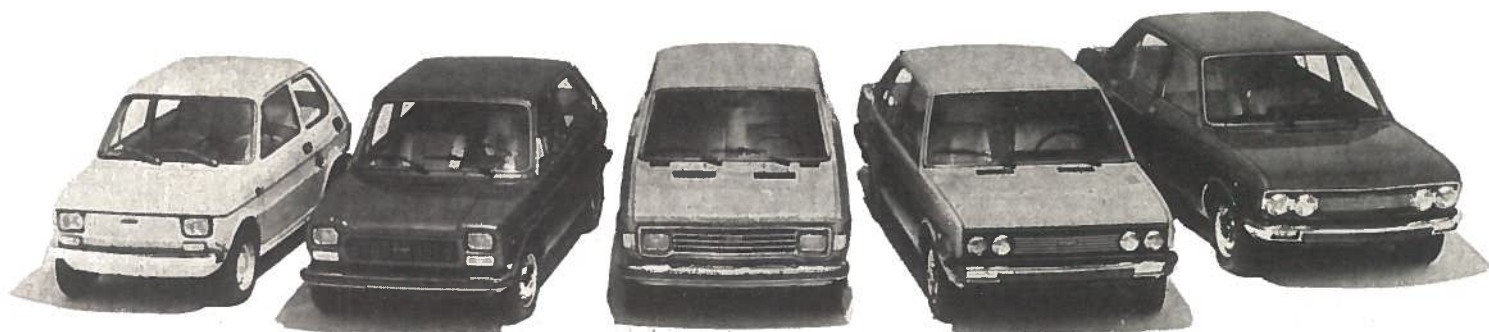


Perchè le Fiat sono oggi le uniche vetture in Europa ad essere prelevate ogni giorno a caso dalle linee di montaggio e collaudate su strada per 50 km.

Perchè ogni nuovo motore Fiat, prima di essere messo in produzione, viene sottoposto ad una prova "non stop" di 1000 ore: si tratta del collaudo più lungo e severo del mondo.

Perchè la Fiat è la prima delle industrie automobilistiche a rendere ogni lavoratore responsabile per il controllo di qualità: il costo di questo tipo di controllo, personalizzato al massimo, è il più alto.

Di "perchè" tecnici dell'attuale superiore qualità delle vetture Fiat ve ne sono tanti altri, ma siamo convinti che la vera personalità di una Fiat non può essere circoscritta o codificata da un'indagine. Si tratta infatti di un sorprendente senso di sicurezza e di piacere a guidare che si può provare soltanto mettendosi al volante di una Fiat. Di qualunque modello e cilindrata.



FIAT

STRUMENTI:

LE PERCUSSIONI: PASSATO E FUTURO

Negli ultimi tempi, accanto alla figura del batterista, se ne è affiancata una che, pur avendo delle notevoli affinità musicali con questa, spesso se ne distacca nettamente per una nuova, precisa e diversa concezione dello strumento a percussione: il percussionista.

Mentre la batteria svolge, in linea di massima una funzione di accompagnamento, le percussioni, aggiungono, a questo ruolo, sempre più di frequente, un uso più autonomo, quasi un vero e proprio strumento solista. Il percussionista, quindi, tende continuamente alla ricerca di strumenti e soluzioni che gli diano la possibilità di ottenere sempre nuove sonorità, centrando l'interesse proprio sul suono in sé, sulla sua timbrica, spesso al di fuori del campo degli strumenti stradizionali, e al di là delle usuali regole tonali.

Nella musica progressiva l'attenzione alle percussioni è venuta da una riscoperta (anche se spesso filtrata da altri elementi) della musica primitiva, in particolare africana, orientale e sudamericana. Noti a tutti sono gli esempi di Santana, di Gato Barbieri, dell'ultimo Miles Davis, degli Osibisa, di Ravi Shankar (o meglio dei suoi eccezionali tablisti indiani), fino al caso del primo vero divo-percussionista: Stomu Yamash'ta.

L'origine degli strumenti a percussione, in linea di massima è dunque folkloristica, e per molti di essi è assai antica.

Di derivazione afroamericana sono i bongos, in coccio come in legno, spesso decorati, e con una gamma vastissima di dimensioni. Il loro suono è abbastanza rozzo, tribale; dato che non richiedono una intonazione precisa, le pelli usate non devono essere necessariamente di altissima qualità; possono essere tese tuttavia per ottenere una accordatura seppur relativa con l'uso molto cauto del calore, sia quello solare, che quello artificiale. Si suonano, con le mani o con le bacchette.

Derivati dai tamburi africani sono i bonghi, le conge e le timbales della tradizione latino-americana: strumenti più moderni, dato che offrono un sistema di accordatura a chiavette,

come quello dei tamburi della batteria, sono usati spesso in coppia (uno in tono più acuto, e uno in tono più grave) e sono costruiti in legno, ad eccezione delle timbales, in metallo, che ricordano il rullante di una batteria, perché poste su un supporto e suonate solo con le bacchette. Caratteristiche della tradizione afro-americana, infine, sono le maracas, che hanno la loro origine in un frutto essiccato, svuotato della polpa e riempito con i semi o con sassolini, che, quando vengono agitate, producono quel caratteristico suono fruscicante.

Tipicamente indiane, invece, sono le tabla. In legno molto secco, hanno una pelle molto pregiata, e delicatissima, che permette una accordatura e una sonorità perfette, prerogative, queste, tipiche di tutti i tamburi orientali, dallo Tsuzumi giapponese, al tabla turco in metallo. Vanno suonate solo ed esclusivamente con le dita, sul bordo del disco di pece che hanno sulla pelle; l'uso di bacchette le rovinerebbe irrimediabilmente nel giro di pochi giorni. Anche queste sono in coppia e caratteristico del tabla basso è il suono glissato, che si ottiene premendolo al centro con la base della mano. Per quanto riguarda l'accordatura, il tabla piccolo ha un sistema di cinghie di cuoio, tendibili con degli appositi spessori di legno, mentre la pelle di quello più grosso può essere tirata, battendo, con uno speciale martelletto, sulla treccia, anch'essa in cuoio, che ne stringe i bordi.

Di tabla ne esiste un terzo tipo, chiamato Dholak, di forma cilindrica e molto lungo, che, suonato ai due lati, offre in un solo strumento, sia la tonalità grave, che quella acuta; principio usato anche in molti tamburi africani, e nello stesso Tsuzumi giapponese, caratteristico per la sua forma a clessidra.

Strumenti a percussione di origine prettamente orientale sono quelli in metallo. Tipici sono i cymbals, da cui sono derivati i moderni piatti della batteria, che ne hanno conservato la forma. Ne esistono di svariatissimi tipi e misure; ed appunto dalle dimensioni e dalla lega in cui sono fusi, dipende il loro suono.

Nella maggior parte, però, sono ancora prodotti artigianalmente ed è questo il motivo per cui spesso non si conoscono di preciso le leghe metalliche di cui sono costituiti, come nel caso delle campane tibetane, leggendarie e tutt'oggi avvolte da un alone di mistero. Non c'è da stupirsi: in queste zone del mondo musica e religione sono strettamente unite e proprio questi strumenti sono i più usati nelle cerimonie, come nel caso dei cimbals più piccoli (se ne possono trovare da un diametro di 3-4 cm. in su) che vengono suonati in coppia, battendoli o sfregandoli tra di loro.

Oltre poi ad una gamma infinitissima di campanelle, campanacci e campane tubolari di varia misura e suoni, reperibili singole, in scala o a grappoli, abbiamo il gong, senz'altro il più conosciuto tra gli strumenti orientali. A differenza degli strumenti elencati fino ad ora, prodotti ancora artigianalmente e difficili da reperire nei nostri paesi, il gong viene costruito anche qui su larga scala, e lo si può avere in differenti dimensioni e in precise tonalità. Il suo notevole costo è dovuto alla lega raffinatissima e alla lavorazione lunga e accurata, ottenuta battendo il metallo concentricamente con appositi martelletti: un lavoro così assordante che viene eseguito da due o più persone a brevi turni.

L'attenzione, della musica moderna per la percussione, dal primo '900 ad oggi, ha portato, da un lato, alla realizzazione di strumenti in legno o in metallo con una precisa gamma tonale che richiedono però una preparazione specifica, come lo xilofono, la marimba, il vibrafono (quest'ultimo elettrificabile), dall'altro, con l'interesse per il « suono concreto », alla ricerca di soluzioni sempre più disparate, basate sul principio dell'uso del rumore come suono musicale. E qui si può andare dall'adoperare lastre di metallo, percosse o mosse, lastre di vetro, o qualsiasi altro oggetto in legno o metallo, sino all'inserimento in un contesto musicale dei rumori più quotidiani, come quello di motori o macchinari industriali.

Questa nuova concezione, uni-




ta alle ultime tecniche di registrazione e di manipolazione del suono stesso, ha aperto un orizzonte vastissimo al percussionista che, oltre ad usare strumenti tradizionali, pensa sempre più a crearsene dei nuovi, un campo in cui i limiti sono posti solo dall'immaginazione e dal gusto del musicista.

Per avere molte di queste informazioni e chiarimenti sul futuro delle percussioni ci siamo rivolti ad uno dei pochi musicisti italiani che effettua una seria ricerca sulle percussioni (gli altri due nomi che è indispensabile citare sono Toni Esposito e Marco Cristofolini dei Nadma): si tratta dell'amico Lino « Capra » Vaccina già con gli Aktualia, che attualmente si esibisce in concerto da solo, con l'aiuto di basi preregistrate e l'uso esclusivo di strumenti a percussione.

Vaccina, oltre ad accennarci a strumenti in vetro, in ottone e a corde, che realizzerà in un prossimo futuro, ci ha dimostrato come l'uso dell'archetto di un violino, sui fili di metallo di un comune soprammobile, elettrificato per poterne captare meglio le vibrazioni, possa offrire delle sonorità inaspettate e senza dubbio affascinanti.

Questo per dimostrare come, al pari dei progressi « sonori » indubbiamente notevoli apportati dall'elettronica, anche una certa dose di fantasia e un profondo studio delle possibilità acustiche naturali possano aprire nuovi orizzonti alla musica contemporanea e alla musica per percussioni in particolare.

Dario Guidotti
& Lino Gallo



Lo incontro al momento giusto. Cioè quando il vecchio proiettore si è guastato e la pellicola di una volta scivola negli archivi, e si tengono le prove generali per il nuovo film-Ayers: un tipo da casa discografica non lo molla un attimo, lo carezza con lo sguardo e ne diluisce la malinconia, cercando disperatamente di « vendere bene » quest'uomo nuovo.

Chi è oggi Kevin Ayers? Un personaggio incerto, un non - contento - di - sé - assolutamente che vuol provare a catapultare dal Trampolino Olimpionico dell'Industria i sentimenti, le speranze, la bizzarria: « rien n'est serieux, à ce monde », mi dirà durante l'intervista, e forse nemmeno questa conversione al vendibile va vista con gli occhiali della normalità e della convin-

zione. Ma intanto il passato esce con le ossa rotte, intanto i piccoli adorabili « trucchi » dell'altro ieri finiscono nella valigia delle « belle cose dimenticate ». Giacca bianca, bellezza da foto, occhi bistratti senza voler imitar Bowie a tutti i costi, Ayers cerca di convincermi che in fondo non è proprio così, che il ciclo delle cose prevede soste e partenze brucianti, che l'ispirazione è una strana creatura sempre eguale; ma fatica ad essere chiaro, decisivo, lasciando spazio a insinuazioni maligne. Proprio come quel suo personaggio di *May 1?* stanco e desolato: « fatigué et mal au cu ».

Ti interessa ancora la musica, Kevin?

GONG: Ti interessa ancora la musica, Kevin?

K. A.: Sì... però vedi, è tutto un gioco preciso, inevitabile, e allora non puoi startene fuori come facevo io un tempo, vivere di riflesso, accettar compromessi... Devi gustare il gioco sino in fondo. E' quel che faccio ora, ma non è che ogni problema sia risolto; non sono convinto, non riesco a capir chi sono, il pubblico mi entusiasma e mi deprime. Guarda stasera...

GONG: E' importante, per te, il pubblico?

K. A.: E' fondamentale, davvero. Può decidere in ogni senso la mia musica. Prima mi parlavi degli anni passati, del periodo dada, di quando facevo le *Banana Folies* a Londra, in piccoli clubs: dipendeva tutto dalla gente, dal clima che s'instaurava, dal fatto che riuscissero o meno a condizionarci. Stasera invece... guarda.

Intervista a Kevin Ayers

Banana Tristesse



ho fatto venticinque concerti in questa tournée europea, e gli ultimi due, a Ginevra e Lugano, son stati disastrosi. Così non sei più convinto, sbagli, ti stanchi. E poi non ho mai amato girare in tournée: starò fuori due o tre mesi all'anno, non di più.

GONG: Come passi il resto dell'anno?

K. A.: Vivo in Francia, nella Valle del Rodano, dove ho una casa in mezzo ai boschi piena di ottimo vino. Amo la natura, Londra e l'Inghilterra sono abbastanza stressanti: ci sto per incidere, per qualche concerto. Poi viaggio, faccio molta pesca subacquea: sono stato nei Caraibi, l'anno passato, e ora ho intenzione di vivere un mese in Algeria.

GONG: Sul tuo personaggio si è ricamato molto, come sulla tua arte. C'è chi ti vede come un dandy, un esponente di quella cultura decadente che ha in David Bowie e Lou Reed i massimi esponenti. E' vero? E cosa cerchi di fare con la musica?

K. A.: Conosco i nomi che mi hai citato, ma non mi interessano: voglio dire, possono fare quello che vogliono, non ho giudizi da esprimere. Quanto alla musica, cerco di piacere, di dare qualcosa di bello: voglio esprimermi, cercare di farmi capire. Non capisco quel che molti dicono a proposito della politica: la musica è un'altra cosa, politi-

ca è una parola e la musica non ha bisogno di parole. Etichette, capisci quel che voglio dire? La musica è libera e tu non puoi inquinare con parole, con etichette...

GONG: Ma è un concetto più ampio di questo, quello che voglio intendere. Nemmeno coi testi tu cerchi di entrare nel mondo che ti circonda, di interpretare la realtà?

K. A.: Coi testi io regalo agli altri me stesso. Non ho niente da spiegare, da insegnare: sono impressioni mie, qualche volta eccentriche, qualche volta normali. Questa sera ho cantato *Lady Rachel*: è una favoletta, mi piace e basta. Ho tante altre canzoni così, nel mio repertorio: le scrivo di notte, mi viene un'idea e la segno su un pezzo di carta. Immagini della mia vita.

GONG: Pensi che esista una crisi di creatività nel mondo pop di oggi? Una crisi che magari coinvolga anche te...

K. A.: Sai, io non sono cambiato. Ho modificato qualcosa della mia musica, tutto qui: prima facevo qualcosa di più... di più eccentrico, è l'aggettivo giusto. Adesso cerco di farmi capire: non è commercialità, non so, la musica va in radio più facilmente, capisci? Quanto al resto, c'è una crisi di immaginazione, se è questo che intendi; tutti ripetono le solite cose.

GONG: Quando hai comin-

ciato, a Canterbury, non era così...

K. A.: Quando ho cominciato, nel 1965, la musica mi interessava poco. Voglio dire, venivo da una vita un po' costretta, anche se movimentata; ero stato a Londra con i miei, in galera, anche, e poi in Malesia per qualche anno. Riuscii a liberarmi della famiglia: e cercavo gente nuova, idee fresche. A Canterbury, quando conobbi Ratledge e Wyatt quando dividevo la stanza con David Allen, quel che più mi colpì era la loro personalità, la loro forza di vivere. La musica venne più tardi.

GONG: Del periodo coi Soft Machine cosa ricordi?

K. A.: Era un gran casino, Ratledge aveva la mania del jazz, Wyatt ci faceva impazzire col suo R & B e io vagavo, da un genere all'altro. Ci divertimmo, comunque; anche se io smisi di farlo dopo quella celebre tournée con Jimi Hendrix, in America, nel 1968. Avevo 24 anni, troppo giovane forse per certe cose: isteria, non so se capisci, alberghi, stadi immensi, aeroporti. Tutti nevrotizzati; Jimi, ad esempio, era una persona adorabile, molto dolce, molto quieta, ma veniva sistematicamente aggredito da tutto il mondo che gli ruotava attorno.

GONG: Da quei tempi ti sei lanciato in mille avventure diverse, hai cambiato molte formazioni. Perché?

K. A.: Mi piace provar situazioni differenti. E poi sono un individualista: quando partii, quando venni a Londra con i nastri di *Joy of a Toy*, che avevo creato ad Ibiza, non pensavo assolutamente ad un complesso regolare, ad una band come si deve. Poi venne il Whole World, con Oldfield e Coxhill: fu divertente, ci ubriacavamo tutte le sere solo per veder che effetto faceva suonare concitati in quella maniera. Comunque, non sono mai riuscito a legare con la gente del complesso fuori dall'ambito delle registrazioni, dei concerti, delle sale d'incisione: né con i Whole World né con gli altri gruppi, ad esempio quando suonavo con Archie Leggett. Solo con questa formazione riesco a sviluppare un certo discorso di amicizia, con Tony Newman, Rick Willis, Zoot Money. Con

Ollie Halshall soprattutto.

GONG: Quando hai conosciuto Ollie?

K. A.: Stavo registrando *Confessions of Doctor Dream*, agli Air Studios, e lui stava in session con Neil Innes, quello dei vecchi Bonzo. L'ho ascoltato, gli ho offerto una piccola parte in un brano del LP, *Did Not Feel Lonely Till I Thought of You*: da allora suona con me.

GONG: Con i musicisti che han lavorato al tuo fianco, che rapporti hai ancora?

K. A.: Ratledge è mio buon amico, lo vedo spesso. Però non conosco la musica dei Soft Machine d'oggi, e non m'importa tanto sapere se sia più o meno valida. Con Wyatt sono molto arrabbiato: per quel che ha fatto col suo corpo, è veramente terribile. Oldfield lo vedo di rado, dopo *Tubular Bells* si è chiuso nel silenzio più pazzesco. E' paranoico, ossessionato da gente che gli chiede danaro: qualcuno dice che lo deprime l'idea che il suo successo derivi dall'*E-sorcista*, un film che non ama e in cui davvero non c'entra nulla. Ma non credo le cose stiano così: Mike è sempre stato paranoico, insicuro, anche ai tempi del Whole World. David Allen lo frequento pochissimo: non amo il suo mondo, anche se verso il '72 ho suonato per un po' di tempo con i Gong.

GONG: Eppure ci sono no. L'idea della banana, ad esempio, quel mito un po' serio e un po' provocatorio che tu hai sviluppato con *Bananamour* e Allen con *Banana Moon*. Non trovi?

K. A.: Guarda, non so come David voglia veder la cosa. Per me la banana è il simbolo della mia arte, del mondo intero; fiera e dignitosa se la prendi in mano, ridicola e insignificante se la sbucci. Un modo per accorgersi che niente è serio, a questo mondo, che tutto può esser visto con gli occhi dell'ironia, della miseria.

GONG: Un simbolo sessuale, anche?

K. A.: Mica tanto. In fondo la banana è molle, no?

GONG: Vuoi dirmi qualcosa sul tuo presente, sulla musica che hai cominciato a comporre dopo il passaggio con la Island?

K. A.: il cambio di casa mi è servito a qualcosa. Con la Harvest ero spaesato, un numero come tanti altri; la Island è più piccola, l'artista viene seguito meglio. Così *Confessions* è venuto bene, una facciata come la volevo io e l'altra più semplice, adatta per 45 giri e cose simili. L'ho scritto anche nel titolo: *Confessions of Doctor Dream* da una parte, *Other Stories* dall'altra.

GONG: Problemi finanziari?

K. A.: No, davvero. Non ho mai avuto problemi di denaro: nemmeno quando denaro non ne avevo.

GONG: *Sweet Deceiver* come le vedi?

K. A.: Mi piace abbastanza, è uno dei miei dischi migliori. Un *mixage* di tante cose, di tanta musica che ascolto: perché, vedi, non ho direttrici fisse, vado e vengo tra generi molto dissimili. Adesso sono innamorato del *reggae*, ad esempio, della musica caraibica: anche se poi ci sono i problemi che dicevo prima, i rapporti col pubblico, la mia crisi d'identità...

GONG: Non era forse meglio qualcosa del passato?

K. A.: *Bananamour*, certamente, ero tranquillo e riposato; il mio disco migliore. E poi *Joy of a Toy*: tutti gli albums d'esordio sono candidi e innocenti.

GONG: E i brani singoli?

K. A.: Non so. *Oleh Oleh Bandu Bandong*, agli inizi, era il mio ritratto «eccentrico»; *Shouting in a Bucket Blues* è qualcosa di più normale. Ma soprattutto c'è quella canzone sull'ultimo disco, *Toujours la Voyage*. Lì c'è il vero Kevin Ayers d'oggi: un qualcosa di sottile, di impalpabile, un concetto che non riesci ad afferrare. *Werldschwezz*, si chiama in tedesco, o qualcosa del genere: in inglese non si può tradurre, non credo nemmeno in italiano.

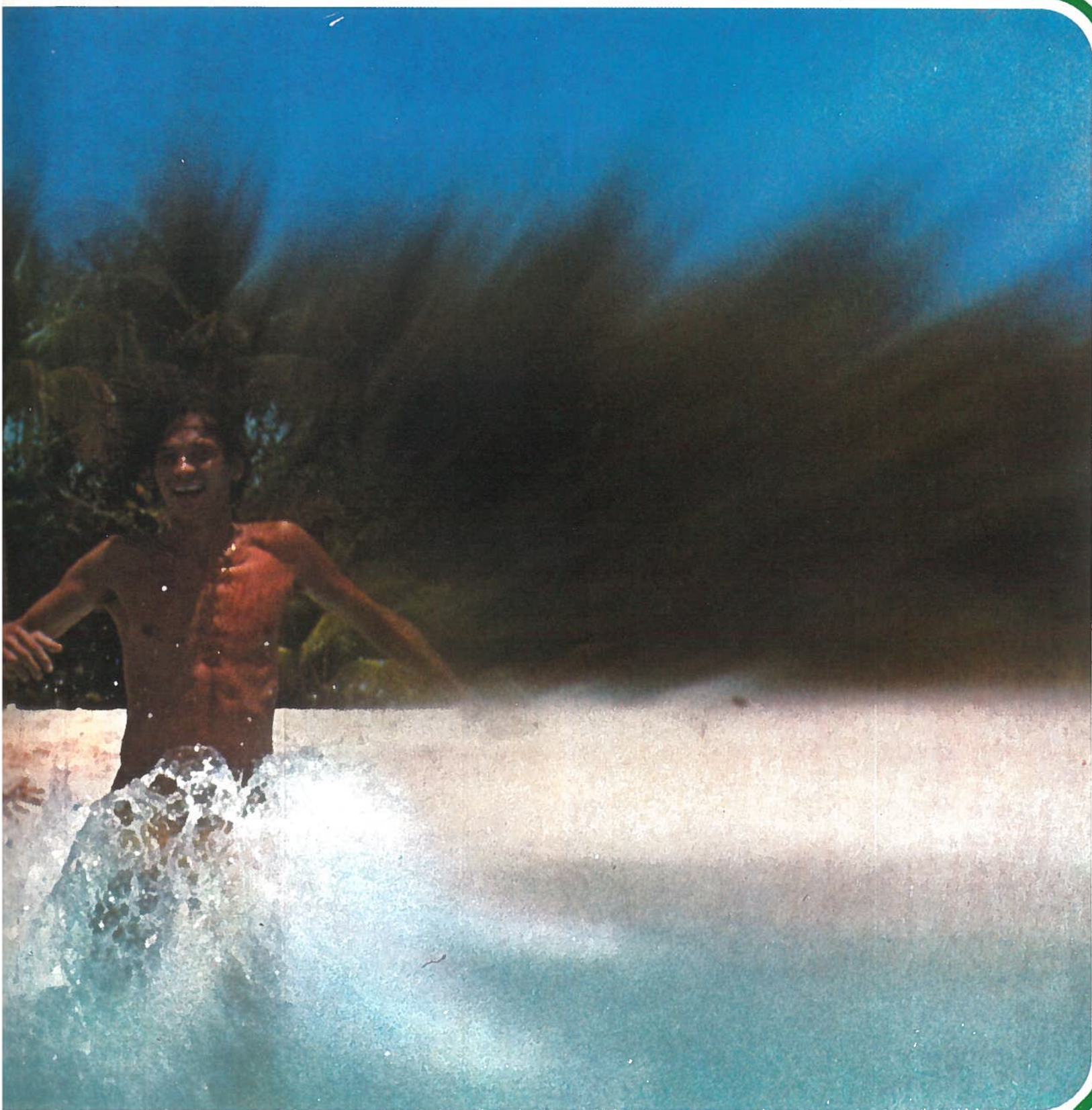
GONG: Cos'è, Kevin?

K. A.: E' una tristezza insinuante, imprecisabile. Un *quid* che non è in te ma gira, sta nell'aria. Malinconia universale. Come quando ti muovi e fai concerti, e la gente non ti capisce...





al Club Méditerranée
la vertigine dei grandi spazi è compresa ne



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 • senza impegno lo splendido libro
delle «vacanze Club» rivolgetevi a:
CLUB MEDITERRANÉE
Viale Europa, 134-136 - 00144 Roma
Largo Corsia dei Servi, 11 - 20122 Milano
Galleria San Federico, 10 - 00121 Torino
e presso tutti gli uffici della **CT**
nome • indirizzo

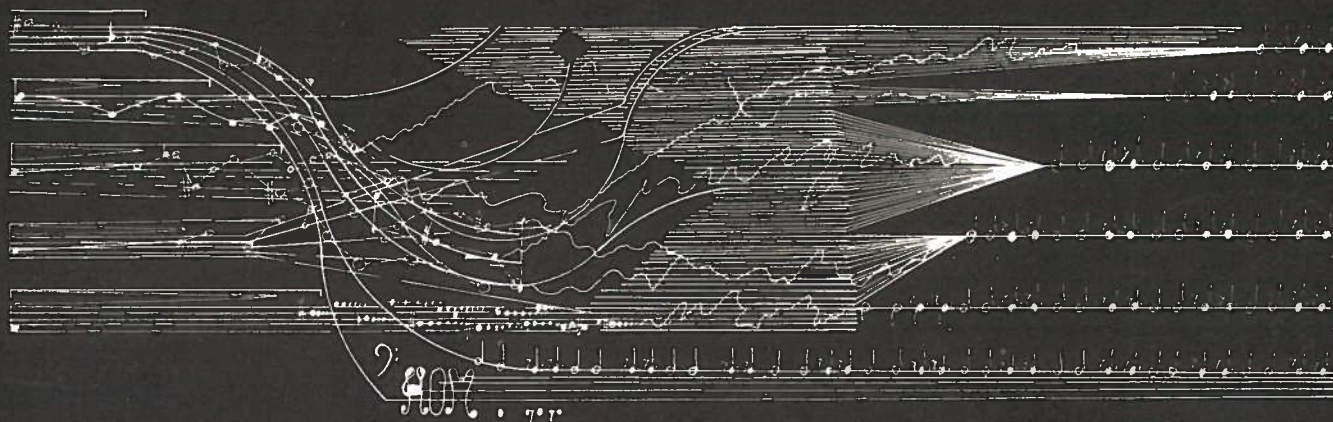
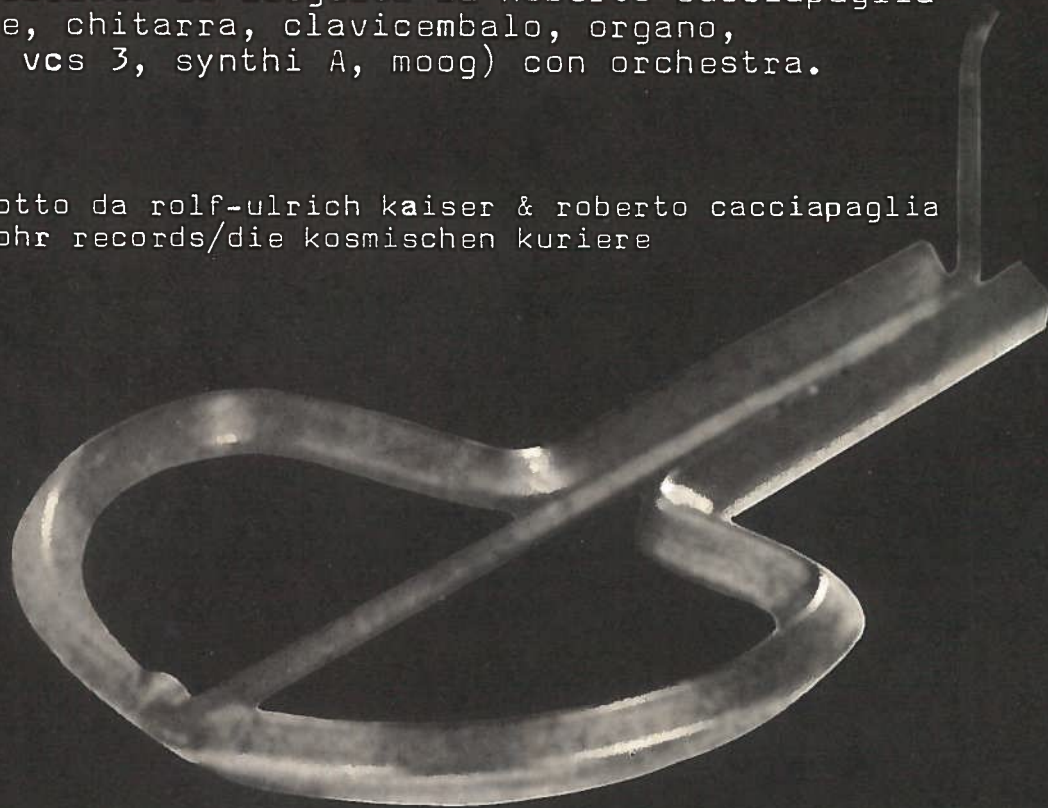
GO

SONANZE ROBERTO CACCIAPAGLIA

P1d. SQ 6025

SONANZE. 33.05 MINUTI DI INTENSITA'. MUSICA LIQUIDA.
Composto, diretto ed eseguito da Roberto Cacciapaglia
(pianoforte, chitarra, clavicembalo, organo,
vibrafono, vcs 3, synths A, moog) con orchestra.

prodotto da rolf-ulrich kaiser & roberto cacciapaglia
per ohr records/die kosmischen kuriere



KOSMISCHE MUSIC



VIA SENATO 12 - MILANO

REFERENDUM A PREMI PER I LETTORI DI GONG

Cari amici di GONG, abbiamo deciso di indire 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 del sì o del no, ma di fare una serie articolata di brevi interventi che ci aiutino ad avere un quadro

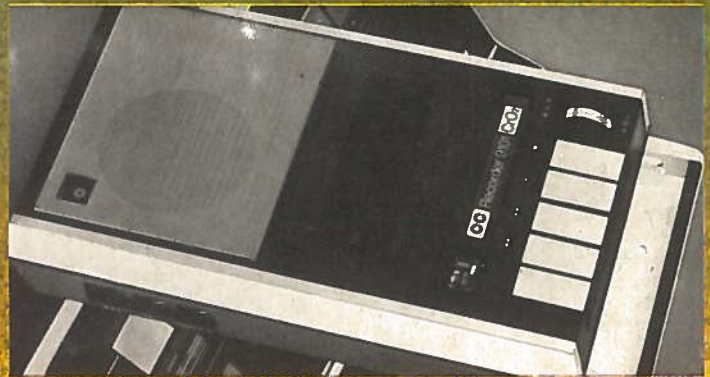
sociologico del nostro target di lettori; ed in ultimo vi invitiamo a dare una definizione aggeccata e personale della musica. Tra coloro che, oltre ad avere compilato interamente il questionario, avranno inviato le definizioni più significative, verranno scelti a insindacabile giudizio della redazione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



Basf Cc Recorder 9101



Otranto



Palinuro

Attenzione: questa risposta ti può far vincere un premio!

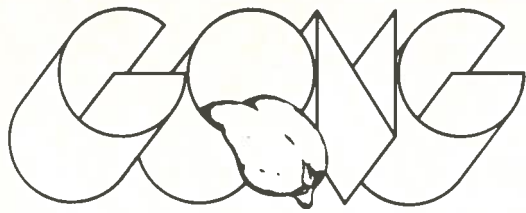
cerca di concentrare in queste poche righe quella che tu personalmente consideri la più efficace, attuale e completa definizione della musica

Blank lined area for writing the definition of music.

(Nome e Cognome)

(Indirizzo completo)

(compilare chiaramente in stampatello)

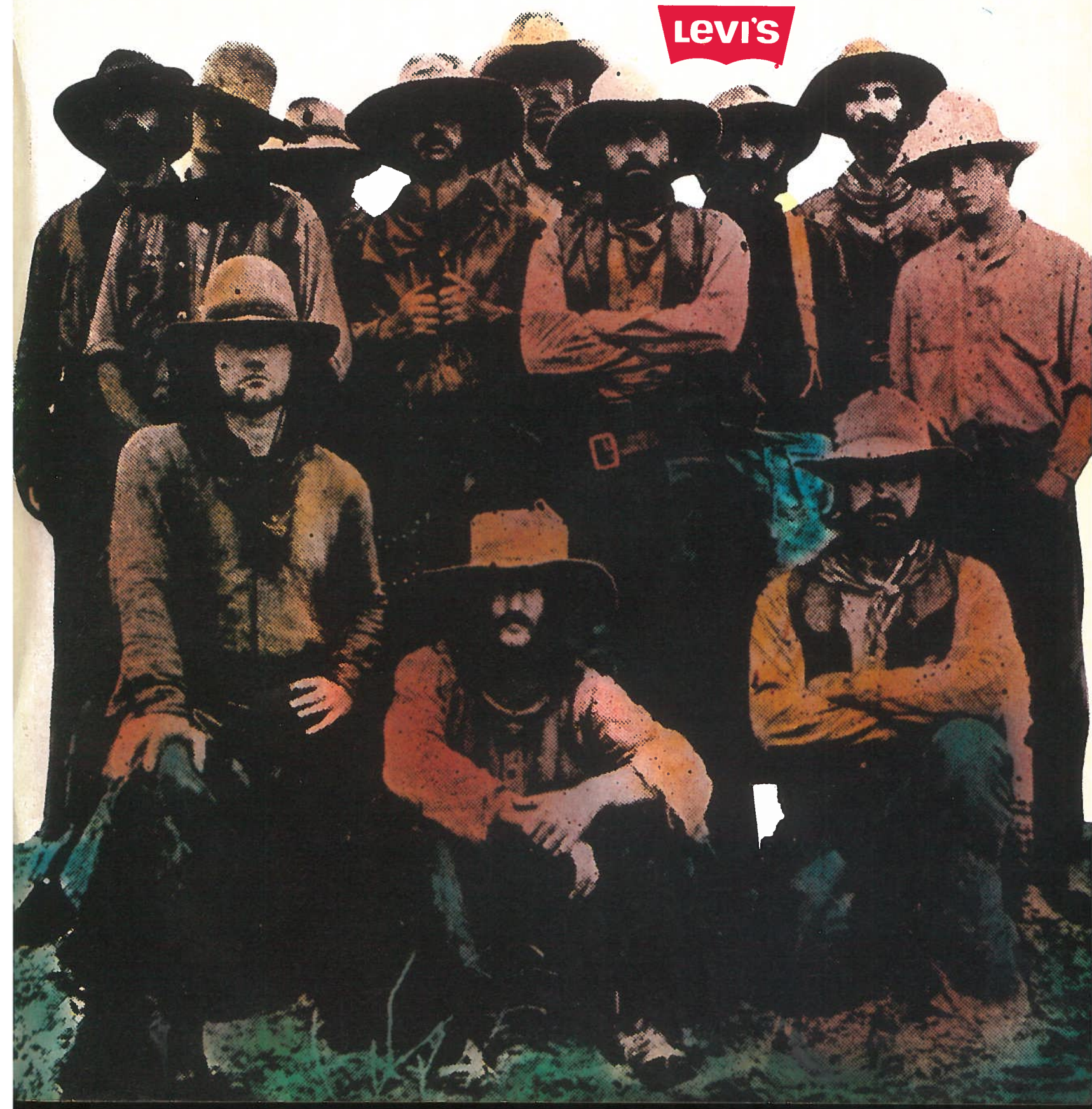


REFERENDUM

- 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?

**Davanti a loro c'era
una grande terra selvaggia.
Una terra da domare con il
sangue, il sudore e i Levi's.**

Levi's



Levi's: una leggenda vivente



1850 E' l'epoca della febbre dell'oro. Levi Strauss si accorge che gli esausti e laceri cercatori hanno bisogno di pantaloni rudi quanto loro; e crea i jeans.



1875 Bisogna essere duri per sopravvivere nel selvaggio Ovest. Duri come Pinkerton, l'eroe più temuto dai fuorilegge: duri come i Levi's, fedeli amici di entrambi.



1900 Butch Cassidy terrorizza l'Ovest. Levi's invece, lo veste e si fa così una fama che durerà fino ai nostri giorni.



1928 La nascita del cinema porta Levi's sugli schermi; e così Levi's insegna a tutti come ci si vestiva nell'Ovest.



1949 Quando le stelline di Hollywood scoprono i jeans aderentissimi, è l'assalto. La notizia si sparge: Levi's è il miglior amico delle ragazze.



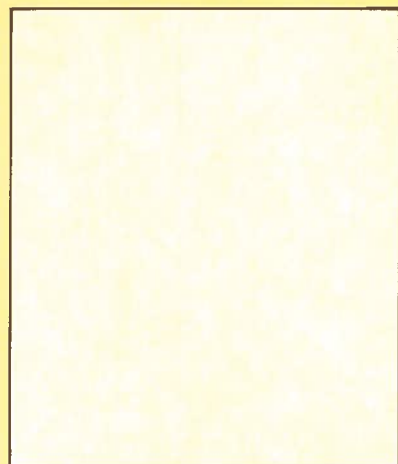
1955 Un secolo prima, i Levi's avevano resistito alla forza bruta di due cavalli selvaggi. Adesso, superano una prova più moderna: un'intera notte di rock.



1968 A Levi's ed ai giovani piacciono i festivals*pop. A Woodstock, quasi tutti i musicisti freaks indossano Levi's. Gli altri non indossano niente.



1975 E' la nuova generazione, il presente: vive, ride, ama, prende la vita come viene...in Levi's, oggi come sempre.



DOMANI Noi siamo pronti. E voi?

The Original Jeans



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