

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

Settembre 75
ANNO 2° N. 9
LIRE 800



BATTIATO

COLTRANE Intervista inedita.
KRAFTWERK • GRATEFUL DEAD.
STEVE REICH • TIM BUCKLEY.
PARIGI CONTROGUIDA.
il futuro dei
circuiti alternativi

speciale
strumenti
HI-FI



Philips evoluzione in Stereo



GR814: amplificatore stereo + giradischi + piastra di registrazione stereo a cassette. Potenza d'uscita 8 watt per canale.

PHILIPS
quando il suono è perfezione

intermarco - larner



Posta

Pubblichiamo questa lettera senza risposta. Non ci sembra indispensabile discutere i molti giudizi particolari o certe ingenuità di scrittura. Quello che conta qui è far conoscere questa sincera testimonianza di un giovanissimo e della sua evoluzione magari non sempre limpida, ma così tipica, entusiasta e significativa.

Sono un ragazzo fiorentino di 14 anni e non è la prima volta che scrivo qualcosa riguardante musica a qualcuno, ma mai mi ero deciso a farlo così.

La mia storia credo sia abbastanza comune. In famiglia, tutti gli anni non sono disposti a perdersi una Canzonissima o un Sanremo, per non contare i vari Punto e basta o Tanto piacere, e mi aggrediscono appena metto un buon disco di Sorrenti, Genesis o qualcun altro, mentre seguono con ardore con chi si risposa il Tizio, o da chi divorzia il Caio (e in sostituzione di Tizio e Caio ci si deve mettere i vari Reitano, Morandi, & Co.).

In questo scenario, nei miei primi anni di « vita musicale » compravo (o meglio mi facevo comprare) dischetti dei vari furbacchiotti esistenti e, se qualche volta chiedevo un Beatles o anche un Battisti, un Gaber o un Jannacci, subivo le prime disapprovazioni, perché uscivano dalla LORO comprensione musicale, quella che si impara a Canzonissima con il suo Zum Zum Zum o come diavolo faceva...

Avrò avuto 12 anni e cominciavo a scoprire Supersonic: a circa 12 anni e mezzo CREDEVO di aver fatto un gran passo avanti solo perché compravo dei dischetti come quelli che compravano i miei amici (Quatro, Sweet, Slade, etc.).

Poi una sera (di circa un anno fa) tenni la radio accesa un po' più del solito e per caso sentii una strana trasmissione (POPOFF) con musiche praticamente incomprensibili e risi anche sui nomi degli artisti che non avevo mai sentito rammentare prima.

Così, per caso, sentii Popoff un'altra volta, altre 2, 3, 4, 5 volte, finché un giorno ci fu un pezzo che mi è rimasto impresso: un pezzo di cui non ricordo né l'autore (J. Cage?) né il titolo, ma che mi pare cominciassero con il segnale orario delle 22,30 e poi continuasse con un casino infernale di trasmissioni e onde radio, intersecate tra loro. Mi pare anche di ricordare che il suo autore avesse qualcosa a che fare con Lascia e Raddoppia. Questo pezzo mi colpì perché era estremamente semplice e forse l'avrei potuto fare anch'io con una radio e un registratore ma non mi era mai neanche passato per la mente.

Così cominciai ad ascoltare Popoff sempre più spesso; e dapprima le trasmissioni che preferivo erano quelle di Masarini, mentre quelle che mi piacevano di meno e che consideravo più noiose erano quelle del Bertonecelli e del Villa. Iniziai a registrare qualche trasmissione su un piccolo registratore a cassette e poi un giorno riuscii, dopo mesi di risparmi e qualche spintarella, a comprare un radioregistratore: un sogno avverato!

I sei mesi seguenti segnarono un passo incredibile nella mia « storia musicale »: cominciai ad ascoltare Supersonic solo in occasione dei concerti dal vivo che ci sono di tanto in tanto; cominciai ad ascoltare Per voi giovani e adesso consideravo le migliori trasmissioni di Popoff proprio quelle che prima detestavo... Cominciavo anche a leggere alcune riviste: dapprima Ciao 2001, poi talvolta Muzak e Nuovo Sound, e poi scoprii GONG (che però ha un difetto: quello di parlare troppo poco di musica italiana). Iniziai anche a leggere Stampa Alternativa e ad assistere a qualche concerto (negli ultimi tempi a Firenze sono venuti Guccini, NCCP, Canzoniere del Lazio, Collettivo Victor Jara, Inti Ilimani, Area, Liguori Idea, Ga-

slini e forse qualche altro che non ricordo).

Dopo avervi detto tutto ciò, vorrei fare una carrellata sui miei attuali gusti musicali: mi piace tutta la buona musica, particolarmente quella di Genesis, Van der Graaf, Zappa, Gong, Pink Floyd, Weather Report, Miles Davis, Dylan, Velvet Underground, Gentle Giant, Oldfield per nominare solo i più conosciuti; poi quella dei gruppi tedeschi (Popol Vuh, Tangerine Dream, Neu, etc.). Ma soprattutto AMO la musica italiana, forse perché è più facile capire i testi, escludendo tutti i vari gruppi (più o meno di successo) che si distinguono solo per il loro suono fac-simile dei grandi gruppi anglosassoni...

I veri nomi della musica italiana sono i cantautori, Battiato, Castaldi, Marchetti, Area, e le ultime conquiste, Cacciapaglia e Napoli Centrale.

Fra i cantautori non si può non rammentare i padri, Guccini, Gaber, De André. Ma fra tutti emerge Alan Sorrenti (di cui tutta la discografia è ottima, specialmente il 2° album), Poi Bennato, che ci dà del rock & roll talvolta però troppo commerciale; De Gregori, che ha un po' la mania dei biglietti scaduti; Lolli, portavoce del pessimismo, e tutti gli altri, da Venditti, Rocchi, Dalla ai vari Fucci, Togni, Zanobi, etc...

Un discorso a parte è Battiato, che iniziava con delle cosucce (da Disco per l'Estate) e pubblicava 2 album giudicati all'unanimità scadenti (Fetus, Pollution) per poi continuare con 2 capolavori (Sulle corde di Aries, Clic), avvicinandosi alla musica contemporanea...

Non mi voglio poi soffermare, per non dilungarmi troppo, sui vari gruppi jazz (Liguori Idea, Gaslini, Giammarco-Centazzo, Perigeo, etc.) o folk (NCCP, Canzoniere del Lazio, Dody Moscati, etc...).

Vorrei dire un'ultima cosa a chiunque legga questa lettera: NON COMPRATE I DISCHI NEL 1° POSTO CHE TROVATE. Un disco costa 4500-5000 lire, dunque fate come me, che ho cercato per mesi nella mia città e infine ho trovato bancarelle in Piazza Repubblica, Piazza Mercato e Via Martelli (ma qui ci sono solo dischi vecchi o usati o bootlegs) e anche un negozio, in via dello Studio, dietro il Duomo, dove si vendono tutti i dischi a 33 giri a prezzi variabili dalle 2500 alle 4000 lire e i doppi dalle 5500 alle 7000.

Stefano Bettini (Firenze)



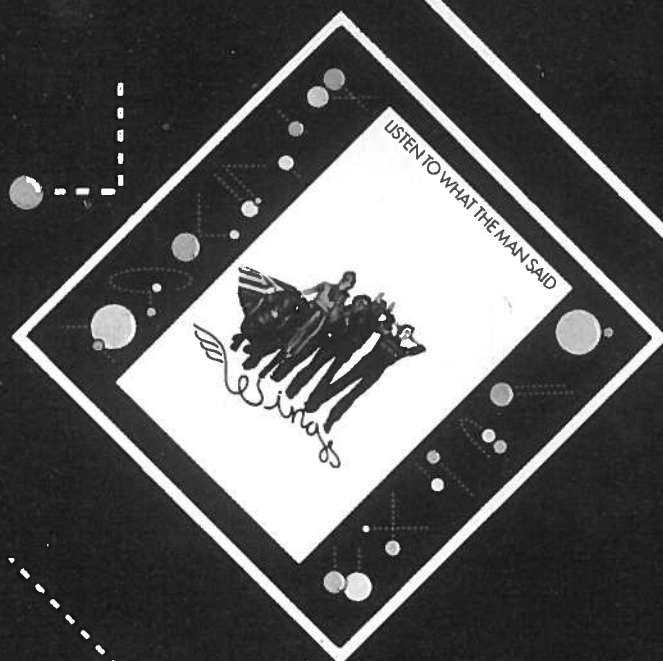
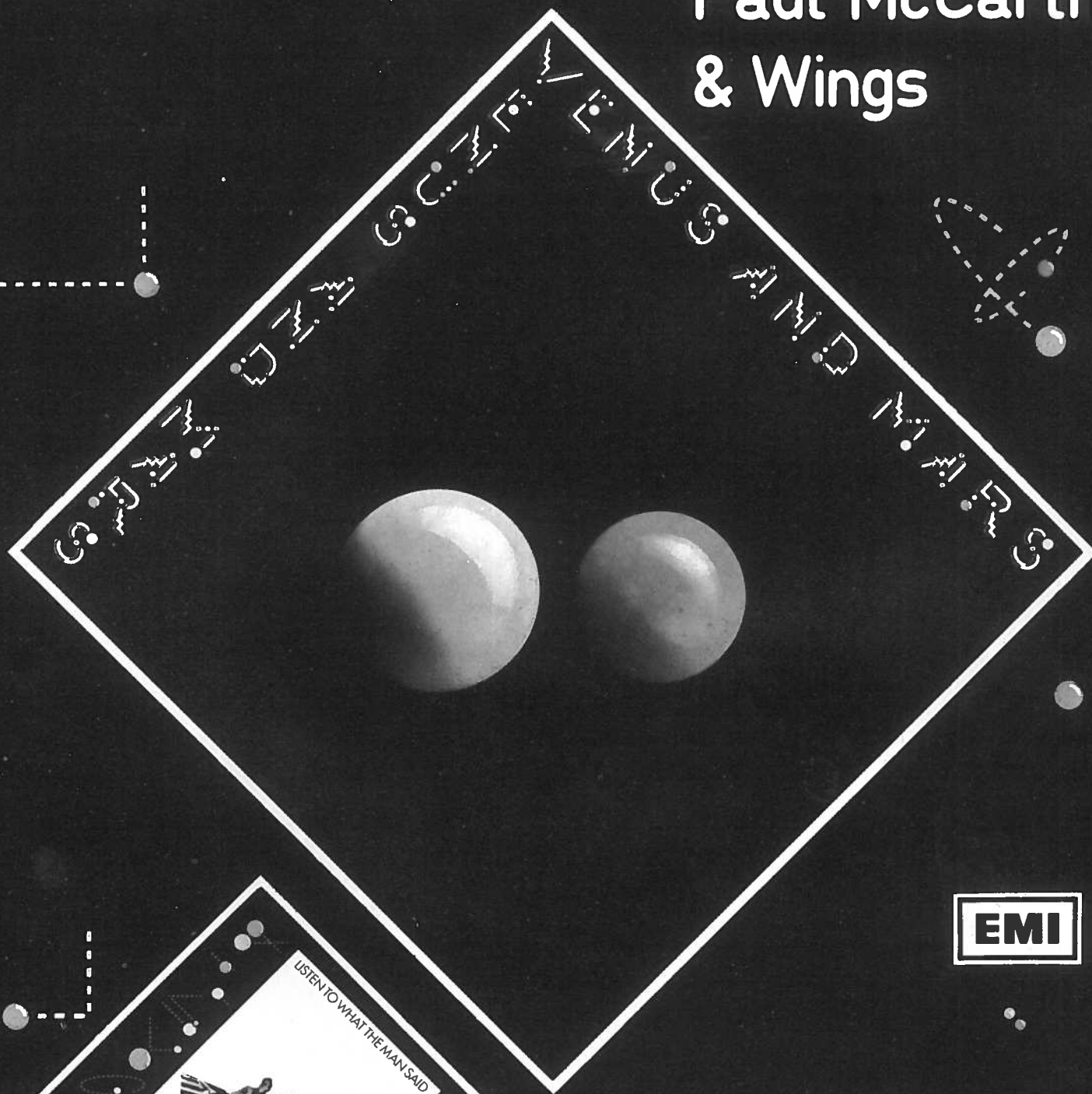
Diversi mesi fa (GONG anno 1, numero 2), nell'articolo Preistoria del cinema indipendente ho fatto un riferimento, rapidissimo ma molto pesante, a due cineasti underground che non amo: Kenneth Anger e Gregory Markopoulos. Ho definito la loro sensibilità « più nazista che omosessuale ». La frase è, effettivamente, delle più infelici. Markopoulos si è offeso e non ho alcuna difficoltà a modificare la forma, volgare e ineducata, e a scusarmi precisando meglio la sostanza. Gli aggettivi non si riferivano (come è ovvio) alla persona, che conosco poco e sommariamente, ma all'ideologia del suo cinema: un misto di adorazione per l'Inaccessibile, travestito sempre nelle forme dello Squisito, del Bello e del Sublime, e un dichiarato schifo per quanto non lo è. Suppongo che Markopoulos si sia ritenuto diffamato non da quello che affermo il suo cinema non essere (una forma storicamente determinata della sensibilità poetica) ma da quello che affermo essere. L'aggettivo politico è eccessivo e vago: posso sostituirlo con nostalgico e reazionario. Markopoulos infine ci tiene a precisare che conta molti ammiratori, alcuni fra i quali stimo e rispetto, come Alberto Moravia. Ma ciò conferma soltanto che il mondo è bello perché è vario.

Enzo Ungari



Venere e Marte in Discoteca !

Paul McCartney
& Wings



Pubblicato contemporaneamente in 35 paesi, Venus & Mars si annuncia come il successo dell'anno; la creatività di Paul sembra davvero non esaurirsi mai.

Bella anche la copertina che contiene due grandi posters e due stickers autoadesivi in omaggio.

tratto dall'L.P.

REALIZZAZIONE STUDIO B. M.

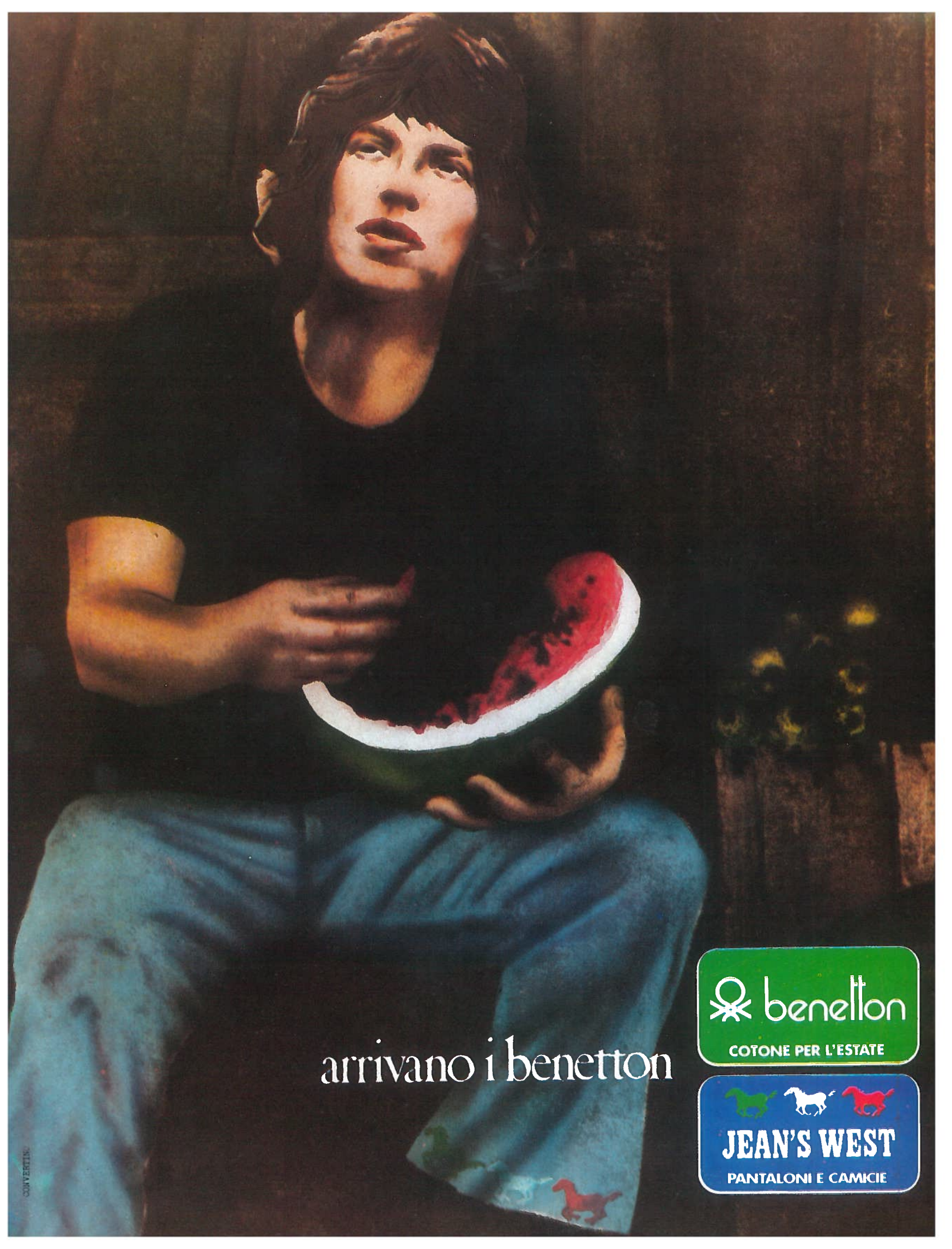


MILK OF PARADISE/I'VE DRUNK IN MY DREAM - 45 BASF 06 13325-Q
LOVE IS A WOMAN - LP BASF 21 23326-Q



junie russo
love is a woman

DISTRIBUZIONE S.A.S.E.A.



arrivano i benetton

 benetton

COTONE PER L'ESTATE



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE

arrivano i benetton

 benetton

COTONE PER L'ESTATE



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE



Tre modi di

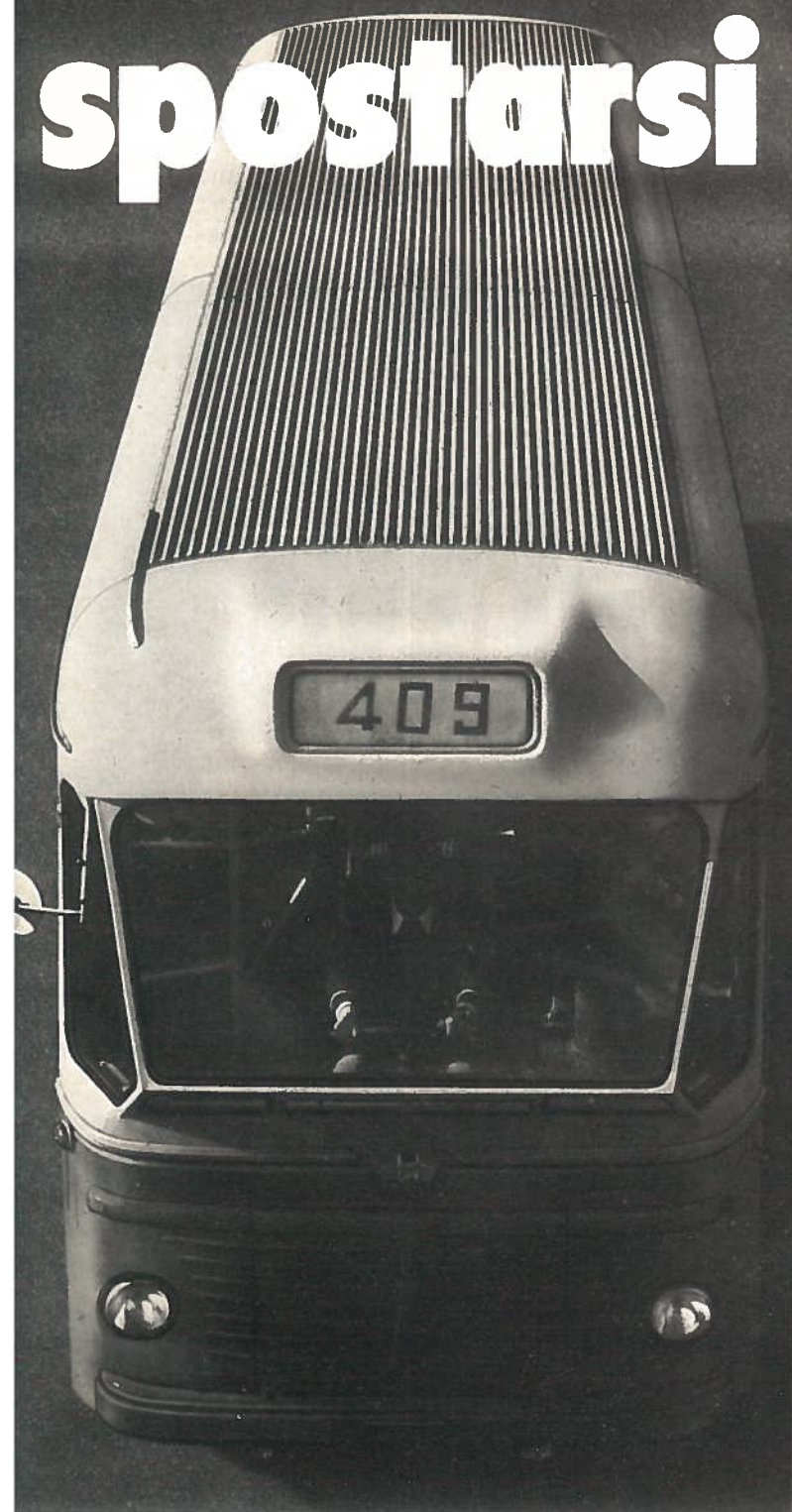
Male.

Per favore, usate i mezzi pubblici. L'auto, in città, non è un mezzo intelligente. Se non altro, perché non c'è dove lasciarla e, ferma o in moto, occupa sempre troppa parte dello spazio di tutti.

Se proprio l'autobus non vi è comodo, andate in Honda, come fanno ormai molti automobilisti.

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.

spostarsi in città



Bene.

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

Ma la Honda ha altri argomenti per convincervi.

La pronta consegna delle moto. Le facilitazioni di pagamento (fino a 24 rate) attraverso il "Credito Personale della Banca Commerciale Italiana". E la speciale "Polizza Assicurativa del Motociclista Honda", a copertura totale, studiata apposta per voi dal gruppo Ausonia.

Rivolgetevi a un Concessionario Honda e vi

Meglio.

convertirete alla moto.

Anche se costa più dell'abbonamento all'autobus.



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



Honda: più di una seconda auto.



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncelli, 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 ricer. 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 & C., P.za Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992 Edizioni Eredi Baracca s.r.l. Milano - Tipi e Veltrine: 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: A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.

3 Posta

14 Kraftwerk:
Occhi bianchi
sul pianeta Terra
(Marco Fumagalli)

18 Altri viaggi
(Gutenberg)

19 Controguida Parigi
(Marco Fumagalli)

* 23 Sottterranea: Stooges
(Riccardo Bertoncelli)

24 Grateful Dead:
Voglio la testa di Garcia!
(Riccardo Bertoncelli)

28 Speciale S.I.M.:
Tutte le novità di Hi-Fi
e strumenti
(Lino Gallo
e Dario Guidotti)

36 Mass Media:
politica e legislazione
La battaglia infuria
(Edoardo Fleishner)

38 John Coltrane:
un'intervista e una
biodiscografia
Significato di una
celebrazione
(Giacomo Pellicciotti)

44 Circuiti alternativi:
Qualche riflessione teorica
(Franco Bolelli)
Pratica e contraddizioni
(Franco Fabbri)

50 Steve Reich:
La musica come processo
graduale
(Riccardo Bertoncelli)

54 In memoria
di Tim Buckley:
Saggezza fuoritempo
(Marco Fumagalli)

58 Recensioni

66 Intervista
a Franco Battiato:
La mente è un
generatore...
(Antonino Antonucci
Ferrara)

72 Musica e candelotti:
Allarme a Pescara
(Giacomo Pellicciotti)
Cantastorie a Bologna
(Roberto Brunelli)

74 Teatro:
L'America è lontana?
(Gaetano Sansone)



Direttore



Caposervizi



Fotografie



Impaginazione
e illustrazioni



Cinema



"venite a visitarci al SIM"

DA 200 ANNI
FACCIAMO
L'AVANGUARDIA

LA FINE

Distribuzione
Monzino

20156 Milano - Via Sapri 26

Gibson, Moog, Yamaha, Slingerland, Selmer, A. Zildjian, Epiphone, Bach, Ibanez, Tama, Premier, King's Tone

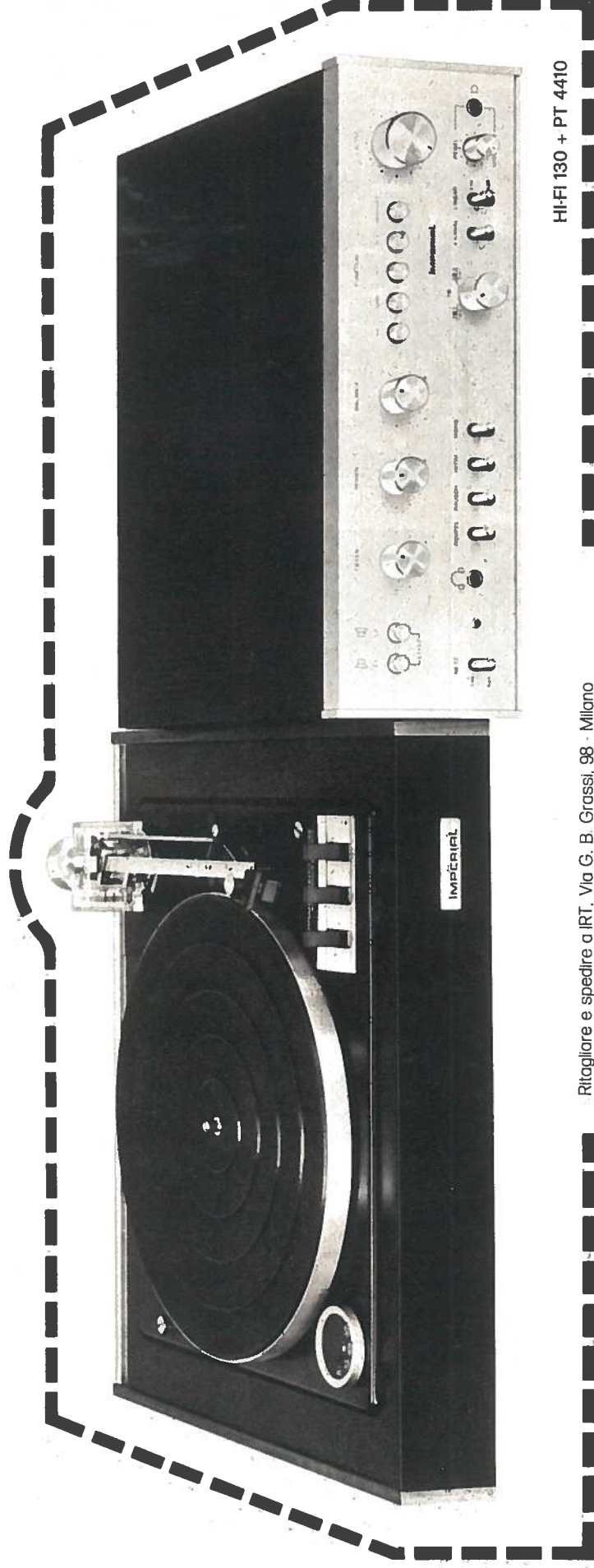
HI-FI Imperial.

Volete sapere perché persino quelle "orecchie fini" della Deutsche Grammophon lo hanno trovato hi-fi?

Usate le forbici.

L'impegno alla perfezione dei tecnici della Deutsche Grammophon è proverbiale. Ogni incisione deve essere un capolavoro, altrimenti non diventa Deutsche Grammophon. E un impianto hi-fi deve essere all'altezza delle loro incisioni, altrimenti

non è vero hi-fi. A questo punto, occorre la prova. Una prova d'ascolto dei nostri amplificatori, sintoamplificatori, giradischi, registratori e box nei negozi più qualificati per la stereofonia hi-fi. O quanto meno un'occhiata al nostro catalogo.



HI-FI 130 + PT 4410

Ritagliare e spedire a IRT, Via G. B. Grassi, 98 - Milano.
E' sufficiente il coupon, anche senza la foto.

Vi prego inviarmi il catalogo illustrato dell'HI-FI 130 + PT 4410.

nome

via

città

cap.

HI-FI 130 + PT 4410

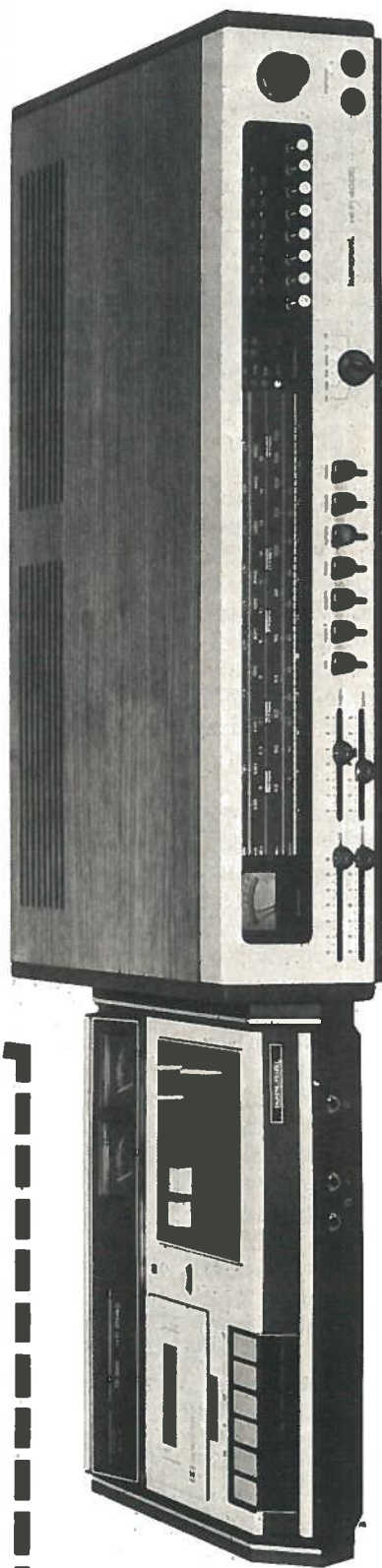
Composizione completa hi-fi con giradischi d'avanguardia, essenziale per accostarsi all'alta fedeltà: un impianto ad alto livello con molte possibilità di sviluppo.

HI-FI 4000 + TD 5000

Impianto per ascoltare la radio hi-fi stereo, registrare e ascoltare le cassette hi-fi stereo DOLBY, registrare la radio stereo hi-fi.

IRT IMPERIAL

l'alta fedeltà preferita dai migliori incisioni.



HI-FI 4000 + TD 5000

Ritagliare e spedire a IRT, Via G. B. Grassi, 98 - Milano. E' sufficiente il coupon, anche senza la foto.
Vi prego inviarmi il catalogo illustrato dell'HI-FI 4000 + TD 5000.

nome _____

via _____

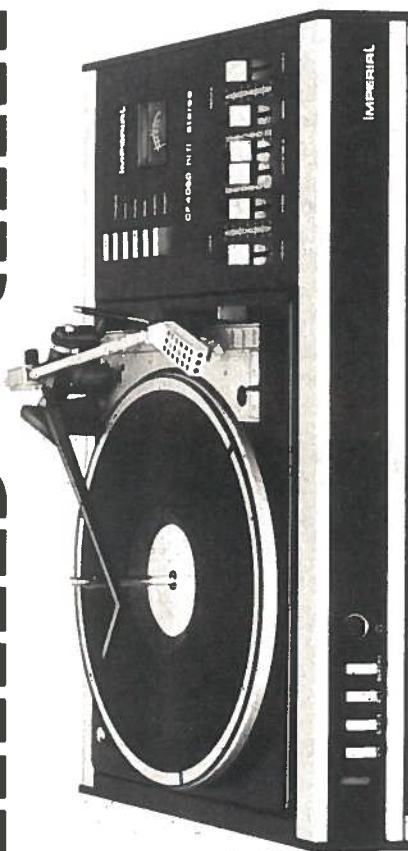
città _____

cap. _____



CF 4050 + LB 250

Potenza adatta a qualsiasi ambiente.
Con le stesse caratteristiche di flessibilità e fedeltà dei componenti separati, ma con un ingombro e costo minore.



Ritagliare e spedire a IRT, Via G. B. Grassi, 98 - Milano. E' sufficiente il coupon, anche senza foto.
Vi prego inviarmi il catalogo illustrato del CF 4050 + LB 250.

nome _____

via _____

città _____

cap. _____

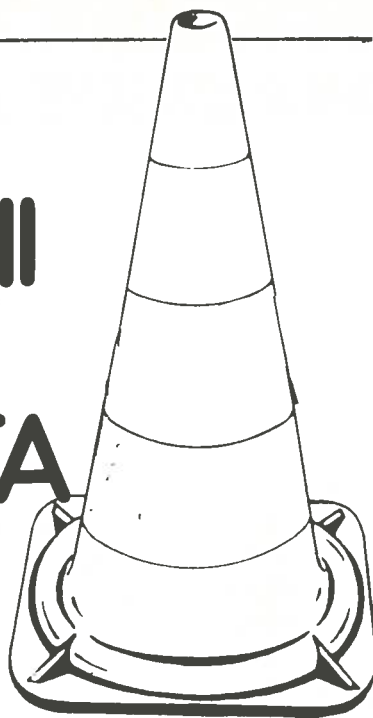


CF 4050 + LB 250



Fabbrica Italiana Radio Televisioni s.p.a.

OCCHI BIANCHI SUL PIANETA TERRA



« L'uomo saggio guarda
nello spazio
e non considera il
grande troppo grande
né il piccolo
troppo piccolo
perché sa che non c'è
limite alle dimensioni ».
(Lao Tse)

1.

C'è una foto, sul retro di un disco dei Kraftwerk, che racconta lunghe storie sulle primavere dei suoi protagonisti. Piccoli strumenti ovunque. Un paio di *consolles* pulsantiformi, un organetto Farfisa. Altoparlanti da poche decine di watt. Pantaloni troppo corti, scarpe sdrucite. L'ambiente è verosimilmente una cantina: muri scrostati, un dito di polvere sul pavimento, una parete isolata acusticamente con il cartone delle confezioni di uova. Una sedia tipo spiaggia, un'altra di legno probabilmente soffiata alla parrocchia del quartiere. Ralf Hutter e Florian Schneider: lineamenti da allenatore di pallanuoto il primo, da attore comico fallito il secondo. Schneider porta allo occhiello, due dita sotto uno stortissimo nodo di cravatta, una nota musicale in ottone. Kraftwerk: quinto posto nella classifica statunitense del Billboard, il primo gruppo tedesco ad avere spezzato il ripetersi di una antica storia Schulze-Peol Vuh - Tangerine Dream, frustrati per lo scarso successo commerciale. Un palese errore sulla macchina da scrivere

re dorata dello show-business?

Kraftwerk (« centrale elettrica ») ha una storia di anni, un tracciato improbabile che porta da Düsseldorf — la città europea con i tassi di industrializzazione e di inquinamento più alti — agli altari di poco credibili hippies statunitensi di una terza generazione musicale. Kraftwerk è un « caso » piantato nella testa del consumatore medioalto di suono: musica totalmente aliena dal rock e dalla sua cultura, (musica?) « qualcosa » che ha stabilito le sue connessioni genetiche in un attimo in cui l'uomo ha iniziato a credere che la tecnologia, le megaindustrie, il rumore assordante delle fonderie di metallo fossero l'unica realtà del suo presente e l'unica certezza del suo futuro. Musica costruita ad immagine della paura. Ma poiché la paura non è facilmente razionalizzabile, glacialità: assenza (rifiuto) di ogni sentimento. Un'idea di uomo « essenziale », vagamente robotizzato, supercartesiano, con la fronte alta e le spalle strette. Dove sei, Florian Fricke? Oh, d'accordo, parliamo di musica...

Il primo album Kraftwerk spunta da qualche parte nel 1970, con una formazione a quattro che comprende due batteristi (!), l'organo di Hutter e i flauti, violini, tamburi di Schneider. L'epoca si definisce retrospettivamente « di transizione » o ancora « eroi-

ca » (*Led Zeppelin II*, *Atom Earth Mother*, *Imagine all the people...*): la scena tedesca offre qualche sussulto di Amon Duul, *Monster Movie* dei Can, ma nessuno ha ancora scoperto le sue pareti segrete.

I Kraftwerk conoscono solo la propria fame di gioco. In *Ruckzuck* i ritmi sono manovrati secondo rapporti matematici elementari, con qualche sfumatura di ingenuità: la base strumentale è lineare e ripetitiva, percorsa da evidenti echi rileyani. Qui siamo all'epoca dorata del *tronicdrum*, la batteria elettronica: e lo strumento diventa il cardine di mille acrobazie di missaggio (suoni sovrapposti, girandole di toni in dissolvenza). Riascoltarle oggi significa distendersi in compiaciuti sorrisi di sufficienza: eppure il gusto melodico del gruppo assume una coloritura insolita, stridula, in qualche modo ispirata.

La dialettica in cui ci si muove è proprio questa, da una parte idee di ghiaccio con evidenti ambizioni concrete — sempre filtrate da un intellettualismo di fondo che punta a sollevare le antenne del razionalismo, piuttosto che ad offrire uno spunto emozionale —, dall'altra il tentativo di un impatto su livelli sottili di percezione.

Megahertz offre uno spaventoso affresco dell'era industriale, impietoso e lobotonale, che si tramuta nello spazio di un respiro in un inverosimile quadro da « quiete dopo la tempesta », un bucolico cinerama girato al rallettore. E' il vecchio gioco dei contrasti, questa volta permeato da un sapore inquietante, curiosamente aggressivo anche nei toni più sfumati. La vera caratteristica del suono resta la base ritmica, ossessiva e penetrante: un racconto che si avvale di una gamma timbrica estremamente limitata — siamo lontani dal suono « pieno » tanto caro agli strumentisti anglosassoni.

Kraftwerk 2 è la logica continuazione di questo cammino. I batteristi sono scomparsi, e Klaus Dinger è volato a formare i Neu; Hutter e Schneider spingono a fondo sull'acceleratore dell'ossessione, tentando di scoprire con occhi radiografici la consistenza del tempo.

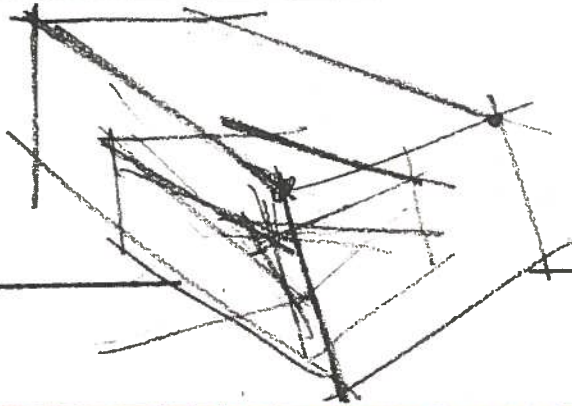
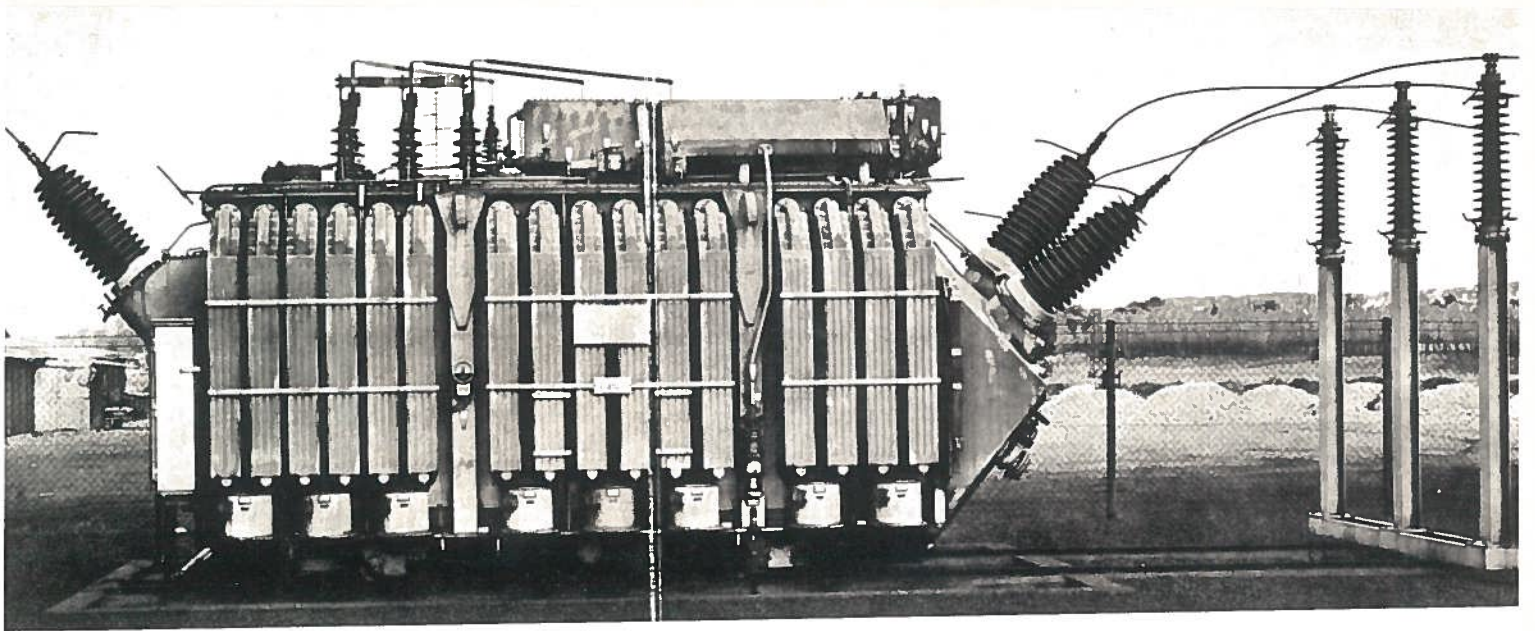
Klingklang — nome davve-

ro onomatopeico — è forse la *summa* di questi due primi anni di lavoro. La strutturazione è quella classica, i ricami melodici, i contorti percorsi di un elemento di tensione che sembra incapace di risolversi. Eppure l'insieme non manca di ipnoticità, la presa sonora è estremamente reale: qualcosa di curiosamente vicino alla teoretica del « non musicista » tanto cara ad Eno. Schneider è il musicista: Hütter manipola, evitando ogni disegno compositivo. Il suono consta di frequenze orecchiabili, non certo di melodie « pensate »: si tende verso atmosfere penetranti prima che sognanti, quasi sintonizzate sul ritmo di un respiro proiettato nella nebbia dell'essere.

Klingklang mostra anche con quali denti i Kraftwerk affrontino il rock: forse cogliendone l'essenza come pochi altri. Perché dietro all'ovvia fuga chitarristica si intravede un violino mieloso e tardoromantico; ed il ritmo che incalza e non lascia spazio alla mente è riprodotto come un fragore di ferraglia in disfacimento — un po' di autoironia, finalmente. Il risultato è allo stesso tempo clownesco e *intriguing*, come amano dire gli inglesi con un vocabolo intraducibile: ma l'importante è il lampo di consapevolezza, il saper presentare un'immagine intrisa di ridicolo e pure ancora accettabile — come un avvertimento al Mr. Jones elettrico, pronto a rotolarsi in estasi Deep Purple Jethro Tull. *Spule 4* ribadisce il gusto di questa ironia « zappiana » (mah) madeindüsseldorf: una sinfonia per chitarre scordate e salti di violino encomiabilmente abortivi, rumori incastrati in un gioco provocatorio, quasi rocambolesco. Ed il gusto certosino della dissonanza, di una raffinata stortura mentale offerta senza pudori di sorta... Musica di metallo, cemento, ingranaggi in frenetico movimento. Inutile cercare emozioni in questi due dischi, il suono ne è completamente sprovvisto: fatto che provoca da solo una catena di considerazioni.

3.

Musica figlia di qualche speranza? Sicuramente no. I Kraftwerk cantano l'elegia di una civiltà e di un'idea di uomo: rassegnazione, sconfitta,



voci sommesse e toni neri — il nero appare tale perché racchiude in sé tutti i colori, Hütter e Schneider trascinano sulle spalle la nausea di troppe generazioni. Crepuscolarismo elettrico? E la domanda, ovvia: chi può riconoscere in queste *vibrations* l'ambasciatore del proprio cuore e del proprio cervello?

Eppure qualcosa muta anche per i protagonisti, l'eterno gioco della trasformazione non concede troppo spazio a certezze costruite sulla misera fragilità del Pensiero. *Ralf & Florian*, nel 1973, si candida come il disco meglio riuscito. Il suono acquista nuove dimensioni, il ritmo non è più un monumento al monolitismo più becero: musica sempre ortodossamente elettroacustica, ma colorata e viva. Gli strumenti sono semplici — non siamo certo sul terreno del moog —, le architetture del suono tutto sommato artigianali. Eppure la ricerca strutturale è notevole: il tono musicale non viene usato tanto per le sue caratteristiche melodiche, quanto per la sua consistenza, la sua profondità, la sua collocazione all'interno di una serie di rapporti rigorosamente matematici che regolano il lento e monolitico espandersi del suono. Questo nonostante i Kraftwerk avvertano il fascino dell'esotismo: *Heimatklänge* è un buon regalo a profumi d'oriente, mentre *Tanzmusik* vede per la prima volta l'uso della voce, informale ed aereo, quasi in linea con i più blasonati contemporanei «cosmici».

In questa apertura è la chiave per comprendere una svolta che porterà il gruppo, in poco tempo, ad una radicale rinascita (se evolutiva od involutiva vedremo poi): la paranoia si vende ancora male, ed esistono davvero molte strade per

penetrare in un cervello. *Ananas Symphonie* è infatti la più coerente operazione di chirurgia cerebrale mai tentata dal gruppo: immagini-lampo in cicli ricorrenti, come onde del mare: *déjà vu* a ripetizione, musica da assaporare ad occhi chiusi, capace di volare anche nei suoi abiti tutto sommato dimessi — rari suoni che si incrociano, minuscole tastiere manovrate quasi in umiltà... *Ralf & Florian*, in definitiva, lascia intravedere la possibilità di uscire dai sotterranei — da quegli stessi sotterranei precedentemente scelti con grigia ostinazione. L'abito è ancora serio, comunque: qui è interessante notare come la struttura ripetitiva del suono debba la sua identità più a Steve Reich (forse anche a Philip Glass) che a Terry Riley, percezione di universi ancora lontani da ogni possibilità di trascendenza.

Un fantasma spunta tra le righe: la partecipazione, il coinvolgimento del musicista. Ma questa attitudine, come insegnano storia e buon senso, è destinata ad incenerirsi nel mito della «vendibilità». Con buona pace dei sostenitori ad oltranza di un avanguardismo troppo spesso slegato da qualsiasi realtà reale.

4.

«Viaggiamo, viaggiamo, viaggiamo sull'autostrada / davanti a noi si stende una grande pianura / il sole splende con raggi brillanti / l'autostrada è un nastro grigio / strisce bianche, margini verdi / ora accendiamo la radio / e dall'altoparlante esce un suono / viaggiamo sull'autostrada...» Kraftwerk scomoda la propria creatività per dare forma al primo testo della sua vita, ed ecco il risultato. *Autobahn*, la suite che dà titolo all'album e fiumi di dollari al gruppo (ridiventa-

to un quartetto, con un chitarrista ed un percussionista) è una canzoncina piatta e lineare — persino soporifera, a tratti. Lo sperimentalismo estremo dei due primi album è divenuto un brutto fiore sorridente: la glacialità resta — ma glacialità colorata con gli acquarelli dell'ovvio, contraddittoria quanto vendibile. Nell'album solo un paio di brani (*Kometenmelodie I & II*) fingono di ricordarsi dei fiumi di pensiero vomitati — con notevole sussiego, ohibò — in anni di lavoro. La musica, in realtà, è soltanto scaduta: lanciata verso un semplicismo da Carosello, nemmeno lontanamente nobilitata dai suoi merletti elettronici. Espressionismo? Piuttosto stanchezza: e per chi conosce da anni il gruppo, sorpresa.

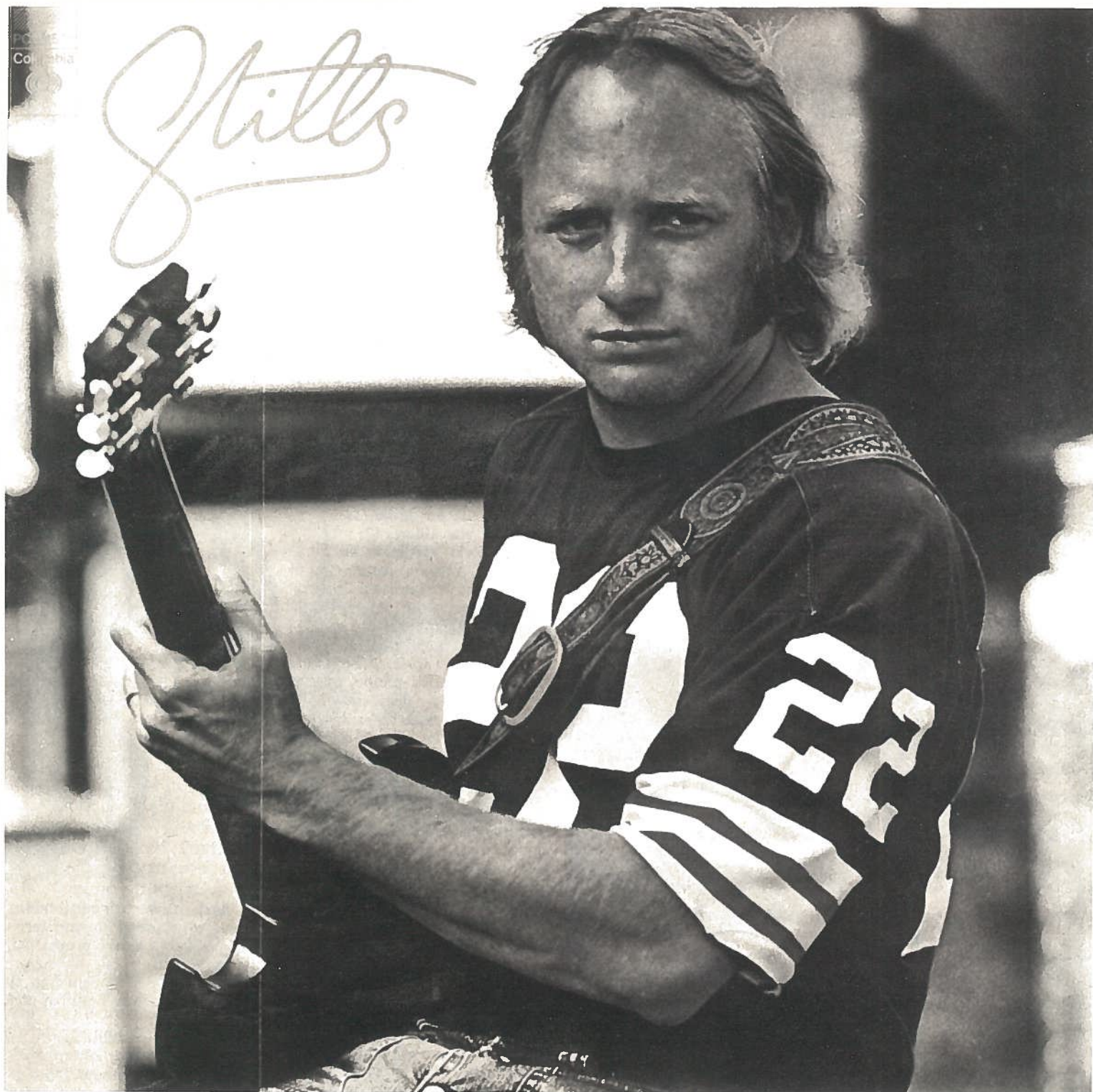
O forse no. Il quesito, il problema di fondo è questo: nonostante la sua monolitica teutonicità, la musica dei Kraftwerk non ha forse sempre accarezzato le soglie di questo suono? Riascoltare in questa chiave i due primi albums del gruppo può riuscire illuminante: anche se il senno di poi non è mai stato uno strumento di lavoro particolarmente probante. Di fatto *Autobahn* ha scoperto — con il suo enorme successo — un nuovo filone tutto da sfruttare: l'elettronismo infantile e gigione, pieno di tarli e di scricchiolii se osservato dall'angolazione di chi ha compreso l'evoluzione tecnologica degli strumenti come un medium espressivo tutto da esplorare: ma utilissimo per i fantocci dello show-biz, prontamente proliferati. David Hentschel, il figuro che ha riprocessato al synt una gemma di kitsch come *Ringo* (!), e lo orrido *White Noise II* di David Vorhaus (quest'ultimo in terre più emersoniane) sono so-



lo i primi esempi di una lunga fila destinata ad allungarsi inesorabilmente. La tournée americana di primavera ha crudamente sottolineato la sostanziale fragilità dei Kraftwerk: eppure il disco non ha registrato crolli di classifica particolarmente sostanziosi... il suono tedesco ha conosciuto il suo primo exploit al sapore di sconfitta: la fiaba tecnologica finisce male, uscire dai sotterranei per entrare negli abiti di Yves St. Laurent è un salto davvero troppo spudorato, troppo duro da digerire.

Forse i tedeschi, nel 1975 d.c., hanno una scarsa preparazione professionale al ruolo di profeta. O forse sono proprio destinati a questo tipo di fine. «Ricchi forse, ma gobbi», diceva uno dei Nostri, «per non avere saputo guardare il cielo: e per avere troppo camminato con gli occhi e la testa sempre rivolti in basso».





CBS 69146

**finalmente disponibile
il nuovo lp di**

STILLS

DISTRIBUZIONE MESSAGGERIE MUSICALI - MILANO

ALTRI VIAGGI

PASSAGGIO A BUON MERCATO

Per rispondere ad un bisogno comune, quello di viaggiare con passaggi a basso costo, noi di GONG abbiamo deciso di fare una breve ricerca indicando quelle organizzazioni di tipo turistico e culturale che sono in grado di fornire tali servizi. Naturalmente gli indirizzi che forniamo qui di seguito non sono tutti quelli realmente operanti in Italia e perciò invitiamo sin d'ora coloro che si occupano di viaggi economici a fornirci di dati ed informazioni sulle loro attività.

C.T.S. Centro Turistico Studentesco e Giovanile

Questa organizzazione è nata nel 1972 per opera di alcuni fuoriusciti di una associazione

turistica universitaria cattolica, con l'intento di fornire servizi « laici ». Con scopi « non profit », viene regolarmente finanziata dal ministero e dagli assessorati per il turismo. Ha iniziato la sua attività quando le agenzie turistiche private non si sognavano quasi di organizzare passaggi per giovani; evidentemente ora ha raggiunto notevoli dimensioni. I servizi offerti sono alla portata di quasi tutte le tasche: chiunque, lavoratore o studente può ottenere passaggi aerei, su treno o nave con sconti che vanno dal 30 al 70%; non esiste paese al mondo che non possa essere raggiunto con poche lire.

Sedi:

Bari - via Dante, 11;

Bergamo - via Paleocapa, 4;
Bologna - via delle Belle Arti, 6B;
Brescia - piazza Vittoria, 8B;
Cagliari - via Logudoro, 32;
Catania - piazza Vittorio Emanuele, 47;
Fermo - via Sisto V, 1;
Firenze - piazza della Signoria, 7;
Milano - via S. Antonio, 5;
Napoli - via Mezzocannone, 109;
Padova - via Zabarella, 84;
Pavia - via Nepote, 6;
Perugia - via del Roschetto, 21;
Rimini - piazzale Indipendenza, 2/3;
Roma - via Nazionale, 51;
Trento - via dei Mille, 12;
Torino - via Alfieri, 17;
Trieste - via Valdirivo, 40;
Urbino - Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo - piazzale Rinascimento, 1;
Viterbo - piazza Verdi 5/A.

C.C.P. Centro Cultura Popolare

Nata da poco tempo, questa organizzazione democratica si prefigge di fornire servizi turistici (passaggi e viaggi a basso costo) e commerciali (vende dischi e libri con sconti sul 20/30%). E' assolutamente autogestita e rappresenta una interessantissima esperienza di formula cooperativistica.

Sedi:

Milano - c/o CUEM via Festa del Perdono, 3;
Cagliari - c/o Coop. Universitaria Lettere.

Viaggi per la Gioventù

Questa è una associazione che ha scopi « educativo-culturali » senza fini di lucro. Ha propri voli charter per studenti con età compresa dai 16 ai 31 anni. Dichiarata di essere finanziata oltre che da contributi privati anche da quelli pubblici.

Sedi:

Milano - via Paolo da Cannobio, 33;
Roma - via Nazionale, 172;
Firenze - piazza Madonna dell'Aldobrandini, 8;
Perugia - c/o Opera Universitaria - via Benedetta, 14;
Cagliari - via Frena, 43;
Napoli - via del Chiostro, 9;
Palermo - via E. Amari, 34;
Verona - C.I.A. via dell'Artiglieria, 7.

Vacanze

Nata 10 anni fa con l'intento di offrire una nuova formula di turismo giovanile.



E' una società privata fondata da due ex studenti universitari: offre passaggi charter propri per Londra e altri paesi, dà sconti sulle ferrovie per giovani fino ai 21 o studenti senza limiti di età. Sedi: Milano - via Rastrelli, 2; Roma - via Torino, 29; Bologna - via Zamboni, 58.

I.T.I. Industria Turistica Italiana

Questa agenzia possiede propri voli charter regolari per gli USA, Londra, Malaga, ecc. ed anche verso alcune città italiane con prezzi più o meno allineati alle organizzazioni similari.

Sedi:

Milano - corso Italia, 6;
Roma, Vicolo della Campana, 22;
Napoli - via C. Console, 2;
Palermo - via Gaetano d'Aita, 66.



CONTROGUIDA:

PARIGI

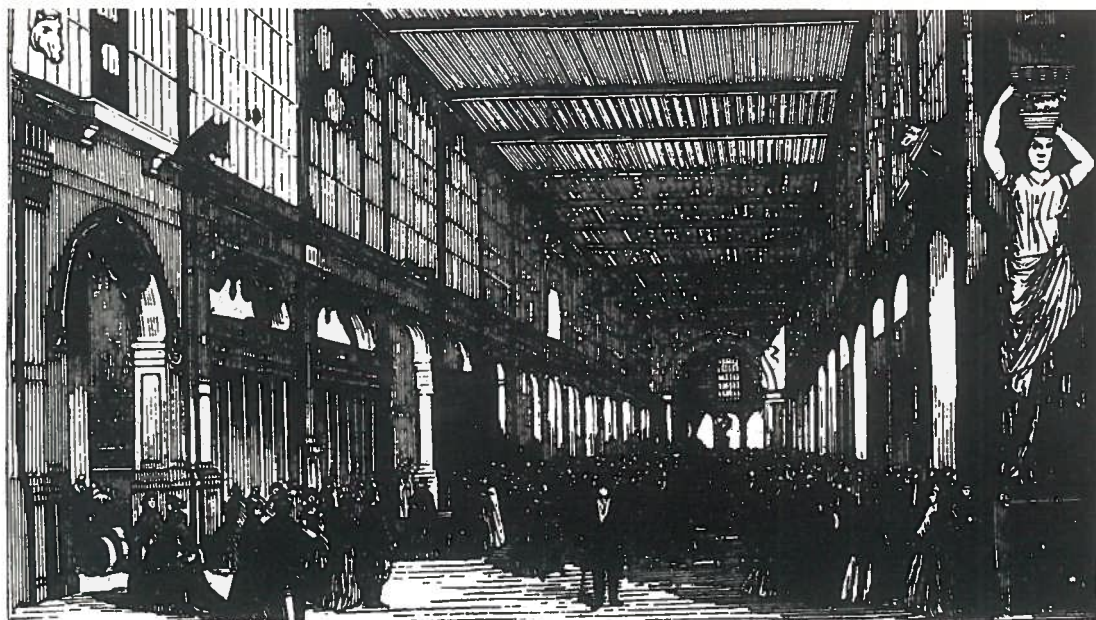
Solo qualche suggestione. Parigi è cambiata moltissimo, negli ultimi dieci anni: resta a mio avviso una delle città europee più ricche di vita, multiformi, abitabili. Molti dei suoi abitanti sono ancora legati ad antiche tradizioni di ospitalità, molti dei suoi quartieri conservano un profumo splendido. Ma bisogna saper scegliere: ecco la ragion d'essere di queste informazioni, come sempre incentrate sul « bisogno vitali ». Basta ricordarsi che usare la propria creatività nell'esplorazione di una megalopoli significa aprire nuovi spazi, costruire situazioni accessibili ad un vasto numero di persone. Quindi comunicateci le vostre esperienze: magari iniziando da queste prime indicazioni.

COME VIAGGIARE - L'autostop funziona piuttosto male in Francia, ed un paio d'anni fa è stata condotta una specifica — violentissima — campagna contro gli hitchikers. Se il vostro aspetto è rassicurante, o ancora meglio se tra di voi c'è una ragazza graziosa le vostre possibilità triplicano: il gallismo non è un fenomeno solo italiano. Il treno resta ancora una soluzione accettabile: Parigi è raggiungibile col treno da tutte le principali città italiane. Uno sconto particolare è previsto per tutti gli studenti e i giovani (fino ai 40!) soci del CTS (via S. Antonio 5, Milano /



via Nazionale 66, Roma); il viaggio, che dura sulle 10 ore, viene così a costare 25.000 lire A/R da Milano, 20.000 da Torino, 28.000 da Venezia, e via di seguito. Il biglietto è « studentesco » solo nominalmente, in realtà tutti lo possono acquistare: e i controlli sul treno, a questo proposito, non sono mai rigorosissimi. I passaggi aerei per Parigi con voli studenteschi (età fino ai 31) costano 33.400 lire (andata) e partono solo da Roma. Più sconsigliabile l'auto: la benzina è cara anche in Francia, e solo un gruppo sostanzioso può rientrare con le spese.

Una volta a Parigi, vi troverete di fronte al metrò più capillare d'Europa. Usatelo per ogni spostamento: purtroppo con il 1973 è entrato in funzione un controllo biglietti meccanico che diminuisce notevolmente le possibilità di viaggiare gratis. Ma non è detta l'ultima parola. Conservate sempre in tasca un biglietto annullato, per restare al sicuro da ogni eventuale controllo; attendete l'uscita dei passeggeri di una vettura in arrivo e infilatevi nella porta da cui normalmente si esce: difficilmente sarete notati, specialmente nelle ore di punta. Inoltre, se siete alti più di un metro e ottanta, potrete aprire gran parte di queste porte facendo leva sul loro bordo superiore. Chi non ama l'avventura non acquisti né i biglietti singoli (1.50 franchi) né i **cartes** da dieci biglietti (10 franchi): rivolga piuttosto la sua attenzione ai blocchetti per lavoratori (due corse giornaliere a sei franchi, cinque per gli studenti). Questi **tickets** dovrebbero essere usati solo nei giorni stampati sul bi-



glietto: ma le macchine poste all'ingresso del metrò non hanno ancora imparato a leggere...

Un ultimo indirizzo, i due **bureau** che si occupano di viaggi studenteschi: CIEE, 49 rue Pierre Charron, e OTU, 137 boulevard St. Michel.

DOVE DORMIRE - Un posto piuttosto simpatico, anche se spesso iperaffollato, è l'**Hotel des Jeunes Fauconnier**, 11 rue Fauconnier, metrò Pont-Marie. Venti franchi a notte, prima colazione. Le ragazze possono risparmiare qualcosa al **Foyer Jane Vialle**, 14 rue Rollin, metrò Monge: il prezzo si aggira sui quindici franchi, gli uomini non sono ammessi. In estate funziona il **Foyer de l'Entr'Alde Universitaire**, 19 rue de la Victoire, metrò Le Peletier. Quindici franchi, possibilità di cucinare.

Anche qualche albergo a basso prezzo: **Du Marechal Ney**, 49, rue Henri-Barbusse, metrò Port Royal; **Delis**, rue de l'Hirondelle, metrò St. Michel; **Des Etrangers**, 2 rue Racine, metrò Odeon;

Gay-Lussac, 24 rue Gay-Lussac, metrò Luxembourg; **Cosmos**, 35 rue J. P. Timbaud, metrò Parmentier. In questi alberghi domandate sempre le camere all'ultimo piano, che sono strutturate come mansarde e che costano meno.

Il discorso sull'ospitalità torna utile a questo punto. In boulevard Jourdan, a sud della città, proprio in mezzo ad un meraviglioso parco, vi sono le residenze universitarie degli studenti stranieri: **Maison d'Italie**, **Maison d'Allemagne** e così via. Fate amicizia con qualcuno: le stanze di queste residenze sono molto ampie, e se avete un sacco a pelo i vostri problemi saranno risolti. Sempre in boulevard Jourdan si trova la mensa universitaria, che tra le 12 e le 14 è il punto d'incontro di centinaia e centinaia di persone. Utile per conoscere gente.

Il quartiere latino visitatelo tanto per visitarlo, ma senza troppa convinzione: come tutti i luoghi troppo famosi, è divenuto un'oasi di turisti e di pataccari. La zona più ricca della città si trova a ovest dei Jardin du Luxembourg, un parco che è il punto d'incontro di moltissima gente: anche qui si può trovare qualcuno disposto ad ospitarvi. Se nessuna di queste soluzioni vi soddisfa, tenete presente che dormire sotto i ponti della Senna è uno sport ancora molto in voga...

DOVE MANGIARE - Esattamente come per Londra, esaminiamo questo problema tenendo presente i prezzi ma anche lo stomaco ed il fegato, poco amici dei fix di hamburger e dei **cheese sandwiches**. Venti giorni di fila alla mensa universitaria, in questo senso, sono costati cari a più d'una persona. I ristoranti vegetariani e macrobiotici abbondano, e sono sempre popolati da gente molto amichevole. I meno cari in assoluto (la qualità è sempre ottima, la scelta dei piatti vasta; troverete anche pesce, formaggio, uova) sono **Yamato**, 38 rue Nollet (metrò La Fourche, aperto dalle 12 alle 14 fino al venerdì); **Guen-Mai**, 2 rue de l'Abbaye (metrò St. Germain-des-pres, dalle 12 alle 14 e dalle 19 alle 21, chiuso domenica); **Le Bol En Bois**, 35 rue Pascal (metrò Gobelins, stessi orari del precedente). Ma non perdetevi il **Dietetic Shop**, 11 rue Delambre, metrò Vavin (aperto dalle 10 alle 23 fino a sabato, e dalle 19 alle 24 domenica), né **Aux 4 Oceans**, 46 rue des Gravilliers (metrò Arts et Métiers, dalle 12 alle 14 e dalle 19 alle 21, chiuso mercoledì): macrobiotica vietnamita. **Zen**, 40 rue du Faubourg Montmartre (metrò Le Peletier, stessi orari del precedente ma chiuso la domenica) e un po' più caro, ma offre una scelta tra oltre quaranta piatti. **Bouddha**, 48 boulevard du Montparnasse (metrò Montparnasse Bienvenue, 12/14 e 19/23) è un



ristorante cambogiano che offre una vasta scelta di piatti vegetariani e non; portateci il vostro amico carnivoro. Nella grande maggioranza di questi ristoranti un pasto completo costa circa 2000 lire; nei primi tre 1500. E si mangia splendidamente

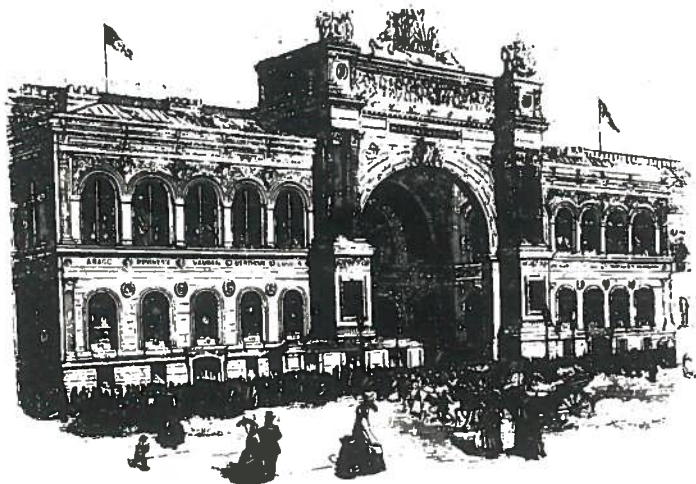
DOVE VIVERE LA MUSICA

In qualsiasi stazione del metrò in centro. Moltissimi musicisti vivacchiano in questo modo: resterete sorpresi dal virtuosismo e dalle capacità individuali della maggior parte di loro. Place Bienvenue e il Trocadero — vicino alle splendide fontane — sono spesso teatri di concerti più o meno improvvisati: la polizia tollera, i passanti si fermano comunque, qualche soldo è sempre assicurato. Parigi vive molto intensamente il suo volto musicale; ed in effetti da qualche tempo tutto il nord della Francia è pervaso dalla frenesia del festival. Il consistente revival della musica popolare resta il maggiore motore di queste iniziative: se non conoscete il folk francese (non necessariamente bretone), è l'occasione buona.

Appena arrivati a Parigi comprate **Actuel**, la vecchia e gloriosa bandiera dell'underground francese, che attualmente tira 90.000 copie e gode di ottima salute. **Actuel**, mensile, pubblica una guida « giorno per giorno » agli avvenimenti musicali-teatrali di Parigi e della **banlieue**: noterete che non esistono date « morte », il fermento artistico è ininter-

rotto. I luoghi più tradizionali per la musica sono l'**Olympia**, 28 boulevard des Capucines, metrò Opera (una sala principale ed una « taverna » in cui sono passati, negli ultimi mesi, Gong, Hatfield & the North, Amon Duül e Magma; il nome è **Complexe**, l'indirizzo 6, rue Caumartin); il **Palais des Sports**, Porte de Versailles (metrò P.te de Versailles); la **Salle Wagram**, avenue de Wagram (metrò Etoile). Per il jazz il **Théâtre Mouffetard**, 76 rue Mouffetard (metrò Censier Daubenton), e per il folk il **Nouveau Carré**, 5 rue Papin (metrò Reaumur Sébastopol). Tutti i mercoledì, alle 21, le celebri **hootenannies** folk del Centro Americano (261 boulevard Raspail, metrò Notre Dame Des Champs): da qui sono partiti Alan Stivell, Gweltaz Ar Fur, Gwendal ed altri ottimi musicisti. Sì, ne vale quasi sempre la pena.

Più saltuariamente, si tengono concerti anche alla **Salle Pleyel** (252 rue du Faubourg St. Honoré, metrò Ternes), tradizionalmente consacrata alla musica classica, e al **Théâtre Present** (211 boulevard Jean-Jaurès, metrò Porte de Pantin), che ha spesso ottimi gruppi folk in calendario. Ma i francesi amano improvvisare, e qualsiasi luogo può divenire un teatro: lo si è visto con l'ormai celebre concerto della cattedrale di Reims, e qualche mese più tardi con la tournée Gong / Ash Ra Tempel / Magma / Man / Hawkwind / Stomu Yama-



CEMENTO

L'ascoltatore che ricorda e riconosce una canzonetta diventa in tal modo — in una zona immaginaria ma molto ricca di relazioni psicologiche — il soggetto ideale della canzonetta. Come uno dei tanti che si identificano in quel soggetto fittizio, con l'io musicale, egli avverte in pari tempo che il suo isolamento è mitigato, si sente inserito nella comunità dei fans: chi fischietta tra sé e sé senza parere una canzone si inchina a un rituale di socializzazione

DISTRUGGI LE ILLUSIONI AL VINILE COL "CEMENTO"!



sh'ta, che ha lasciato le sue impronte... nella vecchia stazione ferroviaria della Bastiglia.

MISCELLANEOUS - Le tombe di Guillaume Apollinaire e di Jim Morrison sono al **Père Lachaise** (metrò Père Lachaise): un utile itinerario per gli ultraventenni. Fino a poco tempo fa il custode del cimitero possedeva delle piantine che indicavano il tumulo di Jim, corredate da tutte le indicazioni del caso. Dopo l'indispensabile pellegrinaggio potrete risollevarvi il morale al TEP, 17 rue Malte-Brun (metrò Gambetta), autentico paradiso per chi ama il cinema non di consumo. Se la chincaglieria orientaleggiante vi solletica ancora provate **Mandala** (11 rue Vavin, metrò Vavin) o **L'art marocain** (110 rue Monge, metrò Censier Daubenton): in ogni caso non trascurate il celeberrimo « mercato delle pulci » (**Marché aux puces**, metrò Porte de Glignancourt), aperto sabato, domenica e lunedì mattina. Il mercato è sempre più grande ed affollato: ma in compenso girando tra le numerosissime bancarelle potrete trovare di tutto — proprio di tutto —; contrattando è possibile spuntare buoni prezzi.

Se cercate libri « diversi » non perdetevi **Aryana** (rue de Seine, metrò Odeon) e la **Librairie Parallele** (47 rue Saint-Honoré, metrò Louvre): usciti da quest'ultima potrete annegare qualsiasi libidine culturale, epidermica e cromatica al Louvre. La libreria più grande e fornita di Parigi resta comunque **Hachette**, in boulevard St. Germain; ma tutto il quartiere di St. Michel abbonda di bancarelle di libri (militanti, femministi, occultisti, vecchi e vecchissimi).

Per i dischi il discorso diventa un tantino più crudo: tra prezzi astronomici e cambio lira/franco sfavorevole non resta molto da lesinare. I negozi più importanti, in ogni caso, possiedono degli stocks estremamente forniti ed aggiornati: un'occhiata non costa niente. Rubare dischi è praticamente impossibile, i controlli sono discreti ma rigorosissimi: me-

glio evitare questo sport. Come è meglio evitare anche il famoso **Givaudan**, in boulevard St. Germain, che per un LP vi chiederà, con una specie di sorriso carico di pessime vibrazioni sulle labbra, la modica cifra di ottomila lire. L'**Open Market** ha un certo sex-appeal in quanto distribuisce i dischi della Skydog Records, una minuscola etichetta quasi pirata tutta Flamin' Groovies / Kim Fowley / Patti Smith: il negozio è piuttosto squallido, l'indirizzo è 58 rue des Lombards (metrò Châtelet). Da vedere invece **Music-Action** (14, carrefour de l'Odeon) e uno dei tre **FNAC**, una catena di negozi dischi/radio/libri eccetera che si è conquistata in poco tempo una clientela inverosimile. Gli indirizzi: Fnac Montparnasse, 136 rue de Rennes; Fnac Châtelet, 6 boulevard de Sebastopol; Fnac Etoile, 26 avenue de Wagram.

Non comprate mai a Parigi scarpe, orologi o materiale hi-fi. Con un'occhiata ad un qualsiasi numero di **Rock & Folk** troverete gli indirizzi di tutti i migliori rivenditori di strumenti musicali; se amate svisceratamente il folk andate a trovare Marcel Dadi nel suo negozietto di chitarre acustiche selezionatissime: 6, rue de Douai (metrò Pigalle). Non cercate marijuana nei dintorni della torre Eiffel, e soprattutto non salite sulla torre Eiffel (i prezzi sono proibitivi). La Senna è inquinata. Il Crazy Horse è patetico, ed è frequentato da gente à la Bowie. I parigini disertano le partite di calcio e giocano febbrilmente sui cavalli. I poliziotti parigini (« flics ») sono particolarmente arroganti e fastidiosi. Il consolato d'Italia è in boulevard Emile-Augier 5, metrò Muette.

Quando sarete stanchi di Parigi, prendete il metrò e scendete alla fermata **Liber-té** (toh...): di fronte a voi si stende il Bois de Vincennes, un paradiso di centinaia di ettari di verde. Settembre è il mese ideale per fare un salto a Parigi. Keep on truckin'...



COMUNICATO AGLI SGRANATI



Invece di ½ kilo per i tuoi occhi, Sennheiser ti dà 125 gr. per le tue orecchie.

E te li dà anche a "pezzi" se ti fa comodo.

Però anche se sei uno sgranato ascolta un consiglio, è meglio una bella spesa **BANG** e poi godersela.

Però... vedi.... se distrattamente, certo distrattamente, la tua ragazza ci si siede su e ti rompe l'archetto... pazienza e così puoi ricomprartelo!

per gli auricolari ecc.

È forte no l'idea?

E allora dai! Via di corsa all'° "importante" negozio e beccatela!

E se non la trovi questi sono i nostri rappresentanti. Protesta con loro! Scrivici - Ciao. È tuo diritto averla - La cuffia giovane dei giovani in gamba -

ELENCO RAPPRESENTANTI REGIONALI - CAMPANIA: Marzano Antonio (081) 323270 - EMILIA ROMAGNA: Auditeono (051) 302229 - LIGURIA: Luciano Resta (0187) 603496 - LAZIO: Rosati Federico (06) 637544-3581816 - PIEMONTE-LOMBARDIA-VENETO: Taksim (02) 3186105-344417 - PUGLIA-BASILICATA-CALABRIA: Tirrelli (080) 348831 - SICILIA E REGGIO CALABRIA città: Pea (091) 245860 - TOSCANA e UMBRIA: Hi-Fi International (055) 571800 - TRENTINO SÜDTIROL: Electronia (0471) 26631



EXHIBO ITALIANA s.r.l.
Via S. Andrea, 6 - 20052 Monza
Tel. (039) 360.021 (4 linee) - Telex 33583

STOOGES

Questi « sporchi ragazzi » con mutandine di cuoio e chitarra oligofrenica stanno raffigurati nelle ultime illustrazioni del Grande Bestiario Pop, laddove è scritto « Los Angeles — rock fottuto — libertà sessuale 1968 », come dire il *succo* della storia, con tutte le vitamine che conseguono. E' giusto parlarne avvertendo che oggi, assolutamente, non contano più nulla: ma pure hanno sprizzato qualcosa, negli anni passati, per cui è sano tenerli d'occhio e farsi leccare dalla loro commedia, abbastanza sconcia e abbastanza energetica per far sembrare Mick Jagger un apprendista timido della Internazionale del Cazzo.

Dunque, grandi folate di erotismo. Gli Stooges sono quelli che verso il 1968 pigliano su la *satisfaction* delle vecchie « pietre rotolanti » decidendo che è ora di metterla in pratica: quelli che, affascinati dai mille serpenti con occhio Jim Morrison, spazzano il campo da simbolismi e sfumature strane, collegando con un solo gesto di mano la chitarra amplificata all'organo genitale del fruitore maschio-femmina. Così la batteria riacquista quel colorito *lewd* (sporco!) con il quale il *rock & roll* aveva scardinato un centinaio di porte da camera da letto-ragazze vergini 1956, mentre la chitarra recita un solo, orgasmico verso, e la voce tira su adrenalina dai personali silos organici: erezione, bombardamento, sudore, e per chi ancora non avesse capito grandi scivolamenti di lingua e di corpo, in una rappresentazione che, finalmente, cerca di abbattere ogni finzione tra vita e arte. Gli Stooges non propongono, fanno: non chiedono, si prendono: riuscendo mille volte ad emulare di Jim Morrison realmente masturbato sul palcoscenico di Miami Beach, come quando le ragazze inferocite-schiumose dei vecchi assalti Beatles vengono realmente accontentate, prese a terribili scopate, tirate su in danze libere mentre attorno, naturalmente, gira la musica (quella è la musica...). C'è una immagine, su un

vecchio Rolling Stone, che sigilla la vicenda: il leader, Iggy Stooze, è chinato su un microfono con lingua diabolica mentre ombre di elettricità gli danno quasi le ali, in un gesto che fotografa quel suono meglio di ogni rievocazione, meglio di ogni « costume ».

La storia del gruppo è quella di Iggy, ragazzotto « bellissimo »-esibizionista di Ann Harbor (Michigan) che si trova coinvolto nell'urlo dell'America '60. Ci prova con la musica, tre anni dopo *Please Please Me*, inaugurando un complesso (Tre Prime Movers) che naturalmente farà il semplice giro delle scuole-feste di ragazzi, nulla di più: la stessa epoca in cui vengono fuori gli altri del complesso, il bassista Dave Alexander, il batterista Scott Asheton, il chitarrista Ron Asheton. Iggy non si cura del loro mondo provinciale: se ne va a Chicago, appena esaurita l'onda-Jagger, a girare la manopola di un amore blues che gli servirà non poco, nel proseguire della storia. Trova Sam Lay, il *drummer* di tante occasioni Muddy Waters, che gli insegna come destreggiarsi in quel mondo di plastica-verità: e suona con JB Hutto, con Johnny Young, con Walter Shakey Horton, portando a memoria le cadenze di una irripetibile storia. Quando torna ad Ann Harbor, nella primavera del '67, il blues ha messo foglie: c'è il giusto *background* musicale per far strisciare il serpente della personale spontaneità.

Al Grand Ball Room di Detroit, nei primi mesi del '68, gli Stooges esordiscono arricchendo la loro « sigla » di uno *Psychedelic* che la dice lunga sulle emozioni del tempo: forte contatto con gli spettatori, ottime possibilità di sballo, mentre la musica muove le antenne verso i vari Cream-Frank Zappa-Velvet Undergroufid dell'epoca, trovando in breve la giusta densità. Un lungo giro nelle *small towns* americane (dove realmente, in quegli anni, la gente ha paura della musica pop...) consacra questi figli dei motociclisti fottuti 1957, che riescono ad immaginare una libertà assoluta poi confermata sul campo di battaglia: la Elektra, casa discografica mezza libera e mezza ipocrita, se li accaparra dopo un rapido ascolto, nel tentativo di « vendere » alla gioventù inquieta il mito della emarginazione e della rabbia in corpo.

I due albums che nascono (*The Stooges* e *Fun House*), gli unici di cui convenga occuparsi, sono dischi più che dignitosi, nerboruti, dove gli strumenti non si limitano a « ronzare » ma riescono a tirar su un discorso, che poi è quello della comunicazione spicciola della musica, del corpo investito da un miliardo di fremiti. Per giungere a tanto, la chitarra sa contorcersi con grazia claptoniana, ricodando qualcosa di Pete Townshend e un Jimi Hendrix non ancora « investito » dall'eroina: mentre la voce, perfida e sgradevole, ha l'esaltante antipatia di un Lou Reed 1966. Al cocktail andrebbe aggiunto un piccante sapore di Jim Morrison, com'è giusto che sia in ogni storia di pop sessuale: ma è impressione

veloce, questa, lieve sfumatura che solo un brano (*We Will Fall*, sul primo disco, quello prodotto dall'ancor lucido John Cale) può regolarmente accreditare. Col passar del tempo, il dolce mistero si frantuma e lascia il posto alla nullificazione ossessiva: gli Stooges di *Fun House* non son già più la disperazione dei rockisti ma i rockisti della disperazione, masticatori di corde e tamburi con la convinzione certa che, ormai, tutto è morto nel suono generale. Chi avesse voglia di tracciare paragoni con un'altra folgorante meteora pop, gli MC 5, è già servito: lì il discorso portava alla violenza tramite la via tortuosa di un « marxismo dell'azione », qui la cenere è segno di una libertà frustrata l'attimo dopo, inesorabilmente. Ai principi degli anni '70 gli Stooges non ci sono già più. Iggy, sempre più serpente e sempre meno bluesman, comincia a frequentare equivoci clans musicali da cui uscirà santificato, verso il 1973, all'alba di un « suono della decadenza » che vorrà tutti bistrati, *outrageous*, pieni di eroina e di maledizione. Sarà una brutta fine: *Raw Power*, il Lp che lo vedrà protagonista, andrà allo sbaraglio con canzoncine rocky e con stupide movenze di bocca, contrabbando l'angoscia-sincerità di un giorno per dura grinta e verità bastarda. Le cronache parleranno di lui ancora una volta, nel luglio del '74, quando un *Jim Morrison Memorial Evening* lo vedrà impegnato a tramutar sesso, al Whiskey a Go Go di Los Angeles, cantando le mille *the end* dei gloriosi Doors: povero figurino, è inutile appuntarlo, marionetta sfortunata priva di qualunque aggancio non solo con il *Movement* (che cos'è il *Movement*?) ma pure con la spicciola realtà. Quindi, la storia pop se lo mangia e in fondo lo rifiuta: ma teniamo a mente due o tre prodezze passate, giusto per arricchire il nostro libro di musica e vita, desolatamente vuoto in questi ultimi scampoli di mesi.



VOGLIO LA TESTA DI GARCIA

Ovvero perché non mi piacciono più i Grateful Dead. E' una storia lunga...

* * *

Nel 1963, dalle parti di Palo Alto, in California, si formano i Mother Mc Gee's Uptown Jug Champions, la cellula embrionale dei Grateful Dead. Sono in cinque: John Dawson, Jerry Garcia, appena ventunenne, Bob Weir, Ron Mc Kernan (già sapran-

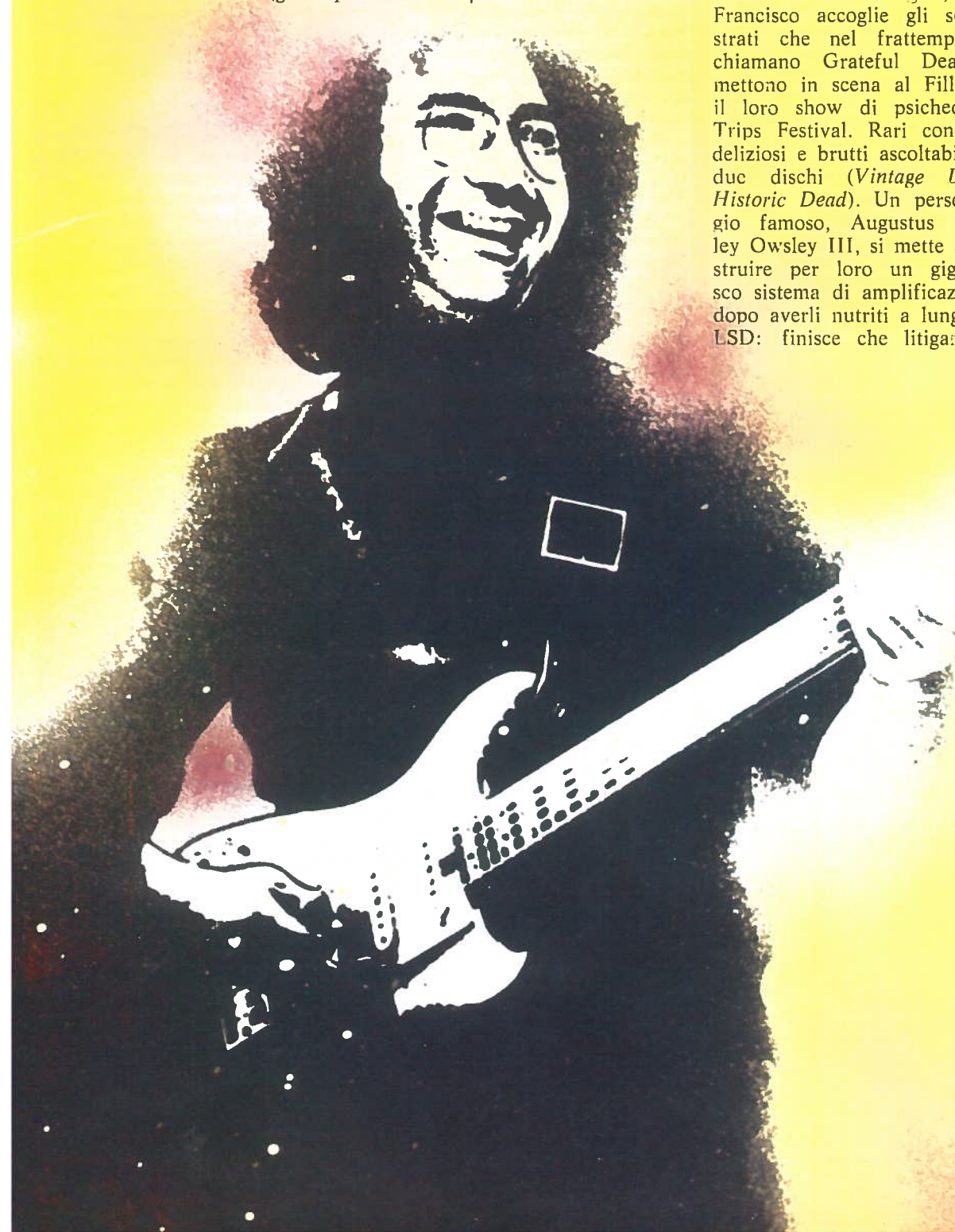
nominato Pigpen) e Bob Matthews. Pigpen suonava già con Garcia, verso il 1963, con un complesso chiamato The Zodiacs. La musica è country tradizionale, i posti d'esibizione sono i soliti localini della Costa: la notorietà è sottozero. Cambia il ritmo un anno dopo, quando il repertorio si infittisce di accenti blues e di Mick Jagger giovanissimo, e il complesso si chiama War-

locks dopo aver perso Dawson e Matthews, con l'acquisto di un ex trombettista, Phil Lesh, spostato al basso. Si prosegue conoscendo loschi figure (Ken Kesey e i Merry Pranksters) che scoprono l'acido quando non gira ancora il fracasso dei nostri tempi, a La Honda, organizzando party e festini dove si suona con la testa in vertigine. Acid Tests. La notizia gira, San Francisco accoglie gli scapestrati che nel frattempo si chiamano Grateful Dead e mettono in scena al Fillmore il loro show di psichedelia. Trips Festival. Rari concerti, deliziosi e brutti ascoltabili in due dischi (*Vintage Dead*, *Historic Dead*). Un personaggio famoso, Augustus Stanley Owsley III, si mette a costruire per loro un gigantesco sistema di amplificazione, dopo averli nutriti a lungo di LSD: finisce che litigano.

Il 1967 porta un contratto con la Warner Bros., un disco ambiguo e l'entrata nel complesso di Mickey Hart e Tom Constein.

* * *

Raccoglievamo coriandoli di vita, anni fa, ai tanti caselli di un « hashish » pronunciato magicamente senza che *Panorama* ne prendesse le difese e leggendo da cronache spelacchiate come quarantacinquemila « nuovi indiani » avessero conquistato San Francisco senza dolore, ai tempi di amore-pace-buone vibrazioni-musica. Non mi ripeterò, ma stiamo attenti: noi non masticavamo miti, quelli sono venuti dopo, noi non dicevamo *Frisco* (che poi tra l'altro è sbagliato e si dice San Francisco, perché un autentico uomo di quelle parti mi ha avvertito che quel modo di esprimersi appartiene agli stranieri, ai texani, ai villani del-



l'Est...) per riempirci la bocca di suono, noi eravamo davvero convinti che California fosse dietro l'angolo di casa o a scuola, anche se la filosofia diceva di no. Non come oggi...

Cosa c'entrano i Grateful Dead. Non sapevano suonare, lasciatemi finire il discorso, non erano bravi nel momento stesso in cui l'americanità impediva di guardar oltre il rock e uno sperimentalismo tutto zoppo, cantavano con esili falsetti spiegandoci che l'estensione della musica va da Berkeley a Big Sur, abbasso le note e abbasso la costruzione precisa, mancavano clamorosamente nei « pieni » sonori, scivolavano anche nella banalità: ma cristo si muovevano, erano out e lo facevano pesare, mettevano la gom-

ma arabica nelle canzoni e poi via, dodici-ottantun minuti e a noi, ancora prigionieri del « calcolo di consumo » venivano in mente frasi come « ma quanti 45 giri dura questa canzone », mentre forse la canzone nemmeno esisteva se non qui, nel nostro cervello. Santissimi Grateful Dead, mai schiavi delle consuetudini, pronti ad anteporre ad ogni discorso la vita (la scoperta!) come imparammo leggendo quel meraviglioso *Acid Test al Rinfresco Elettrico* di Tom Wolfe, su copertina cartonata Feltrinelli, dove il musicista è l'uomo e il demiurgo dell'Anti-Johnson e finalmente si obbediva al comandamento astrale — NOI DICHIARIAMO L'IDENTITÀ DI CARNE E SPIRITO, OGNI LEGGE OGNI OPINIONE DEVE

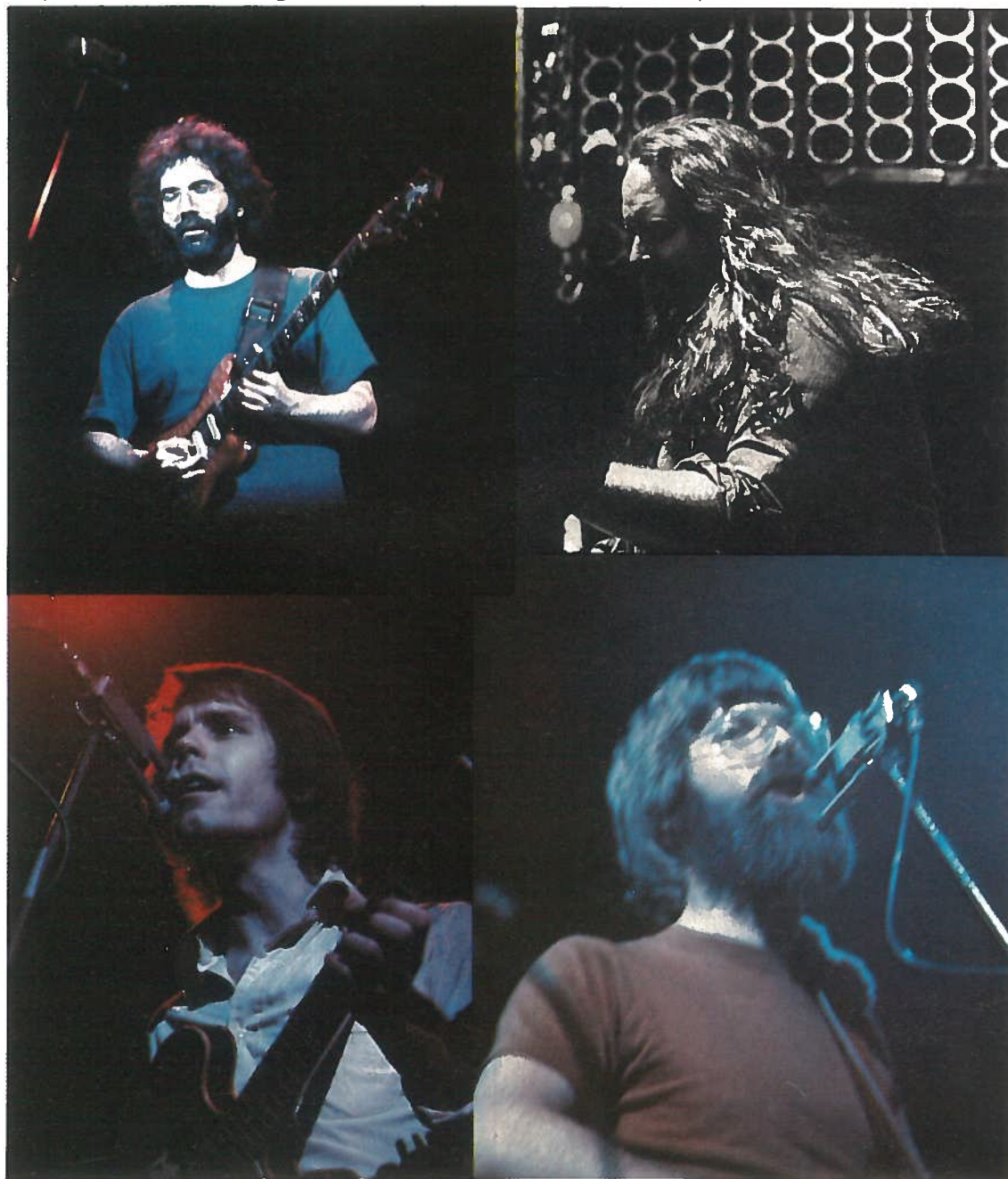
RISPETTARE QUESTA SANTA IDENTITÀ.

Quando passarono al country, nel 1970, scrivemmo per loro deliziose elegie tipo « Ecco l'America che torna alla sorgente », perché il vento si era assopito e sembrava giusto, dopo tanto muoversi, un po' di sguardo attonito e felice, mentre i Jefferson tiravano dritto « oltre il concetto di oltre » ed era come un pomeriggio di quei festivals interminabili, dove a un certo punto nessuno è sul palco e il sole si mangia ogni rabbia, e volano cartacce magari insegue dai desideri... Avevano un bel suono, in *Workingman's Dead*, in *Live Number Two*. cantavano acusticamente di « spinelli » lungo canzoni fragili di cui non capivamo le parole (deboli) di Robert Hun-

ter, la « mente segreta », e tutto andò bene sino al Garcia solitario, quello della mano e dell'ingranaggio, anche perché Jerry leader era un demone che ormai barattava elettricità tremante per piccoli colpi di steel, e girava da un complesso all'altro. Avevamo inventato una nuova psichedelia: dischi come quello, come *Blows Against Empire*, come *If I Could* di Crosby servivano ai nostri alibi del dopo '68 come le pallottole dell'era Johnson ci erano occorse per preparar la festa.

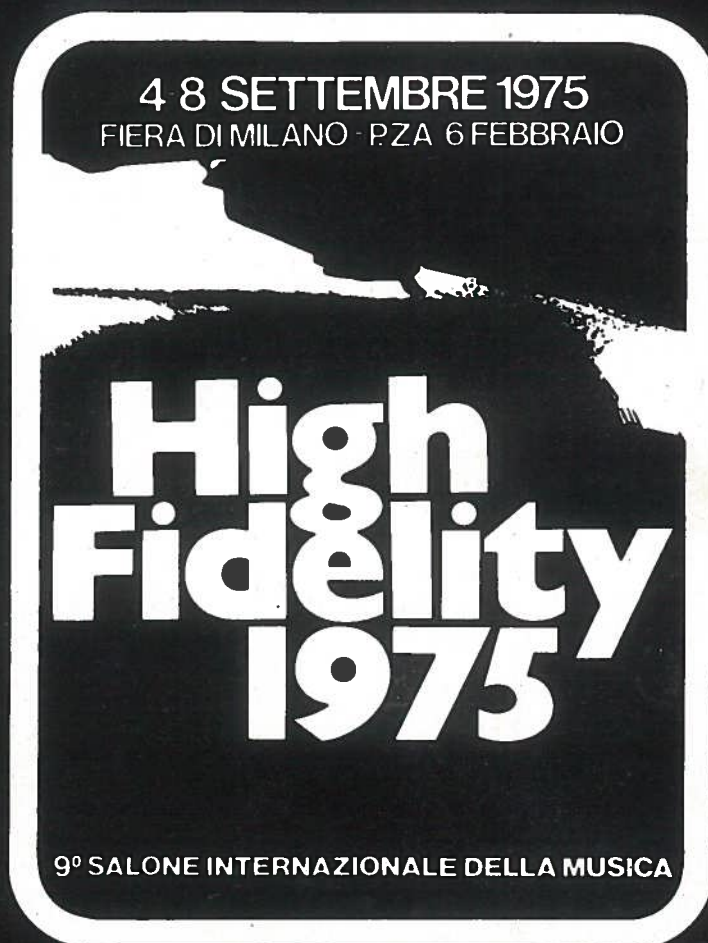
Discutiamo con calma sull'ultimo suono Dead. La densità ha toccato vertici bassi; cioè il sound è diventato raffermo, le chitarre non hanno corpo, la stoffa del pianoforte è lisa e ben mediocre: non ci può servire il buon ascolto, veramente. In aggiunta, la fantasia si è chiusa nel ripostiglio di casa, girando sullo zero la manopola del *magic* e chiamando a raccolta i grandi spettri della musica per divertimento: il rock, il country, la canzone idiota e giovanile. Il mutamento di rotta è spettacolare: gli stimoli rapidissimi di una volta si sono dileguati, la musica tiene il campo per avviare semplicemente a un silenzio che altrimenti risulterebbe imbarazzante. I concerti Dead (uno celebre, al Bickershaw, durò nove ore: in media vanno avanti per 4 o 5) sono la disperata affermazione di un niente irresistibile: la gente sul palco strepita per sentirsi meno sola, per simulare gigantesche occasioni perdute, per riempire il bicchiere del ricordo. Si va avanti sino all'alba perché tutti hanno paura del dopo: la musica caccia le streghe, rassicura lo spirito, scalda il ghiaccio con il vecchio « non lasciarmi solo » che non è mai la sostanziosa comunione del crescere insieme, ben stretti, decisi.

La famiglia che ruota attorno ai Grateful, 40 unità, chiude il libro della debolezza. Non pare una « comune », con proposte da avanzare, ma una cellula socioeconomica di amici pigri e isterici, che fan girare una macchina abbastanza inutile. Un antidoto alla nevrosi. Un modo di dire « guardate quanti siamo, non è possibile alzare il prezzo



dal 4 all'8 Settembre non prendere appuntamenti

ti aspetta la più grande ed entusiasmante
mostra del suono che tu possa immaginare



Tutti i giorni dalle 9.30 alle 19. Lunedì 8 settembre chiusura alle 15.

230 marche di 18 Paesi espongono la loro più recente produzione Hi-Fi
in "High Fidelity 75".

Per 5 giorni hai a disposizione 25 000 metri quadrati di mostra
dove puoi vedere, ascoltare e provare tutto ciò che ti interessa
fra le migliaia di apparecchi che producono e riproducono i suoni
e anche fra gli strumenti musicali di tutto il mondo

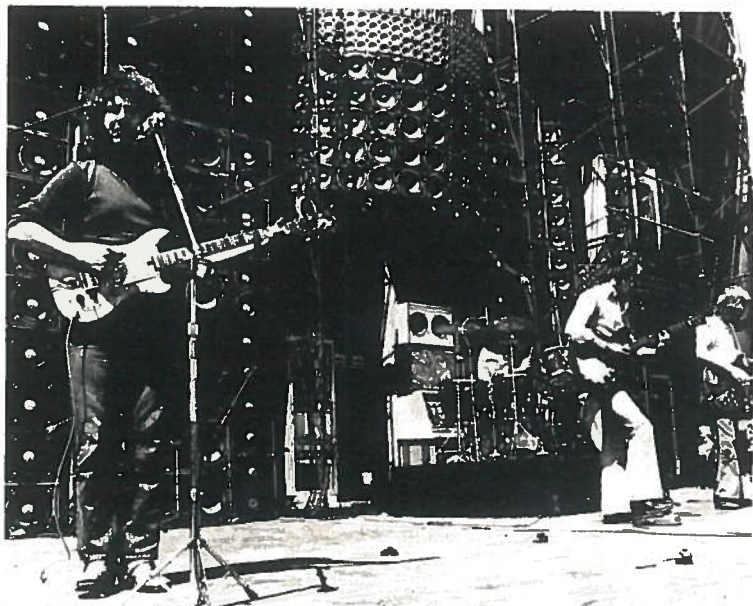
esposti nel "Salone Internazionale della Musica" da 280 marche di 23 Paesi.

In più, "High Fidelity 75" ti offre il nuovo settore AUDIO-VIDEO dove trovi:
impianti audio "professionali" per la sonorizzazione e gli studi di registrazione,
attrezzature per produrre e diffondere programmi radiotelevisivi (in etere e in cavo),
apparecchiature per la ricetrasmisione CB, OM ed altri sistemi amatoriali.

E, come sempre: libri, dischi, riviste specializzate, spettacoli musicali, prove audio.

La più grande mostra Hi-Fi d'Europa ti aspetta quindi con nuovi programmi.

E aspetta anche il tuo voto per premiare con il "Gold SIM 75"
il design degli apparecchi Hi-Fi più belli di quest'anno.



dell'esibizione? ». La casa discografica frutto di un vecchio sogno (la Grateful Records, la Round Records) gioca a carte, smazzando disinvoltamente: un disco a Keith Godchaux, uno a Phil Lesh, uno ai vizi di Jerry Garcia, uno a Robert Hunter inaudito sono il frutto di una sorridente « politica dell'accontentamento » più che il risultato di una programmazione musicale. Pure, ci credevamo. Autogestione, talenti nuovi, vecchi documenti, presenza sulle assi traballanti dell'America 75: polvere. A quando la millesima versione *live* di *Sugar Magnolia*?

* * *

Dopo il primo album, il 1967 vede la morte della speranza hip e un gigantesco giro, il *North West Great Tour*, che impone le giovani leve californiane, Grateful e Quicksilver. Poi, dopo un periodo di splendido isolamento in un ranch della North California (Rancho Ollompalli, vicino a Novato), il complesso riappare con le sue opere più mature: *Anthem of Sun*, *Aoxomoxoa*, collages dove l'acido batte in testa suggerendo impensabili « tagli » e ritmi sorprendenti. Un *Live* doppio, per le strade della San Francisco 1969, chiude l'epoca della leggenda: i brani lunghissimi ed energetici sprizzano salute da ogni dove, mentre cresce il mito attorno al complesso. Tom Constantine se ne va, poco dopo anche Mickey

Hart è costretto a farlo, « bruciato » dal padre Lenny, cassiere del complesso, scappato con centomila dollari in tasca: i Grateful non lo dimenticheranno presto, i Jefferson sorrideranno dedicando all'avvenimento una canzone, *A Song For All Seasons*, su *Volunteers*.

Con *Workingman's Dead*, nel luglio del '70, si apre la stagione acustica. Non più esperimenti - veleno - americani, ma la tranquillità di una scoperta country. Ancora nessuno (forse i Byrds) ci ha provato. Nello stesso anno viene fuori *American Beauty*, mentre Garcia comincia a dar segni di irrequietezza andando a suonare con gli Airplane, Crosby, Papa John Creach, Merl Saunders. Spudoratamente, si mette a far la spola con un altro organico: i New Riders of Purple Sage, country purissimo, due *long playings* come protagonista mentre un altro Lp doppio, pieno di bellissime invenzioni, è fatto uscire in fretta.

* * *

Canapa. I Grateful Dead ne sono sempre stati perfidi ammiratori, ma la loro presenza, forse, non è di aiuto alla « campagna per la depenalizzazione delle droghe leggere ». In effetti, il loro ovattato sound 1975 è la conseguenza di troppe sere col « fiato magico », di troppi sorrisi alla realtà senza la necessaria grinta. La musica è piatta, dorme, si rifugia dietro il fumo imprevedibile di una sigaretta:

retta: invita alla vertigine, costruisce rapidi mondi coloratissimi distrutti l'istante dopo. Non ci serve: come non ci servono gli inviti di Jerry Garcia a lasciar perdere, a *let it flow*, ad aspirare tutto senza chiedersi perché, con sentimento. Molto meglio i cattivi figurei che nel 1967 bevevano pozioni strane e suonavano sotto acido, e cantavano con gola tremante, e facevano un Lp come *Aoxomoxoa* mettendo le mani su 16 nastri diversi, e improvvisavano tutte le sere alla ricerca di un misterioso, buffo, dannatissimo « accordo mentale »: pericolo di epatite virale, forse, ma grandissima fibra vitale, energia, colore. Attento al prossimo *joint*, Jerry!

* * *

Chiude il Fillmore West e Jerry Garcia entra in studio per il suo primo album solo, una delle ultime perle californiane. Magia e tradizione. Fa un disco solo anche Bob Weir (è il 72), mentre il complesso accoglie Keith & Donna Godchaux e si presenta in Europa con uno *show* terribile, ricavando in premio un disco triplo che scivola con un po' di monotonia. Muore Pigpen, ai primi del '73, e il complesso perde l'alito di vita: si comincia a parlare di « scoppiatura », bella e buona, soprattutto quando si forma la celebre etichetta indipendente (*Grateful Dead Records*) con un disco canzonettistico quale *Wake of the Flood*. Garcia è sempre più angosciato, forma un gruppo di country purissimo, Old & In the Way, e poi si dimentica di coltivarlo, mette su tre dischi con Merl Saunders (*Heavy Turbulence*, *Fire Up*, *Live at Keystone*, doppio) nemmeno fosse un amico di James Brown, da' una mano a David Bromberg e una a Tom Fogerty. Esce *From the Mars Hotel*, ultimo album pallidissimo, e un secondo album solistico molto sciupato. Lo stile non c'è più, il mestiere perde sangue. Nell'ottobre 1974 la decisione: stop ai Grateful per un anno almeno. Nel frattempo Garcia se la fa con la Legion of Mary, assieme al solito Merl Saunders, mentre Phil Lesh ha modo di dar sfogo alle sue voglie sperimentali e gli altri

viaggiano liberi. Siamo in attesa.

* * *

Una informazione tecnica. Da un anno i Grateful Dead hanno il più spettacoloso impianto di amplificazione della storia del pop: mezzo miliardo di costo, una barriera immane che sovrasta di molte spanne le esili figure dei musicisti. Si tratta di sei sistemi di amplificazione separati, uno per il basso, uno per la voce, la batteria, il piano, la chitarra ritmica, la chitarra solista: ogni sistema può essere regolato personalmente dal musicista sul palco, senza bisogno di ricorrere all'artificio del mixing centrale. La potenza complessiva è di 26.400 watt (RMS), il peso è di 150 tonnellate circa. I tecnici richiesti sono almeno dieci. A massimo volume, il suono Grateful Dead può essere ascoltato a 600 metri di distanza, nitidamente. Il tutto per una musica che non cerca nemmeno l'effetto massacrante, ma vuole semplicemente illudere con la desolata « purezza ». Mania, amore sprecato. Stesi sul lettino dello psicanalista.

* * *

Una sera viaggiavo dalle parti di casa mia su una deliziosa utilitaria che non dimentico quando incontrai una ragazza dagli occhi bellissimi (guardo sempre gli occhi, è una mia vecchia abitudine) che mi chiese in un buffo modo di darle un passaggio il che avvenne ed aprì un dolce pacco con su scritto INUTILE NASCONDERSI - ERBA e la radio trasmetteva *Mister Tambourine Man* e quando fummo soli e molto americani si lasciò andare a qualche confidenza, mi fece entrare nel suo giardino, parlammo, mi accorsi che aveva uno strano accento, e alla fine della serata mi pose domande imbarazzanti e mi lasciò con l'amaro in bocca di « ma tu credi nella musica » e poi un sorprendente « ma non trovi che tutto questo sia molto GRATEFUL DEAD? ».

Aprii il *Corriere della Sera* e presi a leggerlo dalla parte delle inserzioni...



INTRODUZIONE AL SIM

Anche quest'anno, dal 4 all'8 Settembre, avrà luogo alla Fiera di Milano quest'esposizione che, articolata in due settori, strumenti musicali e alta fedeltà, presenta tutta la produzione mondiale nel campo musicale. Anche stavolta è prevista una maggiore affluenza di pubblico e di operatori economici; infatti il SIM, partito in sordina alcuni anni fa come mostra riservata agli « addetti ai lavori », è stato successivamente aperto al grande pubblico realizzando così una delle mostre più importanti a livello europeo. Ed è proprio questa apertura verso il grosso pubblico che ha tenuto a sottolineare il presidente del comitato organizzatore Dametti, nel colloquio che abbiamo avuto con lui.

Il SIM nacque nel 1966 come semplice mostra riservata agli operatori economici solamente nel campo degli strumenti musicali; disponeva allora di pochi stands, eppure ebbe immediatamente vivo successo. Gli organizzatori, però, prevedendo per gli anni a venire un crescente interesse per la musica e perciò per gli



strumenti, vollero subito allargare la mostra.

I fatti diedero loro ragione e il SIM cominciò a diventare la mostra italiana più qualificata nel settore. Negli ultimi anni il campo è stato ampliato ulteriormente, ospitando l'alta fedeltà, e il successo, senza precedenti, confermò che si era colpito il giusto obiettivo.

Siamo così arrivati a quest'anno sulla spinta di un sempre maggiore dinamismo, e le previsioni, nonostante la crisi eco-

nomica in atto che ha particolarmente colpito questo settore, sono ancora più rosee. Non per questo, però, ci si è fermati. Infatti ogni volta ci sono nuovi miglioramenti negli stands e una sempre più pratica disposizione dei materiali presentati, per offrire al visitatore una razionale possibilità di osservare, provare o ascoltare quello che più gli interessa. Si tende poi sempre di più a rendere gratuita la mostra, tramite l'inserimento nei giornali spe-

cializzati e in quelli per i giovani di biglietti per l'ingresso gratis. Già l'anno scorso la percentuale dei « non paganti » è stata del 70%; quest'anno aumenterà a conferma delle aspirazioni degli organizzatori alla immagine di una rassegna di seria informazione di mercato e di collaborazione con il pubblico stesso, (che quest'anno viene chiamato anche a giudicare i nuovi apparecchi mediante un referendum).

Oltre a tutto questo non vengono trascurati i più recenti mezzi di informazione e verrà concesso un certo spazio anche al settore delle TV via cavo o via etere e ai videoregistratori. Altro sintomo questo dell'aria di rinnovamento che si respira al SIM sarà quest'anno un concorso riservato ai giovani musicisti dilettanti, che tende a incoraggiare la creazione di basi rinnovate per un serio insegnamento della musica, favorendo, attraverso premi anche alle scuole, il rifornimento dei materiali necessari che rappresenta per queste di solito lo scoglio maggiore, vista l'esiguità dei finanziamenti pubblici.

High Fidelity 1975

Il settore riservato all'alta fedeltà al SIM si fa ogni anno più vasto e più completo. In questo campo infatti, si è avuto negli scorsi anni un boom formidabile che ha coinvolto una larga parte degli appassionati di musica.

Ormai l'alta fedeltà non è più un hobby di élite: esistono difatti impianti relativamente economici e, d'altra parte, le case costruttrici si orientano

sempre di più verso il grande pubblico, consapevoli dell'enorme potenziale commerciale che esso rappresenta. Proprio per questo però molte case tendono a colpire il pubblico più che altro con la pubblicità che non con l'effettiva qualità dei loro prodotti, questo perché la grande maggioranza degli acquirenti non conosce i requisiti necessari che rendono un impianto HI-FI degno di chiamarsi ta-

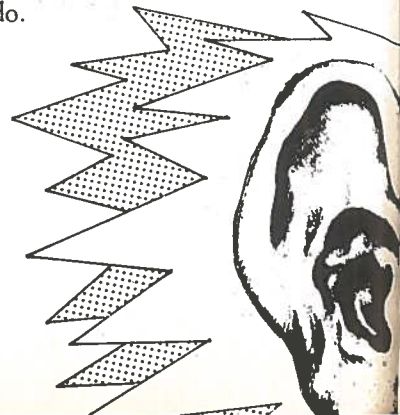
le, e molte volte le riviste specializzate ne parlano usando una terminologia tecnica che un profano di elettronica non può seguire agevolmente.

E' importante quindi, prima di parlare delle novità e degli apparecchi più rilevanti esposti al SIM, cercare di spiegare il più chiaramente possibile cosa significano i termini più correntemente in uso. Innanzitutto un impianto base è costituito da un giradischi con testina magnetica, un amplificatore e due casse acustiche, si possono poi collegare a questi elementi essenziali un eventuale registratore a bobine o cassette, un sintonizzatore, fino a giungere ai raffinati equalizzatori ambientali.

In generale i termini tecnici senz'altro più usati sono: risposta di frequenza e distorsione: in natura ogni suono ha una determinata frequenza che può essere molto bassa come il

suono di un basso o della voce umana, o altissima come il suono dei piatti di una batteria o le note più acute di un sintetizzatore. Qualunque componente dell'impianto deve perciò riprodurre con la minima distorsione tutta la gamma delle frequenze udibili.

A questo proposito bisogna tenere conto che l'orecchio umano è in grado di sentire frequenze da circa 20 Hertz (Hz) fino a circa 17-18000 Hz. L'Hertz è la misura della frequenza data dal numero di onde sonore contate in un secondo.





E' evidente quindi che una risposta di frequenza di 20-20.000 Hz è più che sufficiente per ogni esigenza.

La distorsione si misura invece in percentuale e più essa è vicina allo zero e migliore è il componente.

Esistono poi molti altri termini a seconda della parte dell'impianto che si considera e li elencheremo man mano che esamineremo le varie parti. Cominciamo dalla testina che è forse la parte più importante di tutto l'impianto: è questa infatti che legge il solco del disco e trasmette all'amplificatore il segnale, e risulta così evidente che pur avendo un impianto superlativo, con una testina scadente si ottengono risultati tragici. Perciò è meglio scegliere con cura questa parte dell'impianto, senza porsi su questo punto troppi problemi di economia, perché sarebbero tutti a vostro svantaggio. Chiaramente una testina deve avere una buona risposta in frequenza, infatti è necessario che trasmetta perfettamente all'amplificatore tutte le frequenze contenute in un solco, dalle più alte alle più basse, senza la minima distorsione.

La puntina poi deve essere molto cedevole, questo perché il solco di un disco è tutto frastagliato in innumerevoli microscopiche curve più o meno accentuate a seconda delle frequenze (suoni) che rappresentano, e la puntina deve adattarsi perfettamente a tutte le curve, questo per migliaia di volte e senza mai saltarne alcuna.

Una buona testina deve avere anche un basso peso di lettura, (al massimo fino a due grammi), in modo che la puntina non si comporti sul disco come un aratro creandosi un percorso personale ed evitando tutte le curve più difficili, rovinando irrimediabilmente il disco. La perfezione di lettura di una testina però è legata al braccio del giradischi, anch'esso molto importante, in quanto il suo compito è quello di mantenere la testina sempre perpendicolare al disco.

Esistono oggi molti tipi di bracci con le più svariate caratteristiche e le più raffinate tecniche, però l'importante in un braccio è che sia ben bilanciato e abbia un preciso sistema di regolazione del peso di lettura della testina, oltre a un buon

antiskating. L'antiskating è un congegno, (può essere costruito in moltissimi modi) che controbilancia la forza che tende a spostare il braccio verso il centro del piatto man mano che questo si avvicina alla fine del disco e tende perciò a far leggere alla testina una parte del solco con pessimi risultati sia per il disco che per l'ascoltatore.

Siamo arrivati così al giradischi; ne esistono oramai moltissimi tipi realizzati con le tecniche costruttive più all'avanguardia.

I due risultati che però devono interessare di più sono la rumorosità e il *Wow & Flutter*.

E' evidente che il motore di un giradischi debba essere il più silenzioso possibile, per questo è importante che il valore (in decibel) del rumore di fondo sia il più basso possibile. Il *Wow & Flutter* invece, non è altro che la variazione di velocità rispetto a quella nominale del giradischi.

Il suo effetto più evidente è un fastidioso miagolio delle note e può dipendere da vari fattori, ma principalmente dalla cinghia in gomma di trasmissione che può essere soggetta a deterioramento e slittamento.

Questo inconveniente è stato quasi eliminato con i nuovi giradischi a trazione diretta nei quali non esiste la cinghia essendo il motore del giradischi solidale con il piatto. Naturalmente esistono anche vari controlli di velocità, sollevamento automatico del braccio a fine disco e varie altre costose raffinatezze.

A questo punto entra in campo quello che è comunemente definito il cuore di un impianto: l'amplificatore.

Ne esistono numerosissimi tipi: si parte infatti da amplificatori con pochi watt di potenza per arrivare a dei veri e propri « mostri », impressionanti per potenza e per prezzo.

Le prestazioni da tenere d'occhio sono molte: innanzi tutto un buon amplificatore deve essere versatile, avere cioè la possibilità di collegare diversi apparecchi e coppie di casse acustiche.

Bisogna poi che abbia tutti i controlli di suoni alti e bassi e i vari filtri, oltre ai commutatori per l'uso delle varie apparecchiature collegate.

Esistono anche altri controlli: i più importanti sono i circuiti di protezione per prevenire gli eventuali guasti e gli indicatori di livello della potenza.

Si arriva però a raffinatezze elettroniche che a volte sono persino eccessive considerato il costo a cui portano l'amplificatore.

Tre sono però le prestazioni essenziali: risposta in frequenza, potenza, distorsione.

L'onnipresente risposta in frequenza deve essere costante a tutte le potenze per garantire un segnale il più esente possibile da alterazioni.

Anche la distorsione è necessario che sia minima ai più alti livelli d'ascolto e la potenza non può assolutamente essere soggetta a variazioni anche durante ascolti prolungati ad alti volumi.

Tutto questo serve a garantire che le casse acustiche riproducano un segnale « pulito » da suoni distorti.

Ricordate che un amplificatore deve essere di robusta costruzione e finito anche nei minimi particolari che denotano la cura con cui esso è stato costruito.

Infine le casse acustiche. Ce ne sono per tutti i gusti ed è questo il componente che più dà la personalità ad un impianto.

In fatti, ferma restando una risposta in frequenza molto estesa e una distorsione molto contenuta, la scelta di una cassa piuttosto che un'altra è principalmente influenzata dal gusto musicale di ogni persona.

Esistono infatti casse con le più svariate sonorità. L'ideale è comunque una cassa con bassi potenti e ben definiti e alti brillanti e molto nitidi.

Ultimamente sono uscite sul mercato casse con soluzioni d'avanguardia quali le cellule elettrostatiche o i nuovi componenti che sfruttano la pressione dell'aria.



L'unico consiglio, quindi, veramente valido è quello di ascoltare criticamente molti altoparlanti senza farsi influenzare da un nome.

Entriamo adesso nel campo dei registratori e degli altri eventuali apparecchi accessori.

Innanzitutto quali sono i vantaggi del nastro?

Per prima cosa esso non si rovina con l'andare del tempo; dà poi la possibilità di manipolare le incisioni con sovrapposizioni ed eco creando così un prodotto personalizzato.

L'unico inconveniente rimane purtroppo il prezzo che limita la loro diffusione.

Anche nei registratori le pre-

stazioni più importanti sono le solite: risposte in frequenza, *Wow & Flutter* e rumore di fondo, che è particolarmente significativo perché essendoci in un registratore numerose parti in movimento un basso rumore di fondo è indice di accuratezza nella costruzione dell'apparecchio.

Altri componenti sono i sintonizzatori radio che qui in Italia non hanno per ora molte possibilità di venir sfruttati appieno non esistendo quasi dei programmi stereofonici, per cui non è giustificabile una spesa, fra l'altro piuttosto salata, per un apparecchio di questo genere.

Il Philips 418 Automatic



E' in allestimento anche un compatto SIEMENS con piatto Thorens TD 166 e un amplificatore da 15+15 w che dovrebbe essere particolarmente competitivo come prezzo.

Il mistero cela invece un nuovo amplificatore, si parla di media potenza, che dovrebbe essere lanciato dalla GALAKTRON.

Nel campo professionale la XHIBLO presenta un nuovo microfono SENNHEISER montabile su una testa artificiale per registrazioni dal vivo e un banco di mixaggio della FAYLON, una casa specializzata nella produzione di mixer abbastanza economici con prestazioni professionali.

Molte novità per la KENWOOD che, dopo i grossi modelli, presenta tre amplificatori economici: il KA - 1200B, 1400B, 1600B rispettivamente da 13+13w, 17+17w, e 23+23w e tre giradischi fra i quali uno a trazione diretta

completamente automatico. La AUDIO, importatrice di alcune fra le marche più prestigiose del mondo presenta un nuovo preamplificatore PHASE LINEAR che si affianca al modello 4.000 e un amplificatore ALTEC per uso professionale oltre a una nuova cassa ALTEC di media potenza.

La E.S.B. non ha invece novità assolute, ma tutta una nuova serie di altoparlanti che hanno sostituito i vecchi modelli di questa casa italiana che in pochi anni ha già fatto passi da gigante.

La AUDEL-LINEAR, importatrice di notissime case estere presenta per la PIONEER il grosso S.A. 9.900, la AUDEL è anche importatrice delle notissime casse JBL e dei registratori TEAC ormai usati in quasi tutte le sale di registrazione, oltre che della linea MC INTOSH che non ha bisogno di presentazioni.

Dovrebbe finalmente arriva-



Il Philips RH 953 con giradischi e registratore

Ed ora dopo questa chiacchierata generale, addentriamoci in quelle che sono le cose più interessanti esposte SIM.

Come sempre anche quest'anno le novità sono molte ed è praticamente impossibile elencarle tutte.

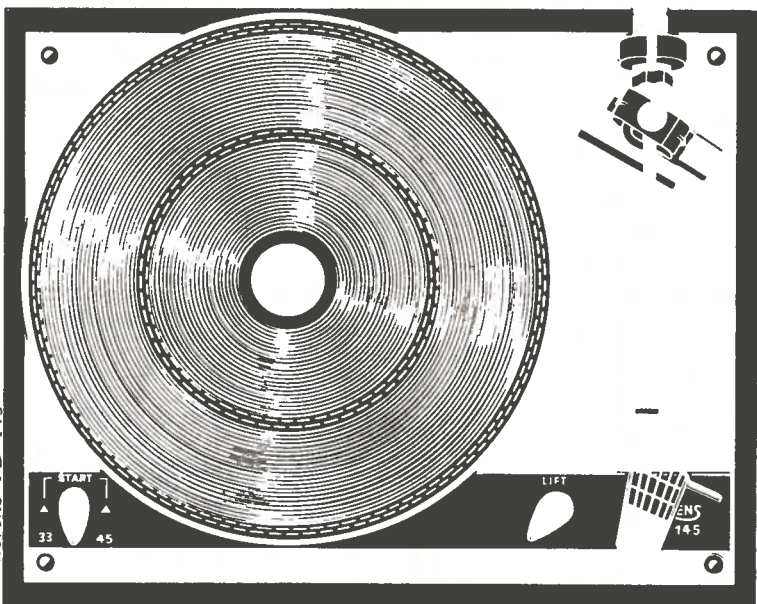
Cominciamo con la PHILIPS che ultimamente si è lanciata con notevole impulso nel campo dell'HI - FI. Le ultime novità, oltre alle casse acustiche amplificate RH532 e al giradischi completamente automatico GA 209, sono un sintoamplificatore con registratore cassette con sistema DOLBY, potenza 35 - 35 watt, risposta in freq. 15-30.000 Hz, rapporto segnale disturbo 55 db, un nuovo giradischi automatico con *Wow & Flutter* 0,14% e rumore di fondo 40 db e infine il sintoamplificatore con re-

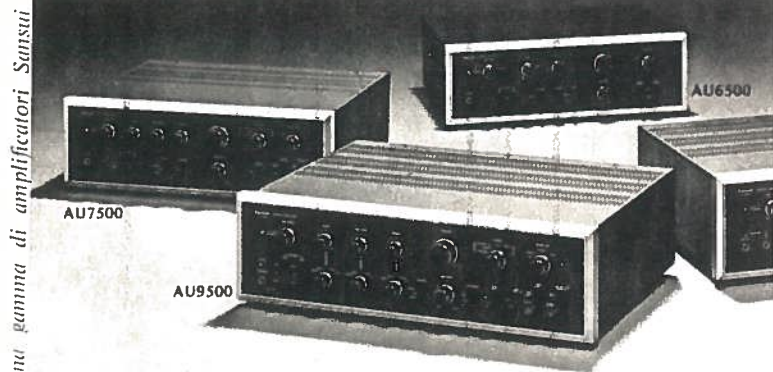
gistratore e giradischi RH 953 di 17+17 w di potenza con una risposta da 20 a 20.000 Hz ed una distorsione dell'1% a metà potenza.

Anche la TELEFUNKEN presenta un sintoamplificatore con giradischi della potenza di 60+60 w, risposta 20 - 22.000 Hz distorsione 0,2%. Interessante il giradischi con braccio ORTOFON e arresto a fine disco.

Parecchie novità in casa SIEMENS che importa marche prestigiose come REVOX e THORENS. Nuovo nell'estetica il noto REVOX A 77 e interessanti le nuove casse della REVOX AX 3/3 e AX 4/3 rispettivamente da 60 e 80 w. Ci sono poi i nuovi THORENS TD 166 con il nuovo motore e il TD 145 che monta il sollevamento del braccio a fine disco.

Il Thorens TD 145





Una gamma di amplificatori Sansui

re per il SIM anche il TAND-
BERG 10 XD, un registratore
professionale con caratteristiche
d'avanguardia e prezzo proibito.

Novità sono attese dalla
SANSUI, anche se non ci sono
notizie precise si parla di tutta
una nuova linea di amplificato-
ri, apparecchi in cui la tecnica
di questa ditta eccelle.

In casa SUPERSCOPE ver-
rà presentata la linea di ampli-
ficatori e impianti compatti

molto interessanti per il loro
prezzo, uscirà una nuova pia-
stra di registrazione a cassette
piuttosto economico. Sempre al-
la ELECTRONICA LOMBAR-
DA, importatrice della SUPER-
SCOPE, si attende una nuova
cassa della CELESTION, ditta
fra le maggiori in Inghilterra.

Molte novità anche dalla
HIRTTEL-GENELC altra casa
che produce amplificatori di co-
sto contenuto e di ottime pre-
stazioni. Sono previsti 3 ampli-

ficatori di piccola potenza,
(10+10, 15+15 e 25+25w),
e un rinnovamento della famo-
sa linea POINT THREE. Vie-
ne presentato anche un diffu-
sore della DAHLQUIST che
presenta un nuovo sistema con
radiatori a coincidenza di fase
che dovrebbe essere paragona-
bile solo a una sorgente dal vi-
vo.

Interessanti sono anche i dif-
fusori della TEMPEST che u-
sano il rivoluzionario trasfor-
matore a movimento d'aria del
dottor HEIL per le alte fre-
quenze e montano un controllo
di equalizzazione per adattare
le casse alle diverse condizioni
ambientali in cui si trovano a
suonare.

La SOUNDCRAFTSMEN,
famosa per i suoi equalizzatori
ambientali, presenta una cassa
acustica con il Tweeter elettro-
statico che sarà interessante a-
scoltare.

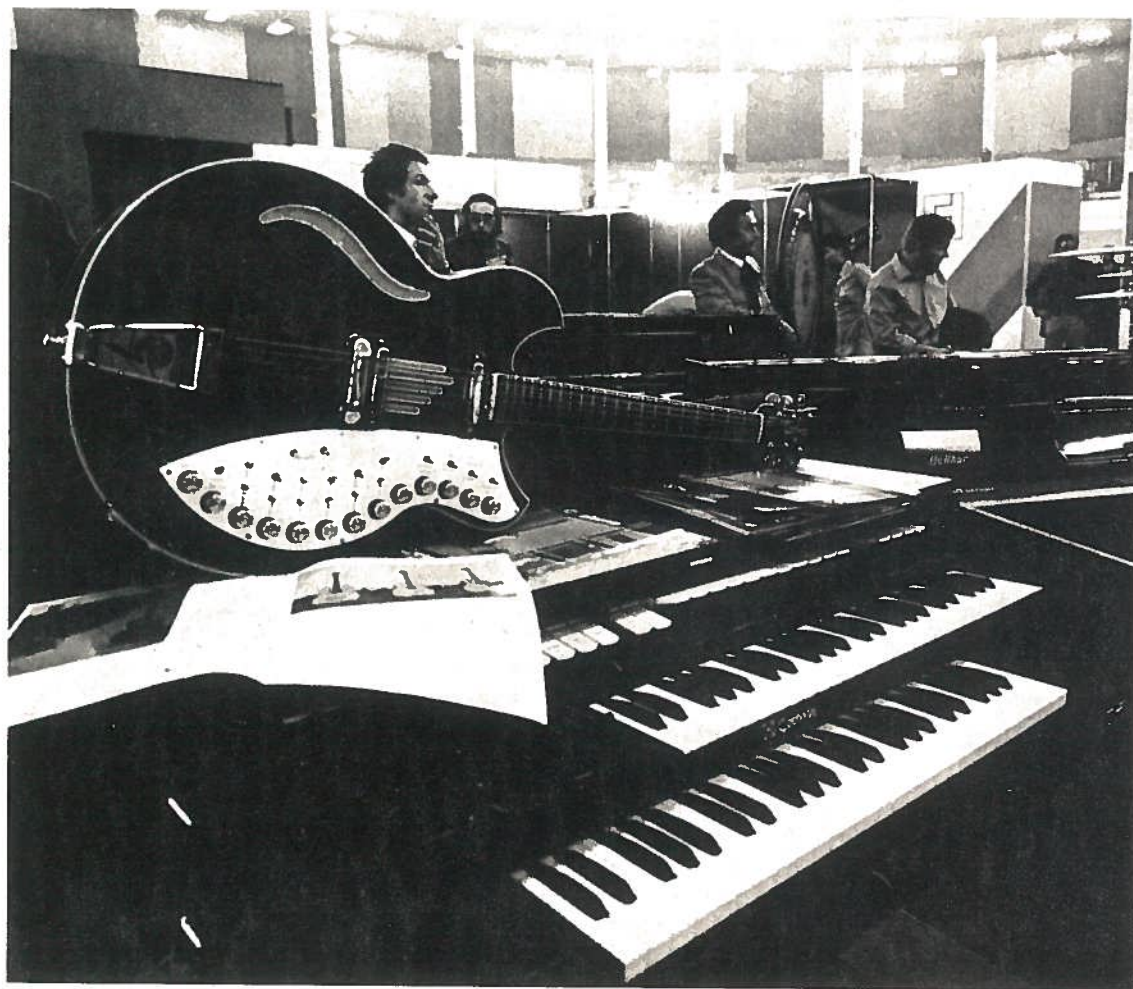
Per chi ha problemi di spa-

zio la POLY-PLANAR presen-
ta una serie di altoparlanti ul-
tra piatti che possono essere
montati ovunque, anche sott'ac-
qua, o appesi come quadri con-
servando una eccellente resa so-
nora.

Infine il « mostro » della
LUXMAN, che, dopo essere di-
venuta famosa con gli ampli-
ficatori di media potenza, affron-
ta la difficile strada delle alte
potenze: 300+300 w da 20 a
20.000 Hz con una distorsione
dello 0,05% a qualsiasi poten-
za e ogni sorta di protezioni e-
lettroniche per salvaguardare i
circuiti di questo « mostro »,
purtroppo tale anche nel prezzo.

Novità come avete letto ce-
ne sono in abbondanza, quindi
l'appuntamento rimane al SIM
dove per tutti ci sarà la possi-
bilità di vedere e soprattutto
ascoltare il meglio della produ-
zione mondiale in questo cam-
po.

STRUMENTI



Anche per quanto riguarda
gli strumenti, siamo andati a
caccia di novità. Al momen-
to in cui scriviamo, però, non
possiamo presentare tutti i
prodotti nuovi che verranno
esposti. Spesso il materiale ar-
riva all'ultimo momento, e
spesso le case produttrici, pur
avendo l'idea di presentare
qualcosa di nuovo, non sanno
ancora se riusciranno ad es-
sere pronte per il salone.

Gran parte delle anticipa-
zioni, però, possiamo farvele,
ringraziando l'organizzazione
del SIM e tutte le ditte che
gentilmente ci hanno aiutato
nella nostra ricerca.

La Monzino anche que-
st'anno esporrà i prodotti del-
la GIBSON di cui ha l'esclu-
siva dell'importazione.

Fender e Gibson sono le
due marche che, da quasi ven-
t'anni hanno praticamente mo-
nopolizzato il favore dei chi-
tarristi e dei bassisti rock:
alcuni modelli, le prime Gib-



son *Les Paul*, ad esempio, diventate leggendarie, sono quasi introvabili e vengono pagate a peso d'oro sul mercato dell'usato.

Dopo la serie SG, cominciata nel 1952, la Gibson, negli ultimi anni, si è notevolmente rinnovata, presentando due modelli di nuova concezione: la L5-S e la L6-S.

La L5-S ha due pick-up *Super Humbucking* laminati in oro, ciascuno con proprio tono e volume, e con un interruttore a tre posizioni che permette l'accensione singola e contemporanea degli elementi. La spalla mancante consente di arrivare facilmente agli ultimi tasti (ne ha 22) e la si può trovare in color ciliegia sfumato. La L6-S invece ha 24 tasti (è anch'essa a spalla mancante) e il cosiddetto *Q system* per la regolazione. Questo sistema, con-

siste in un interruttore a 6 posizioni per l'accensione dei pick-up, e in tre potenziometri rispettivamente: per il volume, per i toni alti, e per i toni medi. Ma la novità vera e propria è la *Marauder*, l'ultimissimo prodotto. Completamente nuova nella linea della cassa e della parte superiore del manico, ha 22 tasti, la cassa piena e le chiavette per l'accordatura in metallo. Il pick-up superiore è un *Super Humbucking*, mentre quello inferiore, posto obliquamente, è una vera novità studiata appositamente per accentuare le frequenze alte. Ha inoltre un interruttore a tre posizioni per la selezione dei pick-up, un tono e un volume.

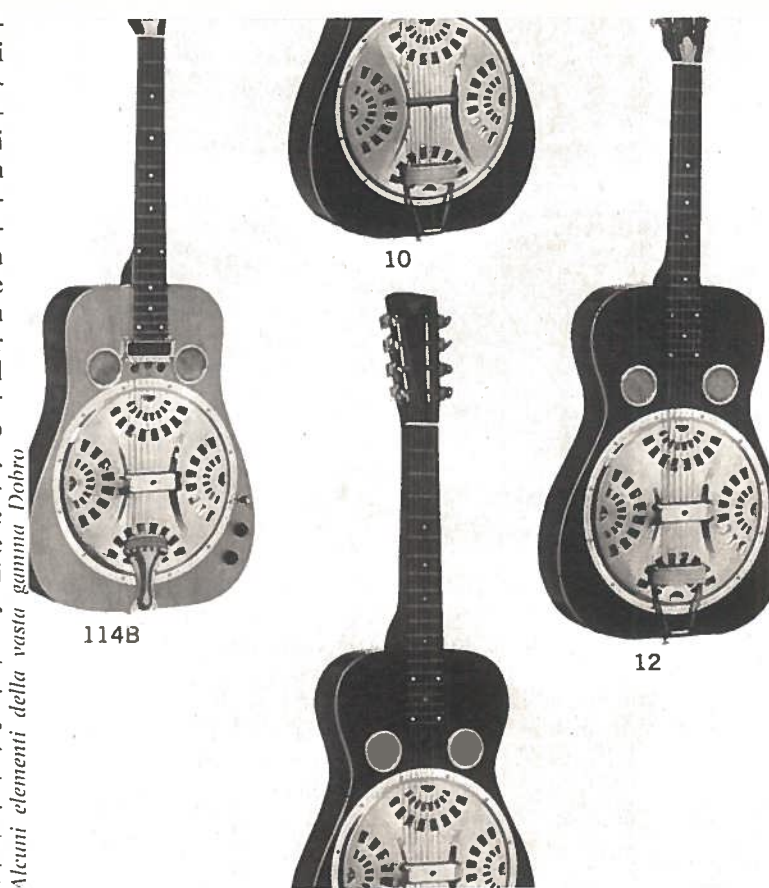
Altre novità anche nella serie dei bassi: il *Ripper*, uscito da poco e già apprezzato, e il *Grabber*, l'ultimo della serie. La linea è completamente ristrutturata rispetto ai precedenti, le forme sono più arrotondate nei « cornini » creati dalle spalle mancanti e nel disegno della cassa.

Il *Ripper* ha due pick-up *Super Humbucking* neri, il *Q system* per la regolazione (un interruttore a quattro posizioni e tre potenziometri), e la possibilità di fissare le corde, sia facendole passare attraverso alla cassa, sia fissandole alla base del ponte.

Il *Grabber* invece si distingue per la linea della parte superiore del manico, simile a quella della *Marauder*, e per essere dotato di un unico pick-up, fissato su una sede scorrevole, utile perché cambiandone la posizione, si ottiene una vasta gamma di resa sonora. Il *Grabber* ha 20 tasti e si può richiedere anche nella versione col manico chiaro, in acero, e con la cassa in legno « al naturale ».

Un accenno particolare meritano anche le *DOBRO*, chitarre che hanno una caratteristica cassa di risonanza circolare in metallo inserita nella cassa in legno dello strumento, che viene in tal modo a produrre un suono più forte e decisamente insolito.

Inventate in America negli anni '20 dai fratelli Dopyera, furono usatissime nel blues e nel country, e vennero prodotte fino a che le necessità belliche della 2.a Guerra



Alcuni elementi della vasta gamma Dobro

Mondiale resero impossibile l'approvvigionamento dei metalli. Le insistenze degli appassionati spinsero la ditta a riprenderne la produzione in larga scala nel 1971. Se ne possono trovare modelli anche interamente in metallo, i più adatti per il blues, modelli con il manico bombato per un uso tradizionale, e modelli con il manico piatto tipo *slide*.

I giapponesi della *Yamaha*, più che lanciati alla conquista del mercato internazionale, si presentano ora anche nel settore dell'amplificazione, con una serie di 4 amplificatori per chitarra e 2 per basso. Il loro slogan è: « Vi diamo un amplificatore, col suono di quelli a valvole e con la solidità di quelli a transistor ». Il sistema FET (Field Effect Transistor), da loro studiato, permette di avere le tanto apprezzate caratteristiche timbriche date dalle valvole, con un bassissimo livello di rumore di fondo e con la possibilità di picchi di volume senza una eccessiva distorsione. I tecnici della *Yamaha* si spiegano in questo modo: il timbro di una nota è dato dalle « armoniche » che entrano nella sua composizione. Non solo lo strumento, ma anche l'amplificatore ne fornisce buona

parte; il sistema FET permette di valorizzare quelle caratteristiche dei sistemi a valvole, (le ottave ad esempio), ottenendo un suono più pulito dei normali sistemi a transistor che, enfatizzano troppo armoniche come le terze, le quinte e le settime.

Dall'America, invece, vengono gli *SG SYSTEM* amplificatori per chitarra di piccole dimensioni ma di notevole potenza. I due modelli (presentati dalla Monzino) sono a valvole e hanno una resa musicale di 100 W con picchi fino a 200. Sono forniti di un *Phase Shift* (una specie di Leslie elettronico) a tre velocità, riverbero, e controllo per la distorsione, con la eventuale possibilità di controllo a pedale. L'*SG 410* ha quattro coni da 10 pollici, mentre l'*SG 212* ne ha due da 12 pollici, con la possibilità di una versione con coni Altec e di



Il Ripper bass della Gibson

Yamaha apre la terza era dell'HI-FI:
un complesso stereo eccezionale a
prezzo ragionevole

Rivoluzionarconservatori

Questo vi proponiamo: un sistema audio arditamente conservatore perché radicalmente superiore.

Lo confermano i test delle grandi riviste HI-FI in tutto il mondo e i redattori specializzati. I quali ci hanno fatto osservare che le prestazioni dei nostri apparecchi sono regolarmente migliori rispetto ai dati indicati nelle pubblicazioni ufficiali Yamaha. E così dev'essere, pensiamo noi. Perché solo così potete avere la certezza che l'amplificatore Yamaha CA-400, per esempio, vi fornisce con assoluta certezza *almeno* 20 + 20 W RMS (a 8 ohm, due canali pilotati). Una distorsione armonica totale decisamente inferiore allo 0,1 %. E altre prestazioni che fanno del CA-400 un amplificatore prossimo agli apparecchi professionali eppure di prezzo contenuto.

Per sentire quanto è splendido il suono fornito dal CA-400, noi consigliamo i sistemi acustici Yamaha della serie 400 o 600: perché offrono un suono neutro, morbido, *naturale*.

E infine, il giradischi Yamaha CA 50 P. Trazione a cinghia. Antiskating. Sospensione del braccio con basso centro di gravità. Meccanismo automatico silenzioso per il ritorno del braccio. Speciale isolamento antivibrazioni. Wow e flutter (variazione di velocità e vibrazione): 0,08 %. Amplificatore CA-400. Sistemi acustici delle serie NS 400 o 600. Giradischi CS 50 P. Un complesso stereo eccezionale a prezzo ragionevole. Rivoluzionarconservatore, appunto.*



YAMAHA partecipa

**High
Fidelity
1975**

4-8 SETTEMBRE 1975
FIERA DI MILANO - P.ZA 6 FEBBRAIO

* Richiedete i « test » degli apparecchi
Yamaha direttamente al Distributore per l'Italia:
ITAL-AUDIO sas - 20025 Legnano
C.P. 179 - Tel. 0331 - 54 75 06

 **YAMAHA**

una con un altoparlante JB Lensing da 15 pollici. I bordi delle casse, infine, sono rinforzati in metallo per essere più resistenti alle «fatiche» dei trasporti.

Interessante è la serie di «scatolette» della MXR americana, specializzata in materiale per studi di incisione, e che offre la possibilità di applicare dal vivo molti degli effetti che si ottengono in studio.

Il «BLUE BOX» è un componente di sintetizzatore che converte il segnale di una chitarra o di un piano in una «onda» fondamentale a cui aggiunge un'altro tono, più basso di due ottave, dando così allo strumento una timbrica molto più corposa.

Il *Distortion*, un distorsore regolabile per chitarra o piano.

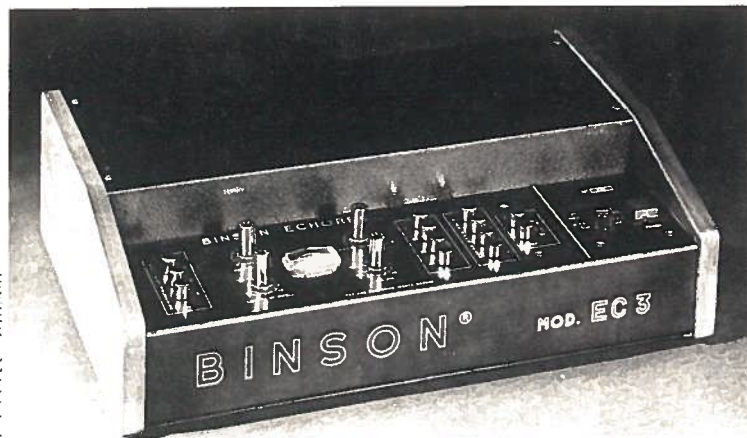
Il *Noise Gate/Line Driver* per eliminare rumori di fondo fastidiosi.

Il *Dyna Comp*, simile ai compressori usati nelle sale di incisione, che rafforza il suono senza bisogno di un volume maggiore e senza distorcerlo; e infine la serie dei *Phase 45, 90, 100* che rendono elettronicamente l'effetto Leslie, applicabili a qualsiasi strumento, voce compresa, con la possibilità di regolarne velocità e intensità.

Nel campo degli impianti voce, la *Semprini* presenta una nuovissima serie di Mixer, per soddisfare esigenze di amplificazione in concerto e di registrazione semi-professionale in studio. La serie, denominata MX 3000, presenta le versioni a 20, 18, 16, e 10 canali. Ogni canale del Mixer ha: un'indicatore di livello, un dosatore della sensibilità di ingresso, controlli per toni alti, medi e bassi, due dosatori per i monitor, un dosatore per l'eco, un controllo per il bilanciamento dello stereo e un dosatore del volume di uscita.

Le spie sono un elemento insostituibile in un grosso impianto: senza di esse, la presenza degli amplificatori, sul palco, impedirebbe di sentire le voci e gli strumenti non amplificati.

In questo caso la regolazione indipendente di ogni spia permette di inviare un suono

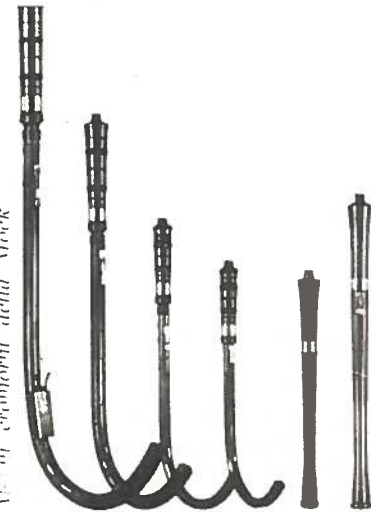


(di una chitarra, ad esempio) captato da un microfono sul lato destro del palco, alla spia sul lato sinistro, di modo da eliminare gli inconvenienti e le difficoltà di ascolto, dovute alla distanza degli strumenti, tra loro, su palchi spesso di grosse dimensioni.

Il controllo stereo per ogni singolo canale permette inoltre di avere in platea la stessa resa che si ha di fronte a un giradischi stereo, col suono di uno strumento a sinistra e quello di un altro a destra. Il modello 3020CS della Semprini è inoltre dotato di due equalizzatori grafici, un eco e un amplificatore di potenza di 70 W per le spie.

Caratteristiche simili ha la serie LVE della Lombardi nelle versioni a 12, 16 e 24 canali. Quest'ultimo, usato al Festival del Parco Lambro a Milano, ha la possibilità di tre spie indipendenti e due echi a piastra combinabili fra di loro.

Tra tutte le serie la Lombardi è forse quella meno raffinata esteticamente, ma è senza dubbio tra le più solide e pratiche per il lavoro massacrante dei concerti e delle tournées.



L'Echorec Binson non può certo essere definita una novità: sono 25 anni che la Binson lo produce e lo esporta in tutto il mondo, senza temere, fino ad oggi, una seria concorrenza.

Quasi il 90% della produzione, infatti, viene esportato e gli stessi Pink Floyd, in concerto, ne usano tre unità per ottenere gran parte dei loro effetti sonori. Il segreto del favore incontrato ovunque sta nella precisione tecnica del prodotto e nella sua durata nel tempo. I normali echi a nastro magnetico, sia che questo scorra liberamente sulle testine, sia che venga fissato su una piastra metallica ruotante, dipendono, per qualità di suono e per durata nel tempo, dalla qualità del nastro stesso, che con l'uso può logorarsi e smagnetizzarsi. Nel Binson, invece, su una piastra metallica ruotante è avvolto un filo metallico sottilissimo, che costituisce una banda magnetica così resistente all'uso da permettere alla ditta produttrice di offrire una garanzia illimitata nel tempo. Ferma restando la qualità del materiale e la precisione tecnica, l'unico modo per rendere l'Echorec più economico era riuscire a risparmiare tempo, e quindi denaro, nella fase di montaggio delle parti. Ci si è riusciti con il modello EC 3, la novità presentata al salone, nuovo nella linea, più funzionale e più maneggevole e, pur concentrando in sé le caratteristiche migliori dei vari modelli precedenti, più economico.

Una delle novità del Salone dello scorso anno era l'accordatore elettronico Sonear (di cui abbiamo già parlato nel numero di dicembre '74). An-

che quest'anno, tra le novità abbiamo un accordatore elettronico, però di concezione completamente diversa, prodotto dalla *Wandel & Goltermann*, tedesca, e importato dalla A.E.S.S.E. di Milano.

L'apparecchio, chiamato STG-5, può produrre una nota campione, che si può confrontare ad orecchio con quella del proprio strumento. Fin qui niente di speciale. Ma la vera novità sta nella possibilità di una verifica visiva dell'intonazione, tramite un indicatore ottico. L'apparecchio può captare, tramite un microfono, la nota emessa dallo strumento da accordare; questa viene automaticamente confrontata con la nota campione e, se l'accordo è buono, con uno scarto di frequenza contenuto entro i limiti di tolleranza prestabiliti, s'illuminerà il settore centrale dell'indicatore ottico. Se la nota dello strumento da accordare sarà calante rispetto alla nota campione si illuminerà il settore di sinistra, se crescente, quello di destra, con una intensità di luce tanto più forte quanto più ampio sarà lo scarto. L'uso di questo apparecchio è quindi molto semplice, e consente una precisione notevole. Ha il grosso pregio di poter essere usato per qualsiasi strumento e, essendo dotato di appositi microfoni e di un sistema di filtri non necessita di un locale silenzioso per l'operazione. Unica pecca il prezzo che, per le tasche di un musicista, è semplicemente astronomico (si parla di un milione); se lo possono comodamente permettere però sia le sale di incisione che i produttori di strumenti, la clientela su cui per il momento punta la ditta.

Novità anche nel campo delle percussioni, che (ne abbiamo già parlato), è un settore per cui negli ultimi tempi si sta verificando un sempre crescente interesse.



La *Latin Persussions Inc.*, fondata in America agli inizi degli anni '60, e distribuita da Monzino, si occupa della ricerca e dell'importazione da ogni parte del mondo di strumenti a percussione tradizionali e, negli ultimi tempi, lavorando in collaborazione coi migliori percussionisti, ha inserito nei suoi cataloghi anche degli strumenti di produzione propria. Ce ne sono di tutti i tipi e per tutti i gusti: *Talking Drums* e *Shekeres* del Ghana, nacchere metalliche e campanacci africani, clavette di legno di svariate misure, *Guiros* cubani, *Cabasa* brasiliani, maracas, *Tambora* di Santo Domingo, strumenti a percussione, a raschiamento, a scuotimento. Inoltre campanacci di tutte le forme, buoni in metallo e in legno. Ma la *Latin Persussions* non è l'unica a questo SIM; anche l'*Euromusical* di Castelfidardo presenterà una gamma di strumenti latino-americani e brasiliani in particolare, che importa direttamente.

Per la prima volta al SIM, quest'anno esporrà una ditta

che merita un'attenzione particolare: la *Hortus Musicus* di Roma. Impegnata da 10 anni alla diffusione del flauto dolce, come strumento didattico nelle scuole, e come strumento con una propria storia e personalità, la *Hortus Musicus* non solo ha l'esclusiva della *Aulos*, ma cura l'edizione di cataloghi e pubblicazioni di testi sulla storia e la tecnica di questo strumento. Al SIM esporrà anche la produzione della *Moek* consistente in una serie incredibile di strumenti a fiato del Rinascimento (cromorni, cornamuse, bombarde, sordoni, cornetti, rankett) e la serie di *viole da gamba* della *Uebel*, strumenti e dilettanti da professionisti e dilettanti per l'esecuzione della musica antica.

Sono sempre più numerose le case produttrici di organi che inseriscono sui loro strumenti delle unità elettroniche separate dalla tastiera che forniscono a chi suona un accompagnamento ritmico e, nelle novità presentate alla fiera, addirittura un accompagnamento armonico.

E' un'ottima soluzione per chiunque faccia musica in casa da solo, ma il pubblico più vasto a cui è destinata questa produzione è senza dubbio quello degli «eterni dilettanti», che hanno così modo di avere in casa uno strumento-giocattolo fornito delle più incredibili diavolerie che lo rendono sempre più divertente e più facile da usare.

La serie di organi elettronici *Sprites* della Wurlitzer è dotato, ad esempio, degli accessori *Funmaker*. Lo *Swingin' Rhythm* dà la possibilità di avere 5 ritmi diversi, con un controllo che ne regola la velocità. Un altro pulsante, *Magic Chords*, fornisce un accompagnamento di flauti alla melodia che viene suonata sulla tastiera superiore. Per finire l'accompagnamento programmato *Touch Tone* offre una gamma di 21 accordi (7 maggiori, 7 minori, 7 settime) ottenibili con la sola pressione di un pulsante. Non solo, ma inserendo insieme il *Touch Tone* e lo *Swingin' Rhythm*, si avrà una base ritmica e armonica che suonerà da sola. Gli organi sono forniti di un

mangiacassette per poter fruire dell'*autoinsegnamento elettronico* Wurlitzer e dell'autoregistrazione, e il modello 370, l'ultimo prodotto, ha inserito anche un piccolo sintetizzatore.

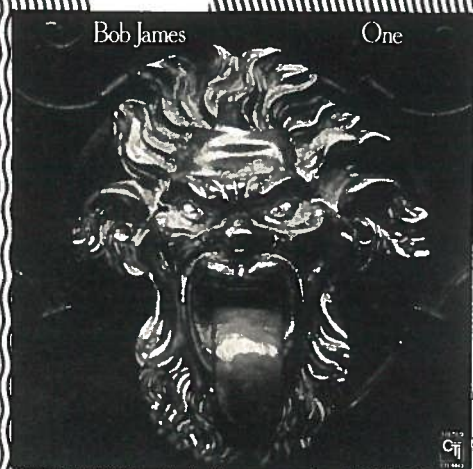
L'unità montata dalla Farfisa sui suoi organi si chiama *Super Partner*. E' dotata di 15 ritmi diversi di batteria, con la possibilità di avere anche bassi alternati e accordi ritmati.

Completa l'unità la sezione *Bravissimo!*, che consiste in un insieme di arpeggi, trilli, abbellimenti e virtuosismi che si possono far entrare nell'accompagnamento. I disegni musicali possono essere a note singole, doppie e triple. Schiacciando altri tasti, infine, si ha la possibilità di far entrare nell'accompagnamento il suono di strumenti come pianoforte, chitarra wah-wah, trombe e tromboni.

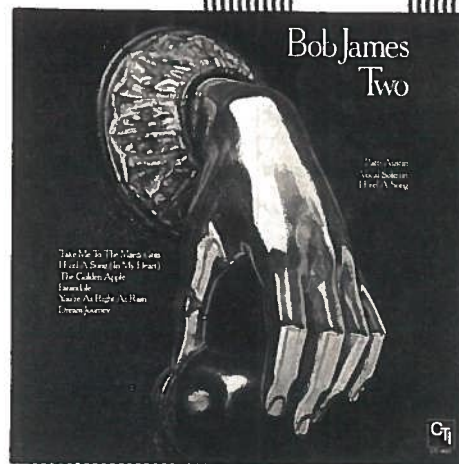
E se alla fine non siete troppo provati dalla estenuante programmazione elettronica, potete anche mettervi a suonare!

Dario Guidotti
& Lino Gallo

BOB JAMES One...



CTI 6048



CTI 6057

...two



LA BATTAGLIA INFURIA

Il capitale nazionale e multinazionale ha sempre teso a mantenere per se il possesso. l'uso e la gestione dei mezzi di comunicazione di massa e ad inventarne in continuazione tipi nuovi e più efficaci. Questa ricerca verso mezzi più moderni ha due scopi fondamentali: il controllo totale dello status quo, la mercificazione e quindi la commercializzazione dei nuovi prodotti. Acquisita la coscienza di questo meccanismo non rimane quindi che la lotta collettiva; bisogna appunto impiegare di volta in volta gli strumenti più efficaci: i volantini, gli scioperi, i manifesti, i picchetti, la radio, i giornali, i videotape, la musica, la TV cavo e così via. E' chiaro dunque che per poter usare tali mezzi occorre impossessarsene o per lo meno arrivare a gestirli.

In Italia per i mass media, come per altri settori, si è avuta una degenerazione delle strutture, passate velocemente dalla «mano pubblica» (stato) a quella «governativa» (parastato), da questa a quella «clientelare» (correnti della DC), ed infine direttamente in mano a Fanfani (Bernabei e soci). Intanto l'industria elettronica italiana, quasi tutta in mano a multinazionali, spazientitasi

di aspettare la TV a colori che il centrosinistra, non concedeva agli italiani (ohibò!), decideva, agli inizi degli anni '70, di importare un po' di tecnologia televisiva, che da qualche anno sembrava andar forte negli USA, in Giappone, e in Canada: TV cavo, videocassette, videoportatili, eccetera. A questo punto TV cavo locali, gruppi video, patiti del portatile, sembrano proliferare come funghi, aiutati dalla stampa, (soprattutto la «grande stampa»), aizzati da entusiasti televisori (TeleBiella e simili), foraggiati da politici (destra e centrosinistra) che assaporano già nuovi strumenti di potere (TeleTorino o TeleNapoli). Tutto questo avviene nel '73. Nel '74: la Corte Costituzionale liberalizza la TV cavo locale e i ripetitori, dichiara «quasi incostituzionale» la RAI-TV, nascono le prime TV etere (quasi tutte di destra, qualcuna di centrosinistra). Nel '75: esce la legge per un nuovo assetto della radio e della televisione (riforma RAI inclusa), nascono le prime RADIO in FM (destra e centro), viene annunciata la prossima introduzione del colore televisivo (sistema PAL), Tele Montecarlo inizia i suoi programmi per l'Italia (un film tutte le sere... sic!).

FANFANI E LA SUA RAI TV

Forze contrastanti (D.C., emittenti estere, capitali privati, enti parastatali, antennisti e televisori) hanno schierato tutte le loro milizie in campo, per potersi presentare allo scontro finale (il possesso dei mass-media elettronici appunto), ciascuno col maggior numero di fatti compiuti a loro favore. Fanfani si è riappropriato definitivamente della RAI TV. Non che l'avesse esattamente persa (figuriamoci). V'era stato però uno scossone al suo superpotere nel '74 a causa soprattutto delle sentenze della Corte Costituzionale. Aveva fatto (come al solito) una finta autocritica manifestandola ufficialmente con il pseudo allontanamento di Bernabei Ettore (direttore generale) ad altro ente parastatale. Tale Bernabei però, non ha mai rinunciato alla sua capatina quotidiana in via Mazzini, sempre nelle fatiscenti funzioni di direttore generale. Parallelamente al fumo negli occhi di questa operazione «ti-tolgo-ma-ti-lascio», Fanfani porta avanti due manovre meno appariscenti ma assai importanti per il mantenimento della sua gestione personale nell'ente radiotelevisivo. La prima: portare al di fuori della RAI TV

la produzione dei programmi, affidandola a ditte esterne ben in sintonia con la D.C. (Non si sa mai, potrebbe tornare utile in futuro). La seconda: agguerrire sempre di più «la colonna democristiana» all'interno della RAI, infiltrando e temprando gli elementi più fidati (i telegiornali del periodo pre e post-elettorale sono stati un lampante esempio), in prospettiva dello scontro (ancora un altro) di questo manipolo scudocrociato con la «colonna laicosocialista», che salterebbe fuori con la nuova e «riformata» gestione dei canali radiotelevisivi. In questa corsa al fatto compiuto si distinguono, anche se a volte solo a parole, le iniziative radiotelevisive locali. Le TV cavo, TV etere, radio, ripetitori e TV estere si ritrovano insieme nella battaglia contro il monopolio RAI. A questo punto però il quadro si fa più complesso.

VIA ETERE E VIA CAVO

Le TV etere e le radio sono *illegali* (qualche TV cavo trasmette anche via etere, pur non avendolo mai annunciato ufficialmente). Esse stanno tentando con l'aiuto di qualche giudice (ma ben poco aiutato dai «cavisti») di far rimandare alla Corte Costituzionale gli articoli che impediscono la loro esistenza. Alcune trasmettono regolarmente. TV etere: TeleIblea, Emmanuel Television, TeleEtna eccetera. Radio FM: RadioParma, RadioMilanoInternational, RadioEmmanuel, eccetera. Tutte queste realizzano programmi di interesse locale; il segnale non va oltre i 30/40 km; sono operanti in capoluoghi di provincia, la loro dimensione è appunto provinciale.

Le TV cavo locali sono *legali*. Fondamentalmente la legge (del 14.4.75) prescrive che non si allaccino più di 40.000 utenti, che la rete dei cavi sia *monocanale* (l'interpretazione più ovvia è che si possa immettere nel cavo coassiale un solo programma, ma non tutti la vedono



così), che la pubblicità non superi il 5% del tempo totale delle trasmissioni e che il 50% dei programmi sia realizzato dal centro di produzione locale. Alcune TV-cavo hanno una dimensione metropolitana (TeleDiffusione Italiana - Napoli, TeleTorino, TV Campania), altre una articolazione regionale (VideoR-Friuli - Venezia Giulia), altre provinciale (TelecavoSiracusa, TeleReggio Calabria), altre locale (TelePiombo, TeleBiella), altre di quartiere (TeleNordEst), altre ancora di quartiere residenziale (TeleMilano). Alcune hanno un taglio giornalistico e di attualità (TelePiombo, Pordenone di VideoR, TelecavoSiracusa), altre sono per programmi vari (TeleBiella, TeleMilano), altre si pongono come concorrenziali alla RAI (TeleDiffusione Italiana, TeleTorino, Video-R-Udine). Quasi tutte le TV cavo sono in mano a privati.

I ripetitori sono *legali*. Unico limite: devono tagliare la pubblicità dei program-

mi esteri ritrasmessi sul territorio nazionale. Per ora questa norma è ignorata. I ripetitori sono un grosso affare (più di 500 miliardi di antenne, convertitori, cavi, installazioni eccetera), che dura e durerà a gonfie vele fin tanto che troveranno un nuovo programma estero da diffondere in Italia (fra poco TeleMalta, TeleTunisi, TeleAtene, TeleAlbania). Il metodo ideato dai ripetitori per realizzare i loro cospicui guadagni è semplice: con una antenna piazzata sopra una collina vengono captati i segnali di una emittente straniera e appositamente diffusi in una frequenza non ricevibile dai comuni televisori, se non (qui sta il trucco) equipaggiati con aggaggi appositi, il tutto ad esempio, per 50.000 lire ad utente, (prezzo medio nelle grosse città per ricevere un singolo programma non RAI).

La diffusione di TV estere nell'etere italiano è *legale* (non proprio tutti però sono d'accordo su questa inter-

pretazione della legge).

A tutto ciò bisogna aggiungere che le TV cavo si oppongono ai ripetitori, perché questi ultimi sottraggono loro utenti a cui potrebbero offrire invece i programmi esteri per mezzo del cavo (interpretazione estensiva del « monocanale »). I « tivueteristi » sono contrari alla TV-cavo perché troppo costosa, e con una *audience* (gli utenti collegati) difficile da conquistare. La radio sono ben viste da alcuni « tivucavisti » come mezzo di procacciamento della pubblicità e quindi di sostentamento economico dato che il cavo rende poco. Le radio straniere (RadioMontecarlo, RadioCapodistria, eccetera) non vedono di buon occhio i radiofili proprio perché questi gli rubano la pubblicità.

PREVISIONI

Tanto per fare i futuribili.

A breve scadenza: le TV estere saranno definitivamente sancite illegali; le radio FM saranno permesse localmente (limitate di potenza); le TV

cavo adotteranno largamente l'espedito della pubblicità « indiretta » per la propria sussistenza economica: i ripetitori stipuleranno accordi con le TV cavo; alcune TV estere accetteranno la regola della RECIPROCITA' (cioè ripetitori stranieri diffonderanno i programmi RAI nei loro paesi col conseguente flusso e riflusso dei capitali pubblicitari).

A lunga scadenza: i satelliti di telecomunicazione romperanno definitivamente il monopolio RAI-TV via etere; la RAI-TV gestirà con dimensioni regionali la TV cavo; aumenteranno le TV cavo locali (specialmente intese come teledistribuzione di più canali) con capitale misto e pubblico; ci sarà una grande corsa al colore; il videodisco e il videonastro diventeranno molto diffusi (il primo come consumo individuale, il secondo come supporto professionale).

Edoardo
Flashner

POPOL VUH



SU DISCHI UNITED ARTISTS
disco UA 29781

DISTRIBUZIONE MESSAGGERIE MUSICALI - MILANO

Significato di una celebrazione

Sono passati ormai otto anni dalla sua morte e la sua musica è lungi dall'essere sepolta. Detesto normalmente funerali, inaugurazioni di busti marmorei alla memoria, vuote e piagnucolose commemorazioni e simili tristezze. Perché spesso nascondono ipocrisia e, magari, frettolose revisioni di giudizi che non si aveva avuto il coraggio di maturare, quando era in vita il « caro estinto ». Figuriamoci nel caso di Coltrane...

Dire che oggi la musica, l'insegnamento, il messaggio coltraniani sono ancora vivi e presenti non è una stupida giaculatoria senza senso. Basta guardarci attorno: il mondo di oggi attraversa una grande crisi, crisi di energia, di valori, di idee e così via, ma guai a lasciarci prendere dalla rassegnazione e dallo sconforto. Una nuova società, una nuova umanità deve essere forgiata con pazienza e coraggio. Abbiamo bisogno di uomini che sanno lottare insieme. Ecco perché la forza, l'esempio, il rigore altissimi di gente come Coltrane oggi non possiamo proprio permetterci il lusso di trascurarli.

Certo, John non fu un tribuno, un leader politico che agisce più direttamente sulla formazione delle masse. Anzi, fu un uomo di una incredibile modestia, di una proverbiale semplicità, in un certo senso una sorta di moderno guru. E poi fu un musicista, e per giunta un nero americano, cioè storicamente appartenente ad un mondo di sfruttati e di diseredati. Ma, proprio per questo, il suo alto insegnamento va molto al di là del « grande genio musicale » che le ideologie borghesi riconoscono ai cosiddetti « grandi uomini ». John Coltrane fu solo una mente straordinariamente aperta, sensibile, audace, franca, che interpretò meglio di altri ed insieme a tanti altri, a diversi livelli (tra gli altri musicisti: Taylor, Ayler, Dolphy, Mingus...; tra i politici: Mao, Ho Chi Minh, Guevara...: solo per citarne alcuni), i senti-

menti e le idee più elevate delle classi più sane e popolari delle loro genti. Coltrane era sempre sollecito a rimettere in discussione tutto: non sapeva e non voleva accontentarsi delle conquiste che, giorno dopo giorno, affanno dopo affanno, riusciva a strappare. Ed in ciò, soprattutto, risiede l'insostituibilità del suo messaggio. Il bisogno di lottare sempre, con tenacia e vigore, anche quando la fatica è tanta e la meta sembra ancora lontana. Ma, chiaramente, il suo non resta solo un esempio teorico: ascoltare oggi la sua musica vuol dire proprio e soprattutto sapervi riconoscere i segni di tale necessità di lotta, i segni della rivoluzione. Pensate, proprio quei sintomi fecero dire, all'inizio degli anni '60, ai cosiddetti critici, infarciti di idealismo borghese, che ci si trovava di fronte ad un ciarlatano! E, paradossalmente, oggi sono proprio quegli stessi tristi figure a piangere lacrime di cocodrillo sulla sua tomba, affermando, magari, nel contempo che « il suo periodo migliore fu senza dubbio quello del suo celebre quartetto »: un altro modo, da recidivi incalliti, per imprigionare in formule e per diminuire quantitativamente la grandezza totale del suo sforzo umano. Merda!

Oggi tutti i musicisti parlano di Trane e del suo « grande esempio ». Ma quanti, al di là di formali e calligrafici scimmiettamenti tecnico-stilistici, mostrano di avere compreso la essenza più profonda ed intima della sua musica? Credo veramente pochi, purtroppo... E' che troppi ora sono più preoccupati di raggiungere facili quanto superficiali successi: non sanno come Trane si preoccupasse, allo stesso tempo, di essere coerente con se stesso e la sua coscienza, e di far sì che il pubblico sentisse dentro e si riconoscesse nelle sue tensioni. Le sue *trances* musicali racchiudevano una profonda e sofferta spiritualità, « interprete del suo principio di espansione simile

all'infinità divina ». Come giustamente scrivono Carles e Comolli, « un tale rapporto del musicista con la sua produzione, come quello di un officiante con una divinità, può essere visto sia come svolgimento magico dei traumi sociali razziali e psicologici della gente di colore della società americana sia come ritorno ad una funzione sacra e rituale della musica africana ». Ma se queste ragioni sociopolitiche furono quelle che motivarono alla radice l'irripetibile *ascesa* della musica coltraniana, pure le mete e i traguardi che John raggiunse furono di fatto molto più vicini all'universalità. Segno questo che la musica, anche se per forza di cose non può essere uno strumento di propaganda e di formazione ideologica diretta ed inequivocabile, può però spesso diventare uno strumento di comunicazione e di miglioramento spirituale che supera barriere di razza, di cultura, di geografia.

Credo di avere detto ciò che mi stava più a cuore: poche cose per una personalità complessa e completa come Coltrane. E poi ho trattato scheletrici argomenti sulla sua musica. E' vero. Ma ho preferito così: lascio a critici più sapienti (naturalmente quei pochi che sanno essere corretti d'idee) l'analisi dello specifico musicale, certamente importantissimo, di Trane. A me premeva ricordarvi la necessità ed il significato di una celebrazione come quella coltraniana. Tutt'altro che scontata o lontana, ma riscontro trepidante ed attualissimo di una realtà più presente e viva che mai.

JOHN COLTRANE: UN'INTERVISTA

In una celebrazione coltraniana, riuscire a riportare anche un colloquio diretto con Trane, scoprendo più da vicino e senza parafrasi romanzesche alcune delle sue idee su diversi argomenti, mi pare quasi una necessità. Soprattutto per inquadrare in una prospettiva il più possibile umana la personalità del musicista, al di là del mito che inevitabilmente gli anni lasciano sedimentare attorno a qualsiasi figura geniale. Ma chi scrive, purtroppo, non ha avuto modo di scambiare parole con Coltrane direttamente. Perciò, rimpianti a parte, ho scelto di riportare qui di seguito un estratto (tradotto e selezionato in modo da restare il più vicino possibile allo spirito dell'intero colloquio) di un'intervista che lo scrittore americano Frank Kofsky fece al grande John nell'estate del 1966, proprio un anno prima della sua malaugurata fine.

Domanda: La prima cosa che voglio chiederti riguarda una storia che qualcuno mi ha raccontato. La prima notte che ho passato qui a New York, tra la gente che mi ospitava c'era una giovane signora, che era appena stata in città ad uno dei discorsi di Malcom X, e chi le capita di trovarsi nella sedia accanto, se non John Coltrane... A questo proposito (il fatto aguzzò la mia curiosità) volevo chiederti: quante volte tu l'hai visto, cosa ne pensavi di lui, e così via.

Trane: Quella fu la sola volta.

D.: Fosti impressionato da lui?

Trane: Chiaramente. Quella fu la sola volta. Pensai che dovevo vedere l'uomo, sai. Allora stavo in città, ero in hotel, vidi i manifesti, e mi accorsi che stavo andando laggiù e mi dissi: bene, sto andando laggiù a vedere questo *cat*, perché non l'ho mai visto. Ne restai proprio impressionato.

D.: Era uno dei suoi ultimi discorsi, no?





Trane: Beh. era verso la fine della sua carriera.

D.: Alcuni musicisti hanno detto che c'è un rapporto diretto tra certe idee di Malcom e la musica, specialmente la nuova musica. Credi che ci sia qualcosa di vero in ciò?

Trane: Bene, io credo che la musica, essendo un'espressione del cuore umano, o meglio dell'essere umano in sé, esprime proprio ciò che sta succedendo. Sento che esprime la pienezza — la pienezza dell'esperienza umana nel momento particolare in cui essa viene espressa.

D.: Cosa ne pensi della definizione *The New Black Music*, come descrizione di alcuni dei più nuovi stili del jazz?

Trane: Definizioni? Non so... Esse non significano molto per me, perché di solito io non dò definizioni, così non reagisco troppo ad esse. Per me non fa nessuna differenza se una cosa viene chiamata in un modo o in un altro.

D.: Quelli che usano questa definizione arguiscono che il jazz è in un rapporto particolarmente stretto con la comunità nera ed è un'espressione di ciò che sta succedendo là. Per tale ragione ti ho chiesto della tua reazione a Malcom X.

Trane: Ebbene, credo che sia al di sopra del singolo musicista dare una definizione di ciò che tu puoi (fare), per qualsiasi ragione tu possa. Per quanto mi riguarda, io riconosco l'artista. Riconosco un singolo artista quando vedo il suo contributo; e quando riconosco il suono dell'uomo, ebbene, per me quello è lui, quel particolare uomo. Io la vedo così. Le etichette: non mi riguardano affatto.

D.: Parlando del rapporto che c'è tra i musicisti e il pubblico, pensi che il pubblico abbia qualche effetto sulla musica che state suonando?

Trane: Sì, perché mi sembra che il pubblico, ascoltando, si viene a trovare in un rapporto di partecipazione. E quando tu sai che qualcuno forse è mosso dentro alla stessa maniera in cui lo sei tu, a tale grado o almeno vicino a quel grado, è proprio come avere un altro membro nel gruppo.

D.: Un'altra ragione per cui ti ho chiesto di Malcom, era perché ho intervistato un ce-

to numero di musicisti e l'impressione generale è che i più giovani musicisti parlano dei problemi politici e dei problemi di cui parlava Malcolm, quando si trovano insieme. E qualcuno di essi dice che loro provano ad esprimere ciò in musica. Trovi nei tuoi gruppi o tra i musicisti con cui sei in rapporto d'amicizia che questi problemi siano importanti e valga la pena di parlarne?

Trane: Oh, sono sicuramente importanti; e come ho detto, i problemi sono parte di ciò che sei in questo mo-

mento. Così naturalmente, come musicisti, noi esprimiamo qualunque cosa è.

D.: Fate uno sforzo consapevole per esprimere queste cose?

Trane: Bene, ti dico per quanto mi riguarda, io faccio uno sforzo consapevole; credo veramente di poter dire che in musica faccio o ho provato a fare uno sforzo consapevole per cambiare ciò che io avevo trovato. In altre parole, ho provato a dire, « Bene, *questo* io sento, potrebbe essere meglio, a mio parere, perciò cercherò di ren-

derlo migliore ». Questo è ciò che credo sentiamo in qualsiasi situazione e possiamo verificare nella nostra vita: quando c'è qualcosa che noi crediamo possa essere migliore, dobbiamo fare uno sforzo per tentare di renderla migliore. Così è lo stesso socialmente, musicalmente, politicamente, ed in qualsiasi campo della nostra vita.

D.: Moltissimi dei musicisti con cui ho parlato sono molto occupati a cambiare la società e vedono la loro musica come uno strumento con cui la società può essere cambiata.

Trane: Lo credo. Credo che la musica sia uno strumento. Può creare l'iniziale idea-modello che può mutare il pensiero della gente.

D.: I musicisti che suonano in questi stili più nuovi guardano all'Africa e all'Asia per una certa loro ispirazione musicale?

Trane: Certo; credo che essi guardino dappertutto. E dentro.

D.: Guardano a qualche posto in particolare, più di qualsiasi altro? Ho sentito te, per esempio, che parli di fare un viaggio in Africa per co-



glierne le origini musicali. E' questa l'idea?

Trane: Ebbene, intendo fare un viaggio in Africa per raccogliere qualunque cosa possa trovare, particolarmente le origini musicali.

D.: Credi che i musicisti oggi siano più interessati all'Africa e all'Asia che all'Europa, per quanto concerne la direzione musicale?

Trane: Vedi, i musicisti sono stati già esposti all'Europa. Perciò ora sono le altre parti a cui non sono esposti a... Parlando di me, ad ogni modo, sto cercando di ottenere un'e-

ducazione globale.

D.: Parlando della tua separazione da Elvin e McCoy, Sun Ra mi disse che tu prendesti Rashied Ali come mezzo per spingere Elvin e McCoy fuori dalla *band*, perché nella *band* non li volevi in primo piano, e quella sarebbe stata la tua maniera per ottenere il cambiamento. Vuoi rispondermi in proposito?

Trane: No, non è vero. Stavo provando a fare qualcosa... C'era una cosa che volevo fare in musica, vedi, ed immaginai che avrei potuto fare *due cose insieme*: avrei potu-



to avere una *band* che suonasse alla maniera in cui eravamo soliti suonare, ed una *band* che stesse andando nella direzione in cui quella che ho ora sta andando, avrei potuto combinare queste due, procedendo con quei due concetti. Ed avrebbe potuto essere fatto...

D.: Certo. Sun Ra è ancora più aspro, e sostiene che tu hai preso tutte e due le idee da lui, ed anzi che tutti hanno preso idee da lui...

Trane: Ci può essere qualcosa di vero in ciò. Io l'ho ascoltato e so che egli stava facendo qualcuna delle cose che volevo fare.

D.: Come ti senti ad avere un altro fiato nel gruppo, un altro sassofono? Non trovi che in una certa maniera compete con te o pensi che ciò intensifichi quello che stai facendo tu?

Trane: Ebbene, mi aiuta. Mi aiuta a rimanere vivo certe volte, perché fisicamente, uomo, il passo che ho dovuto sostenere è stato così duro e mi sono guadagnato così tanta responsabilità, che talvolta è proprio difficile fisicamente. Sento che mi piace avere qualcun'altro là in caso che io non possa avere tanta resistenza. Mi piace avere una tale resistenza in questa *band*, sempre. E Pharoah è molto forte per spirito e volontà, sai, e queste sono le cose che amo conservare in quei casi.

D.: Senti che ti sprona, soprattutto la presenza di un uomo così vigoroso come Pharoah?

Trane: Sì, tutto il tempo, ho sempre avuto bisogno che ci fosse qualcuno con un sacco di energia. Nella vecchia *band*, Elvin aveva questa energia. Io sempre dovevo avere qualcuno accanto, sai? Anche Rashied ha energia, ma non l'ha ancora tirata fuori completamente; tutto ciò di cui ha bisogno è suonare.

D.: Questa era anche la mia impressione: che egli realmente sta portando *avanti* un suo stile nel far musica e non ha ancora la fiducia in se stesso che aveva Elvin. Ma del resto, naturalmente, considera quanto tempo Elvin è stato con te prima...

Trane: Certo, per un paio d'anni benché Elvin fosse pronto dalla prima volta che l'ascoltai, devi sapere, avrei potuto già

riconoscere il genio là — ma egli doveva iniziare a suonare con costanza, con costanza, ogni notte... Con Miles io ci impiegai circa due anni e mezzo, credo, prima di cominciare a svilupparmi, prendendo la forma di ciò che stavo andando a fare.

D.: Questo è ciò che è così tragico nella situazione dei musicisti più giovani ora: essi non hanno quell'opportunità di suonare insieme a lungo.

Trane: Sì, certamente ciò deve essere fatto. Dovrebbe accadere sempre e i musicisti maturerebbero prima.

D.: Hai ascoltato molti altri sassofonisti tra i giovani, oltre a Pharoah?

Trane: Sì, Albert Ayler anzitutto. L'ho sentito molto vicino a lui. Ma è qualcos'altro.

D.: Potresti vedere qualche rapporto tra ciò che tu stai facendo e ciò che egli sta facendo? In altre parole, non credi che egli possa aver sviluppato qualcosa dalle tue idee?

Trane: Non necessariamente

te; credo a ciò che sta facendo, mi sembra che possa portare la musica a frequenze ancora più alte. Forse dove io ho tralasciato, forse dove lui ha cominciato, o a qualcos'altro.

D.: Mi pare che dal tuo solo in *Chasin' The Trane* Ayler prese qualcosa da te e la sviluppò a modo suo. Comunque ora non vedo alcun sassofonista che non suoni qualcosa che tu non hai perlomeno abbozzato prima. Ma forse tu non sei d'accordo?

Trane: No, perché è come un grande serbatoio da cui noi tutti attingiamo. E un sacco di volte, troverai che un mucchio di queste cose... Io ho ascoltato John Gilmore quasi da vicino, anche prima che facessi *Chasin' The Trane*. Così qualcuna di quelle cose che trovi là derivano direttamente, sul serio, dall'ascolto di quel *cat*, credimi. Ma allora non so chi lui stesse ascoltando, perciò...

D.: Perché credi che ci sia stata tutta questa ostilità da parte dei critici nei confronti

della nuova musica, specialmente nel tuo caso?

Trane: Oh, uomo, non potrei mai immaginarmelo! Non potrei neanche arrischiarmi a risponderti adesso. Perché, come ti dissi allora, io sentii solo che essi non capivano.

D.: Pensi che stessero facendo uno sforzo coscienzioso e profondo per capire, così come avrebbero dovuto?

Trane: A quel tempo non avvertii che lo stessero facendo, li invitai a farlo, in un articolo su *Down Beat*: « se qualcuno di voi fosse interessato a provare a capire, mettiamoci insieme e parliamone, va bene? ». Ma nessuno mai si fece avanti, tanto che non credo che essi volessero sapere ciò che io avevo da dire al riguardo.

D.: Credo che ciò li spaventasse. Bill Dixon ed io parlammo a lungo di questa cosa; e lui disse: « Vedi, questi ragazzi hanno speso anni per sviscerare *I Got Rhythm* al piano » ed ora la nuova musica viene avanti e minac-

cia la loro intera carriera, che è costruita sulla comprensione di cose basate su questi fondamenti.

Trane: Sì, io ho dato un bel colpo a simili concezioni. Dissi: « Ebbene, questo potrebbe essere un ostacolo reale per un *cat*, se egli immagina che c'è qualcosa con cui non vuole essere capace di misurarsi e di cui non vuole essere capace di scrivere ». Se non può scriverne, non può fare un mestiere come questo; allora capii e mi rassegnai. Non volevo lasciarmi andare ad una eccessiva ostilità dal canto mio. Sebbene ci fu un tempo in cui quasi rimanevo agghiacciato da questi tipi del *Down Beat*. Sentivo che là c'era qualcosa che non andava, sentivo che stavano permettendo alla propria debolezza di dirigere le loro azioni, come io non concepivo proprio che si potesse fare. Il *test* era per me. Essi avrebbero comunque portato a termine il loro disegno. Fui io che m'impegnai a restare fermo in ciò che stavo facendo. Fu un curioso periodo della mia vita, perché attraversai davvero una serie di cambiamenti, sai...

D.: Proprio il periodo meno adatto per attaccarti!

Trane: Tutto ciò che stavo facendo era così, era una prova d'inferno per me, e fu venendo fuori da ciò, che fu proprio come avevo sempre detto, uomo: quando attraversi queste crisi e ne vieni fuori, sei definitivamente più forte.

D.: Fai qualche tentativo, o senti che potresti farlo, per educare il tuo pubblico a cose che non sono strettamente musicali? E' ovvio che tu voglia che il tuo pubblico ti capisca *musicalmente*. Ma senti di volere che capiscano anche altre cose, e ti prendi una certa responsabilità a tale proposito?

Trane: Sicuro, lo sento molto, ed è una delle cose che mi toccano di più al momento. Proprio non so come procedere in tale direzione. Sto proprio cercando come potrei fare. Credo che sia una questione molto delicata; tu non puoi introdurre a forza concetti filosofici nella gola di chiunque, e la musica è già abbastanza! Questa è filosofia. Penso che la migliore cosa che posso fare ora sia il tenermi





JOHN COLTRANE: LA BIOGRAFIA

John William Coltrane, sassofonista tenore e soprano, nasce ad Hamlet (Nord Carolina) il 23 settembre 1926 e muore a New York il 17 luglio 1967. Figlio di un sarto e musicista dilettante (violino e clarino), mentre la madre suona il piano in chiesa, viene allevato insieme ad una cugina (la famosa Mary di *Cousin Mary* e di *Mary's Blues*), essendo figlio unico. A scuola inizia a studiare il clarino ed il sax alto. Compie i primi studi musicali teorici a Filadelfia ai Granoff Studios e alla Ornestein Music School. A quei tempi (1944) è influenzato soprattutto da Lester Young. Nel 1945 fa parte di un trio e, quindi, entra in un'orchestra della marina statunitense. Congedatosi, accompagna cantanti di R&B. Uno di questi è Eddie «Cleanhead» Vinson, che suona pure il sax alto e lui deve passare al tenore. Più tardi rientra a Filadelfia e scopre il bop. Nel '49 entra nella big band di Dizzy Gillespie e vi rimane due anni, fino al suo scioglimento forzato. Nel '53 viene scritturato nel complesso di Johnny Hodges, sax alto della celebre orchestra di Ellington. Nel '54 è a New York e torna al bop. L'anno dopo entra nel quintetto di Miles Davis. Nel '57 passa nel quartetto di Thelonious Monk. Dopo un breve periodo con il pianista davisiano Red Garland, nel '58 è ancora con Davis. Nel '60, durante una tournée europea, viene fischiato insieme al suo leader. Qualche mese dopo inizia a registrare sotto suo nome per l'Atlantic, con Don Cherry e con il leggendario quartetto (McCoy Tyner, piano; Elvin Jones, batteria; successivamente, Steve Davis, Reggie Workman e Jimmy Garrison al contrabbasso). Nel '61 Eric Dolphy entra a far parte del suo gruppo. Nel '66 Trane si separa da Tyner e da Jones, ed ingaggia Rashied Ali alla batteria, Pharoah Sanders al sax tenore e al flauto e la moglie Alice al piano. Partecipa a concerti e registra con diversi musicisti free. Interrompe ogni attività nel maggio del '67. Il 16 luglio viene ricoverato in ospedale per infezione epatica acuta. Muore

in forma e il conoscere me stesso. Se posso farlo, allora suonerò soltanto, capisci, e basterà. Credo che lo farò, se realmente potrò badare a me stesso ed essere proprio come sento che dovrei essere e suonarlo. E credo che essi capiranno, perché la musica va lontano, può influenzare. Sono sicuro di ciò, uomo, sono realmente sicuro di questa cosa. Ti dico, ci sono cose che, per quanto ci riguarda spiritualmente, sono molto importanti per me al momento, ed io mi sono arricchito di ciò attraverso certe fasi, arrivando a capire altre cose ed acquistando più coscienza e saggezza di quanta potessi averne prima. E sono certo che altre ancora saranno parte della musica. Per quanto mi riguarda, sai, sento di voler essere una forza del bene.

D.: Anche in musica?

Trane: Dovunque. Sai, voglio essere una forza di vero bene. In altre parole, so che ci sono forze negative, forze messe qui che portano gli altri a soffrire e miseria nel mondo, ma io voglio essere una forza che è veramente del bene.

D.: Tornando ancora ai critici, credo che nel '61 fossero così arroganti con te per una questione di potere...

Trane: Oh, fu una cosa terribile. Non avrei mai creduto, sai, mi sembrò tutto così assurdo. Era così ridicolo, uomo, è questo che mi dà fasti-

dio. Era assolutamente ridicolo, perché loro fecero apparire che noi non conoscevamo neanche i primi rudimenti della musica, le prime cose. E noi stavamo realmente cercando di dare una nuova dimensione alle cose.

D.: Perciò non se ne stavano mai tranquilli.

Trane: Eric (Dolphy), per quell'uomo dolce e per quel gran musicista che fu... Ero scosso nel vederlo ferito da queste cose.

D.: Credi che ciò contribuì al fatto ch'egli morisse così giovane? Almeno indirettamente...

Trane: Non so, ma Eric era un *cat* forte. Nessuno sa perché è successo. La sua scomparsa è una specie di mistero... Comunque, egli mi sembrò sempre un giovane molto allegro, e non credo che quelle cose potessero spingerlo... Non lo credo, perché aveva una visione della vita che era molto, molto buona, ottimistica, ed aveva questa specie di cosa, una disposizione amichevole, sai, un vero amico per chiunque. Era il tipo di uomo che avrebbe potuto essere un grande amico per un ragazzo che aveva incontrato solo quel giorno, come lo era per chi lo conosceva da dieci anni. Per questo tipo di persona, non credo che potesse esserci qualcosa capace di indurlo ad aggredire se stesso consciamente o inconsciamente.

il giorno dopo. Ai suoi funerali c'è un migliaio di persone, quasi tutti musicisti. Il quartetto di Albert Ayler suona *Truth Is Marching* e quello di Ornette Coleman gli dedica *Holiday For A Graveyard*.

JOHN COLTRANE: I DISCHI MIGLIORI

La discografia coltraniana è copiosissima, sia per quanto riguarda le registrazioni firmate da altri, sia per quelle a suo nome. Perciò vi indichiamo, qui di seguito, solo alcuni album del periodo di formazione e quelli migliori dei periodi decisivi, su Atlantic e Impulse.

— Almeno un paio di LP della collaborazione con Davis: *'Round About Midnight* (Columbia CS-8649) e *Kind Of Blue* (Columbia CS-8163).

— Due dischi anche per il periodo con Monk, in un album doppio: *Monk Trane* (Milestone M-47011).

— Degno di attenzione è il disco con Don Cherry: *The Avant-Garde* (Atlantic 1451).

— Il periodo Atlantic, prima e con il quartetto: *Giant Steps* (1311); *My Favorite Things* (1361); *Olé Coltrane* (1373); *Plays The Blues* (1382); *Coltrane's Sound* (1949); *Alternate Takes* (1668).

— Straordinari, ma purtroppo rarissimi, sono cinque *bootlegs*, registrati in Scandinavia dal vivo tra il '61 e il '63: portano le sigle HPLP. 1/2/3/5/6.

— Del primo periodo Impulse, prevalentemente con il quartetto *Africa Brass* (AS-6); *Africa Brass Sessions, Vol. 2* (AS-9273); *Live At The Village Vanguard* (AS-10); *Coltrane* (AS-21); *Ballads* (AS-32); *Impressions* (AS-42); *Live At Birdland* (AS-50); *Selflessness* (AS-9161); *Crescent* (AS-66); *A Love Supreme* (AS-77); *The John Coltrane Quartet Plays* (AS-85); *Transition* (AS-9195).

— Fondamentale l'album più impegnativo di Coltrane: *Ascension* (AS-95).

— Per finire, l'ultimo periodo dell'artista: *Kulu Sé Mama* (AS-9106); *Meditations* (AS-9110); *Live At The Village Vanguard Again!* (AS-9124); *Om* (AS-9140); *Concert In Japan* (AS-9246-2); *Interstellar Space* (AS-9277); *Expression* (AS-9120).



CIRCUITI ALTERNATIVI

Qualche riflessione teorica

Il Parco Lambro non è Woodstock. Chi, anche da queste parti, ha disinvoltamente innalzato quei mitici tre giorni a simbolo di controcultura, potrebbe pure chiedersi perché Black Panthers, chicanos, portoricani, se ne tenessero accuratamente alla larga. Cos'era, in fondo, Woodstock vista dall'alto, dagli elicotteri della polizia? Un lager, chiuso in se stesso, tutto preso a contemplare la propria diversità, ideologicamente sotto controllo (Ten Years After e cocacola: il trionfo dell'alternativa, ognuno ne converrà...). Qui, invece, i venti soffiano in ben altra direzione: il mondo di Parco Lambro e Villa Borghese non è l'illusione di poche ore, ma una forza originalmente intrecciata con i movimenti della realtà più complessiva, è un'area non estranea alla città, ma capace di conddividerne e spesso determinarne le vicende.

E' anche uno spazio denso di

contraddizioni, confuso, in cui confluiscono esperienze eterogenee e talora discordi fra loro: eppure, in questa dinamica contorta, s'è andata coagulando una realtà nuova, viva, palpitante. Non è cosa di poco conto, se pensiamo alle secche nelle quali questa medesima area giovanile s'è tristemente impantanata altrove.

Solo qualche manciata di mesi fa erano impensabili il sorgere un po' dovunque di circoli culturali e iniziative decentrate, il moltiplicarsi dei *meetings*, l'esemplare indicazione cooperativa e non corporativa venuta dai musicisti dell'Orchestra, consapevoli della necessità di rovesciare i modi di produzione e di relazione con le masse cui si fa riferimento. Di questo movimento, del suo significato e del suo peso, ognuno oggi ha da tener conto, non semplicemente per la massiccia adesione di consensi che raccoglie, ma per la sua qualità, per la lucidità nel pensare

e definire se stesso fuori e oltre un ribellismo generazionale e d'élite. Su queste solide fondamenta si può cominciare a costruire un edificio compiutamente alternativo.

Proporsi di gestire lo spazio conquistato, ritaglierlo per sé in una logica di conservazione, o anche limitarsi ad ampliarlo solo quantitativamente, sarebbe obiettivamente negare il senso dell'esperienza intrapresa: quel-

la dei cosiddetti circuiti alternativi è una realtà che vive solo distruggendo man mano quanto di vecchio e inadeguato può frenarne la corsa.

E' necessario, cioè, risolvere in avanti quella condizione di doppiezza che oggi è insita in queste manifestazioni, radicalmente antagoniste dei circuiti tradizionali, ma ancora al di fuori dagli splendidi orizzonti d'un autentico progetto alternativo. E'



l'ambiguità di essere un avanzamento parziale: che è dunque, rispetto al passato, un avanzamento considerevole, ma che è, visto in prospettiva, soprattutto parziale. Che può sedimentare in alternativa, o degenerare in una forma, pur particolare, di istituzionalizzazione.

In questo senso uno dei punti nodali da ripensare e ridefinire è certamente il rapporto fra musica (e, più in generale, cultura) e politica. Troppo spesso feste popolari e *meetings* politici ripropongono il musicista in un'immagine caricaturale, che non coglie i mutamenti e le novità del suo ruolo.

Chiedere oggi a un operatore culturale, quale un musicista è, attestati di solidarietà e moralistico impegno, vuol dire relegarlo in una dimensione stantia, superata. Gli nega quella collocazione all'interno delle masse, che gli consente di identificarsi in un progetto di trasformazione della società, e non più solo di appoggiarlo dall'esterno. Fuori dalla ristretta cerchia dei divi, remunerati in proporzione alla loro efficienza quali servi dell'ideologia dominante, non scorrono fiumi d'oro: non più tardi d'un anno fa, Anthony Braxton suonava a Parigi per poche decine di franchi, e Cecil Taylor,

in un paese con duecento milioni di abitanti, riceveva un solo ingaggio in dodici mesi.

A far suonare pressoché gratis per ragioni promozionali molti musicisti ci pensano già talvolta gli organizzatori dei circuiti tradizionali; questo dunque non può essere il traguardo finale per un reale circuito alternativo, che tra l'altro non permetterebbe la sopravvivenza alla lunga delle personalità più creative, sia italiane che straniere.

E' chiaro che utilizzare i musicisti come cassa di risonanza per le proprie iniziative finisce per attribuire ad essi, una volta fatta la loro brava dichiarazione di fede, un ruolo pericolosamente affine a quella dei protagonisti del mercato commerciale. Sono i musicisti per primi ad essere *spiazzati* (e di conseguenza spinti all'opportunismo), perché, paradossalmente, la loro funzione è sminuita, ridotti come sono a modelli di facile identificazione per un pubblico di sinistra, che, da parte sua, non sembra afflitto da molti problemi e si adagia nelle calde sicurezze senza sorprese che gli vengono abitualmente proposte. Da qui il sorgere di crisi di identità nei musicisti maggiormente problematici, e l'origine delle fastidio-

re presunzioni di quelli meno disposti a considerare se stessi criticamente. Ma questa inadeguatezza d'analisi ha, evidentemente, radici più profonde e problematiche. Quando, ad un meeting sul Cile o sull'aborto, la musica è elemento accessorio, o quando, alle feste, lo spettacolo, al contrario, risulta preminente e la politica si limita alla vendita dei giornali, ebbene, al fondo di questo gioco di prevalenza sta la mancanza d'una sintesi, d'un'ipotesi di politica culturale (per usare un termine ambiguo che bisognerà sostituire). Alla presenza, stimolante, di musicisti di molteplici tendenze di linguaggio, non si fa seguire un momento di confronto, non si indagano le ragioni che spingono ognuno ad abbracciare forme differenti. Il comun denominatore rimane dunque quello delle proclamazioni generali, e al pubblico non vengono offerti gli strumenti per comprendere in che cosa la musica di ognuno sia coerente con l'impostazione politica che si dice di possedere. Non si approfondisce, cioè, proprio il nodo centrale del rapporto fra musica e politica: il significato d'una ricerca di linguaggio, *qui*, in una società occidentale nella quale la sovrastruttura ha carattere determinante, e oggi, nel mezzo di

impetuose correnti di mutamenti nel tessuto politico e nella consapevolezza delle masse.

Pensare a un semplice accostamento di musica e politica, alla loro meccanica, può produrre (risultato tutt'altro che trascurabile) un tessuto medio di orientamento democratico e relativa freschezza formale, cui fa grave difetto, però, la tensione verso il futuro, lo stimolo d'un metodo più critico e dialettico. Sarebbe come se, servendoci di quel magnifico strumento che sono i murali, pensassimo con ciò d'aver risolto la relazione fra politica e arti figurative.

Proviamo a considerare ancora una volta, per la sua massima esemplarità il caso dell'avanguardia nera, dei Braxton, dei Taylor, dell'Art Ensemble of Chicago. Il profondo senso collettivo, il modo paritetico in cui certi musicisti operano, contro ogni consuetudine, la relazione fra il singolo musicista e il gruppo, per cui ognuno aderisce ai fini comuni, senza appiattire, al contrario dilatando, la propria espressività, rappresentano, al di fuori da ogni tentazione demagogica, il modo più compiuto per interpretare, vivere e tradurre in musica le tensioni fondamentali della realtà complessiva. A questo mondo, totalmente emarginato dai mezzi di comunicazione e produzione dominanti, non possono certo sbarrar la porta proprio i circuiti alternativi.

Certo il dibattito è tutto aperto. Non è agevole muoversi, come abbiamo da fare, fra mali antichi, ritardi, reticenze, diffidenze. Proprio per questo a nessuno è consentito di usare toni saccenti: soluzioni già pronte non ce ne sono, gli sforzi per definirle ci vedono tutti sulla medesima barca.

In questo senso è necessario abbandonare la tentazione spesso emergente d'una purezza minoritaria e improduttiva: solo coinvolgendo grandi forze materiali in un dibattito difficile e forse sofferto, è possibile trasformare questo settore della realtà, e non, invece, limitarsi al compito irrilevante di conservarsi gelosamente il proprio piccolo spazio. Certo non si sconvolge la realtà generale con la musica, ma se la musica si sforza di trasformare se stessa, può contribuire a nuovi, fecondi, livelli di coscienza. I nodi da sciogliere sono numerosi, ma cospicue sono anche le forze per guardar lontano. Definire come muoverle e verso quali fini è necessità urgente e collettiva.

FRANCO
BOLELLI

Foto Roberto Masotti

CIRCUITI ALTERNATIVI

Pratica e contraddizioni

Ospitiamo qui una testimonianza significativa sul circuito alternativo, l'intervento diretto di Franco Fabbri, componente degli Stormy Six e presidente della cooperativa di musicisti "L'Orchestra".

Sui problemi del cosiddetto circuito alternativo si sono scritti fiumi di inchiostro, senza dare finora una risposta soddisfacente alle due domande elementari che stanno alla base dell'intera questione: quali sono i criteri ideologico-politici da seguire nella gestione delle iniziative? e come si deve muovere sul piano economico?

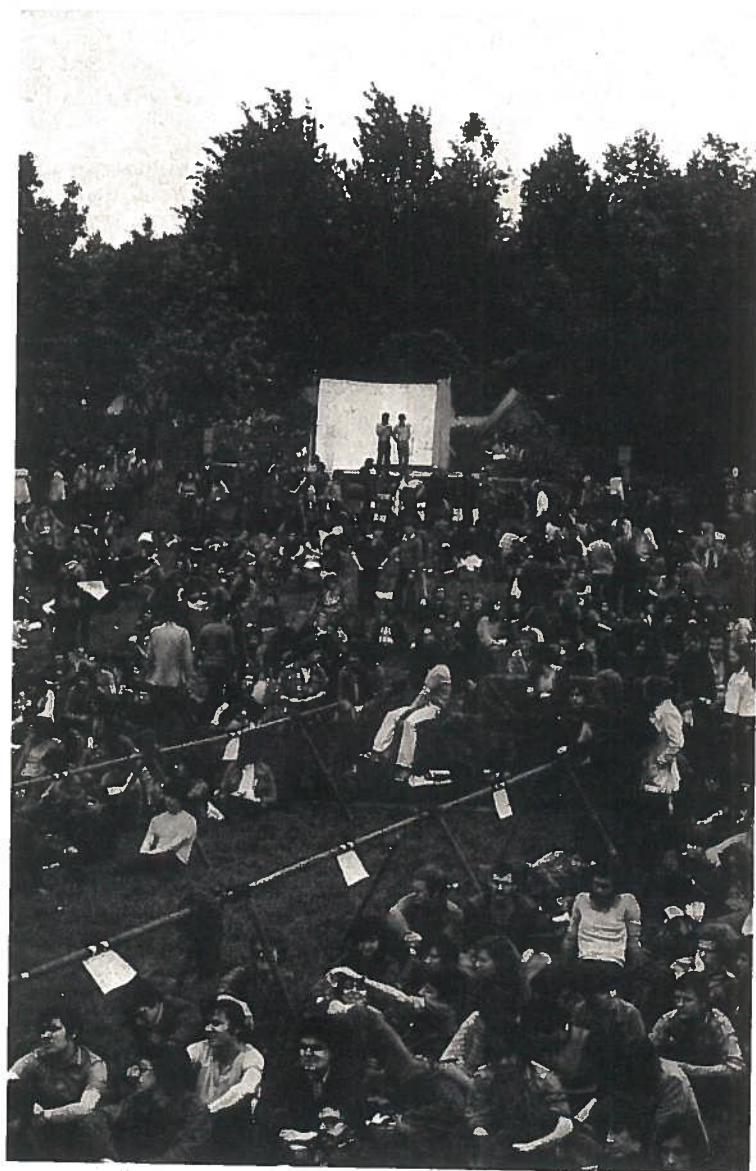
Che al primo quesito non si sia ancora trovata una risposta non deve affatto stupire; a parte qualche intervento piuttosto rude ed isolato, è da poco più di un anno e mezzo che il movimento alternativo nel suo complesso si è posto il problema di analizzare dal punto di vista ideologico i fenomeni musicali che si sono succeduti dalla metà degli anni sessanta ad oggi, al di fuori di quei canti di lotta tradizionali o d'autore che venivano confinati all'uso di piazza o all'ascolto di pochi amatori militanti. Piuttosto stupefacente (ma non troppo, come vedremo) è invece la confusione che regna ancora oggi sul piano delle analisi economiche, dopo anni e anni di polemiche sulla « musica gratis », di invettive contro il monopolio discografico e manageriale, di scontri con la polizia dentro e fuori i teatri. Con questo articolo si cercherà di dare un contributo alla chiarificazione di alcuni punti della questione, senza pretendere di dare una risposta definitiva ma portando nel dibattito l'esperienza, di produttori di cultura da un lato e di organizzatori dall'altro, che abbiamo maturato in questi ultimi anni. Una prima osservazione che ci viene dall'orientamento marxista del nostro lavoro, ma che è sostanziata da innumerevoli dati dell'esperienza, è che i due problemi, quello ideologico e quello economico, sono collegati e ogni tentativo di affrontarli separatamente è destinato a naufragare o nell'astrazione o nel sindacalismo deteriorato. Affermare che struttura e sovrastruttura sono dialetticamente interdipendenti potrà apparire una banalità, ma se si getta uno sguardo sulla panoramica delle prese di posizione di organizzazioni politiche e culturali della sinistra o di singoli compagni in questo ultimo pe-

riodo, non si tarderà a capire che questo elementare concetto dell'abc del marxismo non è tenuto in grande considerazione. Si leggono ogni giorno interviste e recensioni che non sono in grado di suggerire la più pallida idea su come l'organizzazione del lavoro di un musicista o di un gruppo influisca sulle sue scelte culturali; e si ascoltano da tutte le parti attacchi isterici contro il costo dei concerti e dei dischi, senza fare un cenno ai contenuti culturali degli stessi.

In questo senso gli apparati culturali della sinistra si fanno spesso bagnare il naso da voci che certamente di sinistra non sono: in un numero dello scorso aprile di *Melody Maker* è stata pubblicata un'intelligente analisi della crisi dei gruppi folk anglosassoni, nella quale viene dato un giusto spazio a problemi che alcuni nostri « critici » considererebbero di nessuna importanza: la progressiva asfissia economica del circuito dei folk clubs, la necessità di aprirsi al circuito più ampio del rock, con quello che ne consegue quanto a spese di amplificazione e di trasporto (così, i gruppi o muoiono, o, se resistono, si convertono al folk-rock elettrico del tipo Steeleye Span).

Qui da noi il processo è, se vogliamo, l'opposto: la strada della nostra musica è costellata di folgoranti conversioni politiche e culturali, come se invece che portare ai Festival dell'Unità, portasse a Damasco; ma se parlate con i nostri bravi critici vi diranno che quello che cresce è la « consapevolezza politica », e non i conti in banca di alcuni autorevoli impresari e cantautori.

Certo dopo il 12 maggio e ancor più dopo il 15 giugno è impossibile sostenere che non ci sia stata insieme alla crescita del movimento popolare una maturazione e una assunzione di responsabilità da parte degli intellettuali e quindi anche dei musicisti, ma da qui a sostenere che quello che ha forma di pugno è comunista, ci passa il mare; o meglio, ci passa la capacità o meno di analizzare a fondo i prodotti culturali e le forme economiche e organizzati-



ve attraverso le quali si sviluppano.

Solo in questo modo si può comprendere, ad esempio, se il concerto al Vigorelli della PFM del 17 maggio scorso, a favore della stampa rivoluzionaria, sia stata una geniale trovata di Mamone (come farebbero pensare le sue dichiarazioni su *Musica e Dischi* sulla necessità di portare quello che in USA si propaga come « spaghetti rock » nell'unico circuito oggi possibile in Italia, quello della sinistra), uno slancio generoso di Mauro Pagani (come farebbe pensare la presentazione dello spettacolo e la sua presenza di sincero simpatizzante in quei giorni « caldi » di manifestazioni), una trama diabolica di Noia e Schianchi per

coinvolgere la Premiata in un discorso progressista, un'espedita come un'altro per racimolare qualche milione per i giornali rivoluzionari in crisi, o piuttosto tutte queste cose insieme.

In realtà le contraddizioni all'interno del nostro ambiente musicale sono molto più ampie e articolate degli schemi rigidi entro i quali molti le vorrebbero costringere: non esiste una « via regia » verso lo sviluppo della musica progressista e popolare, né verso la costruzione di un circuito che risponda alle esigenze del movimento.

Perciò, passando alla trattazione dei due quesiti iniziali non indicheremo delle soluzioni precostituite, ma dei punti fermi che possano servire da orientamento.

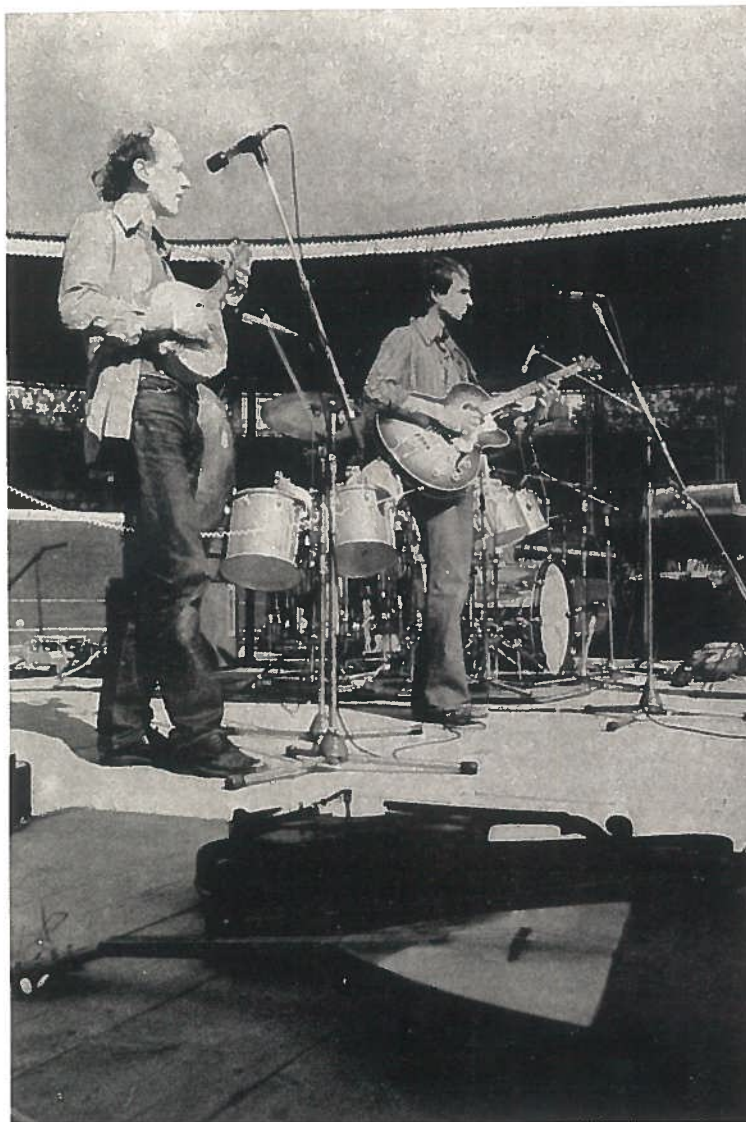
Attività culturale o finanziamento?

Queste sono le due prospettive, non necessariamente in contrasto tra loro, attraverso le quali si agita il nascente circuito alternativo (useremo questo termine ormai consacrato riferendoci a tutte le iniziative che per collocazione ideologica, politica ed economica si contrappongono a quelle dell'impresa capitalistica, privata o di Stato, in una accezione più vasta di quella un po' freak che molti seguono). Scegliere tra l'una e l'altra è un falso problema, perché il movimento non si deve vergognare delle sue esigenze economiche, né per altro deve privilegiarle rispetto alla propria funzione di orientamento culturale.

Quello che importa è che il circuito alternativo non si proponga come tale solo perché al suo interno operano musicisti di sinistra (se poi i modi di gestione sono gli stessi dell'industria culturale), o perché è di sinistra l'etichetta dell'organizzazione (se poi i contenuti musicali proposti sono gli stessi di Canzonissima).

Secondo noi una funzione determinante per lo sviluppo del circuito deve essere svolta dalle organizzazioni periferiche (circoli culturali, sezioni politiche, gruppi informali di compagni), le quali dovrebbero lavorare costantemente nella zona o nel quartiere, sviluppando il dibattito sui problemi musicali e incoraggiando altri compagni a partecipare sia alle discussioni (o all'ascolto dei dischi) che alla fase organizzativa. Sulla base di un confronto, di una critica ragionata, la scelta del cantante o del gruppo da chiamare per uno spettacolo non sarebbe più basata sull'opinione di qualche fan o sul desiderio di far cassetta con un nome di richiamo, e il lavoro organizzativo assomiglierebbe meno di quanto non accada oggi a quello dei gestori di balere.

Questo tipo di organizzazione fra l'altro è l'unico che può dare ampie garanzie anche sul piano economico, come dimostrano le esperienze di numerosi compagni: se in un quartiere o in una cittadina esiste una attività culturale seria, non è il nome del divo che fa da richiamo, ma la serietà stessa degli organizzatori, la continuità della programmazione, l'allargarsi dell'interesse critico, e non consumistico verso la musica. In termini economici, non ricorrere necessariamente al divo e poter contare ugualmente sull'appoggio del pubblico significa diminuire le uscite e aumentare le entrate, cioè recuperare quella differenza



di due-trecento mila lire, e anche meno, che separa un'attività fallimentare da una in grado di proseguire.

Accennando alle entrate abbiamo forse data per scontata la risposta al problema tanto dibattuto della musica gratis, una delle assurdità più colossali di questi anni di polemiche all'interno del movimento: perché solo a un liceale presessantottesco e imbevuto di idealismo, può venire in mente che l'arte non abbia bisogno di mezzi materiali, e, quando questi mezzi sono strumenti musicali, impianti di amplificazione e mezzi di trasporto, si può immaginare che i musicisti non li rubino, anzi li paghino cari e tutti. I musicisti inoltre devono sopravvivere e, poiché il sacro fuoco dell'arte non si mangia, devono anche guadagnare qualcosa, a meno che non si voglia teorizzare con altrettanto idealismo un esercito di operai e impiegati che, usciti dal lavoro, salgono sul camioncino per andare a divertire i compagni, pretendendo magari che siano anche intonati e virtuosi. E poiché nemmeno agli organizzatori si può chiedere di rubare i soldi per pagare

i musicisti (salvo alcuni pescicani che li rubano sempre, senza che glielo si chieda), è opportuno abituarsi a ragionare in termini di giusto prezzo e non di gratuità.

Il giusto prezzo

Qui, in conclusione si parlerà non del prezzo del biglietto, che può anche variare di zona in zona e di volta in volta, ma del costo degli spettacoli per gli organizzatori: un argomento molto caro a *Stampa Alternativa*.

Detto una volta per tutte che la più grossa palla al piede al circuito alternativo sono quei 4 o 5 sedicenti cantautori che per presentarsi con la loro chitarra a fare 3/4 d'ora di canzoni si portano via dal mezzo milione in su, e fanno scene isteriche solo a mostrargli i conti, aggiungeremo che la palla legata all'altro piede (e quasi altrettanto grossa) è costituita da quei compagni organizzatori, che, pavidetti e larghi di mano di fronte alle scenatacce dei suddetti big, diventano dei leoni davanti a gruppi di 4, 6, 8 elementi, colpevoli solo di aver viaggiato in camioncino e non in prima classe, di

aver portato alcuni milioni di attrezzature invece di un chitarra, di aver chiesto 300.000 lire in 6 invece che mezzo milione a testa, ma soprattutto di non essere altrettanto famosi (forse perché sono antipatici ai programmatori della Rai?).

Dato che la fama è già molto ben ricompensata per altre vie (la SIAE, il Covo di Nord Est, le duecento serate all'anno, ecc.), sarebbe consigliabile che questa parola, perlomeno nel senso borghese che la collega immediatamente alla parola denaro, non fosse nemmeno pronunciata nel circuito alternativo.

E' possibile fissare dei prezzi per gli spettacoli senza ricorrere alle stupidaggini della paga sindacale o del rimborso spese? Probabilmente sì; basta calcolare l'ammortamento degli strumenti e degli impianti, le spese di manutenzione e quelle di viaggio (tenendo conto che un musicista dovrebbe mangiare e dormire come un qualunque essere umano) e aggiungere un guadagno giusto ed onorevole che potrebbe avere come limite massimo quello dello stipendio di tanti compagni che lavorano a tempo pieno per il movimento popolare (come i sindacalisti e i funzionari di partito). Questo è quanto il movimento, il circuito alternativo dovrebbe garantire ai suoi artisti. Se poi qualche fesso è disposto a pagare un cantautore tre milioni per esibirsi in un balerone di lusso e costui è disposto ad accettarli, fatti loro: se ne trarranno interessanti conclusioni sulla « consapevolezza politica » del « compagno » musicista.

I gruppi della cooperativa « L'Orchestra » lavorano da quest'anno secondo i criteri sopracitati, tutti indistintamente, compresi quelli (come il trio Liguri, gli Stormy Six, Guido Mazzon) che per ragioni varie potrebbero sfruttare un maggior potere contrattuale: eppure non sono mancati i problemi e le polemiche. D'altra parte, l'apprezzamento di molti, organizzatori e non, per i nostri sforzi e soprattutto il contatto con esperienze periferiche confortanti (come quelle dei compagni di Bra, del M.S. di Como, di Gualtiero Bertelli nel veneziano), che ci hanno suggerito nella pratica le considerazioni fatte in quest'articolo sul lavoro di quartiere e di zona, inducono a sperare che questo carrozzone alternativo (ancora così pieno di divette, di Radaelli in miniatura, di compagni dell'ultimissima ora) possa muoversi nella direzione giusta.

Franco
Fabbi



al Club Méditerranée
la vertigine dei grandi spazi è compresa nel



prezzo come...

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

Club Méditerranée
libertà "tutto compreso"

Per ricevere gratuitamente • 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 • 10121 Torino
e presso tutti gli uffici della **CT**
nome • indirizzo

GO

STEVE REICH

LA MUSICA COME PROCESSO GRADUALE

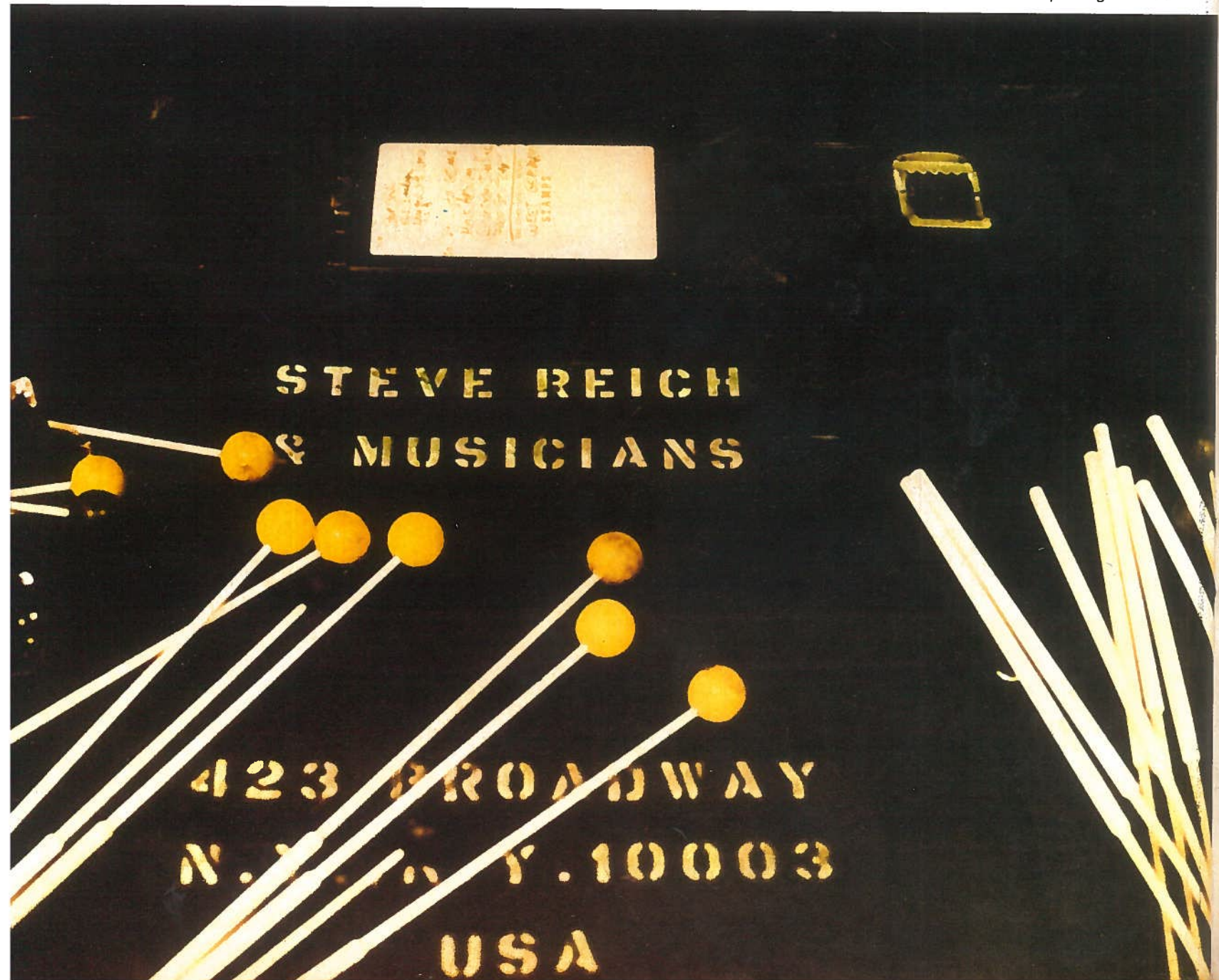
Settant'anni di combattimenti contro la « normalità musicale » hanno portato il suono contemporaneo al punto in cui, per dirla come Henry Cowell a proposito di Cage e compari, « qualcuno va liberandosi della colla »: alla non-costruzione, cioè, alla non-intenzionalità, all'abbandono del fardello di « ordine e legalità » che vuole ogni suono collegato al prima e al dopo, al sopra e al sotto, in una dimensione che giustamente Daniel Charles, in un illuminante saggio sull'« empirismo di John Cage », definiva tempo addietro « teleologica ». Il

« rischio » di una intera generazione di musicisti, che cercando il caso e l'accadimento assolutamente « naturale » davano beffardamente ragione al vecchio giudizio di Schoenberg sull'autore del **Silenzio** (« Non mi pare che sia un musicista ») era la disperata mossa radicale di chi, trovandosi di fronte una vecchia stanca creatura, la uccideva per riaffermarne luminosamente la vita: « passione creatrice », dunque, una volta di più, anche nella demolizione sistematica delle certezze e delle strutture.

Lo scandalo di questo suono realmente **sperimentale**

(nel senso, cioè, di una musica da inventare di momento in momento, senza possibili a priori) ha paralizzato gli anni '50, ma non il decennio successivo. Qualcuno si è mosso, da capo se non oltre, andando a riannodare i fili di una « edificazione sonora » capace di sfuggire all'empirismo cagiano e pure in grado di non farsi strangolare dall'accordo di settima dominante: musica come viaggio emotivo, come creatura in espansione, come fatto vitale da accettare, con regali e prestiti da un Oriente non più esoticamente « immaginato ».

Steve Reich nasce da questa cellula di energia, che poi è la stessa di Terry Riley, di Philip Glass, di La Monte Young. La melodia non lo interessa, il passato non lo interessa, il passato gli affiora alle labbra con la stessa perfidia che anima una celebre dichiarazione di William De Koonig (« Non è il passato ad influenzarmi, sono io ad influenzare il passato »), l'« alea » non lo affascina né gli ruba il sonno: è il ritmo, a colpirlo, l'accentuazione, il modo, e poi l'immagine di un suono che si delinea in libere forme e vien colto dall'ascoltatore deliziosamente protagonista.



La costruzione gli appare necessaria, nel momento stesso in cui non si risolve in un dato rigido, imposto e non offerto, ma in un sortilegio dove il creatore preme il bottone di un « processo » del tutto spontaneo che poi spetterà al fruitore accettare, decifrare, vivere.

In un suo celebre scritto, da cui ho rubato il titolo per questa mia « presentazione », Reich sottolinea gli aspetti salienti della propria esperienza. « L'esecuzione e l'ascolto di una musica progressiva somigliano a questo: a) dare slancio a un pendolo, lasciarlo muovere, osservare il suo graduale ritorno verso lo stato di stabilità; b) rivoltare una clessidra e guardar la sabbia che lentamente scivola verso il basso; c) posare i piedi nella sabbia al bordo del mare e guardare, sentire e ascoltare le onde che gradualmente li affondano ». Ma il processo deve lasciarsi scorgere, deve regalarsi all'attenzione senza inganno: « deve prodursi con tanta lentezza e gradualità che il suo ascolto somigli all'osservazione della lancetta dei minuti su un orologio — ci si può accorgere del suo movimento quando si è rimasti fissi su di essa per un attimo ». In questo modo il « tutto » si è frantumato o, meglio, ha subito una trasformazione nel particolare: cosicché l'orecchio, strappato all'intrigo della composizione « complessa », ha la possibilità di crescere e morire nella vertigine del minimo spostamento, convertito a una filosofia « modale » che non può non sembrarci figlia d'Oriente. L'emozione la fa da padrona, senza ipocrisia: a ognuno è lasciato il compito di creare dentro ciò che accade, liberamente, anche senza l'assoluto stupore degli happenings cagiani.

Sono almeno dieci anni, dall'approdo a New York nel 1965, che Reich mette a punto questa filosofia sonora. Prima, una laurea in filosofia e un lungo periodo di studio musicale alla Juilliard School of Music e al Mills College (con Darius Milhaud e Luciano Berio) avevano marcato una giovinezza densa di

voglie ma non proprio inquiete: e se si escludono due piccoli contributi alla cinematografia underground (le colonne sonore per **Oh Dem Watermelon** e **The Plastic Haircut**, di Robert Nelson) si può dire che realmente, sino al 1965, il creatore-musicista Reich ancora non esiste. In quell'anno prendono forma i primi esperimenti, decisivi: che sono quelli di **It's Gonna Rain**, **Come Out**, **Melodics**, strane composizioni dove l'amore per la umanità del suono (l'uso della voce) si scontra con la necessità di una struttura elettronica (l'impiego di un magnetofono). **It's Gonna Rain** è l'esperienza più celebre: un'avventura di venti minuti dove la frase di un predicatore nero a New York si combina con se medesima sino all'ipnosi, ripetendosi con minimi scarti di durata e riuscendo davvero a far sì « che il testo e la musica abbiano un medesimo suono », come un giorno spiegherà l'autore.

I timidi esperimenti vocali vengono abbandonati in fretta. Un anno più tardi, nel corso di un famoso concerto alla Università del New Jersey, assieme all'amico Arthur Murphy, Reich sperimenta una nuova tecnica: quella del **phasing**, un gioco di allontanamenti e di assonanze che il nostro uomo si porterà dietro sino ad oggi, come firma chiarissima della propria arte. L'operazione è semplice: due pianoforti suonano un tema simile, mutando di volta in volta i rapporti di fase (la « posizione temporale ») di modo che i risultati sonori divergano di continuo, affidati al caso e alla magia naturale. Procedimento di imitazione di piccoli fatti quotidiani: « è una idea che si può trovare

nel movimento dei tergicristalli degli autobus, che van da destra a sinistra, qualche volta insieme e qualche volta no, qualche volta opposti l'uno all'altro e poi ancora insieme, o nei congegni acustici dei passaggi a livello, quando devono segnalare l'arrivo di un treno ».

Con questa carta in mano, Reich compone **Violin Phase** e **Piano Phase**, due celebri frammenti che esplorano in

diverse aree timbriche l'idea appena svelata: mentre **Pendulum Music**, nel 1968, trasporta nel raffinato scenario dell'happening questo sortilegio denso di implicazioni. C'è qualcosa della « ineluttabilità sonora » di Cage, in questa dannazione del phasing: o magari l'eco misteriosa della **eternal music** di La Monte Young, nel momento stesso in cui il musicista non deve far altro che



accendere e programmare l'esperienza per poi lasciarsi andare al flusso inevitabile, come di una grande ruota infinita capace di travolgere molte « intenzioni ».

Sul finire degli anni '60, Reich mette in cantiere nuove iniziative. Uno strano apparecchio elettronico (**phase shifting pulse gate**: trasformatore di fasi d'onde pulsante) gli consente di esplorare una nuova dimensione del suono: quello della estensione temporale, e della conseguente velocità. Nasce **Four Organs**, un brano dove un accordo « giocato » in rapida sequenza da quattro strumenti a tastiera si allunga con il passar del tempo, invitando il fruitore a coglierlo in questo suo processo di lenta fissazione. Estensione graduale, una volta di più, che scuote Reich al punto di fargli abbandonare i progetti del **phasing** per cercar sviluppi a questa « distillazione di musica »: **Slow Motion Sound**, una composizione mai realizzata completamente per ragioni tecniche, teorizza questo « equivalente del rallenti nel cinema », cercando di « frenare » progressivamente il flusso del suono senza modificarne la fre-

quenza, lo spettro, l'altezza».

Con **Phase Patterns**, nel 1970, si ritorna al gioco delle fasi, con l'aiuto di quattro organi elettrici. Ma questa volta c'è un elemento dominante in più: il ritmo (nel caso specifico una figura elementare, il cosiddetto **paradiddle**), salito prepotentemente alla ribalta nella geometria artistica dell'uomo. Reich ha ottenuto una borsa di studio dell'**Institute For International Education**, sul finire dei '60, e l'ha impiegata per recarsi in Ghana, a studiar percussione sotto la guida di un maestro di una tribù locale. Lì ha potuto verificare centinaia di nuove figure ritmiche, studiando nel contempo arnesi sonori del luogo: un'esperienza folgorante, a contatto con la tradizione, confermata tre anni più tardi, quando l'uomo trascorrerà lunghi mesi a Berkeley, allievo di uno studioso di musica indonesiana.

Da quel punto, lo stile Reich imbocca l'ultima curva. La « costruzione graduale » si scuote di un certo torpore e si anima di accenti, i tentativi cominciano a colorarsi di certezza: nel 1972 **Drumming**, la più lunga pièce mai composta dal "maestro", completa il qua-

dro intuito sin dalla lontana **Violin Phase**, presentando in una spettacolare avventura l'intera filosofia del musicista. Il phasing si combina al ritmo, in un incantesimo di sovrapposizioni e di elisioni che ricorda il fremito denso dell'**In C** rileyano: ma qui il quadro si complica, la voce cerca di affermar la sua « naturalità sonora » acchiappando i sospiri degli strumenti, i timbri svariano nella tavolozza del colore. I tamburi cominciano, toccano l'apice, ritornano al punto di partenza mentre le **marimbas** prendono a salire (con il medesimo ritmo, la stessa altezza) e poi muoiono, sostituite nell'ultima parte dello squillare dei **glockenspiels**. Musica perfettamente « circolare », che una volta ancora afferma la propria spontaneità: se a Reich manca la « lingua di Dio », per dirla come il mistico La Monte Young, non gli si può certo negare il genio del « creare stati, psicologicamente precisi », tanto per restare nei comandamenti dei postcagiani.

Con **Drumming**, a parere dell'artista, termina il lavoro di ricerca sul phasing. In effetti, però, **Music for Mal-**

let Instruments e Six Pianos, gli ultimi brani in ordine di tempo che conosciamo, ritornano sulle ombre passate, continuando a vivere di incastri e di lento fluire come il « processo graduale » reichiano appassionatamente impone. Soprattutto **Six Pianos** si collega ai « trucchi » passati e ormai celebri: coronando oltretutto un vecchio sogno dell'uomo, quello di una composizione « che riguarda tutti i pianoforti disposti in un negozio di strumenti ». L'ultima ondata creativa è del '73: poi la **Contemporanea** romana lo ignora, una sconosciuta casa editrice mette alle stampe alcuni suoi **Writings About Music**, la Deutsche Grammophone accetta di includere nel suo prestigioso catalogo le ultime composizioni del maestro. Strana popolarità, nome masticato nell'elenco breve dei « luoghi comuni » dell'avanguardia, assieme a un Terry Riley inevitabile e a un Philip Glass molto « italiano ».

« Se un giorno ascoltassimo tutti assieme i suoni esistenti, certamente impazziremmo », ebbe a dire Charlie Parker. E dunque compito del musicista è quello di guidare in un simile labirinto, di scegliere quel che è adatto e come operarvi: Reich è in questo tunnel creativo, pronto a dire la sua ma pure attento a non forzare un equilibrio che, una volta di più, dobbiamo dire « naturale », necessario. I suoni esistono da sé, nessuno li inventa.

Non si sorrida dei risultati raggiunti, siamo ancora al principio, all'alfabeto: il gioco progredisce con l'avanzare della consapevolezza. E soprattutto non ci si trastulli con il feticcio della « complessità », non si guardi di sbieco un qualcosa che « tutti son capaci a fare ». Può anche essere vera, una simile affermazione: il peccato, come un giorno sottolineò argutamente John Cage, è che nessuno mai si decide a farlo.

RICCARDO BERTONCELLI



"LA MUSICA E' NOSTRA MA....."

Mauro Pagani della P.F.M. e la Cooperativa l'Orchestra aprono gli interventi sul problema dell'utilizzo e dell'ascolto della musica.

Il musicista rock è una persona che cerca di comunicare le sue cose alla gente: e per «sue cose» si intendono esperienze personali, scelte di vita e politiche, ricerche musicali, improvvisazioni momentanee. Da questo punto di vista quindi la musica è sua, e nel momento stesso in cui si pone su un palco o in un disco diventa «nostra». Il momento comunicativo è la chiave essenziale di lettura di tutto questo, in quanto è la ragione di esistere della struttura e della musica rock. Proprio in quanto comunicativo si inserisce in una struttura preesistente o costruita appositamente, gestita dal sistema: da qui in poi la musica rock nasce per essere per forza contaminata, usata e maneggiata: questa è una necessità chiamiamola «storica» dalla quale non si riesce a prescindere. Quindi eliminarla completamente o quasi è praticamente impensabile: i concerti hanno bisogno di teatri, impianti voce, spese di spostamento e organizzazione, pubblicità; i dischi, di sale di registrazione, organizzazione discografica, distribuzione, apparecchi per ascoltarli. Quello che possiamo fare è analizzare ognuno di questi punti, cercare di autogestirli, limitarne i costi e il potere. Cercare di eliminare totalmente tutto questo è cercare semplicemente di eliminare nella sua esistenza il più grosso, funzionante e rapido canale di comunicazione giovanile che sia mai esistito. Io penso che il problema sia da affrontare così: primo, evitare di essere truffati da musicisti che non comunicano nulla se non la loro voglia di essere in ogni modo ascoltati e idolatrati, accelerando una selezione che impedirà ai discografici di produrre commercialmente cose create proprio solo per fini commerciali; è vero solo fino a un certo punto però che i discografici promuovono solo robbaccia: nell'ottanta per cento dei casi la responsabilità è anche dei musicisti, che vogliono produrre solo robbaccia. Poi bisogna capire che i gruppi, soprattutto quelli piccoli non sopravvivono materialmente. La attrezzatura di un gruppo ormai costa dai 20 ai 40 milioni: se vogliamo sgravarli di una parte di queste spese, smettiamo di torcere il naso se l'organo



non si sente bene o l'impianto distorce. Poi mettiamoci in testa che questa gente deve mangiare e vivere e che fare il musicista non deve per forza dire fare il martire (premetto a tutto questo il fatto che non sto parlando della P.F.M.: noi siamo stati molto fortunati, il nostro problema è un po' diverso anche se non di molto, ma siamo tra i pochi e non facciamo esempio o caso tipico). I dischi costano cari perché le case discografiche sono mal gestite e amministrate, e hanno rami passivi di produzioni clientelari e morte: tuttavia le spese sono enormi anche per loro. La sala di registrazione costa 30 o 40 mila lire all'ora; e per fare un album ci vogliono in media 4 o 5 settimane. L'artista è sempre pagato poco: 5% sul prezzo all'ingrosso (3000 lire), non per ogni musicista ma collettivamente (per i gruppi, s'intende). Si potrebbero avere dischi o cassette a molto minor costo se ci fossero case discografiche non gestite come la Pirelli con portinai, uscieri, 80 produttori e moquette di rappresentanza da cambiare ogni anno: ci vuole però qualcuno che ne metta in piedi di alternative, però FUNZIONANTI, che facciano prodotti buoni e li distribuiscano in tutta Italia. Per quanto riguarda gli impianti per ascoltare dischi, sono carissimi e spesso sono delle truffe: costano per estetica, e il valore qualitativo viene fatto pagare quattro volte. Affrontiamo quindi il problema comprando solo impianti apparentemente «poveri» ma che funzionano e a basso prezzo. Facciamo fallire venditori di fumo non comprando, e facciamo in modo che gli altri lavorino ad un livello più popolare: semplicemente condizionando il mercato con i nostri acquisti.

Mauro Pagani
(Premiata Forneria Marconi)

Qual è il fattore che determina, discrimina le scelte culturali di un artista o di un gruppo musicale? Certamente molti imbevuti dell'idealismo crociano delle nostre scuole, risponderebbero «l'ispirazione» o qualcosa di simile, e anche fra quelli che si collocano sul fronte ideologico opposto non mancherebbero le risposte fermamente, e spesso ottusamente, improntate a una specie di idealismo «di sinistra». Certo noi non siamo gli ultimi e la nostra attività come singoli gruppi o cooperativa ne è una testimonianza non facilmente liquidabile, a sostenere l'importanza dello schieramento politico e ideologico di un artista, della adesione alla realtà (nelle sue mille forme) da parte sua; tuttavia ci permettiamo di introdurre un piccolo argomento che forse non farebbe dispiacere risentire a un certo Marx, materialista dialettico, e a quel bello spirito di Bertold Brecht. Purtroppo, infatti, non è sempre consentito a un musicista di muoversi in quel mondo eterico e dorato che si chiama «sovrastuttura», anzi ci risulta che molto spesso abbia a che fare con volgari problemi tecnici, materiali economici, «strutturali». Pensate alla difficoltà di far comprendere a tanti compagni che per fare ascoltare anche la stessa musica popolare di lotta, o il jazz di avanguardia, o la nuova canzone politica, occorrono dei microfoni, degli amplificatori, degli altoparlanti, e che questi strumenti gli «artisti» se li devono comperare. Forse che i vietnamiti hanno sconfitto gli USA con fionde e cerbottane? Sì, anche quelle, ma integrando una cultura millenaria con la genialità e l'inventiva del rivoluzionario e con strumenti tecnici d'avanguardia. E allora perché chi combatte il disimpegno la volgarità, la banalità, il vuoto culturale della musica borghese non dovrebbe farlo ad armi pari? Quindi organizziamoci, facciamo il possibile perché i concerti costino poco, ma aiutiamo i musicisti progressisti a vivere e potersi esprimere, usando anche quegli strumenti ad alta fedeltà che consentono di COMUNICARE i contenuti (testo e musica) che sono il nucleo della battaglia, e non impiegando quindi quei mezzi che basterebbero ad esempio per un comizio. Organizziamoci magari a scapito di quei tre o quattro divetti che per presentarsi con la chitarra a cantare i propri problemi portano via ai compagni, quello che spesso basterebbe per far suonare gli Inti Illimani, Area e Stormy Six tutti assieme.

Cooperativa l'Orchestra



La Pioneer mette questo spazio a disposizione di chiunque abbia qualcosa da dire sul problema della comunicazione musicale. Inviare i vostri interventi a:

Spazio Libero Pioneer-Audel - Via Ximenes 3, 20125 Milano

spazio a disposizione per un libero dibattito sulla musica e sui mezzi per ascoltarla

SAGGEZZA FUORI TEMPO

«Prima dell'illuminazione taglia legna e trasporta acqua dopo l'illuminazione taglia legna e trasporta acqua».

(Proverbio Zen)

Perché ricercare proprio ora la saggezza di Tim Buckley, 1975 a metà tra rock'n'roll revival e Barry White? E perché no? Ripercorrere le strade del più grande cantautore californiano dei '60 non è solo un pretesto per una commemorazione, per l'ennesima elegia; o pensate che tra i bagliori del suo suono non esista nulla capace di spalancare mille porte anche oggi, nessuna indicazione su come superare le calamità della Musica Industriale?

A mio avviso Tim Buckley ha toccato il centro del «fare musica» possibile ai nostri desideri: tre momenti indispensabili, tre messaggi ultrasonici per riscoprire la magia di un'elettricità nascosta in ogni generazione. Vediamoli.

I) *Musica come emozione quotidiana: un ponte universale* (1967/68, albums *Tim Buckley*, Elektra, e *Goodbye & Hello*, Elektra). Tim era piombato sul palmo del nostro desiderio di nuovo almeno otto anni fa, tutto permeato di un sapore California 67/Mama's & Papa's/sanfranciscansound che oggi muove al sorriso. Eppure questo diciottenne possedeva già una precisa coscienza del proprio mezzo vocale, della consistenza della strada da seguire: *Song Slowly Song*, ad esempio, tocca già i tasti del sogno, una poesia commemorata in un sapore incantato, appena sfiorata sulle corde della chitarra. Ma in realtà è *Goodbye & Hello* a far completamente parte del bagaglio di illusioni di chi guardava al westcoastianismo come all'unica Dichiarazione Profetica possibile. La gioia sbrindellata di *Carnival Song*, il grido scarnificato di *Pleasant Street*: un organo che dipinge i toni imponenti di un Destino, di un'ineluttabilità sentita come prima realtà umana, una chitarra che salta tra le sue visioni «terre di magia non sfior-

ranno mai la nostra sabbia»; ed il suo irraggiungibile desiderio di confinare la solitudine nei cieli dell'Immaginazione «lo splendore del sole ricorda i cieli della realtà/ pensavi di stare volando ma hai dovuto aprire gli occhi...»

I never asked to be your mountain scioglie definitivamente le briglie del ritmo, come se l'insondabile senso della fine delle cose che spunta un po' ovunque si fosse trasfigurato in una luce possente, incredibile. Tim ha dalla sua molti colori dello *spleen*, una tristezza ancora infestata dal rimpianto «la candela si è spenta/la fiamma era troppo luminosa», un atteggiamento nei confronti del mondo pieno di sapori amari «la guerra è nel cielo? La guerra è dietro il cielo? Ciascuno di voi, tutti, siete diventati ciechi? La guerra non è forse dentro la vostra mente?». Eppure questo atteggiamento non lo confina negli stretti abiti di una malinconia oleografica: la sua musica vive di mille colori e di una ben definita energia, un lirismo che esplode in ogni frase strumentale ed in ogni intreccio vocale.

«La gente del vecchio mondo vive nelle sue prigioni sotterranee/comandata dalle macchine, terrorizzata dalle tasse/le teste nella tomba, le mani sugli occhi/trascinando i suoi cuori su binari circolari/ed io regalo un gesto d'addio al ferro/e sorrido il mio benvenuto all'aria./Oh, la danza dei nuovi figli/sforati dal vento della Luna/dipingono il cielo con i colori del sole/volano liberi, diventano una cosa sola./Tu, strano seme del giorno/ascolta il vento del cambiamento/impara la strada./Generali da operetta che si muovono sul palco/distruendo il proprio pubblico con il mitra/e la Libertà, la Violenza, clowns acrobati/recitano un'equilibrata commedia sulle tombe dei nostri figli/mentre l'Imperatore, ballando a ritmo di tiptap canta «la guerra è pace»/e l'Amore, il Mago, scompare nella stupidità/ed io regalo un

gesto d'addio all'assassino/e dò il benvenuto alla pioggia./ La gente del vecchio mondo appassisce lentamente/come giornali incendiati nel suicidio della mente/ esseri inutili senza Dio, senza sesso, senza direzione/i loro falsi castelli di sabbia si dissolvono con la marea/loro indossano maschere di morte e compromessi ogni giorno/i nuovi figli vivranno, anche se i vecchi sono morti/ed io regalo un addio all'America/e sorrido il mio benvenuto al mondo».

Goodbye & Hello non è solo uno splendido poema (angelico Larry Beckett!), ma anche un brano musicale che lascia storditi-per forza e magia, dieci temi sonori legati da un'unica consapevolezza. Violini, fiati, una voce, caleidoscopi di colori che danzano come eterici burattini cui siano stati tagliati i fili: ironia e compassione, antenne sonore davvero capaci di sconvolgere qualcosa, dietro la poderosa penetrazione della loro sostanza nei nostri sensi. L'arrangiamento è un autentico capolavoro (siamo nel '68, Tim ha vent'anni!): insomma, pochi brani mi hanno coinvolto, da sempre, come questi otto intensissimi minuti di vita — una vita, tutto quello che ribolliva nel nostro cervello e ci spingeva ad accettare solo ruoli da protagonista, le nostre emozioni senza paura. Così una domanda spontanea, sulle labbra, di fronte al Tim Buckley edizione '74 incontrato in un lussuoso albergo milanese, «perché *Goodbye & Hello*?» Un lungo attimo di silenzio, gli occhi chiusi a ritrovare nel passato un ricordo degno di essere li-

berato dal crepuscolo delle Cose Dimenticate, e «Era un tempo di trasformazione, di lotta, la guerra nel Vietnam, i diritti civili. In quel momento vivevano in me le marce su Washington, volevo fare qualcosa per me e per tutti...» sorride quasi di scusa sulle labbra... Tim, non mi hai detto tutta la verità...

Goodbye & Hello (il pezzo) ha dalla sua i toni di un canto spettrale: ma anche di una certezza di rinnovamento che contorna ogni livello dell'esistenza. E poi *Phantasmagoria in two*, le sfumature di *Morning Glory* (destinata alla celebrità in edizione Blood, Sweat & Tears!), l'anima di *Hallucinations*...

II) *Scoprire il suono: dalla forma alla trascendenza* (1969, albums *Happy Sad*, Elektra), e *Blue Afternoon*, Straight). Raccontare una storia non è esercizio comodo né semplice, se i denti sono appuntiti e la voce sa tremare. Ma vivere altri universi, più a fondo di qualsiasi timore o schema di linguaggio, significa entrare in simbiosi con il suono: gettarlo al mondo con la stessa naturalezza di un'espressione del volto. Proprio questa è la chiave di *Happy Sad*, la saggezza di orizzonti oceanici subito alla portata di Tim. L'aspetto «puro» della ricerca musicale sbarra il passo al semplicismo: il suono diventa compiuto ed innocente, la chitarra inizia a raccontare mille storie, il vibrafono chiaroscura ogni angolo dei brani. Libertà dalle strutture, questo è il messaggio: un gusto «jazzistico» (mah) che si insinua un po' ovunque (*Strange Feeling*, *Love From Room 109*). Ma *Happy Sad* è soprattutto un gioiello che sa oscurare tutto il resto, anche i toni più sbiaditi di alcuni solchi: *Gypsy Woman*. Il canto di chi ha saputo digerire e trasfigurare il folk della sua terra, l'uomo innamorato di Dylan Thomas ma anche il trionfo di una sensualità troppo dirompente per essere costretta nei due minuti di una canzone, per quanto



elegante ed acuta. « Heart music », come la autodefinisce lo stesso Tim: cioè suono appeso ad un'emozione pura quanto sconvolgente, l'urlo da lanciare nel momento in cui la mente vuole urlare ed il corpo sa urlare... I ritmi sono innumerevoli, la follia del suono si rivela in perfetta sintonia con l'irrazionalità del pensiero di chi ascolta.

Conservo ancora i ritagli di un'intervista di questo periodo, Tim colto al Troubadour di Los Angeles: « Strappare l'America dalle mani del business ed affidarla nelle mani della gente » diceva, con utopismo forse assurdo; e « nella musica — come in qualsiasi altra cosa — l'unico momento davvero creativo è il caos ». Più avanti « la mia più grande frustrazione è incidere dischi in mezzo ad altri musicisti senza la minima personalità. La Fruitgum Co., gli Steppenwolf, tanti lavori che — esattamente come i miei — vengono

venduti a loro volta a persone che non possiedono una precisa personalità. Persone senza volto. Perdute ». Ma la vera chiave è: « penso che la pazzia sia osare l'esplorazione di una nuova dimensione, al di là della realtà ».

Di fatto *Blue Afternoon* è il disco della completa maturità indispensabile proprio come *Goodbye & Hello* e *Starsailor*. Qui un lampo importante, la prova della padronanza di un elemento sottile ben più importante di qualsiasi spettro di « genere »: l'essenza del suono, la capacità di concretizzare in qualsiasi direzione il vento di un'immagine, di un pensiero. Allora non sono più necessarie le acrobazie vocali, non servono i rimorsi di vecchie battaglie per stemperare colori e vivere atmosfere di una consistenza nuova: nel suono c'è tutto, sia volendo scomodare insegne à la folk-jazz che gustando interminabili sorsi di meraviglioso blues

visionario. Un richiamo che punge le orecchie con la forza di un torrente di aria fresca, entrata nel corpo di una vampata di amore.

Blue Afternoon è un lavoro assolutamente unico, da qualsiasi parte lo si assaggi: nessuno ha mai saputo nè osato sorvolare queste terre, conservando insieme la dimensione di una semplicità comunicativa immediata e di uno sperimentalismo delirante, lucidissimo. Il momento di massima raffinatezza nella storia musicale di Tim: ma di una raffinatezza che ha superato da tempo ogni estetismo, formalismo. Osservate la forza che i solchi lasciano intravedere, anche nei toni in apparenza più dimessi: il suo momento più vibrante è *The Train*, incredibili disegni di chitarra lanciati in una direzione assolutamente precisa. La nostra capacità di muovere le ali della vita.

III) *Morire di saggezza: co-*

noscere se stessi per amare il mondo (1970; album *Lorca*, *Elektra*, e *Starsailor*, *Straight*). L'ultimo gradino è l'espressione totale, non mistificata di tutto ciò che si agita nella spettacolare interiorità di un essere, la realtà, la sostanza che muove il pensiero ed accetta le emozioni. Allora non contano più le strutture, le forme — creature della mente — ma solo l'anarchia del respiro e del sangue che inonda le vene, storie mistiche raccontate a misura di ogni istante, da sempre. Allora il sogno sfuma i suoi confini con il « reale », perché i suoi punti di riferimento non sono altro che i colori di ogni impressione stampata sulla retina della sensibilità.

L'atmosfera di *Lorca* ha tinte oniriche così potenti da rendere il disco completamente inascoltabile per chi non abbia abbastanza animo per perdersi nel suono, come un pellegrino del Pensiero in cerca



di un frutto misterioso, conosciuto solo nell'odore del vento, nel mistero della calma di un mare, nella forza granitica di un albero appesantito dai secoli. C'è un viaggio da compiere, insomma: musica totalmente visionaria, senza contorni e senza mete. Gli strumenti non rispettano alcun filo conduttore — Tim ha sempre posseduto il magnetismo necessario per coinvolgere *completamente* i suoi strumentisti nei suoi deliri di linguaggio —, l'istante viene catturato e creato senza soluzione di continuità: la musica è assolutamente *free*, ovviamente ben personalizzata ma forse proprio per questo disperatamente incollata ad una nostra emozione.

Su *Starsailor* si sono spesi fiumi d'inchiostro: ma in effetti ora, dopo aver conosciuto Tim e puntati i miei occhi nei suoi e avere analizzato con grande pazienza il coefficiente di dilatazione delle sue pupille (Tim così stupito nei confronti di chi parlava di questo disco come della sua prova migliore) vorrei quasi rivedere molti dei miei stessi giudizi. Ma quale metro dobbiamo usare in questi casi, l'intenzione e la consapevolezza dell'autore o il suo risultato reale, la consistenza del suo lavoro in rapporto ad un dato momento musicale? Propendo per la seconda via: niente, d'altronde, potrebbe scalfire lo stupore incantato di chi riesce ad ascoltare *Monterev, Song to the siren, Jungle Fire* o *Healing Festival* con la propria incontrollabile ansia di cambiare il mondo ed il Mondo... suggerimenti che valgono più di lunghe ore di labirinti concettuali; perché certamente è nel subcosciente che si imprime profondamente il sapore di questi suoni/messaggi infiniti. Voce-strumento? La voce è invisibile, questo è il canto dell'esplosione del linguaggio.

Il pezzo che dà titolo all'album, poi, è puro LSD sonoro: le stelle sono il nostro paesaggio quotidiano, in fondo, viaggiamo da sempre sotto di loro e tra di loro... in Tim si è rivelato il coraggio di non vivere in una prospettiva di tempo — la ragazza di ieri, i problemi di domani — ma di fare assumere l'istante a metro di ogni

cosa... *Starsailor* non è un parto della mente perché la mente è incatenata al tempo: piuttosto una gigantesca riscossa dell'unità pensiero/emozioni, irripetibile ed indescrivibile perché figlia di un attimo, e di quello solo. Un'autentica catarsi, una liberazione di pesi secolari: ed anche il nostro volto — questa è la rivelazione! — sfilava in questi paesaggi, tanto surreali e fantastici da apparire perfettamente possibili.

Ma all'indomani di *Starsailor* si rivela anche il dramma di Tim: comunicare *questo* al mondo, ma a quale prezzo? « Persone senza volto », diceva: il terrore di scoprire i lati più nascosti della propria essenza umana a persone invecchiate troppo presto. O incapaci di comprendere. O non desiderose di comprendere. Un senso di sconfitta bruciante, di inutilità: ed il silenzio.

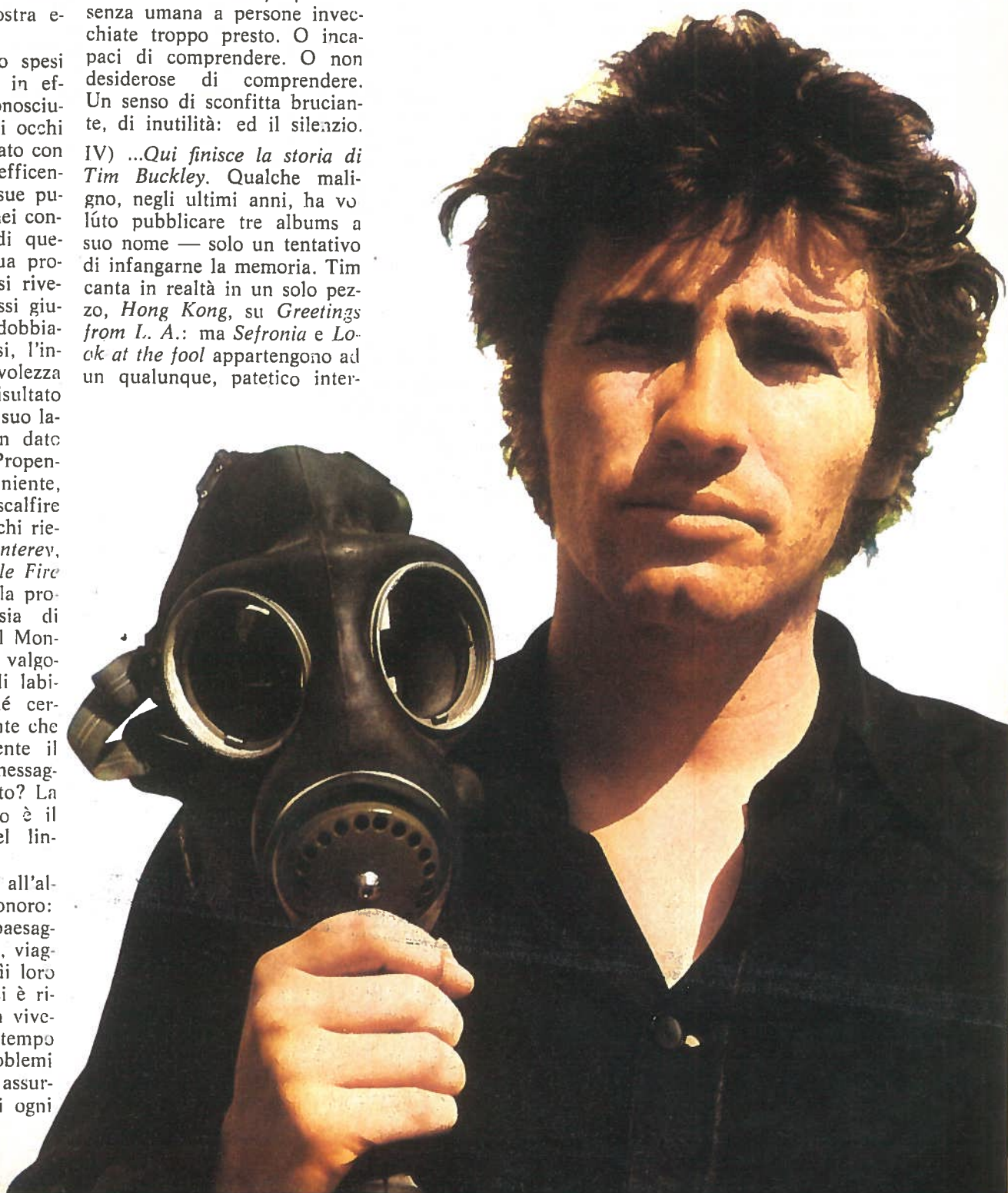
IV) ...Qui finisce la storia di Tim Buckley. Qualche maligno, negli ultimi anni, ha voluto pubblicare tre albums a suo nome — solo un tentativo di infangarne la memoria. Tim canta in realtà in un solo pezzo, *Hong Kong*, su *Greetings from L. A.*: ma *Sefronia* e *Look at the fool* appartengono ad un qualunque, patetico inter-

prete di rock pieno di ragnatele, con tutti i week-ends del cervello incastrati in squallidi R&B. Non so proprio dire se il vero Tim Buckley sia quello incontrato con stivaletti lucidi, faccia scavata e spalle curve in una calda estate milanese, quello piombato come una mazzata su un ritaglio della nostra esistenza tanto legato al suo suono, giusto due mesi fa — Tim Buckley trovato morto, *overdose*...

« Tim, come stai vivendo la Nuova Era? L'ecologia, i cibi naturali, i « nuovi figli » che hai cantato in *Goodbye & Hello?* » Mia prima domanda. « Già, tutte queste cose posso-

no funzionare per qualcuno: ma non per me ». « Perché, Tim? » « Because they are too clean ». Troppo « pulite ».

Quale macchia di polvere ti ha avvelenato il volto, Tim? Quanti sogni di distruzione, dietro la breve folgorante visione di un'identità umana troppo difficile da trasformare, da vivere in piena gioia e consapevolezza? Perché *anche tu* nei macabri ingranaggi del mito tornato a regalarsi al mondo dalla pace di un metro di terra sopra gli occhi?



Su 10 persone che entrano in un negozio di dischi, solo 2 trovano quello che vogliono.



NOGAP

Noi cerchiamo gli altri 8.

Quello che non si è sicuri di trovare in giro, si è sicuri di trovarlo alla Dimar. Infatti solo la Dimar è in grado di offrire un assortimento gigante di musica classica, leggera, lirica, jazz, pop e folk.

E non cose qualsiasi, ma i migliori dischi e nastri in commercio. Anche edizioni rare.

Così se qualcuno chiede una particolare incisione, nessuno lo guarda scandalizzato. Anzi viene subito messo in azione l'archivio per una veloce ricerca sistematica. Infine, per chi si fa spedire a casa il suo disco, c'è la sicurezza di riceverlo al più presto in una confezione sigillata che lo protegge alla perfezione.

Come si vede la Dimar fa di tutto per accontentare i propri clienti. Quegli 8 che dalle altre parti si trovano male.

**Puoi entrare da noi anche restando a casa.
Spedisci questo tagliando e ricevi gratis
il nostro bollettino con le ultime novità.**

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



NOME _____

COGNOME _____

CITTA' _____

CAP _____ VIA _____

Dimar Dischi Fonografici - Sede: 47037 RIMINI Corso d'Augusto 49 Tel. 0541-54298

Filiali: 47036 RICCIONE Viale Ceccarini 42 Tel. 0541-41226 - 61100 PESARO Via Rossini 33 Tel. 0721-31821



JANIS JOPLIN (doppio) (COLUMBIA)

La parsimonia della Columbia nel mandar fuori le « vecchie cose Joplin », fa sì che ogni disco postumo della grande cantante sia realmente un avvenimento. *Pearl*, sei mesi dopo la morte, fu il regalo fresco, il doppio *Janis*, due anni fa, l'omaggio meditato e solenne: quest'altro doppio senza titolo, invece, suona epitaffio finale, sorriso beatissimo alla più calda americana del pop 1960.

Due sono i piani del disco, perfettamente intrecciati. Da un lato si spolvera il catalogo delle classiche cose, si rimasticano gli *inevitables*, i luoghi comuni dell'avventura artistica: dall'altra si apre la finestra dell'ignoto, mille anni prima di Big Brother & Holding Company. Inutile dire che sta qui la chiave per gustare il disco. Janis è giovane, senza assilli o disperazione, e affronta la musica di buzo buono: prendendola di petto, tirandola in gioco nella sua vita, graffiandola con un entusiasmo ancora vergine delle revolverate del consumo. Voce forte e solitaria, un pianoforte che stende le frasi di sotto: blues eccezionale, lungo 17 brani che naturalmente portano le trine e i merletti di Ma Rainey, Ida Cox, Bessie Smith. Se paragone non può impiantarsi (se ne scandalizzerebbero i jazz critics) valga una considerazione sola: questo demonio bianco è l'unico esempio di purezza blues degli ultimi venti anni di musica americana. Dovrebbe bastare.

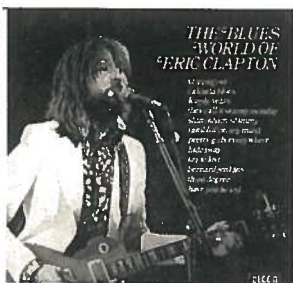
Il resto, da Ball &



a cura di:

RICCARDO BERTONCELLI
MARCO FUMAGALLI
GIACOMO FELLINOTTI

Chain amatissima a Mercedes Benz iradiddio, è la colonna sonora di un film appena uscito negli Stati; una sfilata di interviste e di brani celebri, con il fiato della gente a testimoniare di una vita, di un'energia eminentemente « concertistica ». Gli strumenti fiandano per bene, il '68 è nell'aria e si sente, la fantasia del pop tesse e stravolge situazioni vecchie quanto il mondo: ma l'attenzione è tutta su di lei, Janis dalla voce-serpente, Janis dal guizzo improvviso, unica e disperata come tutta la vicenda che abbiamo vissuto. La musica è una persona nuda, il suono è la nostra preghiera per esistere giustamente. *We Got Your Soul, Janis*, anche se un cerchio di vinile a sei dollari e novantotto è quanto di più freddo si possa immaginare... (r. b.)



ERIC CLAPTON
The blues world of
Eric Clapton (Decca)

Il dubbio che qualcuno conservasse ancora nelle orecchie 461 *Ocean Boulevard* o tristissime avventure Derek & Dominos come unica immagine sonora di Clapton mi spinge a parlare di questa antologia, peraltro ben compilata e pubblicata proprio al momento giusto — cioè

quando la nostalgia paga, curioso ma verissimo. Chi era dunque questo Clapton 66-67, appena fuggito dagli Yardbirds per scavare fino alle radici del suo più vecchio amore, il blues? Un chitarrista lucido e fantastico, energia in ogni poro della pelle, le corde dello strumento addentate con furia bellissima: e quindi un emotivo prima che un tecnico, ancora lontano del suo classico (e piuttosto calligrafico) suono « pulito » dell'ultimo periodo Cream.

Il disco fa parte di una serie « world of » che ha già dedicato due volumi a John Mayall e tre all'*english blues*. Clapton era una scelta inevitabile: il materiale, per la gioia degli *amateurs*, è stato tratto da *Raw blues*, da *John Mayall's Bluesbreakers*, da *From New Orleans to Chicago* di Champion Jack Dupree. In più un gioiello *live*, già apparso su *Looking Back*: una poderosa versione 1966 di *Stormy Monday*, con Mayall e Jack Bruce al basso. Riascoltare una *Steppin' out*, *Hideaway*, *Key to love* nove anni dopo non è solo un modo per ritrovare l'ispiratore di tutti i chitarristi di seconda e terza fila (da Alvin Lee a Ritchie Blackmore) proliferati in Inghilterra in tempi decisamente più comodi: ma anche per scoprire come le più elementari storie blues, ronzate per troppi anni nella testa di tutti, possano venire trasfigurate da un gesto vitale, dal coraggio di afferrare per il collo i disegni stilistici

troppo rigorosi ed ottusi. Tra le incisioni, più ortodosse quelle registrate alla corte di Dupree, più disinibite quelle mayalliane: il blues oggi non sarà più troppo *bandant* (come dicono in Francia), ma questo disco vale il suo prezzo. Indispensabile agli under 21, non per « farsi una cultura » ma unicamente per godere. (m. f.)



BOB DYLAN & Band Basement Tapes (doppio Lp) (Columbia)

La leggenda vuole che lo Zimmermann caduto da cavallo (Harley Davidson 1250) nell'agosto del '66, abbia ripreso i sensi e rammendato la schiena in un cottage dalle parti di New York, Big Pink, attorniato dallo spettro della moglie e dai fidi compari della Band. Fu in quella occasione che gli scappò della musica, mentre intorno volava ancora *Blonde on Blonde* e giravano notizie come « Dylan non inciderà mai più »: nastri lunghissimi di scherzo e amore, che fecero il giro degli addetti ai lavori e pure non comparirono (mancava il placet dell'artista) su *long playings* ufficiali. Ci pensarono i *bootlegs* (*Troubled Troubadour*, *Great White Wonder* su tutti) a diffondere il messaggio: e

oggi ci arriva la CBS, finalmente capace di un discorso « storico » su Dylan oltre i bruttissimi *self portraits* mercantili.

I *Basement Tapes* non sono il miglior materiale dell'uomo ancora inedito: certe sessions del '64, gli scarti di *Another Side* o di *Freewheelin'* hanno un fascino più luminoso, una filigrana decisamente più pregiata. Ma pure questa musica ha un'importanza notevole: perché spiega il tramutare dylaniano da *Blonde on Blonde* a John Wesley Harding, dalla « lussuria strumentale » del folk rock alla semplice cadenza del quasi country. La tensione sibillina del dopo Newport si allenta, i brani nervosi e drammatici prendono una piega più dolce: non ascolteremo più *Just Like a Woman*, *I Want You* ci parrà lontano mille miglia con il suo fardello d'impetoso cinismo. Qui la canzone ritrova se stessa, oltre gli sfregi del vetriolo Zimmermann: ed è soprattutto la voce a dimostrarlo, voce tranquilla, piana, composta, delicatamente senza problemi. L'uomo con la schiena a pezzi riesce davvero a diventare *released*: è un altro Dylan, giocatore d'azzardo a una più facile roulette, e ci vorrà *Nashville Skyline* (proprio così...) per comprendere a fondo il discorso.

L'opera è troppo lunga (quattro facciate, mentre la storia ci aveva sempre insegnato che i *Basement Tapes* arrivavano a 14 canzoni e basta...) per esser calibrata in ogni sua parte. Così qualche brano (*Odds & Ends*, *Apple Sucking Tree*, per fare un esempio) si frantuma nel ritmo un po' confuso, mentre altre invenzioni si fermano alla spiaggia del divertimento. *This Wheel's On Fire*, con il suo carico di veleno, riesce invece a tirare una fune al Dylan di *Highway 61*, il migliore della



razza elettrica: e lo stesso riescono a fare *Too Much if Nothing, Please Mister Henry* e *Tears of Rage*, che sanno conquistarsi un posto in fretta nella antologia delle migliori cose dylaniane.

(r. b.)



NEIL YOUNG
Tonight's the Night
(Reprise)

Amo troppo Neil Young per non sentire il bisogno di dimenticare questo disco. Neil non ha mai tentato di dipingersi con colori differenti dalla sua realtà umana, e questo era uno dei suoi punti di forza: *Tonight's the Night* sembra quasi irridere a questa convinzione.

Forse molti di voi conosceranno la storia di questo brutto anatrocchio, che doveva essere pubblicato un anno fa al posto di *On the beach*, e che era stato rinchiuso all'ultimo momento nell'armadio della Reprise. Ora compare di colpo sul mercato, senza giustificazione, con l'odore acre di una storta operazione commerciale. Ma che cosa, dunque, fa ribellare il buon senso di chi si accosta al disco? La sorridente ignavia con cui Neil affronta tre quarti del materiale, la stanchezza imbelles, indegna anche di un party tra amici. Fa un certo effetto, *Neil Young* con un sorriso gigione sul country à la John Denver (*Roll Another Number*), nei piccoli episodi vagamente intimisti o vagamente rockeggianti che spuntano un po' ovunque (*Come on baby let's go downtown, New Mama*), come fiori scolati di una stagione per-

sa e dimenticata. Il suono è incolore, spaventosamente incolore: a volte proprio inutile e fine a se stesso.

D'accordo, nessun fenomeno del mondo relativo può essere così assoluto. E allora salviamo *Albuquerque* per i suoi *flashbacks* di *After the Goldrush*, *Lookout Joe* (inedita su LP ma già apparsa su un ottimo bootleg, *Coming Home*) e forse *Borrowed Tune* (che non è altro che il rifacimento di *Lady Jane*, autori Jagger / Richard...), dove se non altro il suono si presenta come piano-armonica-nostalgia.

Gli accompagnatori, come capita nelle giornate karmicamente disastrose, non elevano di un millimetro la qualità del suono: sotto tono Nils Lofgren e Ben Keith, decisamente fuori fase il batterista Ralph Molina. L'unica consolazione nasce dal fatto che il materiale è datato. Ma la vena espressiva di Neil non splende davvero come ai tempi migliori: ripetere troppo a lungo — magari stancamente — uno stesso sopione è un gioco storicamente destinato a costare molto caro.

(m. f.)



GATO BARBIERI
Alive In New York
(Impulse)

Gato si ripete. Come già si era potuto notare nelle ultime sue prove registrate e in concerto, Barbieri sembra attraversare una fase di stanchezza e di immobilismo creativo. Questo suo *Chapter Four* non è affatto un brutto disco, ma appare del tutto superfluo.

Solamente la ripropo-

sizione di quattro temi del repertorio del sassofonista argentino, già registrati nei suoi più celebri LP precedenti: il fatto che qui *Milonga Triste*, *La China Leoncia*, *Bahia*, *Lluvia Azul* siano in versione *live* non muta di molto il discorso. E, alla fine, ci si accorge che sostanzialmente Gato è rimasto fermo ai superlativi risultati di *Chapter One* e che ora vive di rendita senza sforzarsi troppo per creare qualcosa di nuovo. Certo non si può pretendere che un artista si rinnovi ad ogni passo, ma da un musicista del calibro di Gato, cioè uno splendido improvvisatore ed un fertile compositore, è lecito attendersi sempre livelli alti e stimolanti. Purtroppo, negli ultimi capitoli, egli ha assunto sempre più il ruolo di star solitaria e, non giovandosi più dell'apporto di compagni del tipo di Lonnie Smith o di Nanà o degli sconosciuti argentini, vaga alla testa di un gruppo di sideman bravi sì, ma che non portano nulla di veramente costruttivo al discorso d'insieme. E' più o meno lo stesso gruppo che vedemmo nell'ultima tournée europea di Barbieri (c'è solo Ron Carter in più) e la musica è la stessa che ascoltammo allora. Musica di routine quindi, di ottima routine se volete, ma pur sempre ripetitiva e scontata. Il sax di Gato in primo piano, che urla e canta in modo torrenziale, semplicemente « accompagnato » dai suoi diligenti musicisti. Ed è un peccato, ad esempio, che un Howard Johnson che pure si intuisce suonare generosamente numerosi fiati, sia confinato dal missaggio in un background di secondo piano, forse per non oscurare troppo il ruolo del primo attore. Ma io amo troppo Gato e la sua musica per poter considerare il discorso chiuso...

(g. p. i.)



MAURIZIO GIANMARCO / ANDREA CENTAZZO
Davanti e oltre la soglia (Vista)

Maurizio Gianmarco, ventidue anni, ex sassofonista dei Blue Morning (chi li ricorda?) e Andrea Centazzo, collaboratore di Gaslini e già autore di un buon lavoro, *Ictus*. Poteva diventare un lavoro pesante e solipsista, « jazzistico » solo nella sua rigidità e povertà strutturale: ma a quanto pare l'idea di un suono non strettamente legato a obsoletti canoni stilistici si sta facendo strada anche sui nostri balconi.

La « soglia » di cui parla il titolo è infatti la barriera tra un'espressione capace di porsi liberamente di fronte ai sentieri della realtà, e la coscienza dei propri condizionamenti culturali — non intrinsecamente negativi, ma senza dubbio frenanti rispetto ad un progetto sonoro completamente spontaneo, aganciato ad un'identità emozionale profonda. Nel disco l'incontro di questi due poli appare dialettico — non contraddittorio —: se permane ancora qualche briciola di incertezza e di autocompiacimento, è anche vero che il potenziale dei due musicisti appare già coscientemente rivolto in una direzione ricca di promesse.

I brani risalgono a quindici mesi fa, e sono frutto di una collaborazione occasionale. Gianmarco ha comunque trovato in Centazzo il partner ideale, come lui teso oltre gli schemi « occidentali » del fare musica, e disponibile dunque

ad una ricerca sonora non superficiale. Gianmarco — che è un seguace di Steve Lacy — appare qui notevolmente influenzato da Philip Glass (più che da Riley e Reich, che l'autore stesso cita): certe sue soluzioni ricordano soprattutto Richard Landry, il sassofonista - delfino di Glass. Questo non significa, ovviamente, che Maurizio manchi di personalità: e lo stesso discorso vale per Centazzo, qui lodevolmente impegnato a trascendere la dimensione del « batterista », e capace di una scelta di sonorità assolutamente accattivante. I migliori momenti sulla prima facciata, con il brano che dà titolo all'album e *Musica originale dal film della mia vita*, sognanti e profondi; segnalazione anche per *Flash on the rock scene*, ironica e saltellante, incisa con la complicità di Alvin Curran. Un lavoro molto incoraggiante.

(m. f.)



ARCHIE SHEPP
Fire Music
(Impulse)

« Un'altra ragione dell'importanza di Malcom X è che, verso la fine della vita, si stava trasformando in un uomo politico solido e realista. Sapeva cosa significa, qui in America, essere senza volto e ne aveva proprio abbastanza. Sapeva anche cos'è l'orgoglio di essere neri, di quella "négritude" che era più grande dello stesso Malcom. Altri Malcom verranno ». Sono parole che Archie Shepp scriveva sulla copertina del suo *Fire Music*, secondo LP

per l'Impulse dopo lo stupendo *Four For Trade*, esattamente dieci anni fa, per commentare il brano che apre la seconda facciata, il celeberrimo *Malcom, Malcom - Semper Malcom*. Un bozzetto-manifesto, commosso e arrabbiato, recitato e suonato da Archie, su un sottofondo aspro e cupo creato dal basso di David Izenzon e dalla batteria di J. C. Moses. Un brano esemplare, che resta uno dei documenti più riusciti e vivi di quella musica-politica che oggi è divenuta spesso un comodo alibi per parecchi musicisti soprattutto europei, i quali strumentalizzano slogan politici per contrabbandare una musica il più delle volte noiosa ed intellettualistica (vedi caso Gaslini). Ma la bellezza dell'album sta in tutti i pezzi del disco: sia che si tratti di composizioni di Shepp (*Hambone; Los Olvidados*), sia che si ripesci tra l'ironico e il rispettoso un classico elingtoniano (*Prelude To A Kiss*), o infine che si ricrei in maniera imprevedibile un cavallo di battaglia della bossa-nova (sic!), allora di moda (*The Girl From Ipanema*). Shepp, con la personalissima voce del suo sax tenore e con l'apporto del tutto soddisfacente degli esperti compagni che si è scelto per l'occasione (Ted Curson, tromba; Joseph Orange, trombone; Marion Brown, sax alto); Reggie Johnson, contrabbasso; Joe Chambers, batteria), fa una musica sempre intensa e piena di feeling, legata puntualmente al recupero delle radici più popolari e genuine della tradizione culturale afro-americana. Una ristampa, perciò, necessaria ed intelligente, da consigliare a tutti quelli che non entrarono in possesso dell'album ai tempi in cui venne pubblicato per la prima volta.

(g. p.)

POPOL VUH Das Hohelied Salomos (United Artists)

«Testi: Re Salomone». Popol Vuh per una nuova casa discografica, bella copertina, un nuovo lancio. Dopo avere a lungo vagato alla ricerca di un'identità sonora ben definita (e con risultati notevoli, se solo si pensa a *In den garten Pharaos* ed a *Hosianna Mantra*), Florian Fricke ha scelto decisamente la sua via: costruire un commento sonoro a pagine rimaste nella storia religiosa, ma prematuramente perse ad una cultura oggi più che mai bisognosa di un rapporto nuovo (o vecchio?) con il macrocosmo umano.

L'operazione è difficile, non neghiamo: per difficoltà metriche, per difficoltà di interpretazione, perché il tedesco non è certo una lingua duttile e melodiosa. La *impasse* vocale viene ancora una volta superato grazie a Djong Yun, la cantante coreana rivelata da *Hosianna Mantra*: cristalli sonori veri e propri, interventi in cui il significato del testo viene universalizzato attraverso una prorompente sensibilità interpretativa, tanto dolce e delicata da sembrare fuori dal tempo. Daniel Fichelscher completa la formazione, curando percussioni e chitarra.

Das Hohelied Salomos comincia comunque a manifestare qualche segno di stereotipizzazione sonora: colpa forse di una certa monoliticità nel gioco chitarristico di Fichelscher, della ricerca di un assetto sonoro già predeterminato. Le pagine del disco sono piuttosto simili a quelle di *Einsjäger & Siebenjäger*: dove il suono ricerca una caratterizzazione più acuta ed innovativa (*Steh auf zieh mich dir nach, In den nächten auf den gassen, Du tränke mich mit deinen küssen*) le emozioni fluisco-

no con tutta la libertà e la policromia dei tempi migliori. Per chi non sia ancora sintonizzato su questa lunghezza d'onda, può essere un buon inizio: ma le note di *Hosianna Mantra* e di *Seligpreisung* sono troppo impresse nella mia memoria per consentire voli di entusiasmo di fronte a questa prova, peraltro apprezzabilissima.

(m. f.)



FRANK ZAPPA One Size Fits All (Discreet)

Il veleno me lo mangio. Frank Zappa incide il suo millesimo disco, *Billboard* lo gratifica con il solito *red bullet*, la gente è felice e si compra fette di quel cervello sentendone, ovviamente, la necessità. Tutti contenti.

Ho già esposto il mio parere parlando di *Apostrophe*, di *Over-Nite Sensation*. Questo Frank Zappa è un gatto magnetico che scherza negligenemente, vivendo di rendita su un passato dalle mille lampadine: musica sapientemente prodotta, abile, infingarda, capace d'infilarsi nelle maglie dell'anima ribadendo le nostre certezze e pure irridendole con mossa feline. Nessun dubbio angosciante, nessun quesito provocatorio come ai tempi belli: l'attenzione scivola, inciampa e si riprende, affascinata da questa « stranezza » che porta scritta in fronte la propria verità. Ci sarebbe da arrabbiarsi, forse, pensando alle strade che Zappa potrebbe percorrere e lascia stare, con aria assennata: ma forse è più semplice pensare alle *questions* del consumatore medio diciotten-

ne e a quanto l'uomo sa offrire, venendo incontro ai desideri. Una magnifica operazione indolore.

Rispetto ai precedenti, *One Size Fits All*, mostra il medesimo furore ritmico di *Apostrophe*, rinunciando invece alle cadenze *bluesy* di molti brani « parlati »: gran bella soluzione, in verità, perché di un Frank Zappa « spiritoso » che dialogasse come in *Penguin in Bondage* ne avevamo sinceramente abbastanza. La timbrica è ricca, gli strumenti sono ubriachi di Lambrusco, cioè senza cattiveria: la « bizzarria » segue un tracciato affatto prestabilito, giocando a moscacieca con i desideri del fruitore. *Inca Roads*, un'ottima buccia di banana (poteva stare in *Weasels Ripped My Flesh*, per dirne una) e *Florentine Poge*, con musica Carosello, sono le stelle del firmamento, e qualcuno osi affermare il contrario.

(r. b.)



MARCELLO MELIS Perdas De Fogu (Vista)

Benvenuta sia la nuova etichetta Vista, ma soprattutto benvenuto a questo LP di Melis che, di tutti quelli usciti, mi pare il più vivo e stimolante. Marcello Melis abita a New York e suona il contrabbasso: fa anche altre cose per vivere, ma la musica è da sempre il suo amore più grande. Le sue collaborazioni con Rava e Schiano, poi, denotano che Melis ha sempre preferito compagni e strade non certo tra i più comodi o istituzionalizzati. Dunque, Melis è riuscito finalmente a fare un disco

tutto suo a New York, mettendoci dentro una buona dose di calore e passione. Le « Pietre di fuoco » sono delle rocce che si possono facilmente trovare in Sardegna (la patria d'origine di Melis), ricoperte di muschio rossiccio e faticosamente squadrate in tempi antichi per edificare i nuraghi, abitazioni fortificate tipiche della civiltà sarda del secondo millennio a.C. E tali pietre assumono un valore simbolico e quasi di riscatto per Melis, che con questo album intende proporci una sorta di storia di un viaggio dal centro del Mediterraneo a New York, sede centrale riconosciuta del jazz, quel tipo di musica cioè che, per Marcello, è il più importante e creativo di questo secolo. Una specie di « progetto di contaminazione tra due culture che si caratterizzano entrambe come « culture degli esclusi ». Basta ascoltare un brano come *Sa Bruscia Narat*, una intelligente contaminazione, appunto, tra un patrimonio melodico folklorico tramandato oralmente e rivissuto nella memoria, e il blues, la Black Music, il jazz: sentite la parte vocale di Sheila Jordan che ci mostra chiaramente e felicemente i risultati più interessanti di tale commistione. Ma anche gli altri brani sono sullo stesso tentativo, che lungi dal risultare un vuoto esercizio di cervello, si dimostra pieno di vita e di guizzi fertilissimi. Merito della grande sensibilità di Melis e della partecipazione intensa dei suoi compagni di viaggio: la bravissima Jordan, l'ineffabile Mario Schiano all'alto, il solito geniale Don Pullen al piano, Bruce Johnson alla chitarra, Jerome Cooper e Ray Mantilla alle percussioni. Un disco singolare, dunque, ma anche uno dei più lucidi e sorprendenti degli ultimi tempi.

(g. p.)



ARTISTI VARI Stardust (EMI - 2 LP)

La musica rock deve essere davvero morta e sepolta, se l'industria cinematografica sfodera la pensata di un film sulle sue glorie, e sulle sue miserie. Il dramma, la falla nella programmazione industriale è questa volta la totale assenza, di un qualsiasi spettro di « novità » sonora su cui costruire la paranoia collettiva del prossimo decennio (Barry White, dico?). Stiamo a vedere. *Stardust* è uno di quei film che scoprono l'acqua calda e la vendono come oro colato, come dire « dietro al vostro idolo bay-cityroller o eltonjohn c'è anche una persona, per quanto strano ciò possa sembrare ». Lo stress, il successo, le pressioni ad incidere musica con connotati vendibili: quanto di tutto questo ha influito sulla scena rock dei '60? Per molti è una domanda sbadigliata e retorica, per il regista Michael Apted un meraviglioso macchiavellismo drammaturgico. Ma parliamo di musica...

Stardust può interessare perché offre — anche se con larghe falle — la colonna sonora del secondo atto dell'*American Graffiti*, della Nostalgia stereofonica che a quanto pare attanaglia già molti ultraventenni. Ma sentite un po': *Monday Monday* dei Mama's & Papa's, *My Generation* degli Who, *House Of The Rising Sun* degli Animals, *Summer In The City* dei Lovin' Spoonful alle prese con problemi « terreni », *White Rabbit*

degli Airplane '67 irrimediabilmente psichedelici, *Eve Of Destruction* di Barry McGuire, « antidylan » di una breve estate, *All Along The Watchtower* di Hendrix, la claptoniana *Layla...* e ancora prima Cat Stevens, Stevie Wonder e Manfred Mann megalitici... Purtroppo questi pezzi da museo — che impressione chiamarli così — affogano in una insulsa marea di Neil Sedaka, Gene Pitney, Bobby Darin e Del Shannon. Almeno un paio di facciate sono da evitare come l'acido solfidrico, la prima — con un *clou* che si intitola *Da Doo Ron Ron*, autori Dave Edmunds & The Electricians... — e l'ultima, dedicata al gruppo-finzione protagonista del film, gli Stray Cats, che spremano sudore e svisate di chitarra in patetiche rincorse ad un suono sessantottesco da scantinato jugoslavo. Silenzio sul protagonista, David Essex, volto da adolescente educato stritolato dagli eventi... E' giusto comprare un disco doppio per ascoltarne metà? Ma ne vale poi la pena, insomma? Signori, questo è un disco *estivo* (come eufemismo non c'è male, peccato che si possa usare solo tre mesi all'anno).

(m.f.)



GRATEFUL DEAD Workingman's Dead (WEA)

Di questo disco, che nel luglio di cinque anni fa spezzò la catena organica della elettricità californiana, proponendo un modello di sviluppo in senso acustico, si è già parlato mille volte. Val

la pena, comunque, di salutarlo *one more time*, ora che la WEA si è decisa a pubblicarlo anche da noi: un omaggio necessario a un complesso che, per molti versi, sembra aver precocemente chiuso la propria vicenda artistica.

Workingman's Dead è il segno della stanchezza che ancora non si accorge di esser tale, è il gioco del ritmo come scoperta ingenua di una sepolta verità: nel vortice di psichedelia, *flower power*, candelotti di Chicago e *Human Be-In*, che fine aveva fatto la sacrosanta tradizione? Così l'adrenalina liberata da Live-Dead (sei mesi prima, non di più) risulta assorbita dal corpo che ora domanda quiete nel nome di placidi trastulli corporali: cambio di guardia tra acido e marijuana, se si vuol guardare alla storia con la lente precisa della amata droga. Le voci sono perse in uno schermo di magia, anche se il nodo difficile di tanti affari Dead sarà proprio lì: mentre le chitarre prendono su la sabbia dell'Oceano e se la mettono addosso con un sorriso, rinunciando alle spine di *Aoxomoxoa* e di quel ch'era venuto prima. Incantesimo, certamente, nell'accorgersi che i ritmi di vita non rispettati e la Natura è chiamata a gran voce: ma anche fragile pigrizia, in fondo in fondo, come *American Beauty* dimostrerà solo sei mesi più tardi, sbagliando l'impasto per troppo miele.

I testi di Hunter sono un po' scoppiati, le otto « musiche » scorrono invece senza problemi: *Uncle John's Band* si fa rispettare per il piglio dolcissimo con cui invita al feeling, mentre *Black Peter* simula paesaggi assoluti su grandi praterie, lasciando la debolezza del sogno e dell'effetto « impressionista ».

(r. b.)



HENRY WOLF, NANCY HENNINGS: Tibetan Bells (BLA BLA)

Questo « scherzo » dovuto alle mani di Henry Wolff e Nancy Hennings supera di colpo le incertezze di « estetismo o emozione », proponendosi come lievissima colonna sonora per il proprio cervello, sulle onde di un misticismo che certo dispiacerà agli stakanovisti dell'art musicale.

I quaranta minuti altro non sono che un gioco improvvisato sulla superficie di strani oggetti, quelle « tibetan bells » che caratterizzano, tra fascino e folklore l'esperienza: strumenti dal timbro sottile, arresi dall'anima d'oro, occasioni per lasciarsi andare a un placido ascolto stimolante, dove la nostra partecipazione al piccolo incrinarsi del silenzio è decisiva per una esatta comprensione del fenomeno. Dov'è l'errore? Nella deliziosa sterilità del tutto, nell'impalpabilità di una scrittura che in fondo ci regala solo un piccolo flash: e poi nello smaccato esotismo che può assurgere a livello di mito, dove il Tibet è il sogno proibito della libertà e tutto ciò che gli appartiene sa vivere sotto il segno del talismano, dell'incantesimo. Ma sono problemi d'uso, anche: per cui la possibilità di far funzionare questa musica senza inciampi in fondo al corridoio della nostra testa è questione di energia e di amore personale.

(r. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



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



ALAN STIVELL E Dulenn (Keltia III)

« Celtia, all'incrocio dei popoli del Nord e del Sud, ai confini del vecchio mondo e del nuovo mondo, alle frontiere della terra e del mare, al limite del mondo visibile e del mondo invisibile... » Alan Stivell dal vivo: impossibile non entusiasmarci. Riascoltando *E Dulenn* ho provato lo stesso brivido che mi aveva dato il suo concerto, quella sensazione indescrivibile che provi quando centinaia di persone abbandonano le sedie, saltano i cancelli e si lanciano in una danza incredibile, piena di gioia. Lo stadio di Dublino, novembre '74, non aveva fatto eccezione: ed a giudicare dalla qualità delle incisioni, a buon diritto.

Superati i dilemmi purismo - non purismo di *E Langonned*, Stivell è oggi senza dubbio uno dei più importanti e preparati musicisti europei: il solo fatto che l'incisione, la straordinaria bellezza del suo suono si siano mantenute intatte attraverso tanti anni e tante prove discografiche ne è la migliore conferma. Rispetto all'altra prova *live* di Stivell, *A l'Olympia*, il suono ha acquistato in raffinatezza: cercando di penetra-



re nell'ascoltatore senza servirsene di un apparato ritmico (o rockeggiante) troppo evidente. Si tratta della continuazione della strada di *Chemins de terre*: vorticosi giri di violino e di cornamusa, gigue e *plinn* in un ritmo spezzato solo da quadri acustici pieni di sole, l'arpa di Alan e tremila persone che ingoiano anche il fiato per non togliere una briciola d'incanto all'atmosfera.

Particolarmente convincente la seconda facciata, in cui Alan ha affidato due brani al Bagad Bleimor, un gruppo tradizionale bretone. Ma dalla forza poetica di *Delivrance* in poi esiste un solo crescendo di toni e di colori, ancora una volta straordinariamente capace di cogliere il bandolo di una sensibilità che non è certo patrimonio esclusivo dei popoli celti. « Offriamo i nostri occhi al mondo », dice un testo: e pochi, nel mondo, possono attualmente permettersi di pronunciare una frase simile a buon diritto.

(m. f.)



KLAUS SCHULZE
Picture Music
(Clementine)

Un'uscita a sorpresa sul mercato francese, per ora non annunciata in nessun altro Paese. La Clementine è la piccola ed intraprendente etichetta che cura in Francia la distribuzione dei dischi Ohr: questo *Picture Music* è senz'altro il suo primo grosso colpo. Le incisioni risalgono al 1973: un Klaus Schulze d'annata, dunque, non il tiepido bianconiglio di cui si parlava nel numero scorso. I nastri sono stati registrati nello stu-

dio personale di Schulze, con risultati di notevole rilievo.

Ogni facciata è occupata da un lungo brano: *Totem* porta alla luce un lato non ancora perfettamente esplorato del lavoro di Klaus, la consistenza delle sue invenzioni ritmiche. Non le comode zampate sui tasti bassi dell'organo, a imitazione del basso elettrico (!) che punteggiavano *Blackdance*: ma una dimensione sonora in continua trasformazione, che ad un determinato stadio di « saturazione sonora » si sublima in un unico, possente, scarso disegno di Synt. Schulze gioca con gli insegnamenti di Riley e di Reich con misura e senso del nuovo: *Mental Door*, l'altra performance, resuscita invece i climi eteri e sognanti, splendidamente penetranti, che si accordano più evidentemente alla sua immagine *Irrlicht - Cyborg*; ma con un approccio meno ridondante, più sottile e sereno.

La totalità delle impressioni sonore che Schulze è in grado di trasferire in chi ascolta resta indefinita, totalmente personale, libera di saltare tra *déjà vu* e spazi fantastici. Il sapore che *Picture Music* regala al palato non è la sconvolgente profondità di *Irrlicht*, né il fin troppo comodo e semplicistico bagaglio sonoro di *Blackdance*: di questi due lavori Klaus ha saputo sintetizzare l'essenza - vibratoriale e strutturale. Un ottimo disco, alla resa dei conti.

(m. f.)



ZAO
Osiris (Disjuncta)

In Francia può capitare anche di questo, un

nuovo gruppo che realizza un album veramente ottimo per una casa discografica che vende i suoi prodotti per corrispondenza, a 2500 lire. In Francia non si perdono gli anni a blaterare sui « circuiti alternativi »: si lavora, e le iniziative fioriscono. Nel caso specifico, la qualità degli Zao oscura tranquillamente cinque anni di frustrazioni italiane, a base di Apocalissi e di Metamorfosi.

Anima degli Zao è Francois Cahen, ex tastierista dei Magma: il gruppo si è rivelato in una lunga serie di concerti, ed in particolare nella tournée di febbraio con i Gong. Nel suono colpisce soprattutto la già chiara direzione sperimentale imboccata dal gruppo, l'elaborazione dei riferimenti di base del suono — echi di Magma e di Soft Machine edizione *Third* — in una dimensione per nulla scontata o risaputa, già piacevolmente matura. Il coraggio — ma anche la capacità — di raccontare storie nuove: usando ritmi, intrecci vocali e strumentali assolutamente non convenzionali. Zao è un quartetto, completato da Joel Dugrenot (basso), da Jean-My Truong (batteria) e dall'ottimo Yochko Seffer (sax), un coltraniere di razza. I brani che compongono l'album sono collages di situazioni emotive molto ben costruite; spesso caratterizzati da una curiosa forma di energia, capace di trasmettersi istantaneamente a chi ascolta. *Shardaz*, in particolare, e *Yog* afferrano le ali di un suono sfaccettato e poliedrico, molto incisivo ritmicamente.

Un disco che appare già qualcosa di più di una semplice promessa. No, non verrà mai distribuito in Italia — a meno che non diventi la colonna sonora di *Histoire d'O...*

(m. f.)



LEE KONITZ
Satori
(Milestone)

Un album lucido e splendido per un ritorno davvero inaspettato di una vecchia gloria degli anni '40 - '50. Lee Konitz, sassofonista contralto bianco e principale collaboratore del geniale capostipite della scuola Cool, il pianista Lennie Tristano, si ripresenta al pubblico dei dischi con un saggio vivo e straordinariamente attuale. Se uno non avesse letto il suo nome sulla busta, potrebbe benissimo dire che si tratta di un LP di Anthony Braxton, di quelli che il sassofonista di Chicago usa dedicare alla rilettura del materiale più classico della tradizione jazzistica del dopoguerra. E la similitudine non è affatto inattesa, perché Braxton va dichiarando da tempo il suo amore per Konitz, dimostrando di non avere preconcetti razziali nei confronti di un autentico creatore come Lee. Ecco perciò che il debito che da tempo parecchi dovevano saldare nei confronti di Konitz, trova con questo album una parziale ed ottima soddisfazione. Una musica eterea, geometrica, quasi astratta, eppure intensa, commossa, essenziale. Il sax di Lee si rivela pieno di poesia, metafisico e quasi impalpabile, eppure colmo di feeling e di immaginazione. Davvero geniale nella sua rinnovata e sempre coerente inventiva. Merito anche dell'apporto sempre intelligente ed attento dei musicisti, che Konitz si è portato in studio. I soliti bravissimi Jack De Johnette alla batteria e

Dave Holland al contrabbasso, più il miglior Martial Solal che io conosca al piano (solo nel pezzo che dà il titolo al disco appare anche Dick Katz al piano elettrico). Non un pezzo o una nota sprecati, ma davvero un inventario musicale tra i più inattesi e necessari dell'anno: tre standards ormai illustri come *Just Friends*, *Green Dolphin Street* e *What's New*, un original di Mihanovich, *Sometime Ago*, e tre composizioni konitziane come *Satori*, *Hymn* e *Free Blues* compongono tale quadro, che tutti dovrebbero ascoltare con attenzione per riguadagnare un po' di fiducia sulle sorti future della musica.

(g. p.)



Friends
(Caroline)

Questi dischi « casuali », senza capo né coda, difficilmente riescono ad imporre rispetto. Sono opere magre, anemiche, dove il mito della *session* e della improvvisazione tra amici la vince sulla lucida costruzione sonora: al più, può venire fuori qualche fascia di « buone vibrazioni », possono accadere attimi dolci ed impensati.

Friends è un *joke* del '72, un'amabile trovata di quattro musicisti degni di rispetto, John Abercrombie, Marc Cohen, Chris Hunter, Jeff Williams: ma certo non merita l'appellativo di « disco dell'anno di jazz elettronico » che l'etichetta fantasiosa vuol regalarli. E' musica fradicia, senza domani, con cambi d'idea e voli repentini, dove lo spettro di Mc Laughlin si agita e poi scompare senza che

nulla di preciso accada realmente. Gli strumenti tracciano linee sbilenche, si vogliono e poi si rifiutano, simulano grandi amplessi per cedere infine al bieco individualismo: confusione, incertezza, dubbio mortale tra la completa anarchia e il filiforme nuovo sound elettrico. Così Abercrombie getta via il suo stile luminoso, singhiozzando con i trucchi di una chitarra più pallida ancora di come *Timeless* l'avesse descritta: mentre gli altri si affannano a portar mattoni al Grande Caos, a cominciare dal Jeff Williams, batterista puntuale nello sbagliare i tempi della musica rotolante. Non c'è nessun mistero da svelare, nessun enigma da risolvere: la « difficile lettura » non è segno di sacralità recondita ma di espressione faticata.

Dei quattro brani, *Black Vibration* piacerà ai cultori della frenesia rockjazz, *Loose Time* farà incazzare mansueti e ipercritici, *Nursery Rhyme* giocherà con i sentimenti dei puri di cuore, esseri meravigliosi capaci d'innamorarsi ancora di un quasi Zawinul sussurrato alla 6 corde.

(r. b.)



LOUDON WAINWRIGHT III (Columbia)

Loudon Wainwright è uno di quei nomi che sono scivolati almeno una volta sulle orecchie di tutti, pur senza riuscire ad evocare una precisa immagine sonora di riflesso a quest'impressione.

In America ha un pubblico tutto particolare, a metà tra il frequentatore

del cabaret e lo studente liceale: appare alla televisione e viene incensato da *Rolling Stone*, c'è chi lo definisce « il Charlie Chaplin del rock » e chi ne sviscera la curiosa personalità, lontana da frenesie divistiche ma pur visibilmente arrotondata nell'auto-compiacimento. Una fila di LP alle spalle, ed ora questo *Unrequited* ben piazzato nelle classifiche, utile ad inquadrare meglio i contorni del personaggio.

La prima facciata è registrata in studio, con i sessionmen del caso (Jim Keltner, Klaus Voorman...), e con lo sguardo equamente ripartito verso gli universi più eterogenei, dal quasi R & B al country da cartolina, dall'intimismo con tiepidi vernici di paradossalità ai ritmi stravolti con la più irritante finta coerenza. Loudon si muove con « professionalità » in questo pastiche scivoloso, risolvendo con intelligenze arrangiamenti i rischi di banalità troppo grossolane. Ma la sua dimensione preferita è senza dubbio il piccolo teatro, una platea surriscaldata al punto giusto e pronta a concedersi senza troppi problemi di palato al suo umorismo, la voce ed una chitarra: la seconda parte è una foto chiara ed impietosa dell'eclettismo demodé di Loudon, che tenta tante piccole satire di costume senza riuscire mai realmente a graffiare, vestendo i panni di un giullare tutto sommato prevedibile ed un po' gigione. Musicalmente Loudon si destreggia molto bene con la chitarra, semplici arpeggi non ancora inchiodati agli altari del canzonettismo: ed in più punti (*Old Friend*, *Kick In The Head*, *Absence Makes The Heart Grow Fonder*) appare un curioso fratellino minore di Neil Young, sorridente e gioiale in misura direttamente proporzionale allo spleen del canadese. Un'americanata, comunque:

resa più complicata dalla assenza dei testi sulla busta. Per orecchie svelte, e bisognose di « novità » assolutamente analcoliche.

(m.f.)



ARILD ANDERSEN Clous In My Head (ECM)

Arild Andersen è senz'altro uno dei giovani contrabbassisti più dotati e vigorosi di oggi. Norvegese, ha acquistato in pochi anni una fama ed una stima invidiabili nell'ambiente musicale, lavorando sia in Europa che in America con musicisti di tutto rispetto come Don Cherry, Jan Garbarek, Paul Bley, Sam Rivers, Roswell Rudd e numerosi altri. Il suo tocco forte e musicalissimo, la sua intensità melodica hanno sempre portato un contributo validissimo a qualsiasi contesto musicale, in cui Andersen venisse a trovarsi. Ora Andersen è tornato ad abitare nella sua Norvegia ed ha formato un proprio gruppo, che si presenta alla prima prova registrata per la ECM. Che dire? I giovani compagni del bassista, gli sconosciuti ed evidentemente nordici Jon Balke, pianista, Knut Riisnaes, sassofonista e flautista, Pal Thowsen, batterista, sono competenti e bravi. La musica è seducente e ben congegnata.

Andersen fa la solita bellissima figura sul suo strumento. Ma poi, ad un ascolto critico, saltano fuori parecchi dubbi ed incertezze. Si tratta di quel tipo di musica che, al suo apparire su etichetta ECM, ci aveva affascinato e solleticato

non poco, tanto era ben fatta e registrata: sia che si trattasse dei soli, dei duetti, dei quartetti dei vari Corea, Jarrett, Burton, Garbarek, Rypdal, ecc., pur nelle leggere differenze di colori, c'era un tono ed un sapore comune. Il cammino verso un tipo di bellezza classicheggiante, fragile, troppo compiaciuta, in fondo estetizzante e decadente. In alcuni casi i risultati erano buoni perché, malgrado i grossi limiti di fondo, le capacità e le personalità dei vari musicisti riuscivano in qualche modo a far perdonare la sostanziale povertà di calore. Poi, con il passare del tempo, il discorso si è deteriorato ed annacquato fino alla noia e gli ultimi prodotti ECM si ripetono con monotonia e pericolosa compiacenza. Questo LP di Andersen, pur essendo tra i meno carenti della linea, presenta i soliti difetti. Una musica pulita ed accattivante, che però è lontana mille miglia dalla forza e dall'impatto della Black Music più autentica e necessaria. Pecato, perché, lo ripeto, Andersen è un musicista valido e raro, che però ha bisogno di contesti più pregnanti e vivaci per esprimere il suo meglio.

(g. p.)



NILS LOFGREN (A & M)

Per lungo tempo collaboratore di Neil Young — ma soprattutto leader di uno dei più misconosciuti gruppi rock americani, i Grin —, Nils Lofgren è stato lungamente applaudito dalla stampa anglosassone per questo suo esordio soli-

sta. « Il miglior album rock dell'anno », ha sentenziato *Rolling Stone*. In realtà si tratta di un disco solo discreto: che ha solleticato gli istinti di tanti recensori a causa di una frustrazione ormai diffusa tra gli ultraventicinquenni, incapaci (giustamente) di ammettere i Bay City Rollers ma terrorizzati dalla totale assenza di musica decente dalle classifiche. Nils Lofgren ha tentato proprio la difficile mediazione tra un rock succoso, di stampo californiano, ed un melodismo non troppo irritante: la formula scelta è quella del trio, con Wornell Jones al basso ed uno splendido Aynsley Dunbar alla batteria.

Lofgren non cerca, comunque, di uscire dal ghetto della canzone rock di tre minuti e mezzo: il disco comprende ben dodici brani — troppi, se si considera che il musicista è potenzialmente in grado di sviluppare ben più compiutamente i suoi spunti. I momenti migliori nella prima parte, la breve *Be good tonight*, *If I say it, it's so* e soprattutto *Keith don't go* (ode to the glimmer twin), dedicata a Keith Richard con tanto di ritornello di *Satisfaction* infilato nel colletto. *Rock'n' roll crook* è l'unico momento degno della seconda facciata, mollemente distesa tra climi insipidi e rock da cartolina jugoslava. Lofgren si dimostra, in ogni caso, strumentista preparato: la sua tecnica chitarristica è abbastanza personale e fantasiosa per lasciare adito alla certezza che sentiremo ancora parlare di lui, e presto.

(m. f.)





**PETE SEEGER &
ARLO GUTHRIE:
(Reprise)**

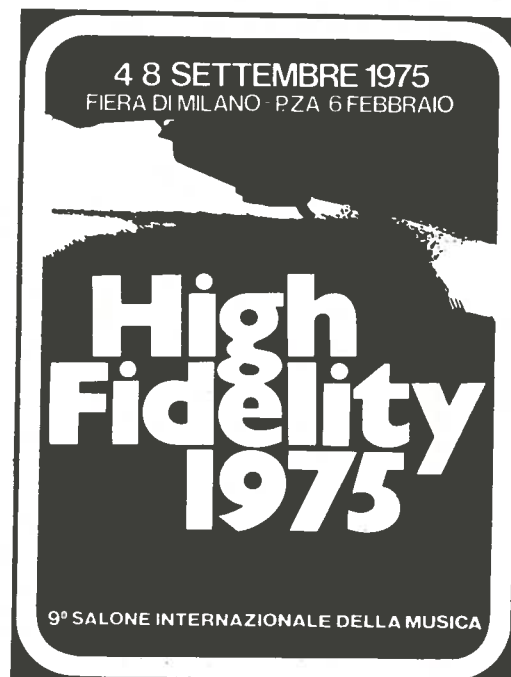
Il cerchio vichiano dei «corsi e ricorsi» storici vuole che il Pete Seeger consacrato a suo tempo nella chiesa del folk dal grande Woody Guthrie tenga oggi a battesimo (ma che cerimonia tardiva!) il di lui figlio, quello stralunato Arlo che nei mesi ha visto evaporare l'interesse suscitato all'epoca della piccante Alice's Restaurant. Avvenimento discografico, ci sia consentito il dirlo, dato che la formula «vecchio maestro + giovane rampollo», tante volte applicata nei sottoscala blues, è l'unica certa per vendere un tipico folk dalle ossa fragili: ma pure happening divertente, con qualche ricamo, un sorriso di sbieco, il solito vecchio discorso della impotenza americana.

Il folk, negli Stati, è diventato un ben particolare esercizio. Scomparsa la polvere che aveva impregnato le ballate degli anni '40, appassita in fretta la «generazione del Greenwich Village», il campo è rimasto sgombro per giovanotti dall'aria disincantata o per vecchi memorialisti dalla penna d'oca. Nessuna traccia della «macchina ammazzafascisti» con cui Woody Guthrie aveva combattuto sotto il vessillo di Roosevelt: nessuna voglia di mordere la mela americana. Così si consuma il misfatto di una «canzone politica» praticamente assente, o perlomeno occulta ai canali di diffusione: e i chitarrologi collegati a una lunga tradizione (Pete Seeger è il più prestigioso di essi, si

rammenti) fanno lavoro di pura storia, o di sapido recupero folkloristico. Dunque *Estadio Chile*, di Victor Jara, non è il grido dei compagni cileni che deve scuotere alla meditazione la stanca generazione americana: ma un relitto esotico, cantata «per simpatia», con lo stesso gusto di *May There Always Be Sunshine*, dove è la Russia ad essere mangiata, nemmeno fosse un polpello giunto a maturazione. Ci sfugge l'importanza della operazione, nonostante l'intrigo di una voce suadente e di una correttissima chitarra: e giungiamo a rimpiangere uno scassatissimo individualista «finito» quale l'ultimo Country Joe, capace nelle interminabili crisi d'asma d'inventar tuttavia una Tricky Dicky velenosa e contemporanea.

Ciononostante il disco ha un suo correre divertente, un ritmo suggerito dall'Arlo Guthrie che si dimostra qui lo showman ironico e velenoso di cui conoscevamo antiche prodezze. Seeger è più serio, attaccato alle canzoni più dolci, con un'aria assorta e sorniona da dirigente del Comintern approdato per caso a teatro: e insieme la coppia si fa almeno ascoltare. (r. b.)

VI ASPETTIAMO TUTTI AL SIM



**Saremo presenti con uno stand
ed una sala di prova strumenti
dove ognuno potrà divertirsi
a registrare la propria musica.**

**VENITE! E' UNA OCCASIONE
PER SCAMBIARCI IDEE E PROPOSTE**



B L A M E N T E T T I G E N E R A T O R E



Siamo al Teatro Fraschini, un vecchio e glorioso monumento (in via di restauro) nel centro di Pavia. Affondati nell'ombra del profondo pozzo circolare, quasi sovrastati dalla muraglia di palchetti un po' cadenti (velluti rossi e stucchi dorati), dimentichiamo presto la rovente atmosfera dell'estate padana.

E' tempo di prove, non di spettacolo. Nella fresca penombra del teatro si muove un piccolo sciame di strane figure che si aggira armeggiando indaffarate sul palco o semplicemente curiosando in ogni angolo.

No, non è **Re Lear** e neppure il **Fantasma del palcoscenico**. Non c'è nulla di sinistro, ma un pizzico di magia, questa sì. Pirandello, forse... Così è se vi pare... Un siciliano, lungo e ossuto, dalla nervosa vitalità, sta preparando sulla scena trame un po' oscure di fili, microfoni e aggeggi elettronici. Franco Battiato sta per cominciare le prove per la registrazione di un concerto

dal vivo, il materiale — tutto di musica improvvisata — che darà forma al suo prossimo album in programma per l'inizio d'autunno.

Franco è più magro del solito: tra gli amici qualcuno lo fa notare persino con un po' di preoccupazione. Ma qui tutti sanno che l'album dal vivo non è l'ultima fatica di questo terribile 1975. Dopo l'esplosione di popolarità del suo 4° album (**Clic**) ancora oggi programmatissimo in radio, dopo il lancio dell'album inglese lo scorso inverno, erano venute le tournées all'estero e poi — specie nel periodo elettorale — un numero massacrante di esibizioni semigratuite in ogni angolo d'Italia. Ora, insieme con l'album live, ne ha in preparazione uno con Paolo Castaldi; inoltre sta lavorando da mesi in gran segreto alla composizione di un'opera, anzi (ci tiene a precisarlo) di un oratorio profano che spera di portare sulle scene all'inizio del '76.

Ne parla mentre prepara

gli strumenti (Il libretto è già pronto: è una storia medioevale, un allucinante episodio di fanatismo) e si lascia prendere fino a dimenticare tutto. «Ora vi accenno un tema per la prima scena che ho già finito». Si siede in fretta tra organo e synt, accenna un attimo sulle tastiere un breve intreccio di tre schemi ripetitivi (due per xilofoni in 4/5 e uno per fisarmonica in 4/4). Cerca come un ossesso tra le manopole i timbri che più si avvicinano a quelli degli strumenti per cui ha composto il brano. Poi ha qualche smorfia, un cenno d'impotenza: «E' difficile dare un'idea esatta. Bisogna sentirlo con gli strumenti giusti». Ma l'idea c'è già, splendida, luminosissima.

Poi si riscuote di colpo e si rimette con nuova lena a preparare la registrazione, affiancato dai fedelissimi (Lino Capra Vaccina, Gianfranco D'Adda, Yuri Camisaca, almeno loro, i musicisti, vanno citati per la loro de-

dizione umile ed entusiasta). Ancora una mezzoretta e tutto è pronto. Franco ha deciso di registrare due improvvisazioni in diretta, tanto per provare le apparecchiature (che sono nel complesso abbastanza artigianali, più o meno le stesse con cui lavora in casa).

Il piccolo manipolo di amici e curiosi si raccoglie finalmente vicino al palco e si sprofonda religiosamente nel mare semideserto di poltroncine rosse.

In pochi secondi è dentro la sua musica. La prima ricerca è una lunga e pacata sequenza di quadri sonori che si susseguono fluidamente, senza urti e soprassalti, alternando attimi solari ad altri più teneri e sommessi. Il secondo è un lavoro più complesso, quasi una suite che si sviluppa in tre tempi: il primo è un agglomerato rovente di suoni elettronici, sussulti di vita cibernetica e di apocalissi, angoscia, pulsazioni infernali, grida lancinanti; poi di

colpo tutto è rimosso in un breve, sognante intermezzo all'organo, quasi una fuga; il terzo tempo parte da una serie di frasi più inquiete e pulsanti che si intrecciano via via in modulazioni più complesse, nuovi sbocchi tematici in un crescendo parossistico di timbri mediterranei. Dai fumi delle tastiere affiorano mandole e scacciapensieri: i ritmi si accavallano. Ora Franco è come assente, insegue liberamente idee e onde sonore, aggiunge nuovi incredibili vocalizzi. Il nastro del registratore è finito, ma lui non se ne accorge. Ci guardiamo l'un l'altro sgomenti, non resta che continuare ad ascoltare in silenzio: e lui ad occhi chiusi continua per un'altra decina di minuti la sua esaltante fatica creativa, regalata soltanto alla memoria dei pochi presenti.

La sera, a Milano, siamo in cinque o sei ad un tavolo colmo di bicchieri in una stanza piena di caldo e di fumo: il ricordo magico della gita a Pavia è già lontano e si fatica a connettere intorno ai molti fili del caso Battiato. Ma Franco sembra il più riposato e l'ora dell'intervista è inesorabilmente venuta.

GONG: Franco, molte cose sono state dette sull'evoluzione della tua musica e soprattutto del tuo personaggio. Forse anche troppe, dato che tu in fondo sei un tipo molto schivo, che sembri tenerci in modo partico-



lare a non apparire su di un piedistallo divistico. Tuttavia si ha l'impressione che tu stesso ti preoccupi molto della tua immagine, e quindi del tuo rapporto con la gente che ti viene ad ascoltare. Cosa ne pensi a proposito?

BATTIATO: Sì, è vero. Io credo moltissimo al significato di un comportamento, alla necessità di mostrarsi col massimo di sincerità esattamente come ci si sente di essere. E parlo globalmente dell'uomo e del musicista. Certo tutto ciò che si fa ha

un significato preciso, anche il modo di vestirsi, di presentarsi davanti agli altri. Ma non intendo da divo « tutto programmato ». Ci sono giorni che vesto in un modo che a molti può sembrare anche eccentrico, altri molto meno. Decido esattamente come mi sento, ogni giorno... Ma è certo che mi presenterò sempre in pubblico senza una particolare preparazione, vestito com'ero in casa mia qualche ora prima. Sono contrario alla scenografia del comportamento, come all'imperialismo del suono preparato (le orchestrazioni alla Berlioz, con le orchestre di 80 elementi perfettamente e grandiosamente organizzate, servono a schiacciare l'ascoltatore, a fare in modo che non si prenda liberamente la musica ma la subisca).

GONG: Resta comunque il fatto che la tua immagine non è sempre stata la stessa. Sei notoriamente un temperamento inquieto, che ha compiuto numerosi e sensibili mutamenti di rotta.

BATTIATO: E' vero, ma io ho parlato di un'immagine sincera, che non vuol dire sempre coerente. Inizialmente è soprattutto una questione di maturità: io credo

di essere riuscito a dare un'immagine autentica di me solo da **Aries** in poi. Il che non significa affatto che la ricerca è finita. Anzi... E' vero che sono inquieto, che cambio spesso, e non è solo una questione di stati d'animo. L'impressione che do, di continui autoscavalcamenti, dipende molto anche dalla mia condizione reale di uomo e di musicista autodidatta. Lo sviluppo della mia formazione mi costringe di continuo a realizzare nuove conquiste basandomi sulle mie sole forze, voglio dire non scolasticamente, a compiere ogni passo avanti sul vivo della mia pelle. E' una condizione che comporta degli svantaggi ma anche dei vantaggi sul piano della libera creatività...

GONG: Questa tua condizione di autodidatta, che ti ha spinto dalla musica leggera ad esperimenti sempre più globali, che tendono ad assimilare tutte le forme musicali (anche le più colte) mi sembra che ti ponga come uno dei pochi rappresentanti di quel fenomeno oggi tanto dibattuto che è l'aspirazione ad appropriarsi della musica da parte delle masse. Sei d'accordo?

BATTIATO: Certo, mi sento un musicista venuto dal basso e credo che questo sia lo sbocco futuro naturale della musica, anche se si tratta certamente di un processo molto lungo... Il che non è in contrasto con il fatto che io dedico molte ore allo studio, per migliorare la mia tecnica. D'altronde, in molti miei concerti ho invitato i ragazzi che lo desideravano a salire sul palco per improvvisare insieme liberamente.

GONG: Ancora a proposito della sincerità dell'immagine, tu dicevi prima che ci si deve mostrare per quello che ci si sente di essere. Ma non c'è ugualmente il rischio di essere insinceri con noi stessi e di dare un'immagine falsa a noi e agli altri insieme?

BATTIATO: Certo, questo rischio c'è sempre ed è grosso. Ma esistono anche dei mezzi di difesa, se uno vuole davvero evitarlo. Ed il principale di questi mezzi è



la determinazione a presentare senza compromessi un comportamento umano integrale (non un caso personale di un musicista, di un cantante, di un divo). Ti faccio un esempio tipico (che conosco da vicino): il cantautore, il tipo che si canta addosso una storia personale, più o meno intima, che so, quella di una ragazza che ha conosciuto, (Marta, Elisa o Genoveffa...) e di cui agli altri non frega assolutamente niente... Ebbene lui si presenta come individuo con questo mucchietto di banalità, che possono naturalmente avere qualcosa in comune con le banalità che ha vissuto qualsiasi povero cristo... Chiede agli altri di riscontrarvi, il circuito di fruizione è ben oliato, lui sembra proprio così sincero, così coinvolto in quella situazione... e finisce che gli altri si riscontrano passivamente in lui fino a mandarlo a Hit Parade e ad esplodere in ovazioni ogni volta che lo rivedranno con la solita faccia triste riaccennare quel motivo... Ma la gente (che lo sappia o no) non ha affatto bisogno di riscontrarsi, deve anzi liberarsi di quello che crede falsamente di essere, deve perdersi in qualcosa che gli dissocia la realtà riscontrabile e gli dia la possibilità di rinnovarla e rinnovarsi. La musica non deve servire a scaricare le energie, al contrario deve ricaricare di energie, per poterle poi utilizzare in tutti i momenti prioritari della vita.

GONG: Anche se ti dichiari antifascista, non hai mai svolto attività politica diretta; sembra quasi che tu preferisca con i tuoi mezzi specifici di musicista combattere meglio un fascismo interiore, che non sta solo a destra ma in diversa misura dentro noi tutti. Vorrei comunque sapere da te quale pensi possa essere la funzione del musicista nella nostra società?

BATTIATO: La funzione sociale del musicista, la mia funzione sociale — voglio dirla con un paradosso — è quella di dividere le masse, spingerli a riprendersi una coscienza individuale, e solo allora, eventualmente ritro-



varsi unita come massa cosciente, perché il concetto di comunità ha senso solo quando ognuno ha conquistato la sua libertà. Alla fine di molte mie esibizioni, non tutti applaudono, ma io preferisco così, piuttosto che avere una risposta compatta, dettata solo dalla passività.

Per questo in concerto preferisco improvvisare cose molto diverse a seconda del momento, ma mi rifiuto di riproporre al pubblico pari pari i brani più programmati dei miei album. Non voglio fare nulla per accattivarmi: rifiuto in blocco tutto il rituale ruffiano del palcoscenico, a costo di sembrare scostante o provocatorio. Ma proprio non riuscirei mai a salutare, a fare inchini, a dire grazie o ad alzare il pugno chiuso. Qualsiasi gesto che esuli dal mio fare musica mi sembra un'indegna furberia, un'insulto alla buona fede e all'intelligenza.

GONG: Non hai paura di limitare troppo le tue possibilità di comunicazione con il pubblico?

BATTIATO: Non credo proprio alla parola « comunicazione ». Io sono uno che fa della ricerca musicale e tenta di raggiungere sempre nuovi stadi (o stati) d'espressività. Esistono diversi modi da fare ricerca: gli spettacoli sono per me un tipo di ricerca più istintiva, basata principalmente sulla improvvisazione e sul particolare stato d'animo, i dischi sono una ricerca più razionalizzata che si fonda maggiormente sulla composizione e su una più complessa organizzazione dei suoni. Quando propongo qualcosa della mia ricerca al pubblico, cerco solo un confronto (per me e per lui), ma non

chiedo né di gratificarlo né di essere gratificato. Eccoci parlerei soltanto di confronto, ma non di comunicazione, che ormai vuol dire confezionare elegantemente il solito pacco di merda e gettarlo in faccia alla gente.

GONG: Da quello che dici sulla funzione della musica, sul rapporto con il pubblico, sulla necessità di aiutarlo ad acquisire una corretta disponibilità all'ascolto, mi sembra di capire che tu pensi ad uno spazio per un momento formativo...

BATTIATO: Certo. Ce n'è una tremenda necessità. E' indispensabile che i responsabili culturali, la scuola, tutti comincino a pensarci seriamente. E' possibile forse creare anche delle forme di autogestione per organizzare tutta una strategia formativa, dibattiti nelle scuole etc. Io sono assolutamente disponibile, e subito...

Non esiste musica facile e musica difficile: è soprattutto una questione di disponibilità psicologica, di liberazione da una passività davanti ai linguaggi codificati... di apertura verso la ricerca del nuovo.

GONG: Le tue attuali ricerche si muovono principalmente verso l'elettronica?

BATTIATO: No. Questo è un equivoco, nato forse dalla mia amicizia con Stockhausen. Io ho lavorato molto in passato su strumenti elettrificati (a cui comunque non mi sono mai sentito particolarmente legato). La musica elettronica in senso stretto poi non mi interessa molto. Anzi oggi mi sto rivolgendo sempre di più a certi strumenti acustici, che usati in un certo modo possono dare gli stessi effetti sonori, ma con maggiore naturalezza. Questo mi porterà necessariamente ad essere sempre più compositore e meno esecutore, ma la cosa non mi preoccupa molto.

GONG: Voglio porti molto francamente una questione ancora sul Battiato esecutore. D'accordo sull'importanza dell'improvvisazione e della ricerca. Ma non ti sembra che la tua routine organizzativa, sia troppo approssimativa e i risultati

dei concerti tecnicamente discontinui? Non ti sembra obiettivamente un automanagement troppo caotico e trasandato per dare sempre il meglio?

BATTIATO: Il meglio, diceva un mio amico, è spesso nemico del bene. Ho capito a quali rischi ti riferisci, ma sono rischi che preferisco correre. Avrei notato, come tutti, quante volte mi capita di suonare in condizioni tecnicamente mediocri, di avere guai con gli impianti; ma io trovo giusto venir fuori naturalmente da questi problemi. Sono convinto che, con la concentrazione puoi dare uno sviluppo logico anche ad un momento di saturazione sonora: la mente è un generatore... (Non è il caso di aggiungere un transistor agli strumenti, ma casomai metterne uno in più nel nostro cervello). Mettiamo il caso, più o meno assurdo, che accada un **black out** gigantesco e venga tolta la corrente al mondo intero: quel giorno io non potrò che continuare a fare musica, e sarà musica acustico-elettronica (dando al termine « elettronica » solo un significato mentale).

GONG: Come credi che si concili, nella vita e nel lavoro creativo, l'improvvisazione (l'abbandono all'estro del momento) e la ricerca di nuovi punti fermi su cui fondare un equilibrio creativo?

BATTIATO: E' una specie di convivenza indispensabile. L'improvvisazione è uno sforzo che ti permette di sganciarti dagli schemi codificati e quindi di stabilire nuovi punti fermi, nuove certezze. Certo, mettere in discussione di continuo gli schemi già acquisiti porta su terreni insicuri, molti hanno paura di questa insicurezza e allora rinunciano alle loro potenzialità creative. Ma non esistono altre strade: l'improvvisazione è una base essenziale della ricerca: una volta scoperte nuove certezze, si può lavorare su queste in maniera più stabile, fino a trarne un massimo di utilizzazione. Per poi procedere oltre...

ANTONIO ANTONUCCI FERRARA



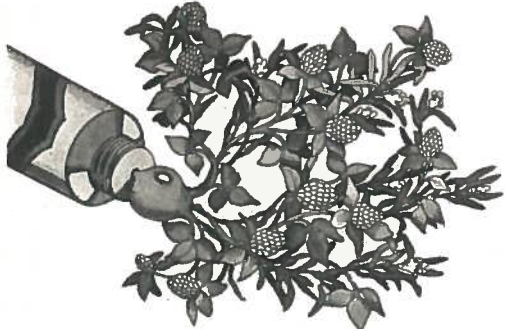
Forfora, untuosità, debolezza.

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 rimedi della natura ai problemi dei capelli



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.



ammalarsi di Alta Fedeltà è bello guarire Ntc è stupendo!

dagli USA, dal Giappone, Ntc importa in esclusiva le tecnologie più raffinate, le marche più prestigiose e te le presenta a Milano all'High Fidelity 75 (padiglione 35-II° stand S4-T3) dal 4 all'8 settembre in tutta la gamma dei suoi splendidi apparecchi.

ntc

Dynaco ● OHM ● Rectilinear ● Audio-Technica ● Bozak ● L.G. ● Luxman
NTC sas. - Via Montebello, 27 - 20121 Milano - Tel. 638181 - 632717

amplifiers
LUXMAN

osaka - japan

da 50 anni leader in elettronica

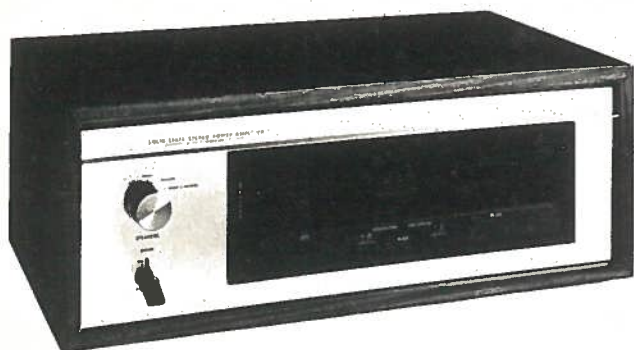
ntc

le grandi marche
dell'Alta Fedeltà

L-100 AMPLIFICATORE STEREO INTEGRATO

Uno tra i più potenti integrati al mondo, con distorsione inferiore allo 0,05%

- potenza d'uscita: 110+110 Watts "rms" minimo garantito su 8 Ohm con i due canali funzionanti contemporaneamente.
- risposta in frequenza: 5-50.000 Hz (± 1 dB)
- distorsione d'intermodulazione: inferiore a 0,05%
- distorsione armonica: inferiore a 0,007%
- Equalizzatore lineare per un più sottile adattamento all'ambiente d'ascolto.



MQ 150 FINALE STEREO

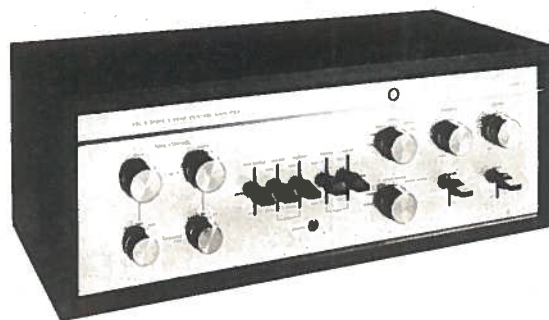
Costruito a norme militari è dotato di una coppia di vumetri logaritmici esclusivi LUX indicanti i picchi da -60 dB a +3 dB per l'immediata lettura dei livelli d'uscita. Due sistemi di altoparlanti possono essere selezionati sul pannello frontale.

- circuito: a simmetria totalmente complementare, con doppia alimentazione.
- potenza d'uscita: 75+75 Watts "rms" simultanei su 8 Ohm.
- banda di potenza: 10÷50.000 Hz (0.05%-3 dB)
- risposta in frequenza: +0/-0,1 dB da 20 a 50.000 Hz
- distorsione armonica: inferiore a 0.03%
- distorsione d'intermodulazione: inferiore a 0.03%

CL 350 PREAMPLIFICATORE

Con i famosi filtri LUX "negative feedback"; possibilità di correzione della frequenza d'incrocio dei comandi di tono; eccezionale circuito di preamplificazione per cartucce magnetiche consente, senza sovrarmodulazione, ingressi di 300 mV.

- 49 transistor al silicio, 8 diodi
- 8 ingressi stereo (3 Aux - 2 Phono - 2 Tape - 1 Micro)
- risposta in frequenza: 10÷50.000 Hz - 1 dB
- segnale in uscita: da 1 a 7 Volt
- impedenza di uscita: 100.000 Ohm.



SQ 707 AMPLIFICATORE STEREO INTEGRATO

Può sembrare un apparecchio per iniziati, a causa del suo basso costo, ma dopo un attento esame si può stabilire con sicurezza che è un amplificatore per "tutti" gli audiofili.

- potenza d'uscita: 17+17 Watts "rms" simultanei su 8 Ohm.
- distorsione: inferiore a 1%
- risposta in frequenza: 30÷30.000 Hz inferiore a ± 1 dB.

**TUTTE LE POTENZE DEGLI AMPLIFICATORI LUXMAN
SONO CONFORMI ALLE NUOVE NORME AMERICANE F.T.C. (Federal Trade Commission)**

loudspeakers
amplifiers

dynaco inc.

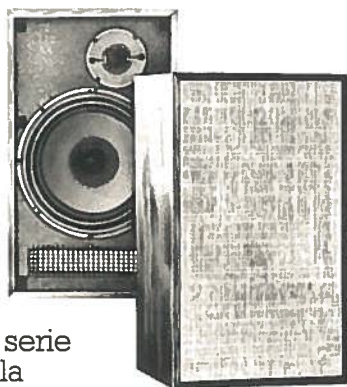
PHILADELPHIA U.S.A.

ntc

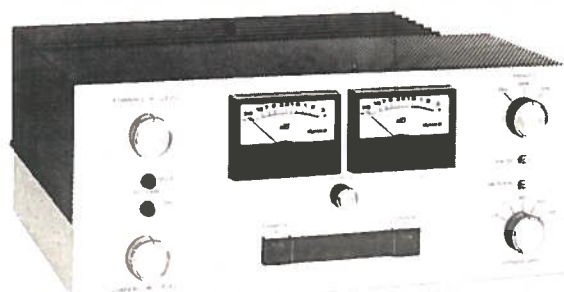
le grandi marche
dell'Alta Fedeltà

A 25 XL- CASSE ACUSTICHE

Le più recenti nella serie di "aperiodiche" della Dynaco, sempre best-seller in U.S.A.



- nuovo woofer da 10" e nuovo tweeter a cupola da 2"
- frequenza di taglio del crossover 1200 Hz
- riproduzione completamente esente da coloriture
- possibilità di controllo del tweeter a tre posizioni.



400 M AMPLIFICATORE STEREO

Altoparlante professionale con circuito protettivo Dynaguard che consente di limitare la potenza d'uscita. Possibilità di utilizzazione monofonica con 600 Watts continui.

- potenza d'uscita: 200+200 Watts "rms" per canale su 8 Ohm
- banda di potenza: 5 Hz ÷ 35 KHz
- distorsione armonica: inferiore a 0.05%
- distorsione d'intermodulazione: inferiore a 0.01%

loudspeakers

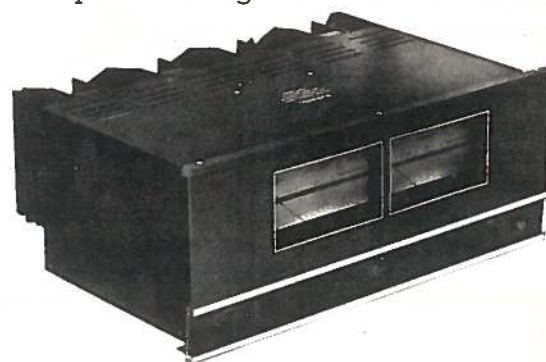


CONNECTICUT U.S.A.

929 AMPLIFICATORE

Di alta potenza, professionale, capace di erogare 150 Watts continui sui due canali con la distorsione quasi nulla da 20 a 20.000 Hz. Due grandi vumetri, tarati in Watts, consentono di leggere istantaneamente la potenza erogata.

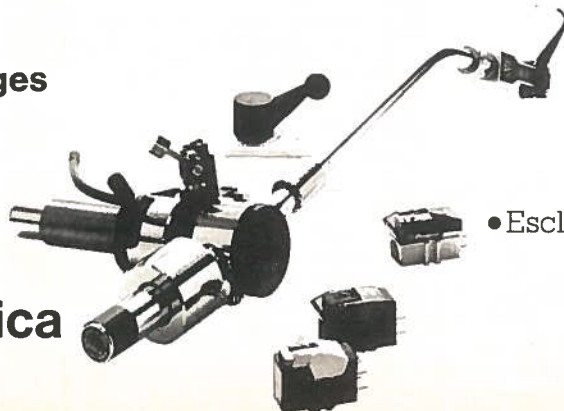
- potenza d'uscita: 300 Watts (150+150 Watts) su 8 Ohm.
- banda di potenza: 6 Hz ÷ 30 KHz (-3 dB con distorsione 0,2%)
- risposta in frequenza: 3 Hz - 80 KHz (+0 dB / -3 dB).
- distorsione armonica: inferiore a 0,1%
- distorsione d'intermodulazione: inferiore a 0,2%.



Tone Arms - Cartridges



Audio-Technica
MACHIDA - JAPAN



AT 1009 - Braccio

- Nuovo ed esclusivo sistema di antiskating.
 - Errore di lettura inferiore ad 1/30"
 - Discesa frenata pneumatica ad aria.
- Esclusivi controlli micrometrici per bilanciamento statico e correzione altezza braccio.

E' dell'AUDIO-TECHNICA la famosa testina AT 15/S, con taglio "Shibata", omologata anche per il sistema quadrifonico CD 4.

Allarme a Pescara

Già l'anno scorso l'aria era irrespirabile a Pescara: i giovani chiedevano fin troppo clamorosamente che qualcosa cambiasse nelle strutture del Festival. Prezzi più bassi e scelte culturali più coraggiose e significative. Nato nel '66 per volontà di alcuni appassionati locali, il Festival di Pescara con il trascorrere degli anni non aveva saputo rinnovarsi né uscire da certe strutture tipicamente conservatrici. Perciò l'anno scorso, malgrado gli alibi culturali cercati insinceramente con l'Art Ensemble of Chicago, la contestazione giovanile scoppiò scompostamente e prepotentemente. Era necessario perciò ricorrere ai ripari e rimboccare le maniche per ricominciare tutto daccapo. Per quanto concerne i prezzi, ad esempio, dopo il lodevole exploit di Umbria Jazz, oggi è assolutamente inconcepibile per qualsiasi manifestazione jazzistica, divenuta decisamente di interesse popolare, praticare tariffe alte. Persino a Bergamo, lo scorso inverno, se ne sono accorti, riducendo i prezzi a cifre veramente accessibili. Ma a Pescara quest'anno non è cambiato nulla: sempre prezzi elevati ed una struttura organizzativa sostanzialmente di vecchio stampo. Insomma tutto era fatto per accontentare il jazz-fan più settario e risaputo (anche se di gusti più attuali). E, com'era ampiamente prevedibile, anche se i nomi interessanti non mancavano in cartellone, la musica non si è potuta assolutamente ascoltare. La manifestazione ha assunto

quasi subito un carattere di lotta e di contestazione, che ha raggiunto toni più aspri e drammatici dell'anno scorso, grazie soprattutto all'irresponsabile e violentissimo intervento della polizia. I giovani, la seconda sera, volevano entrare alle Naiadi soprattutto per Don Cherry e premevano ai cancelli. Proprio quando Cherry, con Moki e Frank Lowe, stava entrando dalla porta principale per andare a suonare, la polizia ha caricato con manganelli e lancio di candelotti fumogeni i giovani della musica gratis, riducendone parecchi a mal partito. Don e Lowe rimanevano invischiate nella mischia e riportavano diverse ferite e contusioni, restando parecchio impressionati e delusi dall'avvenimento. Pare addirittura che la polizia abbia sparato alcuni colpi di pistola, mancando fortunatamente il bersaglio umano. Si può dire a proposito che, paradossalmente (ma poi neanche tanto), i momenti musicali più palpitanti del festival ce li ha dati proprio il gruppo di Don Cherry (con Moky, Lowe al tenore, Johnny Dyani al contrabbasso, Bengt Berger alle percussioni), che dopo aver a lungo richiesto dal microfono che la gente entrasse tutta (« Let The People In! Let The People In!! »), ha guidato i suoi musicisti con la propria inconfondibile cornetta ad una musica aspra, generosa e straordinariamente espressiva, anche se di breve durata. Una colonna sonora incredibilmente appropriata

ed allusiva per gli avvenimenti in corso. Da notare che in mezzo a questo caos, gli organizzatori locali hanno dimostrato la più assoluta incompetenza, muovendosi con estrema lentezza o non muovendosi affatto. Insomma la polizia è stata, si può dire, l'assoluta dominatrice di questo Festival, tanto che l'ultimo giorno, spostata la manifestazione al locale stadio sportivo, sembrava di stare in un campo di concentramento, con la gente sulle gradinate e, al di là di un largo fossato, sul prato la musica che si perdeva lontano nell'aria, protetta da un nugolo di poliziotti. Anche se i giovani, nel corso di tutta la manifestazione, si sono dimostrati più volte ingenui e anche poco politici, resta il fatto che la provocazione poliziesca ha imperversato continuamente, rendendo praticamente

impossibile l'ascolto della musica, quando addirittura non veniva interrotta. Anche il primo giorno, per paura della pioggia al palazzetto dello sport, si era ascoltato male a causa della pessima acustica e dell'eccessivo affollamento. Soltanto Anthony Braxton, da solo al sax alto, era riuscito a darci qualche brivido autentico. Per il resto, la citazione dei musicisti che si sono esibiti al festival suona quasi una beffa, ma la riportiamo solo per dovere di cronaca: prima sera - Zoot Sims Quartet, Braxton, Elvin Jones Quartet; seconda sera - Don Cherry (gli altri non anno potuto suonare, compreso Rahsaan Roland Kirk); terza sera - Piano Workshop, Red Norvo Trio, Chet Baker Quartet, Charles Mingus Quintet. Pescara Jazz 75: un'esperienza da non ripetere più... G. P.

Cantastorie a Bologna

Nel cortile di Palazzo d'Accursio a Bologna si è svolta in luglio la XIII Sagra Nazionale dei Cantastorie, cui hanno partecipato una ventina dei più famosi rappresentanti di tutte le scuole italiane esistenti. Una rassegna indubbiamente interessante per tastare il polso a questo tipo di spettacolo tradizionale, che anche se marginale è obbiettivamente popolare (nel senso che è espressamente diretto ad un pubblico esclusivamente contadino e operaio).

Per questo risulta ancor più evidente la contraddizione insita nella struttura organizzativa di questa manifestazione che prevede l'elezione del « Trovatore d'Italia » da parte di una giuria di giornalisti ed esperti, che non rappresentano comunque la voce del pubblico naturale dei cantastorie. Organizzati in un sindacato autonomo (A.I.C.A.) e operanti nelle sagre e nelle piazze dei paesi (alcuni in maniera continua altri discontinua), i cantastorie raccolgono dalle tradizioni popolari o dalla

cronaca i loro temi che per quanto riguarda la scuola padana sono normalmente espressi in quartine mentre per la scuola siciliana utilizzano principalmente l'ottava di tipo cavalleresco. Purtroppo tutti i cantastorie sono figli d'arte (non esiste una scuola professionale) e per la maggior parte già anziani il che fa intravedere come questo fenomeno di cultura popolare, se non verrà recuperato e inserito in manifestazioni più ampie ed aggiornate, sia destinato ad un rapido declino. Per la cronaca hanno vinto due cantastorie padani (Vincenzina e Angelo Cavallini di Tromello, in provincia di Pavia). Ma il livello di tutta la manifestazione — seppur non eccelso — era piuttosto soddisfacente, ed ha messo in luce anche le doti di numerosi altri personaggi, come Leonardo Strano di Riposto (Catania), Lorenzo de Antiquis di Forlì, e altri che hanno dimostrato di sapersi impegnare su temi di scottante attualità con un'impronta autenticamente di classe. R. B.



Don Cherry

PARLIAMO DI MOTONAUTICA

La «stagione» in pieno svolgimento — L'apporto del Racing Team Gallant — Il Triplo Filtro Valor al Silimagnum

Benchè la motonautica italiana sia la prima in Europa e la seconda nel mondo, dopo soltanto gli Stati Uniti, tuttavia, è conosciuta pochissimo. E poco conosciuti, ovviamente, i piloti, i mezzi, le gare.

Perchè è uno sport d'élite, si dirà. Niente affatto; quando ci sono le gare il pubblico corre a vedere.

Perchè è disorganizzata, tenterà di rispondere un altro. Centro.

Con moltissima probabilità questa è proprio la più valida ragione o, almeno, uno dei motivi più «veri».

E per dimostrarlo, basti solo dire che ogni pilota corre per proprio conto e quando ne ha voglia o la possibilità, poichè deve pagare di tasca propria tutto. E sono tanti i soldi che occorrono per farlo.

Con l'intento di assicurare la partecipazione alle più importanti gare nazionali ed estere di un gruppo di validi piloti è sorto il Racing Team Gallant che, già nel 1974, ha collezionato una ventina di vittorie ed un campionato europeo. Le più significative: Gran Premio Internazionale d'Italia, 100 Miglia Delta del Po, Trofeo dei Due Ponti, 3° Gran Premio de Catalunya, Gran Premio Sud Italia, Campionato Europeo OF 1000, 24 Ore di Rouen, 6 Heures de Paris, ecc.

E gli artefici dei maggiori successi? Tutti lecchesi, abituati a provare ed a «rompere» sui duri specchi dei laghi di Lecco e Oggiono: Luigi Baggioli, Dario Castelnuovo, Luigi Dell'Oro, Augusto Panzeri, Alfredo Redaelli, Adriano Taschetti.

«È il primo Team motonautico sponsorizzato in Italia da una marca di sigarette».



Aix Les Bains: Augusto Panzeri clamorosamente affermatosi ai campionati del mondo.

La Gallant e il suo «Triplo Filtro Valor» al Silimagnum: due strati di acetato di cellulosa separati da una camera piena di carbone superattivato e di una speciale terra rigeneratrice filtrante, il Silimagnum (un silicato di magnesio).



Luigi Baggioli e Dario Castelnuovo impegnatissimi alla gara internazionale di Ferrara.

dice Dario Castelnuovo capo del gruppo - una sigaretta che è dotata di un filtro di grande efficacia».

Sotto la bandiera della Gallant, dunque, abbiamo visto recentemente cogliere brillanti risultati: Augusto Panzeri (classe OE 850 c.c.) secondo assoluto ai campionati del mondo di Aix Les Bains e Bristol e primo alla gara di Ferrara; Adriano Taschetti (ON 2000 c.c.) primo a Ferrara; Luigi Baggioli (SEL 850 c.c. e OF 1000 c.c.), primo alla Gara di Lecco e secondo a Valenza Po e Ferrara; Dario Castelnuovo (OF 1000 c.c.) primo a Ferrara; Alfredo Redaelli (SE 850 c.c.) secondo a Ferrara ecc..

Non si tratta di vittorie facili, tutt'altro. Percorsi difficoltosi e snervanti, avversari ben agguerriti e validi di tutto il mondo.

Naturalmente, non dormono sugli allori. Continuano a provare e riprovare a discutere fino alle ore piccole di eliche e motori, perchè, ovviamente, ci sono disparità di opinioni, diverse valutazioni dei problemi, ma, quello che più conta, c'è la passione che «prende», che li attanaglia e li unisce in un legame sempre più stretto.

Il distintivo del Racing Team Gallant.



Teatro L'AMERICA E' LONTANA?

La maggior parte della scuola romana crea dunque vasi d'oro in cui uomini rosi possano pescare vie luminose e certe. Nelle cantine della capitale il mondo di plastica indistruttibile, ombra sporca di idee profonde, stagno putrido che copre le acque azzurre del pacato regno di Atlantide.

La matrice misterica della scuola romana viene da molto lontano. E' uno strano giro quello che ha schiumato dal gran mare del teatro ciottoli informi di feste orfiche e statue incrostate di semidei greci. In fondo eravamo assai vicini alle fonti originarie: a poche centinaia di chilometri si giace ancora il gran cratere dove Empedocle decise di divenire un Dio immortale, e al di là dello Jonio strade percorse da antichi sapienti in cerca di se stessi.

Invece il passato ci è stato restituito come è ovvio e giusto in regime di mercato mondiale, dal cuore stesso del capitalismo, il tutto coperto da un delizioso sound da cioccolatino coperto di carta argentata. Dal bucolico paesaggio del Vermont si è mossa la « Simple Light » del Bread and Puppet; dall'accademia di Brooklyn il Living; da sporchi garages dell'East il Performance Group. I santoni americani cercano La Soluzione Dei Nostri Problemi, Dio ad esempio (se c'è fra i lettori si faccia vivo), o Sesso o Sangue, e hanno trovato adepti piccolini nel mondo.

Di tutti il più famoso è il Living, pompato dalla benevolenza dei potenti della terra per il suo innocuo messaggio-massaggio. Di « Paradise Now » si sa quasi tutto ormai, l'unica cosa oscura è il fatto che Beck (vedesi suoi scritti presso Einaudi) e i suoi, una volta arrivati su Marte non ci siano rimasti. Il Living lotta, anzi lottava, per una causa: l'Amore. Un Amore di lotta, beninteso, ma sempre Amore. Ora sarà il peso cattolico italiano, saranno gli omuncoli di Comunione e Liberazione, sarà che amare a Napoli è bello e fa rima con mare, tutto sommato una simil causa ci stimola pochissimo. Di più, il Living evita accuratamente di trasformare le sue rappresentazioni in un'orgia con le sue brave faccie sadomaso-eterosessuali. Censura? Ambizione teatrale? Quien sabe, ma la compagnia tiene accuratamente a distanza il mostro ansimante del pubblico. Titilla, questo sì,

suggerisce, invita a fare come loro, ma altrove, a casa. Il Living dice: cambia te stesso, ama, ragazzo, ama, questa è la Rivoluzione. Promettono il Paradiso e ne danno pallida immagine, tutto qui. A un convegno di Gesuiti si promette l'inferno e la gente si converte.

Promesse, promesse. Una volta, durante la rappresentazione del Mysteries & Smaller Pieces i furbastri del Performance Group individuano tra il pubblico i posti precisi destinati alle morti, e provocano quelli del Living, spostandoli. Movimenti vari finché Beck e i suoi si arrabbiarono moltissimo, alla faccia dell'improvvisazione. Il Living è però maestro nel tirarsi in disparte, ogni tanto. Il pubblico viene affidato a se stesso, sembra che il filo del play si sia perso, che la compagnia non ci sia più. In effetti è una grossa prova di potenza, come dice Stefan Brecht (Nuovo Teatro Americano). Dimostrano di non essere affatto obbligati a carpire sempre l'attenzione e sono abbastanza forti da non temere che tutto ciò allenti la tensione.

Di tutti gli spettacoli del Living il più compatto è il Frankenstein. Il doctor Victor F. è qui un ossuto riformista che si avventa sugli spettatori per creare un corpo nuovo e perfetto. (C'era un'allusione a tale scena nel film mica male « Phantom », oggi in giro in Italia con il titolo « Il fantasma del palcoscenico », scena rock, apertura del locale Paradiso di Swan). Frankenstein vuol creare il nuovo dal vecchio. Per questo è riformista e fallisce. La sua Creatura è preda delle contraddizioni sociali, si ribella, finisce in prigione, arresti in massa tra gli spettatori.

Morale della favola: il nuovo deve essere solo e totalmente nuovo, beati i puri di spirito. Strana teoria, pensate se fosse applicata alla musica.

Negli ultimi tempi quelli del Living si sono un po' sciolti. Alcuni di loro sono persino piombati in Italia per generare isolate teatrali d'Amore. Alle riunioni è andato anche il sottoscritto. Di fronte agli evangelici occhi degli emissari i vecchi volponi toccati da tanti anni di esperienze politiche volgevano lo sguardo verso il solido muro della casa di fronte e l'America pareva proprio lontana.

Col Performance Group il messaggio amoroso esce dalla tenue aria botticelliana del Living e diventa sensualità, esuberanza, una materia che sorride in tutto il suo sorriso. Ci avviciniamo alle feste orfiche. « Tooth of Crime », « Blue Bitch », « Dionysius in 69 », sono alcuni dei pezzi più famosi del gruppo che fa capo a Richard Schechner. Dionysius in 69 è l'esempio alto dell'ondata misterica. La storia ripercorre alla lontana la tragedia di Euripide, le Baccanti.

Nella storia di Euripide Penteo, re di Tebe, si oppone al dio Dionisio che vuole introdurre il suo culto nella città. Dionisio fa impazzire le donne della città, le quali durante un rito in suo onore fanno a pezzi Penteo, la mamma in testa. Poi rinsaviscono.

E' chiaro che per il Performance il testo è solo un pretesto. Schechner, diretto erede del socialmisticismo polacco, mira al militante di sinistra e gli dice: la politica è una cosa pericolosa, i militanti di sinistra possono anche finire in uno stato autoritario, tu hai una sola strada per

liberarti, amare in senso fisico e totale, quindi anche omosessuale. La partenza del play è un orgasmo: gli uomini della compagnia fanno il pavimento di un ventre e, insieme alle ragazze sopra di loro a gambe aperte, mimano i ben noti teneri susulti. Anche Bejart ha fatto partire la sua nona con una nascita, ma mentre lì dominava la spinta vitalistica alla conquista del mondo, nel Performance tutto rimane nel caldo liquido vaginale-amniotico. L'idea è: torniamo nel paté di spermatozoi e ovuli (pillola permettendo) perché lì rimane la vita. Il primo approccio di Penteo con Dionisio è omosessuale. Il dio assiste ai penosi tentativi del re di Tebe di irretire qualcuna delle spettatrici (approccio eterosessuale). Falliti i tentativi, Dionisio si offre di alleviare la tensione del re lavorando divinamente di bocca. Quindi siate conseguentemente omo. Lo svolgimento dei fatti segue questa linea di susulti cavernosi che colano nelle orecchie del pubblico, fino alla fine, quando Dionisio vincitore distribuisce posters e adesivi con il suo programma e esce per strada, in Wooster Street, alla testa dei suoi per liberare sessualmente gli americani.

Molto simpatico, ma poco profondo. Non è un nuovo mondo quello che Schechner ci apre, è il nostro sesso. Importante apertura, certo, ma come si fa con la memoria dell'oggi? Schechner vuole far nascere un fiore da pube, e il resto?

I vecchi greci, più profondi tuffi! Narrano le fonti che Dionisio allo specchio vedeva non la sua faccia, ma il mondo. Segno che noi siamo solo una visione, un gioco del dio, un suo lieve sorriso. Dunque per "liberarsi" l'uomo deve finirlo con questa materia e annullarsi nel dio. Nelle laminette orfiche che indicavano la via alla vera festa era scritto: « sono riarso di sete e muoio: ma datemi presto la fredda acqua che sgorga dalla palude di Mnemosyne ». La fredda acqua dell'oblio eliminava la memoria dell'oggi e ridava quella del passato divino, dissetando l'uomo.

Allora, se qualcuno trova la palude ci avverta, nel frattempo, oggi, occhio agli orsi bruni e alle tigri dai denti a sciabola.



Gaetano
Sansone

Probabilmente non c'e' bisogno di aprirle...

Perchè i diffusori Hi-Fi Videoton, già conosciuti e apprezzati all'estero, sono ora importanti e garantiti in Italia dalla Società Italiana Telecomunicazioni Siemens. Perchè offrono, ad un prezzo particolarmente interessante, caratteristiche di alta sensibilità, basse distorsioni di intermodulazione e ampie risposte in frequenza.

Perchè sono disponibili in due modelli da 15 litri con diverse caratteristiche d'ingombro, per la migliore collocazione, e in un modello da 50 litri, con regolazione di risposta nella gamma medio-alta, per adattarlo ad ogni ambiente d'ascolto.

...per scoprire che i diffusori Hi-Fi VIDEOTON sono una scelta sicura

Desidero informazioni più dettagliate sui diffusori acustici VIDEOTON DP 202/E, DF 202/E, D 253/E

Nome _____ Cognome _____

Via _____ n. _____

CAP. _____ Città _____

(Indirizzare a SIT Siemens - reparto ELA - Via Canova 19/A - 20145 Milano)



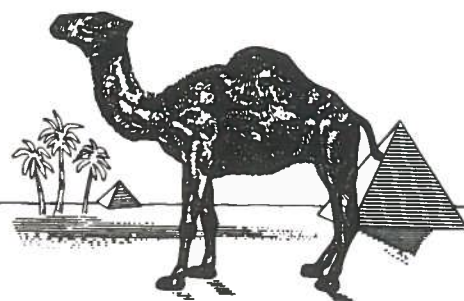
SOCIETÀ ITALIANA TELECOMUNICAZIONI SIEMENS s.p.a.

20149 Milano - p.le Zavattari, 12 - tel. (02) 4388.1



Diventare disc-jockey è il sogno di molti giovani: è un tipo di attività abbastanza creativa che ti permette, oltre che di sentire, di far ascoltare della buona musica ed incontrare nuova gente. Di primo acchito fare il disc-jockey vuol dire divertirsi, se ne vedono solo i lati positivi, che sono evidentemente moltissimi, ma che nascondono come al solito una serie di difficoltà da non sottovalutare. Per prima cosa l'ambiente fisico in cui di norma si lavora non è tra i più sani: si deve restare chiusi in gabbiotti dorati per ore e far girare dei dischi che alla fine della serata diventano degli odiati oggetti di vinile. Poi c'è l'aspetto professionale che molto spesso viene dimenticato. Al di là di una minima cultura musicale sono necessarie varie doti che si acquisiscono solo con l'esperienza: si deve saper comunicare attraverso un microfono a gente di tutti i tipi usando però un linguaggio comune che sappia essere piacevole e nello stesso tempo intelligente. Di battute cretine se ne ascoltano a centinaia e a volte te ne basta una per rovinarti la serata. Tutti problemi questi che la CAMEL DISCOTHEQUE CLUB già da un anno sta affrontando con successo e vediamo come. Legate alla CAMEL DISCOTHEQUE CLUB sono all'incirca 400 discoteche sparse per tutta Italia che in comune hanno proprio una serie di attività promozionali per la ricerca e la qualificazione di giovani disc-jockey. Durante tutto il 1974 ad esempio la CAMEL DISCOTHEQUE CLUB ha organizzato presso le sue discoteche numerose serate ove i disc-jockey presentavano dei programmi musicali che dovevano essere giudicati tramite apposite cartoline-concorso dal pubblico presente. Sono stati così selezionati un centinaio di nominativi tutti invitati da Radio Montecarlo a presentare nelle proprie trasmissioni brevi programmi radiofonici. La posta in premio era veramente alta e consisteva oltre che in un Cammello d'oro, nella immediata assunzione tra gli organici dell'emittente d'oltralpe. Il vincitore è stato Federico Von Stegeren, ma il generale buon livello dei partecipanti ha convinto i dirigenti di Radio Montecarlo ad assumere altri due giovani. Questi ragazzi sono oggi i responsabili di numerose e fortunate emissioni musicali che possiamo ascoltare quotidianamente.

CAMEL



discothèque club

Sempre nel 74 la CAMEL DISCOTHEQUE CLUB ha organizzato, in collaborazione con Radio Capodistria, un'altra interessante iniziativa. Questa volta il pubblico delle discoteche associate doveva scegliere quella che proponeva delle serate più divertenti. Queste serate venivano trasmesse da Radio Capodistria durante un seguitissimo programma musicale: «CAMEL DISCOTHEQUE CLUB».

Tra i vari disc-jockey partecipanti ai due concorsi si è nel frattempo stabilito un rapporto di interscambio di informazioni e progetti musicali i cui frutti sono delle simpaticissime serate passate sotto la bandiera del minuscolo Cammello (una nota curiosa: in realtà non è un Cammello, che ha due gobbe sin dalla nascita, ma un dromedario). Chi volesse saperne di più, non sul dromedario ma sul cammello, deve, semplicemente sintonizzarsi ogni giorno, salvo il sabato e la domenica, alle 17.15 sui kilocicli di Radio Montecarlo per ascoltare il programma «DISCOCAMEL DELLA SETTIMANA», un gioco musicale a premi (favolosi accendini in jeans) condotto proprio da Federico Von Stegeren. Se Radio Montecarlo non arriva a casa vostra potete optare per Radio Capodistria ove ogni venerdì alle 14.45, si può ascoltare l'emissione di «CAMEL DISCOTHEQUE CLUB» condotta con la solita simpatia da Carlo Massarini. Entrambe le radio pubblicizzano le serate delle migliori discoteche dove vengono organizzati interventi CAMEL a premi. Un'ultima notizia che può interessare molti: la CAMEL DISCOTHEQUE CLUB è a completa disposizione di chiunque per informazioni circa l'attività del disc-jockey ed invia, a che lo richieda, gli indirizzi delle discoteche più vicine ove si svolgono i concorsi. Scrivete dunque a: CAMEL DISCOTHEQUE CLUB - RAM - Via Ludovico da Viadana, 4-20122 Milano. Auguri!

CAMEL



discothèque club

Non lasciamo rifiuti abbandonati. Contro le malattie infettive almeno questo si può fare. E subito.



Il problema delle malattie infettive non si risolve facilmente, lo sappiamo. Ma, almeno, facciamo tutto quello che ci è possibile. E subito. I rifiuti abbandonati non sono una questione estetica ma un problema di salute.

Sappiamo che le epidemie hanno un andamento stagionale con apice in estate. Sappiamo che i più colpiti sono i bambini. E che il contagio più diffuso è quello indiretto, attraverso l'inquinamento dell'ambiente.

Soprattutto d'estate il caldo

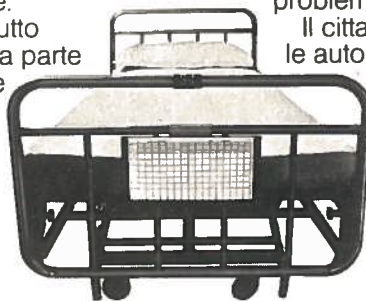
fa fermentare i rifiuti, che sono il vivaio naturale dei microbi delle malattie infettive. Rifiuti che molti gettano per terra. Rifiuti che spesso il Comune scarica dove più gli fa comodo.

Non deve più ripetersi quella sporca estate del '73. Dobbiamo eliminare il colera, l'epatite virale, le lunghe file davanti agli ospedali, le sofferenze, le paure. Ma si può prevenire tutto questo? Certo! Da una parte il cittadino deve avere più cura nel gettare i rifiuti. Usare i

sacchetti e i cestini delle immondizie, senza sparpagliare dappertutto, dove capita.

E poi le autorità. Da una recente indagine risulta che, in tutta Italia, più della metà dei Comuni scarica i rifiuti nei pressi di centri abitati: le cosiddette "discariche non controllate". Per non parlare poi del gravissimo problema delle fognature.

Il cittadino ha il dovere di aiutare le autorità, le autorità hanno il dovere, ancora più tassativo, di proteggere la salute dei cittadini.



I rifiuti abbandonati sono una fabbrica di malattie.
Soprattutto d'estate.



Campagne di utilità sociale
promosse dalla Confederazione
Generale di Pubblicità, realizzate
e pubblicate gratuitamente



Novità da coloro che hanno inventato il nastro magnetico:

LH Super Nastri a bobina e cassette

50% di guadagno in sonorità per Cassette 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%.



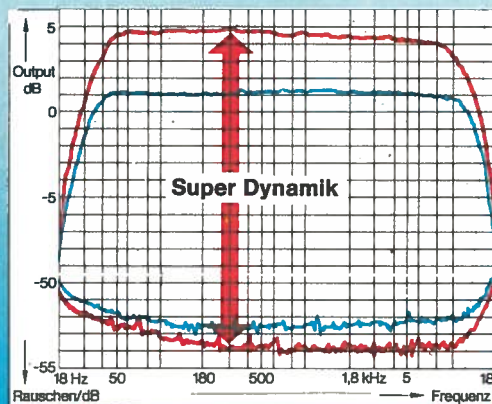
LH-Eisenoxid

LH-super-Oxid

Ancor più dinamica per ogni Recorder

Con le Cassette 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 Cassette LH Super hanno la Speciale Meccanica SM. Per il preciso avvolgimento del nastro.



Patents Pending

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

Se non è Telefunken forse il tuo HiFi Stereo non è un vero HiFi Stereo

Si fa presto a dire HiFi. Ma vi siete mai chiesti che cosa 'veramente' significhi questa sigla? In molti paesi europei vuol dire un lungo elenco di norme raccolte in una pubblicazione ufficiale che prende il nome di 'Norme DIN 45-500'.

Norme DIN? Che cosa sono?

Regole. Valori. Disposizioni. Numeri. Ma quelle sigle comprensibili a pochi segnano il limite qualitativo che 'deve' essere raggiunto da un apparecchio per meritarsi la sigla HiFi.

Impariamo a leggere alcuni valori HiFi.

Risposta in frequenza

Pensiamo ad una nota bassa, bassissima. La più bassa del controfagotto. E poi ad una

nota altissima: la più alta che riesce a raggiungere un violino. Bene, tra questi due estremi esistono infiniti suoni. Le norme DIN stabiliscono che tutti questi suoni devono essere uditi in maniera perfetta, impeccabile. Come si leggono? Con due valori in Hertz, un minimo e un massimo che devono essere rigorosamente rispettati.

Il rapporto segnale disturbo

Questo valore delle norme DIN riguarda i 'volumi di suono'.

In una parola significa che un apparecchio con la sigla HiFi deve garantire la ricezione perfetta di una vastissima gamma di volumi: dal volo di una zanzara, ad un sospiro, al frastuono di un treno in corsa.

Per essere ancora più chiari facciamo un esempio: prendiamo, dalla serie HiFi Telefunken un compatto sintonizzatore-giradischi. Lo abbiamo chiamato Electronic Center 6001 HiFi.

Vediamone le caratteristiche.

CARATTERISTICA	NORME DIN	ELECTRONIC CENTER 6001 HiFi
Risposta in frequenza	40-16.000 Hertz	20-22.000 Hertz
Fattore di distorsione	Inferiore a 1,0%	Inferiore a 0,2%
Rapporto segnale disturbo	Superiore a 50 decibel	Superiore a 60 decibel
Deriva di velocità del piatto	± 1,5%	Riducibile a 0 con controllo stroboscopico

nuovo!



Electronic Center 6001 HiFi

Compatto HiFi stereofonico di alta classe, unico per le sue caratteristiche, combinato da un sintonizzatore e da un giradischi professionale. Potenza 120 Watt complessivi. Nove tasti sensoriali per le commutazioni di gamma, ingressi e giradischi. Sette tasti sensoriali per la selezione dei programmi MF. AFC con computer. Sei prese per la migliore combinazione stereo-quadrifonica. Sedici circuiti integrati con 593 funzioni; 67 transistori, 66 diodi, 5 raddrizzatori.

Si noti come l'Electronic Center 6001 HiFi Telefunken superi largamente tutti i valori previsti dalle norme DIN.

HiFi Telefunken: qualcosa in più della norma.

L'intera gamma HiFi Stereo degli apparecchi Telefunken offre numerose possibilità di combinazioni: richiedeteci il catalogo illustrativo.

TELEFUNKEN



Desidero ricevere altre informazioni sulla produzione Telefunken HiFi.

COGNOME NOME

via

CAP. CITTA'

Ritagliare e spedire a: AEG-TELEFUNKEN - Settore Pubblicità Telefunken
V.le Brianza, 20 - 20092 Cinisello Balsamo (Mi)