

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA
OTTOBRE '75
ANNO 2° N. 10
LIRE 800



CONCERTI IN ITALIA: QUALE FUTURO?

SCUOLA ◦ ORDINE PUBBLICO ◦ INTERVISTA A STOKELY CARMICHAEL

CINEMA & FANTASCIENZA



PINK FLOYD

DON CHERRY

ENO

JOHN CAGE

LAMONTE YOUNG



BOB DYLAN THE BASEMENT TAPES



DISTRIBUZIONE MESSAGGERIE MUSICALI - MILANO

CBS 88147

La notizia del vile assassinio dei compagni Angel Otaegul, José Francisco Baena, Ramon Garcia Sanz, José Sanchez Bravo Sollas, Juan Paredes Manot, perpetrato dal regime franchista ci ha raggiunto mentre stiamo per andare in macchina.

I redattori, i collaboratori e i tipografi di Gong collettivamente si associano al lutto di tutti i democratici e riconfermano il loro impegno militante per l'abbattimento dell'ultima dittatura fascista in Europa. Europa che solo ora sembra risvegliarsi dal suo torpore qualunquista e trovare, grazie allo sdegno delle masse popolari, un momento unificante di antifascismo.

Gong si impegna a trovare ed a usare tutte le occasioni perché il sangue dei giovani compagni spagnoli e baschi non sia stato versato invano.

Posta

Questa — chiamiamola lettera — è un insieme di chiarimenti di indirizzo generale della situazione rock in Italia, un'esposizione di mie opinioni e anche una difesa personale da scorrettezze e imbecillità scritte ultimamente in giro nei riguardi della Premiata e miei: anzi, proprio rispondendo ad alcuni giudizi apparentemente personali ci sarà possibile fare un discorso un po' più preciso del solito.

Vorrei iniziare parlando di un articolo ottuso e fazioso, scritto da Franco Fabbri e pubblicato nel numero scorso di Gong a pag. 46, dal titolo

« Circuiti alternativi, pratica e contraddizioni ».

Caro Franco Fabbri, sei marxisticamente scorretto, dialetticamente scorretto, presuntuoso e classista. Marxisticamente scorretto perché ti permetti di parlare a vanvera, senza basi concrete, riscontri o senza la benché minima conoscenza dei fatti, di cose che sono successe e alle quali hai persino partecipato. Sto parlando del concerto al Vigorelli da noi (ripeto da noi) organizzato a favore delle vittime della repressione e a favore della stampa quotidiana comunista e dell'informazione alternativa in genere.

Non capisco come tu ti possa permettere di dare un certo tipo di giudizi sputacchiando sul lavoro di compagni che ci hanno aiutato a farlo e sulla partecipazione di tanti altri. Ti racconterò i fatti, così magari la prossima volta userai a tutti la cortesia di stare zitto, quando non sai.

Quando si è deciso di fare questo concerto, la nostra intenzione era di raccogliere i fondi per pubblicare un libro

bianco sulla violenza fascista e democristiana nei sei o sette mesi precedenti le elezioni del 15 giugno, è anche di dare un aiuto materiale alle famiglie dei compagni ammazzati, anche se come obiettivo minore, in quanto pensavamo fosse politicamente più utile e corretto concentrare spazi e soldi nell'informazione antifascista (ci era stato inoltre assicurato che le organizzazioni politiche avevano già raccolto fondi a favore delle famiglie). Ho contattato esponenti del Manifesto, di A.O., del Movimento, di L.C. perché volevamo che fosse una cosa unitaria e compatta, come infatti è stata. Abbiamo fatto quattro riunioni per decidere come si dovesse suddividere il ricavato del concerto: Gigi Noia, che rappresentava L. C., ha proposto di finanziare una serie di iniziative diverse, perché c'era già chi stava lavorando a un libro bianco. Si è deciso tutti insieme di finanziare un film che esisteva sui fatti di quei giorni a Milano, di cui si dovevano fare copie e copie subito perché era in procinto di

essere sequestrato (il film è stato proiettato al Parco Lambro e in altri posti; è a disposizione di tutti i gruppi che lo vogliono avere). Si è dato un contributo al controprocesso Valpreda, una certa somma ad ogni famiglia e il resto — ben poco — è stato diviso tra i giornali. Noia insisteva perché tutti i soldi venissero dati alle famiglie, noi abbiamo insistito perché una parte fosse data ai giornali, proprio perché questo rientrava secondo noi in un discorso più corretto ed efficace. Quindi, caro Fabbri, esattamente l'opposto di quanto tu hai affermato.

A proposito, vorrei chiederti come mai hai accettato di suonare in questo concerto che tu ritieni sia stato una sapiente manovra variamente opportunistica per fare una colletta pro stampa, speculando sulla pelle di Varalli, Miccichè e degli altri? Forse volevi salvare il tono della cosa benedendo tutti con la tua presenza, tu unico e vero compagno, nel triste mondo dell'Alternativa? Oppure peggio ancora, ti interessavano le

otto o diecimila persone per cui poter suonare?

Voglio ringraziarti per aver salvato in mezzo a quella che tu hai chiamato « geniale trovata di Mamone » (sei diventato baraghiniiano?) la mia buona fede: devo dirti però che io, non sono un « sincero simpatizzante », sono un compagno e in quei giorni ero incazzato e triste come milioni di altri compagni. Ho cercato di fare quello che ho potuto come molti altri, senza menarla, come ho fatto tante altre volte, magari attraverso debolezze ed errori, da un bel po' di anni a questa parte.

Tu mi stai costringendo con la tua presunzione a parlare di ciò che ho fatto e di ciò che non ho fatto, con il rischio di essere preso per uno che mostra il suo « pedigree » di compagno e che gli dà un valore discriminante nei confronti di altri: come fai tu, chiamando alcuni « compagni dell'ultimo minuto ». Sei scortetto perché non porti ragioni valide o prove di quello che affermi, non fai nomi e cognomi quando parli di compagni dell'ultima ora e non ti sogni nemmeno di dire che noi tutti lavoriamo perché ci siano nuovi compagni: ce ne fossero milioni di compagni dell'ultima ora. Perché se ci credono e sono puliti, valgono tanto quanto te e me, altrimenti non sono nemmeno compagni.

Tu affermi che il movimento non ha bisogno di divi; anche qui non fai distinzioni. Non distingui tra « musicisti che hanno un grosso seguito popolare » e « divi ». Il movimento ha bisogno di musicisti che portino gente, ne ha sempre avuto bisogno e ora più che mai.

Il Festival di Re Nudo è stato per anni quasi solo una riunione di renudisti, addetti ai lavori, gente che già conosceva a memoria ciò che li sarebbe stato detto e fatto. Ha cominciato ad espandersi e ad assumere un'importanza sempre crescente quando gruppi come gli « Area » e noi (e casualmente una volta anche il Banco) hanno portato gente nuova, gente che veniva solo per la musica e che si è trovata ad ascoltare certi discorsi e a vivere certe situazioni.

Se noi fossimo stati divi al festival del Parco Lambro non saremmo andati, perché avevamo appena dato due concerti, a Milano con lo stesso repertorio, perché sapevamo già che avremmo avuto problemi tecnici che avremmo costretto la gente ad aspettare prima di poterci ascoltare e così via. Ci è stato chiesto di andare perché la nostra presenza poteva offrire la possibilità al festival di avere un'ultima giornata festosa, piena di gente, importante perché essere là significava ancora una volta riconoscersi ed essere riconosciuti come parte di un movimento che stava lavorando per creare un'alternativa reale e funzionante e anche perché la gente, in fondo, voleva che ci fossimo. Così abbiamo dimenticato i problemi e siamo andati; la nostra prestazione è stata vivisezionata, ci è stato detto che abbiamo suonato freddi, da professionisti (non è vero: ce l'abbiamo messa tutta; eravamo solo un po' tesi perché la gente era innervosita per l'attesa e la cosa ci dispiaceva e ci coinvolgeva; perché ci siamo sentiti dare dei divi perché l'impianto non andava e abbiamo cominciato in ritardo).

La stampa specializzata ha completato l'opera, ammazzando con le sue critiche non solo lo spirito nostro, ma anche quello di tutto il Festival. Le recensioni di quei giorni sono state tutte improntate alla qualità artistica delle esibizioni, si è discriminato tra chi portava materiale nuovo e chi no, si è preteso da tutti i musicisti di essere bravi, in forma, efficienti, comunicativi, e al massimo della condizione. Come se il Parco Lambro fosse l'esame più importante del '75, la possibilità per i nuovi di essere consacrati nell'Olimpo dei prediletti della stampa e per i vecchi la necessità di dimostrare di essere « sempre sulla breccia »...

Se si vuole fare questo del Parco Lambro, basta dirlo: la prossima volta nessuno verrà se non avrà pronto l'album nuovo; anzi, si programmeranno i tempi in modo che le due date coincidano. I gruppi grossi vorranno usare solo il loro impianto, esigeranno due

ore di prove, per evitare sorprese (come è successo a noi) e le case discografiche offriranno rinfreschi nella zona del retropalco ai principi del giornalismo alternativo e no. Fate voi.

Un po' mi è capitato di andare in giro: non esiste al mondo in questo momento un paese che possa generare o solo pensare di organizzare qualche cosa come il Parco Lambro. Non sto facendo del trionfalismo, perché questo festival ha mostrato chiaramente i suoi limiti e i limiti di tutti, compresi quelli della gente, feroce con tutto ciò che non capiva, impaziente e pretenziosa e a volte stupida e cattiva con i nuovi. Però il dato di fatto è che, attraverso casini ed errori, abbiamo in Italia alcune realtà molto belle. Cerchiamo allora di menarla di meno, di non fare i principini del maxismo e di lavorare di più da compagni, insieme agli altri, di non fare i moralisti ma bensì di essere critici costruttivi. Che gli Stormy Six e decine di altri abbiano difficoltà di sopravvivenza, che la Premiata sia un gruppo fortunato, che la musica gratis sia un'utopia pericolosa, che Stampa Alternativa o Situazione creativa sfruttino l'inesperienza dei quindicenni e sedicenni per buttarli allo sbaraglio a prendere botte e denunce in azioni demagogiche, controrivoluzionarie, stupide e ambigue, che Antonello Venditti (o altri come lui) dimostri dalle sue dichiarazioni e dai suoi comportamenti che la qualità della sua vita non è cambiata per nulla, così come non è cambiata la sua scala di valori triste e piccolo borghese, è palese e assodato.

Ma non permettiamoci di fare gli aristocratici della rivoluzione, stiamo con i piedi in terra: in giro qualche cosa che funziona c'è.

*Mauro Pagani
(per la P.F.M.)*



Spettabile Redazione di Gong, ovvero venerando Bertoncelli. O preferisci Rick lo Squartatore?

Tra zio Sam e nonna Europa credo proprio che tu abbia perso la testa nell'Oceano.

Indubbiamente tra tanti aspetti di incoerenza, e tra tanti tradimenti e ripensamenti, sei l'unico che almeno la coerenza l'hai conservata.

Infatti espongo quanto segue per convalidare quanto espresso precedentemente.

Testo: *Il Pop Inglese* pag. 26, si parlava degli WHO, arrivati a Tommy tu dicevi: « ... e arriverà Tommy leggendario, certo più fiaba che realtà, arriveranno quegli 80 minuti di musica-teatro da cui il pop uscirà sicuramente un po' più maturo, con qualche filo tirato al punto giusto » e più avanti « ... e ci saranno due LPs come WHO LIVE AT LEEDS e WHO'S NEXT, vere pietre miliari dell'hard di tutti i tempi, tratteggi lucidi di suono hard « umano » tra le cui pieghe rifarà capolino l'evangelo beat.

Testo: « *Pop Story* pag. 35 »: — ancora sugli WHO, « ... e soprattutto Tommy, la prima « opera pop », una storia che si snoda sui viottoli di un LP intero (ma no!), sulla stessa musica di un milione di anni prima. Saranno solo soste, attimi pacati nel torrente di provocazioni ritmiche che seguiranno » « ...le loro ultime opere da, Who live at Leeds, a Who's Next, non saranno che limpidi del primo beat, disimpegnato e facilone, almeno quanto elettrico e solleticante ».

E ancora, su Gong n. 6 del giugno 1975, nella recensione di Tommy dicevi: « l'equivoco sta nel considerare Tommy come una pietra miliare dell'avventura pop. In realtà questo marchingegno (in questo modo, hai ora il coraggio di definirlo?) può vivere soltanto nella stanza dei fumetoni aggiornati, « belli » e « importanti » in relazione al nulla che li circonda, ben altro avrebbe dovuto partorire la civiltà del '67 '68, a livello di musica, architettura, poesia ».

Ora passiamo a un breve appunto sui CREAM.

Forfora, untuosità, debolezza.

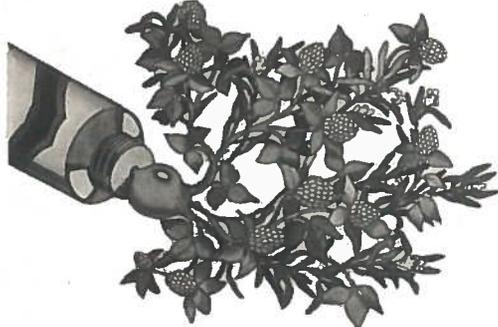
Che problema avete in testa?

AdMerCo Milano

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

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

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



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

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



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

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



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

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

Shampoo speciali

Dr. Dralle



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

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

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

i rimedi della natura ai problemi dei capelli

Ancora la *Pop Story*, pag. 270 « Tutto il primo pop inglese si condensa nel doppio *Wheels Of Fire* dei Cream.

Storica la seconda facciata, con Spoonfull, e il basso di Bruce che non ci faceva dormire ».

Pop Inglese, pag. 163 sempre *Wheels Of Fire*. « ... Non sarà materia tutta lucente, non mancheranno i cedimenti e i trucchi facili. Come dimenticare infatti le esagerazioni e il suono tirato come gomma di Spoonful e di Tood o i barocchismi delle prime due facciate? ».

Mi fermo quindi, anche perché ritengo che gli esempi finora forniti siano abbastanza chiarificatori. Allora, venerando Squartatore, Tommy è una pietra miliare, è fatto di musica più matura rispetto al beat primigenio (in questo caso stesso discorso per *Who's Next* ecc.), o è un fumettone con musica da circo (scusa l'iperbole ma mi sembra necessaria)?

E Spoonfull ti fa dormire, oppure ti causa penose insonnie, che ti rendono un po' nervosetto?

Insomma Tommy assurge o non assurge?

In caso assurgesse, non prendertela, in fondo è solo ingenuo e facilone rock' n' roll.

E' incredibile come esista qualcuno che, anziché passar le sere a scopar con la morosa o a dissertar sul significato della vita, si prenda la briga di spulciar le cose mie per trovar l'« incongruenza ».

Querele a parte, ad ogni modo, al « cecchino » in questione rispondo così. Sui Who ho cambiato idea più volte, i libri son stati scritti in epoche diverse e quindi riflettono i differenti atteggiamenti. Niente di male, anche l'estensore della lettera, probabilmente, a 9 anni era convinto che i bambini li portasse la cicogna e ora non più: quanto al fatto che sia ancora in circolazione la mia anima del '72, ad inquinare le acque della « chiarezza », è un incerto del mestiere per il quale domanderò una indennità all'editore.

Sui Cream tutto più semplice: le due frasi non mi pare che stridano, se lette con

il monocolo. Cioè (e ancor oggi la penso così): Spoonfull è un grande documento del Jack Bruce bassista, una pietra miliare del pop in espansione ma effettivamente dura troppo e mostra qua e là paure e scompensi.

r. b.

LA FESTA DI...

A Catania, il 3 novembre, spazio-tempo aperto per tutti i musicisti, fotografi, pittori, poeti, teatranti, insomma per tutti i « creativi » che credono in un positivo confronto di idee.

« La festa di » comincerà alle 12 e continuerà sino a notte inoltrata. Per informazioni telefonare al 414390 di Catania. « La festa di » non costa nulla, ed è la prima di una serie di « cose » che CTA FM STEREO intende mettere in moto insieme a tutti coloro che vogliono dire-fare-inventare anche nel profondo Sud.

CTA FM STEREO
(Radio Catania)

A causa del caotico clima vacanziero, nelle fasi del montaggio del n. 9 di GONG (settembre '75) si sono verificate alcune imperdonabili dimenticanze nelle didascalie delle foto, a danno dei nostri validissimi collaboratori. Ne chiediamo umilmente scusa e precisiamo qui le attribuzioni mancanti: la foto di John Coltrane (a pag. 43) è di Valerie Wilmer, mentre quelle della copertina e dell'intero servizio su Battiato (pagg. 65-67) sono di Roberto Masotti.



area

international POPular group

Are(A)zione

(CRS LP 5104)

Il pubblico è musica, viva, attenta. Il pubblico non ascolta. Partecipa. Arrangia. Vive. Compone. Questo è in nuovo LP degli AREA registrato dal vivo. Una facciata di pezzi mai eseguiti. "L'Internazionale" in nuova esecuzione. Le altre composizioni, anche se le più conosciute, sono arrangiate con la partecipazione del pubblico.



IN DISTRIBUZIONE DAL 15 OTTOBRE

arti & mestieri

GIRO DI VALZER PER DOMANI

(CRS LP 5502)

Basta col passato. Le ultime note della "grande musica" anglosassone si possono trovare dal rigattiere dell'angolo. Bisogna andare avanti. Questo LP degli Arti & Mestieri (ai quali si è aggiunta la voce di Gianfranco Gaza) vuole essere tutto questo. Non è poco. Una proposta da ascoltare.



eugenio finardi

SOLDI

(CRS NP 1801)

Riconoscersi nelle aspirazioni e nelle illusioni del movimento. Guardarsi dentro, nella propria esperienza, proporre delle soluzioni. Questo è Finardi. Questo singolo è una proposta per le masse giovanili.

antonietta laterza e nadia gabi

del Collettivo
Femminista di Bologna

ALLE SORELLE RITROVATE

(CRS LP 5201)



Un LP di canzoni femministe, una documentazione ripresa dal vivo durante un concerto tenuto a Milano a cui era vietato l'ingresso agli uomini. I contenuti, frutto della riflessione sulla condizione della donna, sono esposti e proposti con la stessa forza con cui si conduce la battaglia per la liberazione femminile.

INFORMAZIONI CRAMPS RECORDS
Via De Amicis 28-20123 Milano
Tel. (02) 890500



PAPA JOHN CREACH

si è rifatto vivo da solo ad uno strano festival « per ragionieri » in prossimità di San Francisco. Ha suonato al Bay Area Kool Jazz Festival, attorniato da gente luminosa o sciupata come Mc Coy Tyner, Aretha Franklin, Ramsey Lewis (!).

NOVITA' PER JOHN MARTYN

che sta completando una tournée angloamericana di due mesi, accompagnato dal bassista Danny Thompson. E' appena uscito, infatti, uno strano disco a tiratura limitata (10.000 copie) che raccoglie recentissime incisioni del chitarrista: la diffusione è effettuata da Martyn stesso, che ha curato incisione e stampaggio. Per avere il long playing basta mandare 3 sterline a John Martyn, 10 Cobourgh Place, Old Town, Hastings - Sussex.

IGGY POP

leader degli Stooges e pupillo recente di David Bowie, è stato ricoverato nella clinica neuropsichiatrica dell'UCLA di Los Angeles, per un periodo di osservazione. Così vanno i '70...

RARITA' PER I TOPI DI BEAT-BLIOTECA

Un « buco » parigino, l'Open Market, mette in vendita a prezzi un po' sostenuti vecchi 45 giri dei Flamin' Groovies, LP dello stesso complesso, albums dei Troggs e un single rarissimo, Psychodaisy degli Yardbirds. L'indirizzo del posto, già segnalato altre volte per qualche bootleg dalla faccia cattiva e per un certo assortimento di songbooks pirati è: Rue des Lombards 58. Dalle parti di Notre Dame, per chi bazzica Parigi.

Gong Gazette

anno primo - numero 1
notiziario intergalattico
di musica progressiva



ANCORA UN'ETICHETTA INDIPENDENTE

nata a Milano in questi mesi: si chiama Black Saint e batte bandiera italo-svizzera. Ha impostato un programma alternativo di marketing e distribuzione internazionale tramite la sempre più consistente rete di grossisti specializzati. La produzione riguarderà soltanto la black music contemporanea: i primi due titoli sono Archie Shepp *A Sea of Faces* e Billy Harper *Tour in Europe '75*, mentre di altri tre o quattro è annunciata l'uscita entro la fine dell'anno.

COMPLESSO INDUSTRIAL-IRONICO

per Mike Bloomfield, al suo ennesimo ritorno. La « cosa » si chiama KGB e vede protagonisti anche Barry Goldberg (quello della Electric Flag), Rick Grech (ex Family), Carmine Appice (fu Vanilla Fudge) e il vocalista Ray Kennedy.

GUARDIAMO AI FUTURI DISCHI

Due LPs in uscita per i Jethro Tull (*Minstrel Gallery* e *Rainbow Blues*, quest'ultimo con materiale vecchio); *Coming Stunts* dei Caravan; un'ennesimo Alvin Lee; un tremante Roger McGuinn & Band; un Roxy Music; *Saint Elmo's Fire* di Eno; *Atlantic*

Crossing del Rod Stewart ormai « americano »; *Machine Music* di Lou Reed; *Midnight in the Water* di David Bromberg. L'Harvest sta curando un'antologia di vecchio materiale Kevin Ayers inedito. Infine, per l'autunno italiano, si annunciano le nuove fatiche di Franco Battiato, Toni Esposito e Area (dal vivo).

RISCOPERTA FOLK IN INGHILTERRA.

A Cambridge, ai primi di agosto, si è svolto un interessante summit folkloristico cui hanno partecipato notevoli boss della mafia del ramo. Avvistati, tra gli altri, Malicorne, Robin & Barry Dransfield e la Country Gazette, reduce da un buon successo al festival di Montreux. Il gruppo di Byron Berline, ormai insediatosi stabilmente in Olanda, è disponibile a basso prezzo per *barbecues* musicali anche dalle nostre parti.



I FIGLI DI BECK TROVANO LAVORO

Cozy Powell, trave portante della penultima formazione dell'ex Yardbird, si è unito con Clem Clempson, già « fragile » chitarrista dei Colosseum. Titolo del gruppo, per dar ragione ai vecchi Cream: *Strange Brew*.



UN PAIO DI FILMS

che riguardano la nostra musica. E' pronta l'operazione revival sul corpo di Woody Guthrie: titolo *Bound For Glory*, naturalmente, come la celebre

autobiografia. In Inghilterra, invece, stanno preparando accurati specials televisivi dedicati alla nascita e morte della musica pop. La serie si intitolerà *All You Need is Love*.

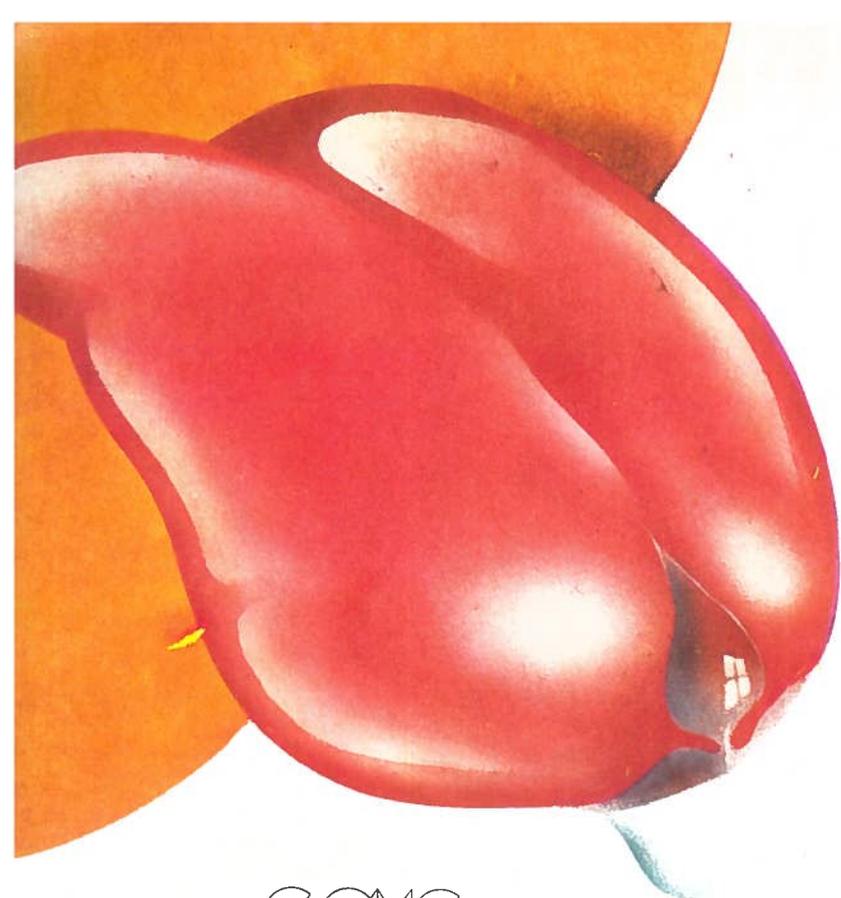
GONGAGONIA

Da quando Allen se n'è andato, la formazione perde i colpi e i componenti. Ora anche Brian Davison se n'è andato, diviso dagli altri da un abisso di gusto sonoro: forse torna Pierre Moerlin. Aggiunto nel frattempo un tastierista francese, Pierre Lemoire.

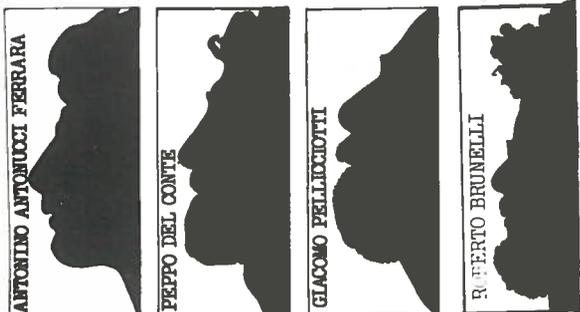


YES IN AGITAZIONE

Un Lp, *Beginnings*, sta per andarsene in aria: seguiranno cinque LPs « solo », uno per ogni componente della band. Il primo, già annunciato, porta la sigla di Steve Howe.

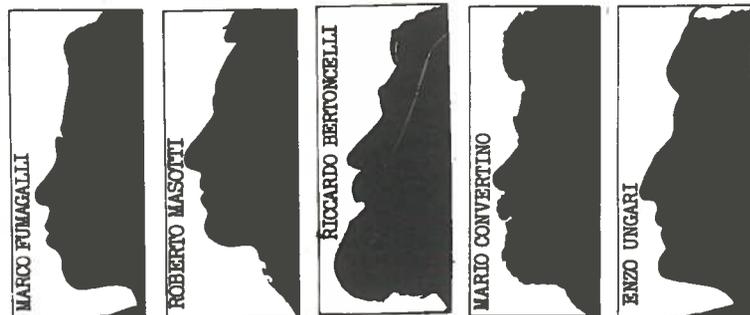


Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertonecchi, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Emanuela Moroli, Franco Bolelli, Silvio Striccoli, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.), Andrew Cohen, Janice Compstock, Sergio Manzari (USA); Grafica & Illustraz. Mario Convertino; Dir. e Redaz. Via Besana 2 - Milano; telefono 781261; Pubblicità conc. escl. CEPE Compagnia Europea Pubblicità Editoriale s.r.l. - Sede e Direzione Generale: 20121 Milano, P.le Biancamano 2, telefono 666381 (5 linee con ric. autom.) - Teleg. CEPE, MI - Agenzie: 10129 Torino, C.so G. Govone 8, Tel. 518908 - 35100 Padova P. De Gasperi 18, Tel. 45192 - 00134 Roma, Via Cavour 133, Tel. 481949/4750818 - 80133 Napoli, Via Calata Ospedaletto 18, Tel. 314595 - 90139 Palermo, Via E. Albanese 114, Tel. 201988 - Distrib.: Parrini e C., P.za Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992. - Tipi e Veline: Gamma Type s.r.l., via Massarani 5, Milano - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - ABBONAMENTI: Edizioni EREDI BARACCA, via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4500 - Copia arretrata: lire 1600 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore Responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.



Direttore

Caposervizi



Fotografie

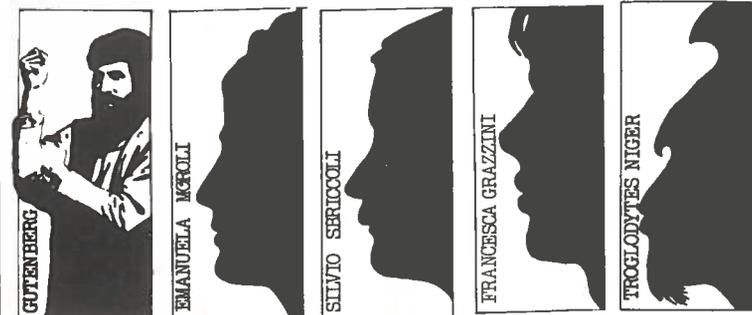
Impaginazione e illustrazioni

Cinema

- 3 Posta
-
- 7 Gong Gazette
-
- 9 I nuovi circuiti musicali:
La lunga marcia
(*Peppo Delconte e Roberto Masotti*)
Riflettori sul pubblico
(*Giacomo Pellicciotti*)
-
- 16 John Cage:
Introduzione ad un paesaggio immaginario
(*Riccardo Bertonecchi*)
-
- 20 Incontro con Stokely Carmichael:
Dal ghetto all'Africa
(*Peppo Delconte*)
-
- 24 Il ritorno dei Pink Floyd:
Tu, stupido diamante...
(*Marco Fumagalli*)
-
- 28 Sotterranea:
Bob Dylan Bookshop
(*Marco Fumagalli*)
Tlalaparta
(*Peppo Delconte*)
-
- 32 Eno:
Strategia obliqua
(*Riccardo Bertonecchi*)
-
- 36 Strategia della repressione:
L'Ordine Reale
(*Troglodytes Niger*)
-
- 39 Musica e Candelotti:
Mastro Cherry a Firenze
(*Riccardo Bertonecchi*)
Viareggio per un'alternativa
(*Franco Bolelli*)
Neil Innes a Londra
(*Marco Fumagalli*)
Un esempio da non seguire
(*Roberto Brunelli*)
-
- 44 Teatro:
La piazza si addice a Masaniello
(*Gaetano Sansone*)
-
- 46 Grafica:
John Alcorn
(*Mario Convertino*)
-
- 50 Scuola:
Molte voci per una battaglia
(*Roberto Brunelli*)
-
- 58 Recensioni
-
- 64 Cinema:
Ci sarà una volta...
(*Enzo Ungari*)
-
- 68 Libri:
Verso il Dharma: non vagabondi, attori!
(*Gutenberg*)
-
- 70 La Monte Young:
Sul palcoscenico della musica eterna
(*Marco Fumagalli*)
-
- 76 Strumenti:
Incontro con Les Paul
Arriva lo Stylophon
(*Dario Guidotti e Lino Gallo*)
-
- 78 Hi-Fi:
Problemi dell'espansione
(*Dario Guidotti e Lino Gallo*)

Fotografie:
Roberto Masotti
(pagg. 9 - 10 - 11 - 14 - 15 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 35 - 39 - 40 - 41 - 42);
Silvia Masotti
(pagg. 13-22)
Uliano Lucas
(pagg. 50 - 52)
Lino Gallo
(pagg. 76-77)

10





I nuovi circuiti alternativi musicali

La lunga marcia

ECLISSE DELL'IMPRESARIO

E' appena calato il sipario di una burrascosa stagione estiva sulle scene musicali del nostro paese, eletto a « terreno cavia » da un insieme di strane (ma non troppo) contingenze, un'aggrovigliata matassa di stimoli socio-politici e di ansia di rinnovamento delle coscienze, di urgenze reali e di sogni costruiti in fretta. A chiunque tentasse un difficile bilancio, i cavalloni delle prime tempeste autunnali gettano addosso una

quantità perfino scoraggiante di cose vecchie e nuove.

Certo non è nuova, tanto per cominciare, la conferma di una crisi irreversibile dell'impresariato tradizionale: se ne parla da anni e quasi nessuno (com'è giusto) ci piange sopra. L'ultima annata è stata — almeno sulla scena pop — di una magrezza senza precedenti, tanto che c'è da chiedersi se nel '76 si sentirà ancora parlare di certi nomi assurti a fama nazionale grazie ai bollettini di *Stampa Alternativa*. Dall'autunno

'74 ad oggi, pochissimi stranieri hanno tentato la carta dei più difficili palasport del mondo (appunto quelli italiani). Poche, rapide e abbastanza desolanti apparizioni (Zappa, Genesis, Soft Machine). Uno sfracello senza precedenti (Lou Reed) metteva al tappeto il povero Zard. Poi la trovata estiva di Sanavio, che si rifugia in provincia per svendere i rimasugli dei Van der Graaf.

Siamo agli ultimi colpi di coda nelle acque basse?

Certo chi ha creduto nel gi-

gantismo da palasport importato con faciloneria dallo showbiz americano ha fatto male i suoi conti. Ha puntato tutto sulla facile disponibilità, sull'ingenuità e l'entusiasmo delle masse giovanili; ma alla lunga ha dovuto scontare da una parte la realtà delle strutture arretrate e dall'altra la crescente politicizzazione e la contestazione dei suoi metodi e dei suoi prezzi.

Proliferano così i nuovi spazi per lo spettacolo musicale: le manifestazioni politiche e le i-

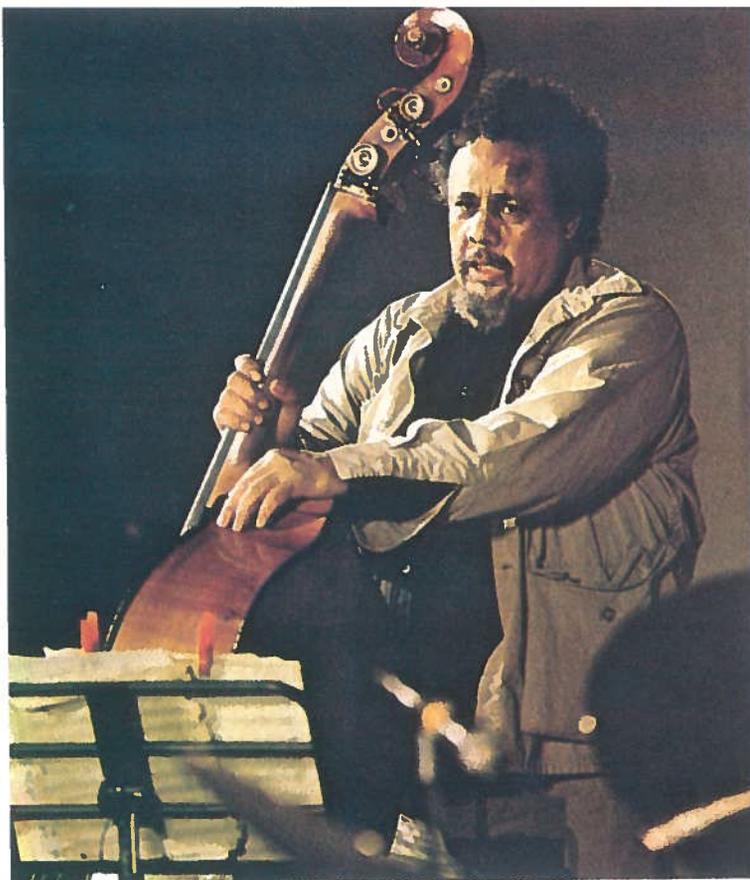


niziativa dei gruppi alternativi. Si moltiplicano di mese in mese le proposte di musica gratuita o a prezzi politici: una fitta serie di eventi, spesso molto differenti tra loro, sia per la composita partecipazione dei gruppi, sia per le forme di organizzazione, autogestione, servizio d'ordine, sia infine per i programmi (per lo più poveri di coerenza e di nomi di rilievo artistico, non commerciale).

Un caso a sé costituiscono le piccole iniziative alternative in provincia, un fenomeno che si muove da vari anni e con tempi ovviamente meno rapidi, rimanendo per ora in una fase assolutamente pionieristica. Ci si trova un po' di tutto sopra quei palchi, e sotto ragazzi volenterosi che sognano d'improvvisare kermesse alla Re Nudo, che crescono di volta in volta cercando di gestire la coesione dei gruppi e di sensibilizzare le masse di coetanei frustrati dall'isolamento e dalla disinformazione. E' naturale e persino giustificabile che in simili contesti si compiano ancora errori sia organizzativi che culturali: nonostante le ingenuità attuali è possibile comunque che certi piccoli sentieri portino in futuro alla strada maestra di un rigoroso decentramento culturale, purché si faccia subito piazza pulita di certi arrivisti e imbrogliocelli che imboscano gli introiti dei concerti sognando di fare il verso ai grandi impresari.

LE INIZIATIVE POLITICIZZATE

Ben altro significato hanno oggi le manifestazioni delle organizzazioni politiche che tendono alla concentrazione di più vaste masse nelle grandi città, utilizzando magari gli stessi discutibili spazi (palasport e simili) tanto cari negli anni andati agli impresari privati. Questo fenomeno — grazie alle spinte di una situazione sociale complessiva — ha ricevuto un fortissimo incremento, tanto che nel giro di un anno o poco più ci si è trovati ben oltre la cosiddetta fase pionieristica. I primi protagonisti-organizzatori di queste manifestazioni sono stati i Circoli Ottobre e il Partito Radicale, poi gradualmente tutti i movimenti della sinistra (piccoli e grandi, parlamentari e non) si sono cimentati, talvolta anche unitariamente, in



Mingus in Umbria

questi difficili sforzi organizzativi. « Difficili » certamente, perché dietro ci stava il vuoto d'esperienza e il ritardo nell'affrontare sul vivo le nuove problematiche della cultura giovanile. Dicevamo una proliferazione sempre più accanita, specie dal periodo elettorale in poi, fino a sfociare nel gran

calderone estivo dei Festival dell'Unità. E c'è da supporre che questo non sia che l'inizio, entusiasta e caotico, ma solo l'inizio...

E qui, ovviamente, saltano fuori i problemi più imponenti, proprio perché imponenti sono le chances per il futuro di una cultura giovanile e autentica-



Andrew Cyrille del trio di Taylor a Milano

mente popolare (e sono prospettive che van ben oltre l'orticello della nostra musica). Scontrandosi con la complessa realtà sociale ed umana che affiora da queste pur differenti forme di raduni popolari, i responsabili politici sono costretti ad approfondire proficuamente certe analisi, a riflettere su problemi che si fanno sempre più urgenti.

Qual'è il significato reale di questi eventi? E' corretto il rapporto del pubblico con l'evento stesso? E' una condizione gestita o subita? In che modo le motivazioni politiche legano con quelle culturali?

Non è una serie di quesiti astratti, ma tutto un articolarsi di tematiche che hanno come punto focale l'elaborazione di una linea culturale precisa, aggiornata e correttamente rivoluzionaria. E' chiaro che oggi questa « chiave d'oro » non l'ha in tasca nessuno: tutti i gruppi sentono probabilmente la necessità di affrontare una seria elaborazione dialettica e che la strada da percorrere è ancora molta e piena di insidie.

Spesso, nella realtà di queste manifestazioni, i gruppi politici funzionano più come sponsorizzatori che come veri e propri organizzatori, mentre alcuni tra i più abili e competenti personaggi dell'impresariato privato agiscono — più o meno con discrezione — come « esperti dell'organizzazione » (il caso di Franco Mamone è esemplare). Il fatto in sé non deve troppo scandalizzare: gestire una grossa manifestazione musicale comporta un sacco di problemi e richiede vaste competenze: così i gruppi politici locali non si sentono ancora in grado di supplire autonomamente a tutte le necessità e si rivolgono agli operatori privati del settore cercando di utilizzarli come tecnici. L'importante è concepire quella attuale come una fase intermedia verso la completa emancipazione dall'impostazione capitalistica della gestione della musica (e in genere dello spettacolo culturale).

Ma a tutto questo bisogna credere davvero e non permettere che questi personaggi chiamati come « tecnici dell'organizzazione » finiscano con il concentrare su se stessi anche le funzioni amministrative e di



direzione artistica. In questi casi (e sono ancora tanti) l'intervento dei politici si riduce a mera attività propagandistica fondata su una vecchia logica di strumentalizzazione e su una interpretazione scorretta e squalificata del concetto marxiano di sovrastruttura culturale. In questi casi, dunque, la suddetta *fase intermedia* diventa solo un bluff (una manciata di polvere negli occhi della gente) che perpetua i comodi guadagni dei soliti furbi e tutta una serie di consunti equivoci.

Fortunatamente il pericolo è così macroscopico che cominciano a notarlo in molti. Ma cosa si fa? Qualcosa negli ultimi tempi si è fatto; si è discusso su molte scelte; si è tentato da alcune parti qualche esperimento; si è cercata con insistenza la massima collaborazione di giovani quadri con determinate competenze; si è anche inviato qualcuno in giro per l'Italia a tastare il polso del pubblico e della situazione musicale italiana. Ma ancora molto si deve fare, facilitando sforzi organizzativi sempre più unitari, accelerando la preparazione di giovani con competenze specifiche, programmando nuove avanzate sperimentazioni, raddrizzando situazioni che vanno pericolosamente istituzionalizzandosi.

TRE CASI ESTIVI

Man mano che ci si sposta, seguendo gli eventi estivi, dall'

ambito pop a quello jazz (distinzione questa che non approviamo affatto ma che siamo costretti a subire in questo contesto da una realtà istituzionale arretrata e contraddittoria), le strutture si presentano più collaudate, meno informali o sperimentali; ma anche qui troviamo una situazione complessiva in decisa evoluzione, ricca di nuove prospettive e di nuove ambiguità. Di tale evoluzione l'estate '75 ha dato tutta una serie di burrascose testimonianze, all'insegna delle contraddizioni e dei mille equivoci che restano ancora da risolvere.

Ricordiamo tre casi differenti ma sintomatici:

Pescara: struttura organizzativa tradizionale, con un programma classico di queste manifestazioni (una miscela di cose utili e cose inutili, ma mai nuove per il pubblico italiano); prezzi alti, settori numerati e distribuzione dei posti secondo privilegi asburgici. Una concezione di festival per professionisti di mezz'età, dove la mancanza di coraggio culturale e il servizio d'ordine poliziesco hanno garantito l'esplosione di un clima da sommossa già largamente prevedibile dopo l'edizione precedente.

Umbria Jazz: organizzata da una delle più avanzate giunte regionali, è sicuramente la più grossa manifestazione musicale concepita come servizio pubblico, con tre caratteri fondamentali (programma culturale, decentramento e gratuità) da ri-

spettare. E' un impegno imponente e davanti all'imprevisto enorme incremento di pubblico, che ha caratterizzato questa terza edizione, le lacune si sono fatte vistose. Non esiste un reale controllo di competenti sull'attività e sui programmi imposti dagli impresari privati a cui è stata affidata la gestione; si è rinunciato ad organizzare gli spostamenti del pubblico nelle varie sedi dei concerti; non si è svolta in queste sedi una sufficiente preparazione informativa per favorire una reale partecipazione degli abitanti all'evento culturale (come si è cercato di fare invece nelle operazioni di decentramento di quartiere a Bologna e ancor più concretamente con « Musica e Realtà » a Reggio Emilia); si è scartata la proposta di una commissione di esperti che curasse l'impostazione generale e la direzione artistica al di sopra degli interessi delle parti e di quelli degli impresari; non si è sollecitato un piano di coordinamento culturale da sviluppare lungo tutto l'anno, così da impedire che il progetto di decentramento in aree così povere di eventi musicali validi si svuoti in senso meramente turistico e tutta la manifestazione esploda (come uno strano fungo) in modo anomalo e incontrollato.

Festival dell'Unità (Firenze, Milano, etc.): si registra la positiva scoperta di nuove dimensioni culturali, l'apertura ad artisti d'avanguardia (e d'altron-

de gli stessi musicisti americani, chiamati in Italia dai tradizionali impresari jazz, accettano sempre più volentieri di esibirsi in circuiti politici).

Tuttavia, davanti alla prospettiva di pubblici tanto vasti ed eterogenei, si scelgono ancora programmi ambiguamente articolati e non privi di inaccettabili scorie. In realtà spesso le atmosfere di queste manifestazioni sono piuttosto caotiche ed a tutto questo non giova certo la carenza di informazione (un ciclostilato da distribuire prima dei concerti non costa poi molto). Si riscontra infine delle discontinuità di situazioni d'ascolto e di prezzo del biglietto che significano ancora un'insufficiente coordinamento tra le diverse manifestazioni.

SULLE ALI DELL'ENTUSIASMO

Questi non sono che tre casi sintomatici, ma potremmo soffermarci su molti altri episodi significativi. Si possono scovare vecchi e nuovi difetti, intuizioni e proposte stimolanti un po' ovunque; sia all'interno di manifestazioni strutturate in maniera tradizionale (come Ravenna, che tuttavia si distingue per aver proposto con coraggio e rigore l'idea di un solo nome per sera, un vero concerto per le orecchie e non per le smanie consumistiche della gente; o come Alassio, che da quest'anno si è arrischiato sulla strada del servizio gratuito), sia all'interno di sperimentazioni collaudate (come il decentramento bolognese) o nuovissime (come l'evento autogestito di Viareggio: vedi il servizio su Musica e Candelotti). Dalle grandi manifestazioni culturali articolate (e quindi non solo musicali) fino alla miriade di « Mini-Lambro » sparsi per tutta la penisola soffia la bufera del facile entusiasmo, ma anche della scarsa chiarezza. Comunque soffia... E i tempi cambiano, anche se si tratta di cambiamenti scarsamente controllati.

In realtà controllare significa soltanto prendere coscienza di quel che si sta muovendo e contribuire all'impostazione di strutture specifiche sempre più aggiornate e funzionali, allo sviluppo sia di una coscienza politica sia di una autentica cultura popolare, e non significa affatto burocratizzare, catalogare i prodotti culturali, e-

sporli ordinatamente ognuno chiuso nella sua bacheca di vetro sotto vuoto spinto.

La stessa pur caotica situazione attuale dimostra come, ad esempio, tutte le distinzioni fra generi musicali, tutte le barriere e i ghetti tradizionali non abbiano più senso davanti agli straripanti interessi delle masse giovanili. Persino la musica classica, e in particolare l'avanguardia contemporanea, risentono di una tale situazione che va corrodendo il concetto stesso di elitarismo. Così l'avanguardia si fa sempre più spazio in manifestazioni tradizionali come le Settimane Senesi, o addirittura si affianca al folk, al jazz, al teatro e ad altre forme di cultura, nel programma di una grande manifestazione popolare come « Si va per cominciare » organizzata dalle provincie di Pavia e Cremona. La Biennale di Venezia apre ad una rassegna di giovani compositori italiani, molti dei quali magari attenderanno ancora degli anni prima di poter incidere un disco. Con l'Autunno Musicale di Como si compie un imponente sforzo organizzativo con un vasto (e magari discutibile) assortimento di proposte e contesti culturali e un programma di spettacoli gratuiti che solo pochi anni orsono sarebbe stato giudicato per pochi amatori.

Certo non saremo diventati tutti di colpo dei musicofili! Ma quest'aria di novità che coinvolge tutto e tutti dimostra pur sempre la vasta disponibilità, la sete di una massa frustrata dal vuoto culturale ed educativo. Forse è soprattutto una gran rabbia, un desiderio confuso di appropriarsi di ogni prodotto culturale, di non restare escluso dai migliori, dai più importanti, dai più impegnati ed impegnativi. Forse ancora prima di una sete di musica è sete di chiarezza a tutti i livelli, l'ansia di gente che diventa conscia di aver ancora troppo scarsa coscienza del mondo in cui vive.

Così queste masse eterogenee si spostano da un evento all'altro, confuse ed assetate, a vivere magari situazioni diversissime, a cercare molto e a capire poco.

Se la realtà di tanti eventi ci ha insegnato tutte le contraddizioni che vi si celano, se si vuole intervenire davvero su

una tale situazione, bisogna prendere atto che l'unico elemento unificante è e rimane a tutt'oggi un fascio di motivazioni socio-politiche, sulle quali è urgente operare con impegno e obiettività combattendo qualsiasi forma di opportunismo.

E' una prospettiva tutt'altro che facile, ma è l'unico modo per impedire che questi fenomeni proliferino irrazionalmente trascinandosi dietro tutte le magagne vecchie e nuove e in conclusione trascinando lo stesso pubblico alla stanchezza o alla passività più totale.

CONCLUSIONE

Per finire, volendo evitare le solite accuse di essere dei pessimi predicatori, pronti alle critiche ma non alle proposte, riassumiamo qui in rapido elenco i nodi essenziali su cui — a nostro parere — è urgente operare da parte di tutte le forze della sinistra per il futuro degli spettacoli musicali.

1) Elaborazione di una concreta linea culturale che permetta di gestire l'attuale fase *intermedia* senza concedere nuovi spazi all'impresariato di tipo capitalista.

2) Eliminazione delle barriere tradizionali dei generi già rifiutate dal pubblico, ma realizzazione di una efficace politica di divulgazione e decentramento che aiuti la gente ad evitare un approccio consumistico e snaturato con il prodotto artistico.

3) Realizzazione di ogni possibile sforzo unitario, per raggiungere il traguardo di un sufficiente coordinamento delle iniziative ed evitare eccessivi scompensi di distribuzione degli spettacoli tra le varie aree regionali o provinciali (E il Sud, per esempio?)

4) Organizzazione di una rete di contatti e di informazioni che permetta di elaborare una strategia unitaria per una politica di prezzi popolari, di programmazione artistica e di istituzione di strutture gratuite.

5) Energica ripresa della battaglia politica per l'immediata revisione dei finanziamenti statali per gli spettacoli, per il dibattito parlamentare sui diversi progetti di legge e la sensibilizzazione dell'opinione pubblica.



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... puoi ricomprartelo!

per gli auricolari ecc.

E forte no l'idea?

E allora dai! Via di corsa al 1° "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: Audiotecno (051) 302229 - LIGURIA: Luciano Resta (0187) 503498 - LAZIO: Esasound (06) 637644-3581818 - PIEMONTE-LOMBARDIA-VENETO: Texim (02) 3185105-344417 - PUGLIA-BASILICATA-CALABRIA: Tirelli (080) 348631 - SICILIA E REGGIO CALABRIA città: Pea (091) 245650 - TOSCANA e UMBRIA: HI-FI International (055) 571600 - TRENTO ALTO ADIGE: Electronia (0471) 26631 -



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



I nuovi circuiti alternativi musicali

Riflettori sul pubblico

Il jazz sta uscendo dal ghetto: è una frase che abbiamo sentito spesso negli ultimi tempi e indica ormai una realtà in movimento che ogni giorno di più si dimostra irreversibile.

Gli esempi più clamorosi ed evidenti di un simile allargamento di orizzonti sono riscontrabili soprattutto dall'osservazione attenta di certe manifestazioni tipo festival o anche semplici concerti, ai quali oggi interviene un pubblico che si avvicina sempre più a quello dei grandi raduni pop. Non in tutti i Paesi il fenomeno mostra gli stessi sintomi: per ora qui ci interessa l'Italia, dove, la scorsa estate, il cosiddetto boom del jazz ha assunto proporzioni davvero inedite e straordinarie, se paragonate a tutti gli anni precedenti. Concerti e manifestazioni da tutte le parti, di nomi grossi e piccoli sempre con un afflusso di gente impressionante. Tutto dimostra che il jazz è ormai divenuto un fenomeno di massa, e non si parla qui soltanto di quel tipo di jazz che per ottenere un riconoscimento commerciale elevato ha dovuto pagare più o meno compromissori tributi alla musica di consumo, ma anche e soprattutto della Black Music più viva ed impegnata della scena contemporanea afroamericana.

Umbria Jazz è stata certamente la manifestazione più indicativa (nel bene e nel male) per capire e mettere a nudo l'intero fenomeno del « nuovo corso jazzistico » nostrano, con tutti i problemi connessi al modo di ascoltare la musica, alle strutture organizzative, al decentramento culturale e così via. Come si è potuto leggere su tutti i giornali, il pubblico del festival umbro si è più che raddoppiato rispetto ai due anni precedenti e gli inconvenienti dell'eccessivo affollamento si sono rivelati spesso in maniera quasi drammatica.

Gong non ha trascurato solo per i cosiddetti « motivi tecnici » di fare una recensione musicale dell'avvenimento. E' che ha ritenuto inutile fare i soliti apprezzamenti tanto cari ai cri-

ticoni, per dire magari che « Shepp ha suonato benissimo e Taylor non ha convinto pienamente ». Il vero protagonista di quest'estate, è indubitabile, è stato il pubblico composto, oltre che dalle solite sparte ed incartapecorite schiere degli addetti ai lavori, da migliaia di giovani e giovanissimi.

E' sembrato giusto, quindi, dare la voce proprio a quei giovani e giovanissimi per esaminare i motivi e le ragioni di tale straripante successo del jazz: un'inchiesta dal vivo per raccogliere impressioni e giudizi confusi, contraddittori, ma veri. su Umbria Jazz, che però si possono quasi sempre generalizzare all'intero fenomeno.

Ed ecco qui di seguito una scelta tratta dai nastri-intervista raccolti appunto in Umbria: le domande sono quasi sempre le stesse (T'interessa il jazz e perché? Chi ti è piaciuto di più? Che ti è sembrato delle strutture organizzative?...), ma le risposte sono varie ed articolate. Da una lettura attenta delle risposte si possono ricavare indicazioni utilissime sull'immediato futuro degli spettacoli musicali.

Da un paio di ragazzi napoletani sui 17 anni

D.: Come mai siete venuti al festival?

NICOLA: Noi siamo musicisti e quindi siamo particolarmente interessati a conoscere la storia del jazz, ad avere un contatto diretto con i musicisti e la loro musica.

D.: Cosa vi interessa del jazz?

NICOLA: Innanzitutto la radice storica della musica, poi l'aspetto estetico.

D.: Chi vi è piaciuto in queste sere?

NICOLA: Anzitutto Archie Shepp, poi i due concerti di Elvin Jones, mentre mi ha lasciato assolutamente sconcertato Cecil Taylor. Non lo conoscevo per niente. Si tratta di un jazz molto free e mi interessa perché, nei limiti della mia conoscenza, ho il dovere di dare un giudizio obiettivo su ogni musicista.

D.: Che ne pensate dell'organizzazione del festival?

NICOLA: A Città della Pieve con quella piazzetta stretta era un casino. Una volta eliminato il biglietto d'ingresso, il problema più importante sono i trasporti. Dopo che già l'an-

no scorso s'erano verificati casi per i pullman gratis, quest'anno gli organizzatori dovevano perlomeno prevedere che ci sarebbero stati maggiori problemi per i trasporti, ed invece niente...

Per quanto riguarda la scelta dei grossi nomi messi in programma, mi pare giusto: è molto positivo che il jazz si avvicini ad una base popolare e di massa.

ARTURO: A me il jazz interessa, ma è la prima volta che vengo ad una manifestazione del genere. E ne sono subito rimasto colpito. Ma io sono venuto qui soprattutto per stare insieme agli altri.

Da un altro gruppo di sedici-diciannovenni

D.: Perché siete venuti?

GIOVANNI: Siamo venuti qui per il jazz e per l'Umbria. Il jazz è una musica bella finché ti pare, ma se non conosci la realtà del suonatore che ti porta certe sensazioni, non potrai mai riuscire a capire quello che lui vuol dirti veramente. A me sono piaciuti particolarmente Mingus e Shepp, anche perché rappresentano l'espressione più pura dell'Africa nera. La disperazione della gente che muore loro la portano nella musica, o almeno cercano di portarla.

FILIPPO: Io sono venuto principalmente per un motivo politico. Perché mi piace stare insieme agli altri: il jazz è un pretesto.

D.: Chi vi è piaciuto?

FILIPPO: M'è piaciuto Archie Shepp, ma non ci sono motivi razionali... Diciamo che l'ho « sentito ».

D.: Come vi è sembrata l'organizzazione?

FILIPPO: Gli organizzatori hanno avuto grossi problemi, forse perché non s'aspettavano tanta gente.

GIOVANNI: Abbiamo fatto un casino da pazzi per i pullman, per le mense. Non s'aspettavano proprio l'arrivo di tutte queste cavallette impazzite che cercavano da mangiare. Se sei incazzato dentro e hai fame, che ti metti a rubare? Non è giusto, si dovrebbe evi-



tare. Siamo tutti compagni, come si dice, e questa è una regione rossa. E non è giusto che io vengo fresco fresco da Napoli a fottermi il prosciutto... Questo succede appunto per la carenza organizzativa.

FILIPPO: L'errore è stato anche di spostarsi di città in città. Perché Perugia è una città universitaria che può sopportare in qualche modo il peso di 25.000 persone che vengono a mangiare. Ma Città della Pieve, Città di Castello sono posticini. Sono bellissimi, ma purtroppo...

UNO DELUSO: Vengo qui per ritrovare molte persone. Però in questo momento qua non mi interessa, come è sistemato il palco e tutto il resto...

Si è formato un ghetto per quelli che vogliono sentire bene il jazz, e poi l'individualismo che c'è! Non si è tutti assieme insomma, ognuno si è formato il suo piccolo gruppo... Quando si ascolta la musica, si deve partecipare. Qui non c'è partecipazione. Si sta come spettatori a guardare allibiti questi divi che suonano la loro trombetta e non c'è reazione da parte del pubblico. Almeno non l'ho riscontrato...

D.: Chi ti è piaciuto?

DELUSO: Gaslini non mi è dispiaciuto, ma secondo me parla troppo e non lascia elasticità mentale a chi sente. Io non ascolto mai quel che dice: sento la sua musica e basta.

Due appassionati di jazz veneti sui 25 anni

D.: Perché siete venuti qui?

FRANCO: Mi interessa il jazz perché penso sia una forma più contemporanea e valida di altre, del pop per esempio. Secondo me una parte della gente che è venuta qui, non è venuta per il jazz. Ha creato problemi agli organizzatori e anche a quelli che erano venuti solo a sentire il jazz, anche se questo può sembrare un discorso un po' classista.

UN ALTRO: A me interessavano alcuni nomi: Cecil Taylor, Archie Shepp soprattutto, Ted Curson grossi nomi del jazz e che è difficile trovare... Vengono giù dai grossi festival europei, che da quel che mi risulta sono fatti per una borghesia di un certo tipo. Le case discografiche li organizzano per fare i dischi dal vivo. Per cui è stata una fortuna avere questi nomi qua, ma sarebbe più



opportuno che non solo la Regione Umbra ma anche altre regioni organizzassero manifestazioni simili. Comunque, a livello organizzativo, fare un concerto a Perugia e farne subito dopo un altro a Villalago è una cosa abbastanza assurda, perché Villalago è all'estremo opposto della Regione.

Altri due napoletani di diciotto anni

IL PRIMO: C'erano degli itinerari stranissimi. Mentre sarebbe stato meglio che i concerti si facessero in città vicine, in modo da evitare spostamenti lunghi. Noi abbiamo passato le giornate aspettando gli autobus, a cercare passaggi, a cercare treni. Non c'è stato tempo di fare altro, neanche di visitare le città, al limite...

L'ALTRO: Certe piazze erano veramente troppo piccole, si stava pigiati, non c'era neanche il posto per sedersi.

D.: Secondo voi perché c'è questa grossa spinta per il jazz?

IL PRIMO: Secondo me non è una spinta per il jazz, io non sono venuto per il jazz. Sono venuto per il festival: se era un festival di qualche altra roba sarei venuto ugualmente. Vengo perché c'è tutta questa gente, per stare insieme, è un'esperienza, capito?... Non tanto per la musica. Io di tutta la gente che ho ascoltato, non ne conoscevo nessuno. Adesso li conosco, adesso mi piace. Ma quando sono arrivato, era come arabo per me.

Due amici di 17 anni

FABIO: A me è piaciuto soprattutto Mc Coy Tyner, perché in confronto agli altri faceva una musica che capivo subito. C'è stato Cecil Taylor che tutti dicono meraviglioso e che a me ha fatto dormire.

SERGIO: Ma bisogna inquadrare Taylor nel momento storico-sociale in cui vive. E' musica nera anche quella. Lui ha come violentato il suo pianoforte: la sua era violenza

bella e buona. Secondo me è da inquadrare nella rabbia nera trasformata in musica. Non poteva essere che quello che è stato, per cui molta gente s'è addormentata e ad altri è piaciuto.

Da un gruppetto di liceali milanesi

D.: Perché siete qui?

MARIO: La musica ci interessa, ma veniamo qui soprattutto per stare insieme.

D.: Come vi pare l'organizzazione?

MARIO: L'organizzazione è di merda, forse è una risposta un po' scontata. Mancano i cessi, i trasporti sono fatti così, non si può pensare di spostare più di 10.000 persone a piedi sperando in dio e sperando che non succedano casini.

D.: Perché secondo voi viene tanta gente?

FRANCESCO: C'è molta gente che viene soprattutto per stare insieme, più che per la musica. Adesso in Italia i concerti sono sempre proibiti. Per esempio a Milano non si possono più fare. E' chiaro che appena c'è un po' di musica, viene un sacco di gente. Infatti moltissimi vengono dal rock e non sono qui solo per il jazz.

MARIO: Sì, è vero, molti vengono dal rock. Ad es. il concerto di ieri sera di Mario Schiano era abbastanza brutto. Ma adottando dei ritmi abbastanza rock è stato molto apprezzato, specialmente dai ragazzi di un certo tipo.

Con alcuni ragazzi di Varese ieri discutevamo il problema della fruizione della musica. Loro dicevano che è importante, la cosa fondamentale, avere delle cognizioni-base, cosa che a me e molti altri manca. Penso che queste manifestazioni dovrebbero cominciare a dare le basi di questo nuovo discorso musicale. Parlando per es. di Cecil Taylor, che ha fatto una musica abbastanza cervelotica, recuperando anche motivi melodici di gente come Strawinski, io l'ho capito abbastanza poco ed anche gli altri. Hanno capito di più quello che c'era prima (Mario Schiano), che era piuttosto consumistico ma che dicono faccia parte di Avanguardia Operaia. O qui facciamo un discorso abbastanza chiaro (non scendendo ai paternalismi di Gaslini, che è venuto qui, come fa sempre lui, ad insegnare che cos'è il jazz...)



Archit. Shepp

o rischiano di mandare tutto in merda...

Si potrebbe però organizzare qualcosa come dibattiti o tavole rotonde in modo da dare un'idea. Il tempo c'è, perché la metà di questa gente si piazza qua per sei-tette ore senza poter fare nulla. Manca un'organizzazione. Non basta mettersi qui solo a sentire, ma bisogna avere un filtro, un filtro conoscitivo. Che poi questo filtro sia difficile acquisirlo è un fatto, ma bisogna fare uno sforzo, cosa che qui non è stato possibile fare. Non c'è stata possibilità di confrontare le idee e le sensazioni, la creativi-

tà che ognuno ha esercitato.

Quanto ai rapporti tra la gente, si sono formati in fondo gruppi definiti piuttosto chiusi. E' stato un fenomeno di massa abbastanza spersonalizzante. Non sono un sociologo, ma mi sembra che ciò che è successo qui è un fenomeno piuttosto alienante, appunto perché non c'è stato questo contatto.

D.: E se ci fosse un tipo di organizzazione diversa, magari autogestita?...

GUIDO: Un pubblico come questo non è un pubblico così, perché un pubblico di ventimila persone è un casino... E la musica jazz ha bisogno di un

contatto diverso, più vicino e portare tutto questo casino di gente a sentire del jazz ha danneggiato lo spettacolo. Per esempio ieri sera la gente non ci stava e c'è stata più di mezz'ora di casino, di voci... Dovrebbero moltiplicare in pratica gli spettacoli, magari farli simultaneamente in posti diversi in modo da dare a tutti la possibilità di sentire bene lo spettacolo. Perché come concezione dello spettacolo in genere è ottima. Solo che c'è troppa gente. Questo è un pubblico più da festival rock e ci vorrebbero delle amplificazioni della madonna...

D.: A te interessa il jazz?

GUIDO: A me interessa molto: ritengo più o meno che il rock sia finito, sia dal punto di vista musicale che da quello politico. Invece il jazz ha moltissime possibilità, sia come riaggancio alla tradizione popolare, sia dal punto di vista musicale, d'espressione diretta.

D.: Ma non è un fatto di cultura « diversa »?

GUIDO: Anche il rock non era italiano, per esempio. Moltissima gente che è qua, va all'estero. Penso che a un certo punto oggi si sia raggiunto una specie di internazionalismo, sia nei gusti del pubblico che nella struttura mentale della gente. La televisione ce l'hanno tutti più o meno... Non c'è più tutta questa grande differenza tra me e un ragazzo americano o inglese. O per lo meno c'è, ma si riesce sempre a stabilire un dialogo. C'è stata una grande massificazione...

D.: Perché il pop è finito secondo te?

GUIDO: Perché il pop musicalmente aveva poco da dire; poi è stato commercializzato in una maniera folle. A parte che è finito in manifestazioni pazzesche: il parco Lambro era una cosa idiotissima, faceva assolutamente pena. Dal punto di vista musicale non esisteva. Anche oggi se si va in Inghilterra musicalmente non esce più niente di nuovo. O si va sulle cose vecchie e fatte anche peggio di come si facevano cinque o sei anni fa, oppure niente. Non c'è più niente entusiasmo e anche politicamente è finito. Il jazz potrebbe avere un'uscita diversa, anche se ne dubito, viste le cose come vanno...

Certo che il jazz sta sempre più avvicinandosi al rock: abbiamo visto gente come Mc Laughlin, come Weather Report che hanno finito col fare il rock. Il rock adesso fa soldi in quanto tira dentro il jazz. Anche se qui non c'è gente come Chick Corea, più o meno la strada è quella... Molta gente bene o male potrà non capire Cecil Taylor, ma già comincia a capire McCoy Tyner e fra un po' andrà a comprare i suoi dischi, come compra quelli dei Led Zeppelin.

Ringraziamo Grazia Coccia per la sua preziosa collaborazione nelle interviste.



John Cage

INTRODUZIONE A UN PAESAGGIO

« La musica è edificante perché ogni tanto mette in moto l'anima »

Ci sono molte chiacchiere intorno al vecchio Cage. Gli sprovveduti se ne sono appropriati e non lo mollano, i vecchi colti lo tengono da anni nel cassetto, i rivoluzionari (?) lo appuntano sull'agenda dei nomi « da ricordare », e a ognuno piace dare una versione diversa, politica, mistica, provocatoria, come se a quest'uomo memorabile si potesse guardare con dieci occhi diversi. Qualcuno, poi, nel buffo tentativo di giustificare l'interesse, lo vede assiso sullo scranno degli ispiratori del pop: e questa è bella davvero, perché se la musica per la gente avesse adocchiato anche per un sol attimo la bottega cagiana, tanti equivoci farisei sarebbero stati tolti di mezzo da tempo, con una giusta revolverata.

S'impone un discorso sulla filosofia dell'uomo: una spiegazione, quasi. E allora diremo che il cardine di una carriera musicale iniziata tra le unghie di Arnold Schoenberg, all'UCLA di Los Angeles, e ancor oggi in fervida espansione, sta in una rigorosa considera-

zione: la musica è libera e pronta ad ogni accadimento, l'artista non può che scoprirla e mai farsene inventore. Niente riesce a Cage più ostile della operazione sul suono, delle regole che sovrintendono a una costruzione, delle implicazioni del « prima » col « dopo », dei detriti ideologici che condizionano le vestigia sonora: l'architettura, per « nuova » che possa parere, uccide il senso della individualità sonora, costringe il singolo frammento ad alienarsi, consegnato ad una vana ed ipotetica « unità ». Ecco la botola della musica di sempre, la relazione tra le sue parti e l'inevitabile teleologia: ed ecco la travolgente scoperta cagiana, l'accidente. Cage non crea, evoca: come un pazzo pittore naturale, stende le sue cornici in mezzo al mondo e aspet-

ta, che pioggia vento e foglie riempiano il quadro. E come un saggio allievo d'Oriente (l'amore per lo Zen è di vecchia data, sotto la magnetica guida del dottor Suzuki) si distacca dalla materia che nasce: « quando un compositore sente una responsabilità che lo spinge a fare anziché ad accettare, egli elimina dall'area delle possibilità un numero grandissimo di eventi. Perché egli si prende sul serio e desidera esser considerato grande, e dunque diminuisce il suo amore ed aumenta la paura, e si preoccupa di quello che la gente potrà pensare ». Le sue composizioni sono giochi per zuffolare alle stelle: nessun precetto, solo indicazioni e stimoli da filtrare nella fantasia. Chi ce l'ha può divertirsi...

Ma sia il protagonista a parlare. « Un suono —

dice un suo articolo sulla *Musica Sperimentale* — non considera se stesso come pensiero, come necessità, come elemento cui occorre un altro suono per chiarirsi, come ecc. ecc. ecc.: non ha tempo per nessuna considerazione, è impegnato nella manifestazione delle proprie caratteristiche... Urgente, unico, ignaro di ogni storia o teoria, posto oltre l'immaginazione, centrale rispetto a una sfera priva di superficie, il suo divenire non ha ostacoli, si espande per energia. Alla sua azione non si sfugge ». E ancora, a proposito dello scopo di scrivere musica: « Un primo scopo, naturalmente, è di non aver scopo alcuno, ma preoccuparsi dei suoni. Oppure, la risposta può assumere forme paradossali: una mancanza di proposito voluto di proposito, o un gioco, senza nessun proposito. Questo gioco è un'attestazione di vita: non un tentativo di trarre ordine dal caos né di suggerire progressi creativi, ma

semplicemente un modo di risvegliarsi a quella stessa vita che stiamo vivendo, e che è una vita tanto straordinaria, purché si riesca ad espellere la mente e i desideri e a lasciare che agisca come vuole ». La libertà è dunque totale, vera, la mano elastica dell'accadimento autorizza pure impensabili recuperi. « E' ovvio che in questa musica nuova rumori e dissonanze siano i benvenuti. Ma benvenuto è anche l'accordo di settima di dominante, se capita che si presenti ».

Altre considerazioni. Se l'architettura è quella del volo d'uccello, vissuta, cioè, e mai fabbricata rigidamente, così gli strumenti, i mezzi d'espressione non possono subire limitazione. Già all'artista ventiseienne, ancora innamorato della « mezza strada » avanguardistica, appare insopportabile l'idea che il pianoforte sia accettato com'era nel '600, con la collaudata meccanica dei martelletti nudi e delle corde tese: così, nel 1938, nasce il



I M M A

primo piano preparato, un « oggetto per far musica » dove striscioline di feltro e di gomma, viti, pezzi di carta e fermagli attentano alla integrità della stirpe sonora. Cose « peggiori » verranno più tardi: *Living Room Music*, nel 1940, utilizzerà come arnesi gli oggetti che compongono l'arredo di un salotto (La Monte Young ne resterà talmente affascinato da ricopiar l'idea sul quaderno personale, componendo anni più tardi il celebre *Poem For Chairs, Tables & Benches*), *Water Walk*, un decennio più tardi, si impadronirà dei comunissimi elettrodomestici di ogni giorno. Nastri, giocattoli (i celebri pianini per bimbi di *Amplified Toy Pianos*), voce umana (i veleni dei *Mesostics*), tastiere: l'arsenale cagiano non ha davvero pareti. Anche il rumore, naturalmente, anche il nudo accadimento di ogni giorno: già nel '41, con la polemica *City Wears a Slought Hat*, dove il suono della città era proposto come semplice fatto musicale, Cage pro-

GINARIO

poneva uno sconcertante modello operativo, per togliere il *bruit* dall'estetismo di rimessa dell'« effetto sonoro » e piazzarlo nel salotto buono dell'esperienza sonora pura e angelica, come lo strillo di violino o l'accordo di pianoforte.

Un rapido cenno alle opere dell'uomo, lungo il corridoio che il sapere critico ha definito « aleatorio », può far luce ulteriore. Gli inizi, durante i provvidi anni '30, son dedicati più alla leggenda elettronica che alla appassionante scoper-



ta del caso. *Imaginary Landscape n. 1* (1938), ad esempio, gioca con una « infernale » macchina regala-frequenze e con un microfono in grado di amplificare un cembalo e uno dei primi pianoforti preparati: sulla scia di Varèse, insomma, come il secondo *Imaginary Landscape*, tre anni dopo, dimostra con grafia più certa, sull'onda dell'« entusiasmatante » progresso tecnologico.

E' nel dopoguerra, una volta chiarita la propria filosofia di vita e di arte, che entrano in gioco i primi esperimenti realmente tali, le mosse sul filo della casualità. Lavorando a *Sixteen Dances* e a un *Concerto per piano preparato ed orchestra*, Cage trova lo spunto per far respirare l'intima musica: le sue composizioni, da allora innanzi, saranno proposte per la fantasia dell' Universo, schemi elastici per dissimulare una vita che vibra da sempre. Le monetine dell'*I Ching*, usate da secoli a scopo divinatorio, sono la prima operazione che lo coinvolge: fissando precise regole al gioco, il musicista ottiene dal loro lancio indicazioni su quello che dovrà accadere a livello musicale, strangolando ogni possibile intervento autoritario sulla materia sonora. *William Mix* (1952), un succoso quadro di musica elettronica, nasce da questa danza anarchica capace di incollare 600 dischi diversi: *Music of Changes* è la conferma, con il limite « timbrico » del pianoforte come unico strumento. Nello stesso periodo, *Imaginary Landscape* accende la polemica: basato sul sovrapporsi delle trasmissioni di 12 radio, su un ordine prestabilito secondo procedimenti aleatori, il brano viene eseguito per la prima volta a notte inoltrata, quando le emissioni sono terminate e gli strumenti per forza tacciono. Una soluzione co-



Cage ai tempi di Mike Bongiorno

me un'altra, commenta Cage: mai essere troppo affezionati al rumore!

Con *Music For Piano*, una raccolta di 84 pezzi composta dal '52 al '56, l'invenzione « aleatoria » è costituita dalle piccole imperfezioni di stampa della carta da spartito: starà all'artista, un occhio alla fantasia e uno all'*I Ching*, interpretare quei segni, tracciar note e svolgimenti, « lasciare che sia musica » di conseguenza. E lo spiegamento d'idee non finisce certo qui: con *Variations 1-3 e VI* (1958-1962), sono fogli trasparenti messi l'uno sopra l'altro a dare fiato alla esperienza, con *Atlas Eclipticalis* (1961 - 1962), occorrerà una mappa stellare, con *HPSCHD* (1969) verrà in auge il computer, per ritornare con *Mureau* (1971) al « classico » *Libro dei Mutamenti*.

Le polemiche attizzate attorno al personaggio danno la misura dello scompiglio creato: progressisti e amanti dell'ordine urlano il proprio disgusto per questo « troppo » che scavalca ogni convenzione. Per tutti

Cage ha una risposta: a chi obietta che in *Music of Changes* sono indicate notazioni impossibili, l'uomo oppone la verità che « comporre è una cosa, eseguire un'altra, ascoltare un'altra ancora. Che possono avere a che fare l'una con l'altra? »: agli sprovveduti che vogliono afferrarlo regala due libri, *A Year From Monday e Silence*, colmi di non sense e di sferzanti spiegazioni: agli « appassionati del ramo », magari fedeli seguaci, da' in mano le celebri *Conferenze sul Niente*, dove la provocazione raggiunge forme e intensità mai conosciute prima. Un'opera soprattutto, nella sterminata produzione, attira interesse e rancore: *4'33"* (*tacet any instrument or combinations of instruments*) mostra la silenziosa vicenda di un esecutore (David Tudor fu il primo, a Woodstock, nell'agosto del '52) davanti ad un pianoforte. Impotenza, rinuncia o invito all'ascoltatore a distarsi dal suono, a gustare tutto quello che nel frattempo intorno accade? Il silenzio è pura ap-

parenza, oltretutto: nella prefazione del balletto di Merce Cunningham *Come una passa, picchia, casca e scappa*, Cage racconta argutamente questa eclatante verità. « Diversi anni fa mi recai all'Università di Harvard, a visionare una camera anecoica, una stanza dove è riprodotto il silenzio assoluto. Appena entrato udii due suoni, un alto e uno basso. Così domandai al tecnico di servizio perché, se la stanza era tanto a prova di suono, avevo udito due suoni. Disse « Me li descriva ». Lo feci. Rispose: « Il suono alto era quello del suo sistema nervoso in azione, quello basso il suo sangue in circolazione ».

Gli ultimi anni dell'artista, dopo il periodo « carbonaro », non tengono minimamente conto della notorietà cui il personaggio è assunto. Sempre scatti imprevedibili, sempre manie di provocazione: e un amore per il nuovo che lo porta a popolare la musica di movenze, gesti, danze improvvisate. *34' 46.776* è uno dei molti esempi possibili: al pianista, in

barba alla buona creanza strumentale, è domandato di calarsi all'interno dello strumento, di passarvi sotto, di giocare in vario modo con pedali e parti meccaniche, per dedicarsi infine alla produzione di suoni con trombe, fischietti, strumenti a percussione e così via. *Autumn Songbook* (1970), rincara la dose, prevedendo un happening dai molti protagonisti: mentre la recente *33 1/3* (1970) fa intervenire direttamente il pubblico nella scelta del materiale da presentare, uccidendo così ogni dubbio sulla casualità ed irripetibilità dell'esperienza, con buona pace degli « ascoltatori a gettone » in grado di « anticipare » la musica flettendola ai propri desideri.

Perché insistere? Si è capita, spero, la stoffa dell'uomo: perfettamente americano, deliziosamente sbruffone, saggio e capace di garrotare le pretese, le regole, i sospiri, gli « ahimé » del prossimo. Schoenberg aveva ragione a dirlo « non musicista »: l'esplorazione di Cage, infatti, va mirabilmente oltre le regole del gioco, nel tentativo di dimostrare che la vita è ben più multiforme e santa di quanto si possa decidere in sede di « organizzazione ». Non se ne abbia paura, di libertà non è mai morto nessuno: e si provi a dargli ragione, ogni tanto, smettendola di quadrettare il foglio dell'esistenza per stabilire con occhio vigile dove l'arte sia o non sia. Idee simili, oltretutto, non son nemmeno nuove: già un signore dell'Ottocento si era provato a scrivere che « d'ora innanzi ogni suono in ogni combinazione e successione sarà libero di essere usato in continuità musicale ». Si chiamava Debussy, quel tale, e ancor oggi lo si venera in molte buone famiglie.



IL PROFETA E IL BURATTINAIO

Il nastro, dal quale ho tratto il testo, mi è stato fornito due anni fa da un amico Mario Leone, che lo aveva registrato personalmente insieme ad altri programmi televisivi di quegli anni. A parte l'interesse che aveva e che ha ancora, come documento storico, mi impressionava in quel periodo per la quantità di spunti e riflessioni che se ne potevano trarre in quanto materiale sonoro; spunti e riflessioni che vedevo straordinariamente collegati con una ricerca artistica che stavo operando sulla nozione comune di tempo e sulle trasgressioni linguistiche che a questa si potevano contrapporre.

Nella mia prima mostra personale alla galleria Schema di Firenze nel Gennaio 1974 e nel Febbraio dello stesso anno a Roma in occasione di "Contemporanea area aperta" ho presentato un ambiente che riassume alcune di quelle mie considerazioni sulla temporalità, circoscrivibili intorno ad un tema più preciso "il tempo rovesciato". Un esame delle possibilità logiche e dei paradossi linguistici che seguono l'idea di inversione simmetrica del tempo.

Il nastro, assunto in questo con-

testo come ready-made sonoro e quindi come materiale d'arte, esemplificava il rapporto tra il ricordare, azione per la quale si percorre il tempo a ritroso, e il tempo presente, che, nel famoso telequiz viene scandito dal metronomo a seguito di ogni domanda.

Gli elementi che si collegavano erano così: la memoria, come ricognizione di dati, e la misurazione del tempo in intervalli regolari che poi equivale alla concezione comune e all'uso sociale del tempo.

La trascrizione ovviamente perde tutte le caratteristiche espressive, direi musicali, del pezzo sonoro, ma diventa il testo a posteriori di uno spettacolo avvenuto 15 anni fa, i cui interpreti John Cage e Mike Bongiorno sono personaggi che rappresentano la loro eccezionale e antitetica tipicità; da una parte il musicista e artista d'avanguardia che insieme alla sua musica "incompresa" presenta le sue pur notevoli doti nozionistiche e dall'altra il burattinaio dei mass media, del tutto inconsapevole che la marionetta è un "genio", ma consapevole della riduzione e della banalizzazione da operare su qualsiasi campione umano.

Carlo Bertocci



VALLETTA: Il signor John Cage.

MIKE BONGIORNO: Buonasera sig. Cage, sta bene?

JOHN CAGE: Va bene.

M. B. Dunque, io stavo spiegando ai nostri ascoltatori che questo personaggio che si è ritirato adesso ha la testa sul collo perché si è ritirato, perché tutti giocano sempre i cinque milioni; allora volevo sapere se anche lei ha la testa sul collo, cioè se anche lei ha deciso di ritirarsi o se si vuol giocare questi cinque milioni.

J. C. Raddoppio.

M. B. Lei raddoppia.

J. C. Sì.

M. B. Ah, va be'. Dopo tutto questo discorso che ho fatto per convincerli! (ride)

APPLAUSI DEL PUBBLICO

M. B. Ah, va be', lei raddoppia; senta, ma lei realizza che se perde adesso resta con ben poco, prende

il premio di consolazione, la mille e quattro, che vale un milione a quattrocentomila.

J. C. Va bene.

M. B. Va bene? Le basta un milione e quattrocento mila?

J. C. Sì è molto.

M. B. E' molto? Sono 2.000 dollari, two thousand dollars.

J. C. Molto, molto buono.

M. B. Molto buono two thousand dollars, le bastano 2.000 dollari.

J. C. Sì, in America c'è a talent check, Guggenheim talent check, M. B. C'è una borsa di studio in America, la Guggenheim...

J. C. Two thousands dollars.

M. B. ... che è di duemila dollari; la borsa di studio della Guggenheim.

J. C. Molto, molto bene.

M. B. Ma è molto difficile avere quella borsa di studio. Ecco invece che se lei perde vince lo stesso la stessa cifra, e se vince invece? 5

milioni sono otto mila dollari.

J. C. Migliore.

M. B. E' meglio ancora! Beh lo so.

M. B. Va bene, però se perde sono 2, ma se lascia sono 2 e mezzo.

J. C. Sì, ma è differente entro 8 e 2.

M. B. Come è differente tra 8 e 2?

J. C. Two thousand...

M. B. ... ho capito, è meglio averne 8, è molto meglio averne 8 che 2.

Va bene quindi lei vuol provare. Adesso con questo fatto dei numeri qui ci stiamo perdendo nelle cabale e nei numeri del lotto, va bene.

Allora sig. Cage lei si sente di entrare in cabina e raddoppiare; va bene? Allora lei non deve scegliere nessuna busta, si accomodi lì e vediamo come va a finire, no? Non se la prenda se poi per caso cade eh! lo glielo detto di ritirarsi.

RUMORE DI PASSI E DI ENTRATA NELLA CABINA.

M. B. Allora sig. Cage anche questa volta noi abbiamo le domande tradotte in inglese, io le manderò una busta con la traduzione così lei se la può leggere lì dentro, eh! Be, immagino che questa sera lei sarà molto più emozionato delle serate precedenti (RUMORE DI BUSTA STRAPPATA). Vedo che è tutto sudato, ha la faccia tutta sudata, si asciughi sig. Cage. Allora le faremo vedere la diapositiva n. 1 - diapositiva n. 1 - eccola sullo schermo. Noi le mostreremo, in diapositiva Sig. Cage, la chiave analitica delle po-li-po-ra-cee, fotografata dal volume dell'Atkinson, in questa chiave sono stati tolti i nomi di 4 generi, rispettivamente alle lettere a, b, c, e d. Completati con i nomi mancanti questa chiave analitica. Questa è proprio da 5 milioni, bisogna rileggerla due volte per capire di cosa si tratta; completati con i nomi mancanti questa chiave analitica. Allora novanta secondi, ninety seconds; ricevuta?

INIZIA IL TOC TOC TOC TOC...

J. C. For a, Fistulina.

M. B. A Fistulina, esatto!

J. C. For b, Poliporu.

M. B. Per b, Poliporu, esatto.

J. C. For c, Poletus.

M. B. Per c, Poletus.

J. C. For d, Bollitinus.

M. B. Bolletinus, bravissimo; sig. Cage continuiamo a sfidare allora.

Passiamo alla seconda domanda. Volete portare al sig. Cage la traduzione di quest'altra domanda. Era difficile? Was it difficult?

J. C. A little.

M. B. A little, un pochettino, va bene.

Diapositiva n. 2, attenzione le mostriamo questa volta la fotografia di un fungo, il quale nella realtà e nella fotografia ha il gambo nero. Lei ci deve dire: il nome scientifico, il colore delle spore, la forma delle spore, la lunghezza in micron delle spore, la larghezza in micron delle spore. Si concentri bene sig. Cage.

J. C. The name of mushroom is Bacillus, Bacillus Acrotomosis.

M. B. Bacillus Acrotomentosis è il nome scientifico, esatto. Il colore delle spore?

J. C. Ah, Jellow.

M. B. Il colore delle spore è giallo, è esatto; il colore, la forma delle spore adesso?

J. C. Oval.

M. B. Ovale, esatto: la lunghezza in micron delle spore?

J. C. Four to six micron.

M. B. Da quattro a sei micron, è esatto; la larghezza in micron di queste spore.

J. C. Three to four.

M. B. Da tre a quattro, bravissimo John.

APPLAUSI

M. B. Terza domanda, terza e ultima domanda; ah, ah, sig. Cage se lei ha sudato fino adesso, suderà ancora di più quando sente la terza e ultima domanda per i suoi 5 milioni. Sig. Cage attenzione:

Ci dica il nome dei 24 generi diagarici e spore bianche enumerati nell'Atkinson, il nome dei 24 generi diagarici e spore bianche enumerati nell'Atkinson.

J. C. I can enumerate then alphabetic list.

M. B. Come dice?

J. C. I can enumerate then alphabetic list.

M. B. Il sig. John Cage ci dice che è in grado di dirci, di darci la lista completa in ordine alfabetico.

J. C. O. K. alfabetico.

Inizia il TOC TOC TOC, Bongiorno segue numerando l'elencazione di Cage.

M. B. Uno, avanti, Amanita bene, Amanitassiss tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, nove...

Bravissimo promosso.

MUSICA E APPLAUSI

M. B. Bravissimo, bravo bravo bravo bravo. Bravo bravissimo, bravo Cage. Beh, insomma il sig. Cage ci ha dimostrato indubbiamente che se ne intendeva di funghi, perché con le domande che gli abbiamo fatto questa sera c'era di che sudare. Quindi non è stato semplicemente un personaggio che è venuto su questo palcoscenico per fare delle esibizioni più o meno strambe di musica strambissima, quindi è veramente un personaggio preparato. Io lo sapevo, perché mi ricordo che il sig. Cage ci aveva detto che abitava nei boschetti nelle vicinanze di New York e che tutti i giorni andava a fare le sue passeggiate a raccogliere funghi, ed ecco dove ha imparato la sua materia.

J. C. Un ringraziamento a... funghi, e ringraziamento alla Rai, e ringraziamento a tutti genti di Italia...

M. B. A tutta la gente di Italia.

APPLAUSI

M. B. Bravo sig Cage arrivederci e buon viaggio, torna in America adesso o resta qui? Do you go back to United States or you stay here?

M. B. Ah! Ritorna di nuovo, ho capito.

J. C. ... mia musica resta.

M. B. Ah! Lei va via e la sua musica resta qui, ma era meglio che la sua musica andasse via e lei restasse qui.

RISATE E APPLAUSI

M. B. Arrivederci sig. Cage, arrivederci e buona fortuna a tutti con Lascia e Raddoppia.



presentante artistica », a cui l' Africa si affida, non tanto per vendere un prodotto « suo », quanto piuttosto per farsi semplicemente conoscere...

E lei, da buona diplomatica, ha risposto a tutte le domande con frasi gentili quanto generiche, con espressioni di appassionata propaganda e buoni sentimenti. Un clima di idillio. Formulette mandate a memoria: « ...Certo in USA per i musicisti neri è una vita molto difficile... quelli del jazz sono agli stenti... i pochi che guadagnano bene si dedicano ad una produzione molto commerciale: soul, popular music... In Africa è molto diverso: non si può dire che esistano distinzioni così nette... Noi, ad esempio stiamo raccogliendo materiale dalle tradizioni di molti Paesi diversi, rielaborandole e riproponendole per evitare che vadano disperse... ».

E via dicendo... le tante culture da salvare... da propagandare. Un mare di buone intenzioni. Poi, la sera, uno show tutt'altro che esaltante e un linguaggio assai meno da puri...

Al suo fianco il marito, l'ex leader del Potere Nero, seguiva attento, quasi teso. Quando cominciammo a chiamarlo in causa, il clima mutò di colpo: le parole uscivano precise e sibilanti come proiettili dalla sua bocca tirata in una smorfia-sorriso, un gestire scarno e sicuro di sé, un linguaggio lucido e serrato... E subito l'argomento si era spostato su di un piano di maggior concretezza dalla cultura musicale dei popoli neri alle condizioni socio-politiche, all'attuale situazione (in

Africa, in America, nel mondo) e ai nuovi metodi di lotta...

Molti ascoltavano con il fiato sospeso il suono tagliente di quelle frasi, in un inglese così nitido, un'enfasi così fredda e spietata: forse era il fascino dell'oratore consumato, o forse la sensazione quasi di colpa che si prova dinnanzi a grandi problemi che ci sembrava di aver sempre conosciuto finché non si scopre la superficialità della nostra conoscenza, l'ambiguità e il mistero di un mondo troppo diverso...

UNA STORIA DEI '60

Per chi non lo ricorda Stokely Carmichael è stato una delle figure di maggior spicco negli anni infuocati della America negra, soprattutto quelli che seguirono l'assassinio di Malcom X (il 21 febbraio 1965).

Nativo di Trinidad, ma cresciuto in USA e laureato alla Howard University nel '64, Carmichael divenne uno dei più giovani e rappresentativi leader neri proprio in una fase storica particolarmente importante nell'evoluzione delle lotte sociali e razziali negli Stati U-

niti. L'aumento della conflittualità, il Vietnam, l'esplosione di sanguinose rivolte (Harlem, '64; Watts, '65) erano i segni più appariscenti del crollo delle illusioni riformiste dell'era kennediana, che coinvolgeva anche molte delle associazioni non violente cui negli anni precedenti si attribuivano i meriti di aver condotto battaglie decisive sul piano sociale e in particolare per l'emancipazione dei popoli di colore. Nacquero nuove organizzazioni ed anche alcune delle più battagliere associazioni di quei tempi abbandonarono la non violenza come strumento di lotta, riel-

CONFERENZA STAMPA

Il capannone della TV interna e dei dibattiti alla Festa milanese dell'Unità quel pomeriggio era particolarmente animato e il solito cordone di curiosi stava diventando una piccola folla. Tra pochi minuti i volti di Miriam Makeba e Stokely Carmichael sarebbero apparsi sui teleschermi seminati con dovizia tra gli stand per tutto il parco; tuttavia erano in molti a voler vedere da vicino i due protagonisti di quell'afoso pomeriggio.

La conferenza stampa iniziò abbastanza puntualmente e, secondo regole cavalleresche le prime questioni — non proprio scottanti — riguardavano la Makeba.

Nove passaporti diplomatici, un passato prestigioso, una grande voce (con un repertorio assai meno significativo), Miriam è ormai quel che si dice un personaggio istituzionale: una figura unica di « rap-



Black Power: intervista a Stokely DAL GHETTO

borando su linee più intransigenti una strategia politica rivoluzionaria e tentando di raggiungere più efficacemente le grandi masse diseredate. Tra queste organizzazioni figuravano l'Organization for Afro American Unity fondata da Malcolm X dopo la sua separazione dai Black Muslims e lo SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee) in cui militava Carmichael.

Questa organizzazione era stata la sola che aveva saputo unire in significative battaglie politiche giovani bianchi e neri, subisce una radicale trasformazione da questa fase di crisi: sotto la presidenza di Carmichael prima e di Rap Brown poi (e il progressivo allontanamento della componente bianca) diviene il nucleo organizzativo fondamentale per l'elaborazione del concetto di Black Power e la teorizzazione di forme di rivolta spontanea e di alleanza rivoluzionaria con tutti i popoli africani, asiatici o

sudamericani oppressi dall'imperialismo.

Dal '65 il nome di Stokely diventa quello di un mito intorno al quale tende ad identificarsi lo spirito di rivolta di un intero popolo.

La sua, tuttavia, è ancora la condizione di un intellettuale americano che i neri del ghetto non riescono facilmente a capire e ad immaginare come capo guerrigliero. Il suo apporto è soprattutto di elaborazione ideologica: « è un appello agli afroamericani perché si uniscano, — dice egli stesso in un suo scritto — prendano coscienza della loro tradizione e costruiscano un senso della comunità... Il concetto di Potere Nero si fonda su di una precisa premessa, e cioè che prima che un gruppo possa entrare a far parte di una società aperta *deve serrare le proprie file* »

E' l'antica ossessione di un popolo che vuole ritrovare prima di tutto la sua identità etnica: dopo secoli di schiavitù e totale sradicamento il negro conosce nelle grandi città del Nord la sottoccupazione e la segregazione nei ghetti. Ed è un

nuovo violento trauma che lo fa sentire più che mai vittima di un sistema ed insieme disperatamente alienato da esso.

Le improvvise e violente rivolte dei ghetti dimostrano la condizione senza sbocchi di un sottoproletariato prigioniero del suo ambiente degradato ed ancora incapace di concepire forme di organizzazione politica in grado di agire sulle altre strutture sociali americane e di sviluppare una vera e propria strategia rivoluzionaria.

La rabbia cresce così insieme con l'impotenza in questi quartieri di emarginati e qualsiasi espressione di rivolta nel popolo negro degli USA è marchiata a fuoco del limitante segno del ghetto: una cupa disperazione, un isolamento culturale e sociale che rende la gente nera estraniata e sospettosa di qualsiasi forma di organizzazione rivoluzionaria derivata da civiltà bianche (in fondo anche Marx è un bianco...). Da questi lager cittadini creati dal capitalismo americano si

esce soltanto accettando la legge della violenza e dello sfruttamento per andarsi ad inserire in quella classe di privilegiati di second'ordine che è la borghesia nera o nelle istituzioni repressive del sistema (carceri, manicomi, etc.).

E' naturale che in una tale condizione i leader negri abbiano sempre avuto enormi difficoltà ad organizzare la lotta o, rischino di continuo di trasformarsi in equivoci intermediari del sistema stesso.

Il Potere Negro degli anni di Carmichael ebbe l'indubbio merito storico di elaborare le spinte che provenivano dalle rivolte spontanee, di offrire loro un minimo di inquadramento storico, di sviluppare la presa di coscienza e la militanza attiva tra i giovani afroamericani. Ma alla distanza affiorano anche i segni negativi: il razzismo alla rovescia diventava uno strumento che divideva le masse popolari, impedendo



Carmichael

ALL'AFRICA

di sviluppare una politica di alleanze tra gli sfruttati e gli oppressi di tutte le razze; lo stesso mito di una cultura africana finiva col favorire forme di fanatismo a tutto vantaggio dell'ascesa di un nuovo capitalismo nero.

Un nuovo passo avanti per la resistenza nera in USA fu la fondazione del Black Panther Party. Nato come organizzazione di difesa armata contro le violenze di poliziotti e razzisti nei ghetti, è fondata da Huey Newton e Bobby Seale.

E' il primo gruppo che tenta di organizzare un abbozzo di partito rivoluzionario su basi ideologiche marxiste leniniste (seppure adattate alle particolari condizioni del popolo afroamericano). Per capire le difficoltà e le contraddizioni nelle quali cresceva il movimento rivoluzionario negro, non bisogna mai dimenticare l'anticomunismo viscerale statunitense (di un'exasperazione che non ha riscontro in nessun paese europeo), che ha sempre fatto presa anche sugli strati più miserabili della popolazione, compresa quella di colore (ne offre significative testimonianze l'*Autobiografia* di Angela Davis).

Se il movimento delle Pantere Nere ha contribuito a far compiere nuovi passi avanti alla coscienza rivoluzionaria dei negri e alla formazione politica di numerosi giovani leader, anch'esso ha pagato alla distanza i propri limiti operativi. Pur sviluppando un'interessante politica delle alleanze, riesce ad innestarla solo parzialmente nella pratica con alcuni gruppi di progressisti bianchi; è violentemente contrastato da altre organizzazioni di colore; al suo interno esplodono sempre più frequentemente scontri e divisioni feroci; resta infine troppo isolato davanti all'escalation di una campagna repressiva senza esclusione di colpi.

Negli anni di maggior attività ('67-'69), anche Carmichael si avvicina al BPP e viene persino eletto Presidente. Ma è forse più un riconoscimento alla sua rappresentatività che un'adesione alle sue idee. Quando nel settembre '69, durante un suo viaggio in Africa, Carmichael invia una lettera di dimissioni dal partito (ormai dilaniato dai contrasti interni), Eldridge Clea-



Mariam Makeba

Stokely Carmichael

ver, uno dei leader più giovani e battaglieri, risponde con una celebre lettera aperta.

« Tu non hai mai voluto renderti conto delle differenze tra la storia del BPP e la storia dell'organizzazione di cui eri stato un tempo presidente, lo SNCC, e questo spiega forse perché tu sia ossessionato dalla paura che i bianchi finiscano col prendere in mano le redini delle nostre organizzazioni... ».

« ... con i tuoi continui ammonimenti a stare in guardia contro tutti i bianchi, tu dimostri di sottovalutare l'intelligenza dei tuoi fratelli neri... ».

« ... le richieste da te avanzate nel quadro della teoria del Potere Nero fungono ora da lubrificante per facilitare l'ingresso della borghesia nera nella struttura di potere... ».

« Tu non eri in grado di distinguere gli amici dai nemici, perché tutto ciò che ti riusciva di vedere di chi ti stava di fronte era il colore della pelle... ».

Sono accuse sanguinose, che contribuiscono ad eliminare dalla scena americana il leader più prestigioso del Black Power. Carmichael rimane ospite in Guinea, mentre negli ultimi anni gli altri leader — sempre più divisi dai contrasti — vengono decimati dalle faide tra gruppi neri e dalla campagna repressiva scatenata da Nixon.

L'AFRICA E' LONTANA

Chi è Stokely Carmichael oggi? Le poche domande che gli sono state rivolte alla conferenza stampa mi hanno lasciato insoddisfatto: cerco di

scambiare alla fine con lui quattro parole in modo informale. Ma il risultato non cambia di molto: cordiale e distaccato, continua a regalare frammenti della sua smagliante prosa oratoria. C'è ben poco che spieghi o che informi, ma vitalità verbale, slogan di speranza e caparbietà.

« Negli USA è in atto il più potente sistema di sfruttamento e repressione che abbia mai subito la mia razza... Ma non si può parlare esattamente di un riflusso nelle lotte... Qualcosa è cambiato, ma la lotta del popolo afroamericano non si può fermare... ».

« Le tattiche rivoluzionarie cambiano e devono adattarsi alle diverse condizioni storiche. Ma la lotta dei neri è molto diversa da quella degli altri... In precedenza le rivolte spontanee erano l'unica forma di resistenza che poteva esercitare il mio popolo... Poi le lotte si sono organizzate... ».

« Le rivolte spontanee possono anche infliggere duri colpi al sistema, ma non possono rivolgerlo... ».

« Il sistema americano è troppo forte per illuderci di abatterlo dall'interno: è uno sforzo unitario da compiere a livello internazionale... Dobbiamo prima evolvere la situazione africana: man mano che la lotta per il socialismo e la democrazia avanza nei paesi africani, come nel resto del mondo, si avranno ripercussioni decisive anche nel sistema americano... ».

E per chiudere il nemico in questa morsa storica che è l'emancipazione socialista dei popoli sottosviluppati e sfruttati

dal neocolonialismo, Carmichael scopre la madre Africa, diventa coordinatore di « una grande organizzazione rivoluzionaria panafricana » e corre per mezzo mondo a fianco alla Makeba facendo il propagandista delle aspirazioni africane.

Sono perplesso. Gli chiedo con franchezza se questo panafricanismo non è imparentato con tutte le forme di nazionalismo nero affiorate nella storia sanguinosa dei ghetti, se il ritorno all'Africa (dove tra l'altro gli Stati socialisti e rivoluzionari non abbondano certo), non è forse il riproporsi di un mito astorico ed estraniante che ha messo spesso le radici nel negro statunitense. E lui dice di no, che il suo popolo ha bisogno di ritrovare la sua identità originaria, il legame del suo sangue, ma che lui non vuole certo riproporre l'emigrazione di ritorno in Africa (che sosteneva il movimento di Marcus Garvey negli anni venti); che lui è convinto che, solo con l'appoggio dei popoli fratelli, i negri d'America potranno sopravvivere là fino ad abbattere il capitalismo.

Difende con passione le sue idee, ma non riesce a nascondere i legami pericolosi che uniscono il suo attuale panafricanismo con il razzismo alla rovescia degli « anni eroici »; dai limiti del ghetto a quelli dell'Africa, imprigionato ad un sogno di rivolta, pronto a vedere in tutti gli uomini della sua razza i segni che li uniscono, ignora caparbiamente le trame che i suoi fratelli di colore della borghesia nera possono costruire sulle aspirazioni di un'intera razza: le trame che nonostante lo stesso sangue, le stesse radici culturali, possono ridividerli in oppressi e oppressori. Ora, mentre lo saluto, mi sembra di intuire qualcosa persino di patetico nel suo personaggio, qualcosa di mostruosamente disperato: Stokely è un simbolo di quel riflusso della resistenza afroamericana che egli stesso nega. Dietro le parole orgogliose si nasconde la frustrazione di chi ha vissuto otto anni di furore e di illusione ed ora che il fuoco è di nuovo coperto dalla cenere sente quanto è lungo ancora il cammino...



Tu, stupido diamante

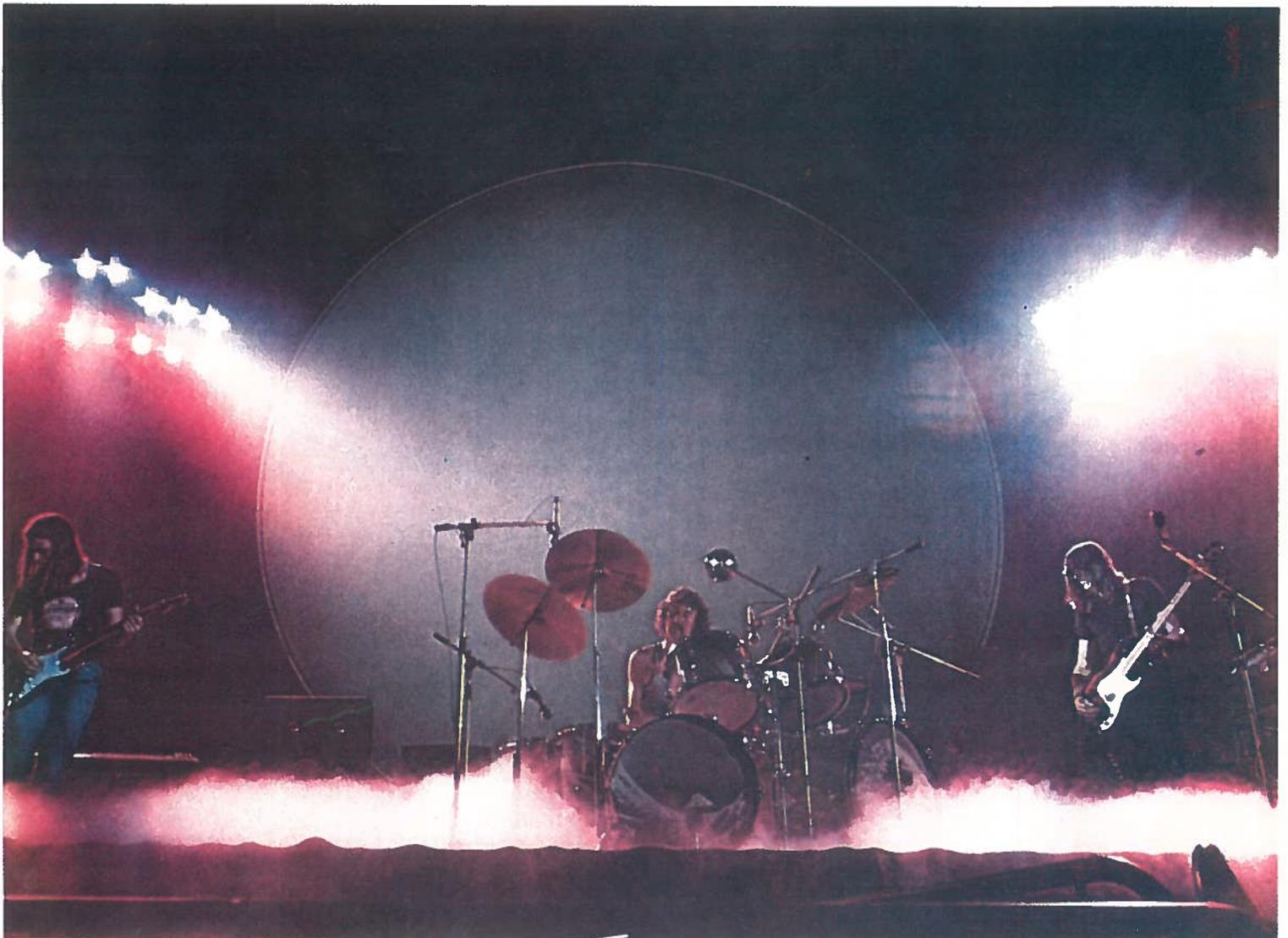
« Non aver paura di avanzare troppo lentamente: abbi solo paura di restare fermo »
(Mencius)

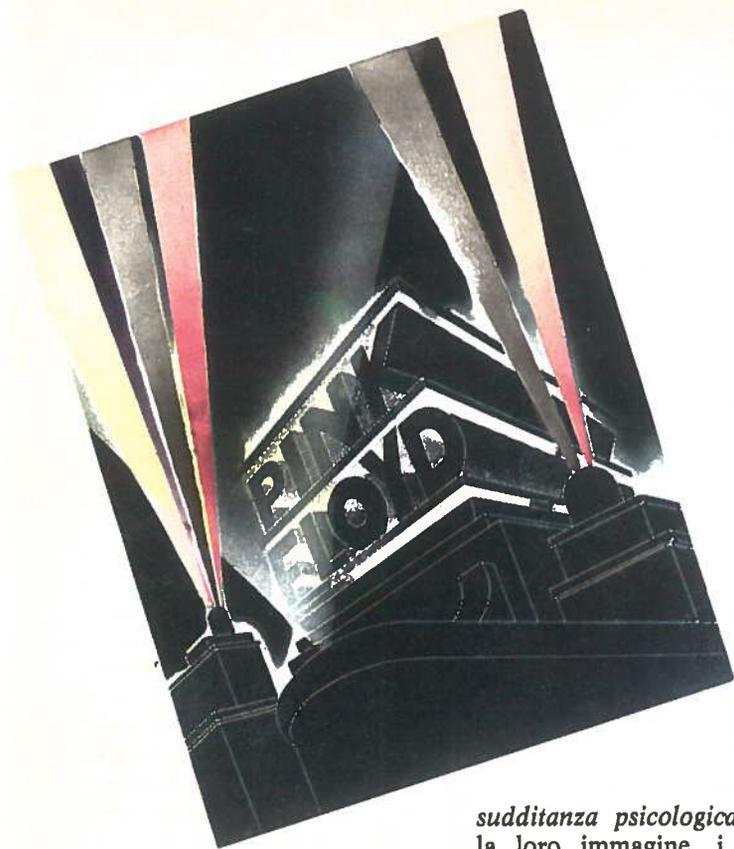
Non voglio riesumare per l'ennesima volta il cadavere della rimembranza, un'espressione indelebile stampata ancor oggi sul volto di vecchi nostalgici dagli occhi brillanti: la voce « hey, è uscito il nuovo LP dei Pink Floyd! » come se da *Ummagumma* ad oggi non fosse successo proprio nulla, una voglia disperata di resuscitare il fantasma di un'arte che per un attimo ci era sembrata uscire dall'inaccessibile castello della Programmazione Industriale...

Eppure succede ancora. « E com'è, com'è? ». « Uno sbalzo » informa regolarmente la voce al di là del filo. « C'è un assolo di chitarra nel terzo pezzo della prima facciata... guarda, Dave Gilmour a cavallo di una Statocaster, non so se ti ricorda qualcosa... ».

1.

Pochi dischi mi hanno disgustato, negli ultimi anni, come *Dark Side of the Moon*. Lo dico con le sue incredibili cifre di vendita sotto gli occhi, consapevole di attirarmi i fulmini censori di tutti i quindicenni carnivori che hanno trovato una valida alternativa « ballabile » a Suzy Quatro nell'imbecillità di *Money*; di chi ha scomodato nei rantoli





saxistici di Dick Parry « aperture jazzistiche » (owww...); di chi ha voluto giustificare a tutti i costi questo suono molle e sconsolatamente furbo in nome di scoloriti fasti passati. E dire che loro, gli ex Accademici della Magia, si sono limitati a giocare d'astuzia; comprendendo che la fascia più redditizia per la vendita del disconocciolina non era certo quella cresciuta con *Set the controls for the heart of the sun* in ogni angolo del cervello, ma bensì quella capace di Bay City Rollers e Bad Company. La suggestione del nome, ecco la punta del grimaldello: impossibile non associare i Pink Floyd a qualcosa di importante accaduto da qualche parte, tutti i loro dischi nella casa dell'amico che offriva il primo joint, il rispetto — la

sudditanza psicologica — per la loro immagine, i racconti eroici di concerti fantascientifici, fuochi d'artificio / balletti / luci psicoqualcosa / quadrafonia tridimensionale...

Dark Side era stato inciso in un anno — dodici mesi! — di lavoro. Chi ha visto *Pink Floyd at Pompei* ricorderà bene le sequenze sulle sessions di registrazione del disco, lunghe espressioni di mortale stanchezza sul volto di Gilmour e di Water, un prodotto che nasce lentamente e faticosamente. Energie bloccate, questa è la chiave: creare musica come un qualsiasi altro lavoro. Disagio. « Dal punto di vista creativo, *Dark Side* ci ha spinto in un vicolo cieco » ammetteva Gilmour qualche mese fa. « Avevamo solo cercato di dare forma ad un suono lineare ed immediato... ma siamo stati *misunderstood* ».

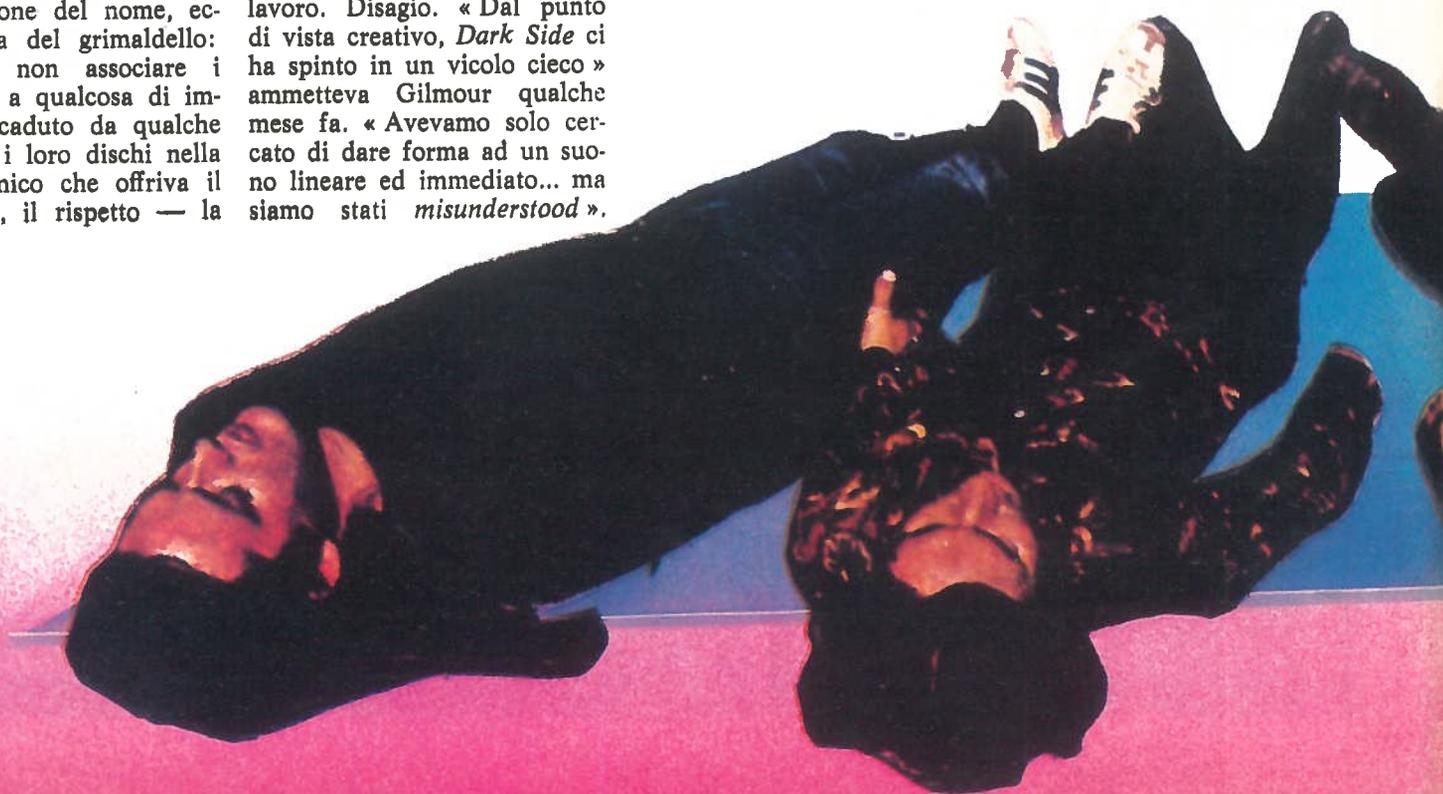
Incompresi, certamente. A Knebworth, 5 luglio 1975, i Pink Floyd hanno presentato un pessimo concerto ed un apparato scenico degno di un avanzo hollywoodiano mal digerito (aerei, pirotecnica da circo natalizio). Uno dei brani era *Gotta be crazy*, che ad un certo punto sottolinea *gotta keep people buying that shit* — « ah, allora è vero, è merda quella che ci hanno sempre venduto » aveva inferito un amico un po' moralista, che aveva iniziato ad odiare i Floyd grazie ad una canzoncina intitolata *St. Tropez* e che da allora insisteva su una tesi del tipo « Una volta l'oppio dei popoli era la religione, ora sono i Pink Floyd ». Gli applausi erano molto poco convinti, nei prati più lontani dal palcoscenico decine di coppie facevano l'amore, totalmente indifferenti a quanto stava accadendo ai loro vecchi idoli. Vecchi?

2.

Il mito Syd Barret. Possiamo sfatarlo, una volta per tutte? Possiamo dire ad alta voce che invocare il suo nome come Modello Perfetto di Purezza Creativa, in opposizione ai grigi colori del presente, è solo un tentativo di sbronzia nostalgica che ha sbagliato bersaglio? Syd era stato espulso dall'Accademia Pink Floyd negli ultimi mesi del '67, prima che *Saucerful of Secrets*

vedesse la luce. I concerti del gruppo andavano deserti — Syd non riusciva più a ripetere nemmeno certi elementari passaggi strumentali —, trovare un ingaggio era diventato un'impresa: liti, drammi, Syd che si iniettava LSD nelle tempie per farlo arrivare più rapidamente al cervello.

C'erano state *See Emily Play* e *Astronomy Domine*, d'accordo, ritratti sorridenti e saltellanti di certa ingenuità creativa verniciata di psichedelia a buon mercato: ma il suo apporto era stato più determinante nel lato coreografico/estetico del suono — qualche breve folle splendido testo, capovolgere lo specchio di tutti i giorni, dare fiato alle trombe dell'irrealtà —, nella creazione dell'immagine « alternativa » Pink Floyd, che sul lato dell'elaborazione strettamente musicale. Dave Gilmour — che di Barret era stato maestro — assicurava indubbiamente una maggiore consistenza al suono, l'apertura verso dimensioni più profonde ed eteree. Rimpiangere Barret, considerarlo retroattivamente un possibile antidoto alla crisi involutiva dei Floyd è solo mesta operazione di fantapolitica, ennesima invocazione al mito decadente dell'allucinazione totale, autocompiaciuta, ciecamente inutile (chi conosce i due LP di Syd, assurdi monumen-



ti di paranoia acustica?). D'altronde — per equanimità — va anche sottolineato come Gilmour abbia rappresentato il punto trainante dell'involuzione verso certo semplicismo rockistico da fumetto di suburra: i presagi erano già nei ritornelli idioti di *Obscured by clouds*, a ben vedere anche in parecchi frammenti di *Meddle*. Riffs asfittici e senza luce arrotondati intorno a tre note, proprio tutto il contrario di quello che avevamo amato nei Floyd « giusti », affondi e sviate interminabili, un fluido magnetico costruito a misura di sogno che scorreva dagli strumenti allo spazio e ancora al nostro cervello ed al nostro corpo — chi ha mai delegato all'hard rock il potere di evocare ogni emozione realmente « fisica »? Rick Wright è sempre stato un grande mezzo musicista, un rifinitore elegantissimo senza il fiato del cursore di centrocampo — ascoltare i suoi recenti interventi al synt per comprendere —; Nicky Mason mi ha veramente convinto solo nei panni di produttore (*Rock Bottom* di Wyatt...). Il solo Roger Waters è da sempre l'autentica luce dei Floyd, l'elemento capace di trovare nel suono qualcosa di più di un bieco stimolo economico: a lui si devono *Set the controls for the*



heart of the sun, Grandchester Meadows, « cose » semplici e bellissime come *If*, *Cirrus Minor*, *The Nile Song*, gran parte di *Careful with that axe, Eugene* e della stessa *Saucerful of Secrets*. Amore per l'illimitato potere dell'espressione sonora, sentito come veicolo supremo di una totale realizzazione esistenziale: la sola molla che può spingere un artista a spezzare gli argini dell'ovvietà, a superare il circolo vizioso che conduce dal successo commerciale di un'idea nata con tutti i crismi dell'originalità alla più totale sterilità creativa, alla trasformazione in automi mangiasoldi — faccine pulite che reclamizzano

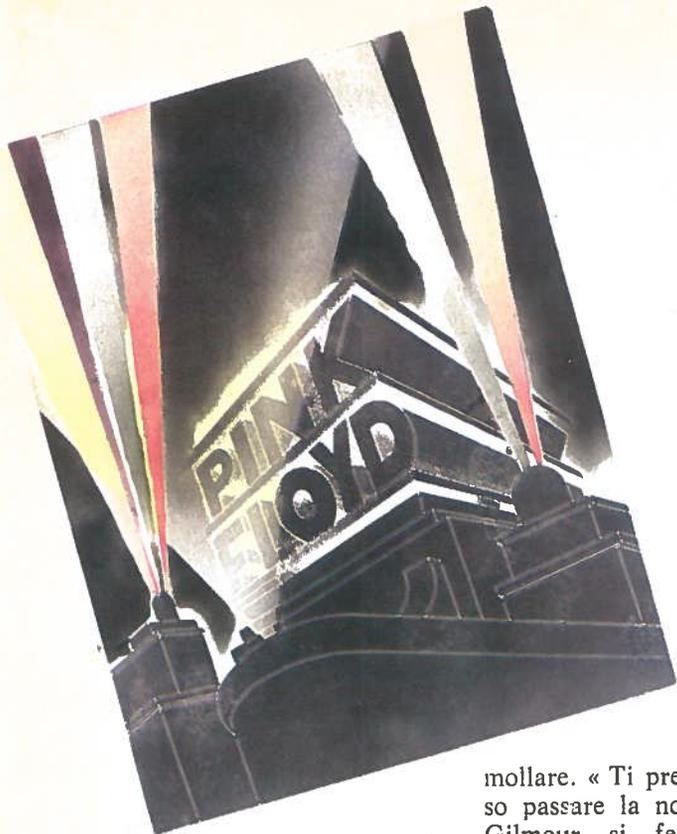
una marca d'aranciata dalle pagine di qualche sagace giornaleto musicale. Waters ha tentato di dare un benefico scrollone ai compagni, *Wish you were here* — il titolo del nuovo album — è un ironico messaggio, « mi piacerebbe che voi foste qui » per strappare ancora una volta alle nebbie dell'Impossibile un tentativo di Suono Autentico; qualcosa di molto distante dall'attitudine impiegatizia di Gilmour e Wright, disposti a passare poche ore — diluite nei mesi — alle prese con ogni nuovo disco, a timbrare il cartellino rosso degli ultimi spiccioli di arte (arte?). Ma aspettate: il disco si doveva chiamare *Shine on, you crazy diamond*, con relativa dedica a Syd Barrett...

ed è destinato ad essere l'unico album dei Floyd per molto tempo, visto che i prossimi diciotto mesi saranno spesi per la realizzazione di una colonna sonora per Alexandro Jodorowsky... Se i Pink Floyd fossero nati dieci anni prima, ora sarebbero baronetti?

3.

Lione, dicembre 1972, dopo una disastrosa tournée con il balletto di Roland Petit. Freddezza. Dave Gilmour: « Siamo obbligati a suonare. Intendo dire, in alcune sere non ne abbiamo proprio voglia. Per questo *non improvvisiamo quasi più nulla*; così possiamo evitare il rischio di grossi sbandamenti, magari proprio nel bel mezzo di un concerto importante ». Roger Waters: « La nostra relazione con l'underground, o con qualsiasi altra forma di cultura, ci è stata in realtà *imposta* dai media underground. Da persone che credevano nella realtà dell'un-

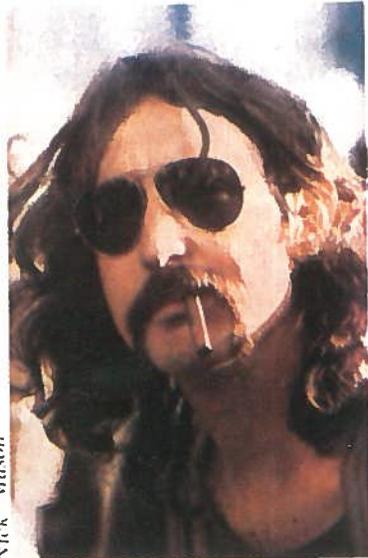




derground. Io non ci credo, non ci ho mai creduto».

4.

Londra, agosto 1974. Susan aveva speso almeno dieci giorni per rintracciare David B. Gilmour, suo nerboruto idolo di una vita. Era calata da Aderdeen, Scozia, incurante di tutti i discorsi sul tramonto del



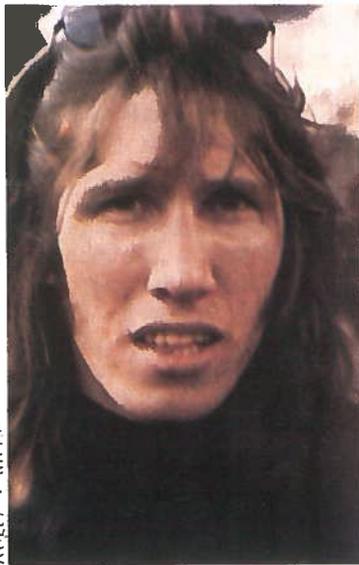
Nick Mason

groupianesimo: voleva incontrare la sua star. Gilmour era uscito dalla casa di un'amica a Kensington, dirigendosi verso un club dove era in programma una piccola — e segretissima — jam in famiglia, con Mike Ratledge e altri vecchi compagni di stenti. Susan gli sbarrò il passo. «Dave ti ho cercato per tanto tempo... vorrei restare un po' con te...». Sorpresa. «Sono occupato ora, ho fretta...». Ma Susan era ben decisa a non

mollare. «Ti prego Dave, posso passare la notte con te?». Gilmour si fermò, incerto, sbatté gli occhi un paio di volte e «Posso fare la mia jam, prima?».

5.

Wish you were here è un



Roger Waters

album-concept, secondo tradizione. Qualche minuto di introduzione *planata* — larghe folate d'organo, interventi chitarristici rubacchiati pari pari a *Echoes* —. Le sei note del tema-base accennate, ripetute, lavorate di cesello fino all'esplosione della parte vocale. Hey, ma questo brano l'ho già sentito... un'impressione che percorre una buona metà della prima facciata. Eppure — miracolo! — le note che si accavallano sugli altoparlanti non sorso certo inchiodate al semplicismo di *Dark Side... Shine on you crazy diamond* si lascia



ascoltare senza infamia, nonostante l'estrema linearità della struttura sonora. *Machine* evoca un clima metallico e pesante, «benvenuto, figlio, benvenuto alla Macchina»: una sorta d'iniziazione sull'altare della tecnologia resa con fin troppo evidenti libidini di realismo. *Have a cigar* rimette le cose al loro posto, un orrido

Ancora una volta il tema iniziale, qualche accento «glorioso» ed il disco si chiude. Si riascolta volentieri, il ritornello sa stamparsi ben presto nella parte più sporca del cranio — quella usata per trovare una colonna sonora adatta alla rasatura mattutina, per intenderci, od ai viaggi autostradali in Svizzera, alle traversate pedestre notturne dei boschi della Transilvania, insomma a tutte le occasioni di dispera-



Rick Wright

divertissement, anonimato da quinta fila, qualcosa degno di qualsiasi formazione dilettante sudtirolese. Chiudete gli occhi, cancellate il mito Pink Floyd dalle vostre meningi: che credito concedereste ad un gruppo di tremebondi esordienti con simili, stantie credenziali? Ma *Wish you were here*, il brano che dà titolo all'album, è in fondo la sorpresa più grossa: Gilmour chi tira la coda a Roger McGuinn, un *pastiche* à la Byrds 1968... gradevole, comunque...



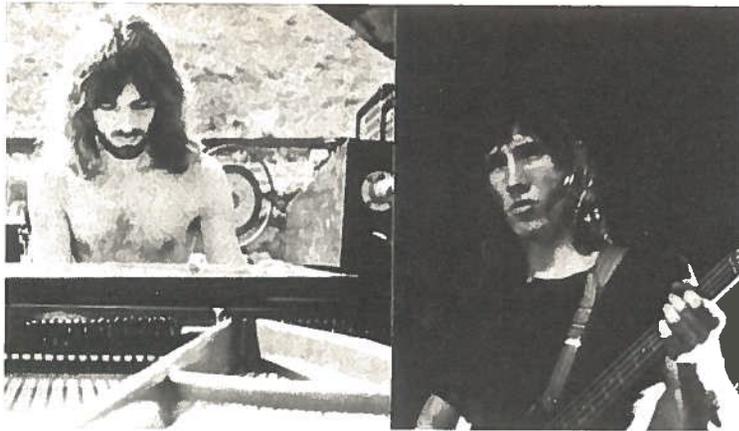
David Gilmour

zione in cui è possibile sentirsi solidali con il nostro vicino di balcone e con i suoi insistenti vocalizzi di *Piange il telefono*. Siamo sui livelli di *Meddle*: niente di eccelso, ed anche qualche tonfo sgraziato. Suono dignitoso solo a tratti, e niente di più.

Interpretare i rari segni incoraggianti di *Wish you were here* come l'inizio di una nuova, splendida era nella vita del

gruppo — o, peggio, come il ritorno ai fasti del passato — equivale solo a travisare grossolanamente l'attuale realtà dei Floyd. C'è da scoprire l'onestà di Waters nel tentativo di uscire dalla pericolosa spirale involutiva di *Dark Side*: ma dietro questa constatazione esiste solo la povertà di un suono capace di trovare i propri occhi ed il proprio cuore nelle terre di un melodismo « raffinato », di soluzioni tecniche abbarbicate ad uno scontato e solipsistico gusto per la forma. I Pink Floyd hanno fatto scuola: per questo, oggi, non possono più permettersi impunemente di ripetere se stessi. Esattamente come non possono sperare di essere accettati grazie ai più o meno riusciti recuperi di pagine stilisticamente ibride (la già citata *Wish you were here*), già sfogliate in passato da nomi di ben altra seasibilità.

Oltre questa considerazione, tutti i discorsi su una pretesa « volgarizzazione » del sound — ad uso e consumo dei teenagers più sprovveduti — cadono miseramente nel ridicolo.



lo. I Floyd avevano già toccato la vetta della propria collina molti anni fa, proprio con *Ummagumma: Atom Heart Mother* aveva rappresentato un'evasione estemporanea — anche se singolarmente riuscita — da un certo cliché etereo e « spaziale » incollato al gruppo a partire dai tempi dell'*UFO*, un colpo di coda sfacciatamente espressionista ma anche perfettamente centrato sui nostri desideri di suono da liceo classico. Ma come geografia e buon senso insegnano, le colline non sono montagne: che fare, dunque, iniziare ancora da zero l'esplora-

zione dell'espressione musicale, ricercare la magia di un'intuizione folgorante capace di tradursi in un canto vivo, lucido, stimolante; spianare nuove strade all'espansione della coscienza, la musica che abbiamo da sempre nelle stanze della nostra Speranza?

Naturalmente no. Se vogliamo lasciarci inghiottire dai flutti del sentimentalismo i Nostri non sono forse condannabili, per questo: musicalmente ed umanamente sì. Le istruzioni per l'uso di *Wish you were here* erano già state stampate da molto tempo: sorseggiate a denti stretti nei

momenti di « fatica mentale », nostalgie dei « buoni vecchi tempi » — qualcosa si sta rompendo —, fingere che tutto sia rimasto come sei anni fa anche se l'inflazione divora il 12% dei nostri salari e la SIP taglia i fili del telefono. Siamo già così vecchi? Siamo già così rassegnati?

Sembra che amare la musica, oggi, significhi vestire troppo spesso i panni del necrologo. Nel 1970, Pink Floyd era il nome di certi acidi color rosa, che promettevano viaggi quasi paragonabili a quelli possibili grazie a *Sisyphus*. Nel 1975, un'occasione di revival, di saggi, di patetiche lettere di Dedizione Irreversibile che arrivano periodicamente in redazione, in uno stillicidio impensabile solo un paio d'anni fa. « Sii come il silenzio mortale che si stende tutt'intorno » suggeriva saggio Roger Water dagli altari della sua tribuna millenovecentosessantanove.



**ANDATE IN DISCOTECA?...
SÌ?...NO?!
NON IMPORTA
QUESTO E' IL "DISCO"!!!**

**LP-BL 754100 INSIDE OUT
45 giri 55005 FOOT STOMPIN MUSIC-DISCO STOMP**

**HAMILTON
BOHANNON**

**Brunswick
RECORDS**

DISTRIBUZIONE MESSAGGERIE MUSICALI - MILANO

Bob Dylan Bookshop

Robertino-Seme-di-Streppa è invecchiato con eleganza, ma solo gli ultraventicinquenni conservano un ricordo abbastanza limpido e centrato della sua figura, poesie, favole sulla vita di un mito troppo grande e troppo lontano, trasparenze di numeri *Rolling Stone* sgualciti, avventurosamente giunti da oltreoceano. Molto inchiostro, in verità, è stato speso su Bobby. Accendiamo qualche luce.

1) *I libri pubblicati in Italia*. Innanzitutto *Bob Dylan* di Anthony Scaduto, Arcana (edizione originale Abacus books): il più interessante, senza dubbio, analisi critica e biografia — impietosa — attorno ad un personaggio restituito alla sua quotidianità, completamente fuori dal mito. Si divora in un batter d'occhio. *Tarantula*, Mondadori (edizione originale Panther), è il famoso libro di poesie (?) o scritti « spontanei » di Dylan. Un pateracchio indecente, comunque: non aspettatevi di trovare la forza inaudita di *Ballad of a Thin Man*, la lucidità di *Like a Rolling Stone*. Ginsberg sbirciato sottobanco, tiepidi tentativi di linguaggio « tale e quale » senza alcun filtro razionale: e nebulosità, forzature, qualcosa di troppo simile alle poesie dei vostri sedici anni, ancora rinchiuso nel terzo cassetto della scrivania. Molto meglio *Blues, ballate e canzoni*, l'antologia di testi della Newton Compton Italiana, per ricordare i lineamenti più convincenti del Dylan « preistorico », il suo

ingresso di diritto nell'ambiguo mondo del divismo underground.

2) *I libri in inglese*. Ottimo *Bob Dylan, a Retrospective* di Craig McGregor (Morrow), una raccolta di articoli scritti su Bobby nel periodo 1961-1971.

C'è di tutto, osanna e stroncature, un feroce attacco del buon Ewan McColl, le paranoie di A. J. Weberman, titoli come « genio o mistificatore? » Un documento di costume, anche, sulla stampa americana, i suoi metodi, i suoi chiodi fissi. *Bob Dylan, Positively Main Street (an unorthodox view of Dylan)* di Toby Thompson (New English Library) è piuttosto interessante per quanto riguarda la parte biografica precedente al '62, Robert Allen Zimmermann alle prese con l'insopportabile universo piccolo borghese di Duluth, Minnesota; perfettamente inutile (e povera) la parte su Bob Dylan artista.

Writings & Drawings (Panther), invece, appartiene a Dylan in prima persona: si tratta di una raccolta di canzoni (fino a *New Morning*) e di orribili disegni. Personalmente preferisco Dylan autore nel *Poem To Joannie* (Booklegger), che non è altro che lo scritto apparso sulle note di copertina di *Joan Baez in concert*, l'implacabile A. J. pt. 2. In quest'edizione Weberman ha scritto un'illuminante introduzione.

Bob Dylan di Daniel Kramer (Ballantyne) è essenzialmente un libro fotografico, completato

da una noiosa introduzione in cui l'autore racconta i suoi approcci al Grande Sogno Mittelamericano. Si comincia ad entrare nel terreno della beatificazione pura e semplice: oppure — come succede a Michael Gray nel suo *Song & Dance Man* (Hart-Davis & MacGibbon) — si scade nella saggistica più certosa e più fuori dalla realtà possibile dai tempi dei Presley fan club. Bah. Molto più interessante *Knockin' on Dylan's Door* dello staff di *Rolling Stone* (ed. Dempsy - Cassell): foto, recensioni, commenti sul tour 1974 di Dylan caratterizzati dal taglio stringato e « giornalistico » che ha reso celebre nel mondo il *magazine* statunitense. Ancora una parentesi: in Francia esiste un libello a « otto mani » dei fratellini punk di *Rock & Folk* (Ducray, Manoeuvre, Muller, Vassal): *Dylan* (ed. Albin Michel). Vedete un po' voi.

Da tenere d'occhio

anche un opuscolo intitolato *Bob Dylan in his own write*, che raduna una serie di scritti datati 1962 - 1965; estremamente interessanti i poemi tratti dalla rivista *Hootenanny*, soprattutto il famoso *A message from Bob Dylan* di cui parla Scaduto nel suo libro, uno scritto polemico e dissacrante (ohibò). Vi sono anche alcune foto inedite: peccato che sia difficile da reperire. *Words to his songs* è forse la

raccolta di testi più completa, in quanto comprende anche i brani incisi solo su bootleg; circolava qualche tempo fa all'Open Market di Parigi (58, rue des Lomabrds).

3) *Le riviste*. Se avete abbastanza fanatismo nel sangue, andate a ripescare il numero 5-6 (aprile-maggio 1971) di *Ubu*: vi troverete perfino l'astrotema di Bobby. In Francia *Planète Plus* (n. 21, aprile-maggio 1971) ha egualmente dedicato un lungo ed interessante studio a Dylan. Notevoli due numeri della rivista americana *Praxis*, una sopravvissuta underground, che nei primi mesi del 1973 ha dedicato due numeri al Nostro, a cura di Stephen Pickering: il primo si intitola *A commemoration*, taglio biografico/elegiaco; il secondo *Existence, Men and Realities* (150 pagine!)

è una lettura in chiave quasi — religiosa — con pennellate di misticismo e citazioni di Hermann Hesse — completato da una splendida documentazione fotografica. Ogni numero due dollari: io li ho trovati ancora a Parigi, da Givaudan (201 boulevard St. Germain). Ma l'exploit più grosso spetta ad un'altra rivista americana con ambizioni sotterranee, *National Lampoon* (n. 50, 1974): le « avventure di Zimmermann contro il Figlio di Dio », un fumetto dove Bobby combatte un superman in mutande bianche, cintura con monogramma J. C., croce d'oro tatuata sul petto. Pagine di delirio totale, politico - fantascientifiche: e le canzoni di Dylan (parodiate) a fare da filo conduttore. Take it easv. Bobby...





**IN VENDITA NELLE
MIGLIORI DISCOTECHES**

George Harrison



3C 064-05952



apple records

TXALAPARTA

Una volta tanto vi proponiamo una esplorazione « sotterranea » che non ha nulla a che vedere con il passato più o meno remoto e dimenticato, né con qualche sobborgo violento di una metropoli angloamericana. Per una volta non andremo a rovistare negli angoli più polverosi di un underground incartapecorito per scovare il frutto diverso e prezioso, sepolto dal cinismo (o dalla ottusità) manageriale e dalle scarse vendite. Il tempo è *oggi* (ma potrebbe esser *sempre*). Il luogo, il paesaggio aspro in cui vive e lotta da secoli il fiero popolo basco: dalle coste a strapiombo sull'Atlantico, alle ripide sequenze di colline, dai boschi pirenaici agli enormi squarci di roccia, le ferite in cui la madre Terra custodisce i segni meravigliosi

dell'immaginazione dei nostri progenitori. I fratelli Anton Jose e Jesus Arze (in arte il duo Arza Aniak) sono baschi, abitano in una piccola località presso S. Sebastiano e per campare fanno un mestiere qualsiasi, i macellai. Ma nelle numerosissime feste di paese la loro presenza è ben più magica e poetica: sono fra gli ultimi suonatori di *txalaparta*, il suono naturale di quelle terre, un'aureola di segnali acustici che si leva a testimoniare da sempre una tradizione culturale autonoma, la realtà e la vita di un popolo. *Txalaparta* (questa strana, intraducibile parola dell'idioma basco, che si pronuncia all'incirca « cialapàrta ») non si riferisce allo strumento, ma più propriamente al suono. Si dice « fare *txalaparta* » e non « suonare il *txalaparta* ».

Lo strumento è così umile che non possiede neppure un nome: sono soltanto delle tavole di legni diversi lungamente e accuratamente preparate, che vengono percorse da una coppia di suonatori con quattro mazze (anch'esse di legno) calate verticalmente. Degli oggetti elementari (che vantano sicuramente origini primitive) ma che richiedono una tecnica tutt'altro che elementare. Un celebre pellegrino, saccheggiatore di suoni autentici, di nome Steve Reich, ha già scoperto da tempo il *txalaparta* (ma guarda che combinazione!), ho voluto conoscere gli Arza Aniak e manifestar loro il suo entusiasta interesse. Ma i due giovani baschi sono rimasti degli sconosciuti e hanno inciso finora in Spagna un 45 giri (« registrato

in modo disastroso » mi dicono). Solo ora, e proprio in Italia, viene offerta ai due fratelli la grande occasione: hanno appena registrato a Milano il loro primo album per una nuova collana della Cramps. Quando li incontro in una vecchia trattoria del Sud di Milano, nei pressi dello studio di registrazione, non c'è proprio il clima per buttarsi subito a parlare di musica... Eppoi di gente basca in Italia non c'è un gran passaggio... Manco a dirlo, si parla subito di ETA, delle lotte degli autonomisti, di fascismo, di delazioni e delle torture della polizia... (Ancora non si sapeva niente di certo sulla sorte dei compagni fucilati). Solo quando si ritorna nello studio di registrazione si comincia a entrare in argomento: due supporti in metallo con grosse cinghie di cuoio sostengono quattro tavole di legno diversi, larghe un po' più di un palmo e

lunghe alcuni metri. Per terra sono accatastate altre tavole, di ugual misura ma di legni ancora differenti. Un bagaglio strumentale robusto, ma certo piuttosto ingombrante. Anton Josè e Jesus mi spiegano che si scelgono da soli accuratamente i grandi alberi da cui estrarre il materiale. Una volta segate le tavole vengono messe a bagno in un ruscello per parecchie ore, poi riposte in un luogo adatto per la stagionatura (che può raggiungere i cinque anni). Le sonorità, come di campane lignee, sono svariatissime e permettono di sviluppare un discorso d'improvvisazione musicale molto ricco e articolato. Nato con una sua funzione sociale di comunicazione a distanza (simile al tam tam), il *txalaparta* si è poi sviluppato come una forma di divertimento musicale: un linguaggio naturale dove la funzione estetica e quella sociale si penetravano e si arricchivano a vicenda, come accade facilmente nella realtà di un popolo che è vissuto, (e sopravvissuto) con tenacia in un rapporto non alienato con le sue tradizioni e con la natura che lo circonda. Ormai, come è ovvio, anche i suonatori di *txalaparta* vanno scomparendo, ma le ambizioni dei due Arza Aniak non sono certo quelle di apparire come gli « ultimi dinosauri », protagonisti assoluti di un glorioso tramonto. Essi credono ad un rilancio del suono basco nell'ambito di una musica moderna, che manifesta sempre



I due Arza Aniak

Sotterranea



maggiore interesse per certe tradizioni e certe tecniche (è facile supporre che il pubblico più sensibile alla loro musica sarà quello che sta scoprendo certi filoni attuali, da La Monte Young a Reich, a Riley, e magari giù giù fino a Oldfield). Infatti gli Arza Aniak non sono dei semplici perpetuatori di una tradizione popolare ma anche e soprattutto degli sperimentatori:

« con il *txalaparta* — mi spiegano — non partecipiamo solo a feste di paese, ma anche a concerti e a spettacoli audiovisivi con proiezione e recital di poesie ».

Il materiale del loro disco — niente affatto monotono, né di facile ascolto — è un piccolo inatteso tesoro d'invenzioni, dove le cascate di timbri persuasivi si amalgamano in sorprendenti sequenze, in immagini acustiche, che liberano senza artifici scenici l'istinto visionario di chiunque ascolti *totalmente*. Quasi un flusso biologico: uno straordinario e fragile vaso di Pandora (sì, anche fragile, perché mi assicurano gli stessi musicisti che la cosa più difficile sarà trasferire dal nastro originale al vinile la magia intatta dei suoni).

Intanto gli Arza Aniak hanno approfittato del loro primo soggiorno in Italia per dare, magari un po' in sordina, qualche concerto. Ed è augurabile che ritornino in tournée e che presto anche da noi (dove ci si preoccupa tanto di capire a parole cosa vuol dire impossessarsi della nostra musica) *txalaparta* non sia più un vocabolo strano e misterioso

Peppo Delconte

Strategia Obliqua

Considero Eno, e Dio mi perdoni di questo, una delle menti più notevoli attualmente in circolazione nella bottega del pop: dotato dell'unica intelligenza oggi possibile, la subdola astuzia capace di vivere in quiete tra problemi e decisioni. Non è più tempo di scontri frontali: catturati gli ultimi estremisti, rasi al suolo anche i « rifugi sonori » più sicuri, è tutta nuova l'arte pop che s'impone agli abitanti del nostro decennio. Mezzi colori, sfumature: collages dove l'erba strappata alla Natura convive con la bottiglietta di Coca-Cola, con il ritaglio di giornale, con lo sputo poetico strappato al suono. Eno, lucidamente, è padrone del gioco: una volta compresa l'ambiguità, l'ha pure esorcizzata. Così scherza, ride, tira i fili di un VCS 3 ormai ex rivoluzionario e batte a macchina i proclami di un rigorosissimo Cornelius Cardew negli uffici luccicanti della Island Records: dice tutto e il contrario di tutto, aggirandosi furivo in un supermarket dove accanto alla frutta di stagione è offerta a prezzi mai visti la pietra filosofale. Lo potremmo paragonare a Todd Rundgren, per questo suo nevrotico saccheggio: e in effetti, dal temibile americano, lo separa solo qualche ruga d'esperienza e il ghigno diagonale di una nobile tutta europea.

Eno è con noi dal '71, anno in cui apparve dietro dietro le labbra Marilyn Monroe della prima copertina Roxy Music. Si muoveva anche prima, ad ogni modo: nato nel 1948, battezzato Brian Peter George Saint John Le Baptiste De la Salle Eno, per frustrazioni piccolo borghesi, aveva sviluppato sin dalla prima giovinezza interessi artistici, culminati nella fondazione di un classico complessino scolastico, i Woodbridge Wildeats, dedicandosi in seguito a stralunati esperimenti di arte visuale. Alla musica « seria » il nostro giunge verso il 1968, a Winchester, sull'onda dell'insegnamento radicale che un manipolo di post-cagiani (da Cornelius Cardew a John Tillbury a Roy Ascott) va

seminando per l'area inglese. Da loro, Eno apprende l'arte sottile di guardar oltre la musica: rumori, gesti, operazioni elettroniche, procedimenti aleatori cominciano a svelarsi ai suoi occhi, in una giostra che avrà sempre un occhio mistico e un occhio dissacrante. *Merchant Taylor's Simultaneous Cabinet* è il nome della cellula d'avanguardia dove l'artista si muove in quegli anni, innamorato di nastri magnetici e di avventure non programmate: mentre la coscienza rock in lenta espansione si fa chiamare *Maxwell Demon*, complesso di heavy rock dove tutto, dalle parole alla musica ai segnali elettronici, risulta improvvisato. Di quell'epoca di esperimento restano minime tracce sulla carta. Tre composizioni musicali, *Delay & Decay* (che servirà ad inventare il *No Pussyfooting*), *Water Music* e *Icebergs*: e un libro, *Music For Non Musicians*, che saprà suscitare un piccolo scalpore fariseo, suggerendo con lingua biforcuta di far musica senza conoscere tecniche e manuali. Tanto strano?

Eno lascia Winchester nel 1969, con un diploma di Belle Arti e una valigia di bande magnetiche. La nuova meta, Londra, prima lo opprime e poi gli si spalanca: trascorsi molti mesi come disegnatore in un giornale della metropoli, il nostro conosce Andy Mc Kay e sa inserirsi nella vicenda Roxy Music, ancora dominata dal neon del revival. Con quel giovane complesso Eno comincia come tecnico del suono, nei giorni caldi della scoperta del sintetizzatore: passerà effettivamente nell'organico della band solo nella primavera del '72, quando la formazione avrà definito la sua struttura (Andy Mc Kay + Phil Manzanera + Brian Ferry + Graham Simpson + Paul Thompson) e il successo comincerà a grandinare, grazie ai colpi di ariete di una saggia campagna pubblicitaria.

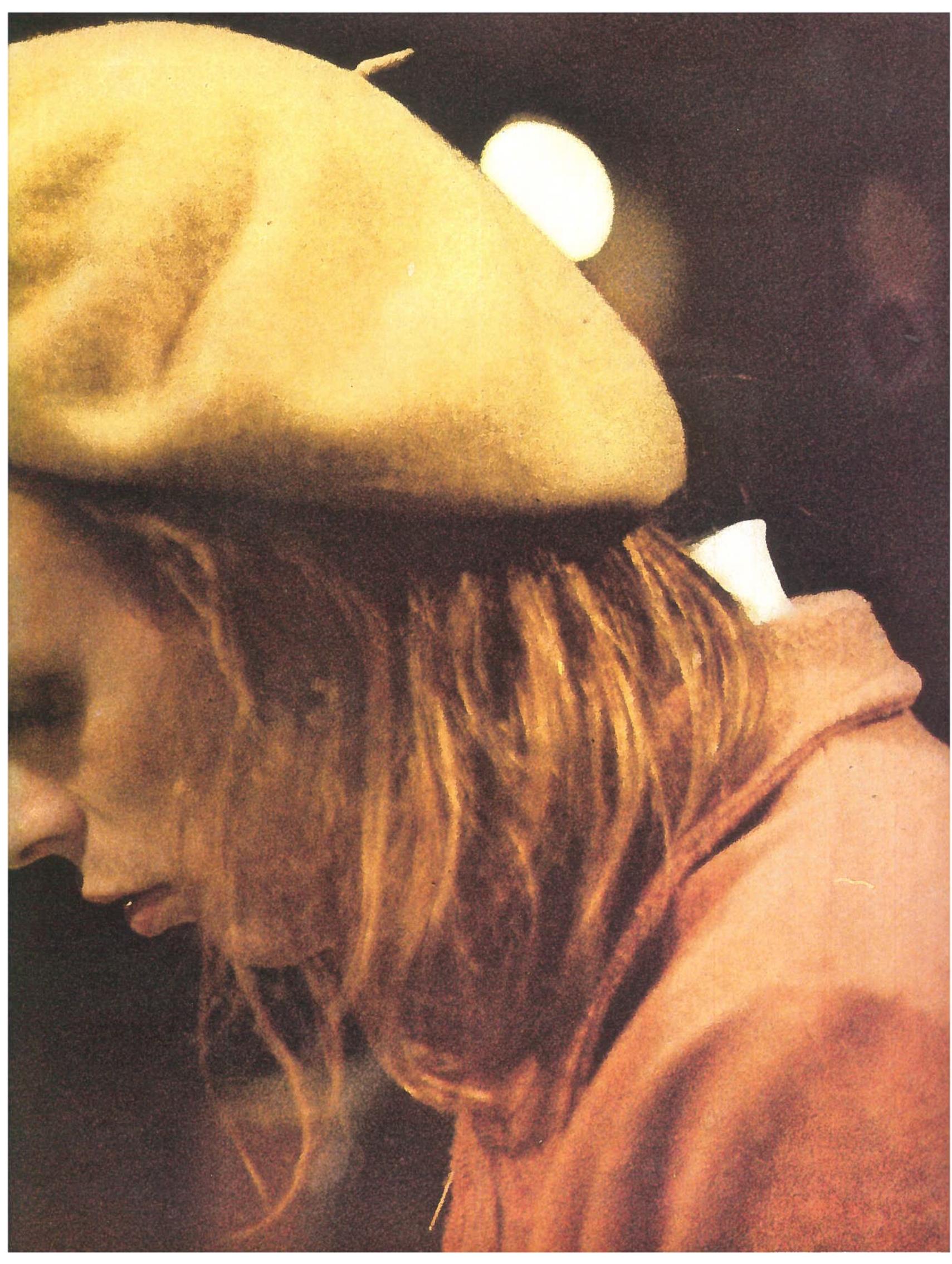
Nei Roxy Music, l'unica preoccupazione di Eno è quella di lustrare sino all'ossessione i desideri elettronici. Il grido del

Moog sa mangiarsi ogni discorso sulla filosofia della musica: una volta librato con le stellette della « purezza », il magico rumore può anche esser sopraffatto dal resto. Si spiega così perché l'ipotesi Roxy Music risulta non decisiva per l'uomo: chiuso nel ripostiglio dei sound effects, il nostro uomo sa inventar solo fili di fumo, mentre in superficie le parole di Bryan Ferry significano tutto e il contrario di tutto. Ferry è il capo, il padrone, il personaggio-chiave: un ragazzino da anni '50 che si guarda allo specchio con ghigno satanico, indeciso se amarsi o prendersi a schiaffi. Dove finisce l'ironia? Certo è che le canzoni (quasi sempre tali, rigorosamente) mostran spesso la corda, si appallottolano nell'intenzione, confrontate da un crudo atteggiamento strumentale che vorrebbe aggiornarle nella nevrosi dell'epoca.

Senza essere snobistici... il primo Lp Roxy Music è un garofano meccanico da non appuntarsi mai alla giacca, capace di attirar l'attenzione solo per qualche stralunata « uscita » azzeccata. Più perfido il secondo disegno, dove la mano del nostro signore smette di tremare. *Bogus Man*, ad esempio, pur siglata da Bryan Ferry, lancia onde radio precisamente Eno: tamburi assordanti, schizofrenia, un quasi Kraftwerk che vuol dire rifiuto di una stupida innocenza. Stiamo nel paese dei manichini: *Do the Strand* ne è la caricatura (finalmente tale!), *For Your Pleasure* la versione metafisica, con la tecnologia di Eno che finalmente sa rendersi utile. Qui i Roxy Music lanciano un messaggio alle generazioni dopo: lavorate sui detriti, affidatevi alla canzone per strangolarla subito, siate umili e strafottenti.

Che misteriosi litigi! Eno lascia il complesso quando è luglio del '73. Ha rubato il mestiere (per quanto c'era da farlo) all'eroe con smoking e ciuffetto, si è accorto di non aver molto spazio, si è stancato, in scena, di vestire i panni del luccicante ermafrodita. Così il *Melody Maker* prova a dimen-





Eno con Robert Fripp



Le carte aleatorie di Eno



ticarlo, durante l'ultima ondata inglese alla mitologia: così può sperimentare, è il caso di dirlo, una intera fascia di situazioni — una collaborazione con i Matching Mole di Wyatt, poco prima, lo aveva convinto che certo era tempo di... In qualità di produttore segue la Pan Am Steelband, la Portsmouth Sinfonia (un gruppo di eccellenti non-musicisti), Magic Michael (un virtuoso della 6 corde), i Moodies (una banda di perfidi ambisessuali): e nelle vesti di creatore-esecutore fissa un appuntamento con Robert Fripp appena uscito da King Crimson, ricordandosi dei giochi elettronici di qualche anno prima. Il regalo è *No Pussyfooting*: dono non del tutto gradito, se è vero che in quei 40 minuti in technicolor c'è uno spiraglio di « igiene mentale » ma anche, soprattutto, una devastante freddezza ingenua. E' *Swastika Girls*, soprattutto, a dar la misura della fragilità, condannando inesorabilmente i timidi passi di una chitarra smilza e le urla scontate del sintetizzatore-inevitabile: *Heavenly Music Corporation*, la « cosa » della prima facciata, tiene già meglio il campo, pur continuando a collezionare i francobolli di una vecchissima elettronica-bohème. Il signore tecnologico non ha ancora dimestichezza con il suo orto, questo è certo: che si svegli!, lasciando perdere gli effetti Tangerine Dream di una macchina usata al 20 per cento.

All'artista 1974, ad ogni modo, il « ritorno del mostro elettronico » non interessa più di tanto. Preme invece la teorizzazione di una musica più semplice, masticabile, scritta sui muri della gente quotidiana: un rock in grado di aggiornarsi, che assuma i tic e le movenze autolesionistiche dell'orologio 1975. *Here Comes the Warm Jet* è il messaggio: un Roxy Music meno appiccicoso, più sottile, un tratteggio dove ogni particolare mostra la propria inutilità, indeciso se raccontare

o meno la storia della Catena di Montaggio della Musica Leggera. Risultato frustrato, però, una volta di più: l'ironia resta in gola al compositore, che tra ritagli di giornale e prodi disegni a lunga gittata ci perde la testa, confezionando senza nemmeno l'alibi dell'artigianalità perfide canzoncine da classifica inglese. Che salto di qualità il gusto infernale di *Taking Tiger Mountain*, solo un anno dopo! Ma nel frattempo Eno avrà girato, toccato con mano, perso e ritrovato: come giusto.

Costretto dal successo a prender volo in tournée, Eno ingaggia una pestifera band, i Winkies, per una primavera che terminerà in ospedale sotto le macerie dello sforzo. Il ritorno sarà il celebre concerto del 1 June 1974, al Rainbow, con Nico, John Cale, Kevin Ayers, Robert Wyatt: occasione di piccole delizie, come la *Baby's on fire* riportata su disco, grintoso sberleffo a mascelle spalancate. I lavori in studio si sprecano, i suggerimenti ai pochi sopravvissuti della vecchia « civiltà inglese » prendono i chiari contorni dello stile: Eno è un marchio di fabbrica e un gioco malizioso, sull'asse di equilibrio tra realtà e fantastica finzione.

Il secondo Lp da solo, *Taking Tiger Mountain By Strategy*, è un quadro musicale per un balletto rivoluzionario cinese e un solido pamphlet contro lo status tecnologico. Ma i testi non si afferrano, e una lunga dotta intervista a *Rolling Stone*, che spiega la filosofia « cantata », ci arriva addosso come acqua fresca: non così la musica, che finalmente riusciamo ad afferrare nella sua compattezza. Eno si rivela come grande manipolatore; scherza, si diletta, si pone il limite invalicabile della canzone e pure non ne muore, sorretto da una misteriosa vena che ci lascia stravolti. Il suo *hard* maciulante (*Burning Airlines*) è di un veleno senza pari, il suo inferno semiserio (*Fat Lady of Limbourg*) stringe un inesorabile cappio al nostro collo: messaggi da un notevole raccoglitore di rifiuti, che si diverte a costruir castelli sonori con la

materia più povera. Il pop nella più cruda forma di accettazione.

L'ultimo correre di mesi è prodigo di avvenimenti. Abbandonato il cavalletto dello studio Roxy Music, Eno torna a muoversi tra scrosci di elettronica, col rischio palpabile di far uscir fradicio il leggendario cappelluccio. Con Fripp ricomincia la liturgia sperimentale, questa volta senza ausilio discografico: sale vuote e qualche protesta azzardata, a voler dar ragione al pubblico, dicono male di questa ennesima riconversione. Con Wyatt, invece, dentro la ragnatela di Ruth e Richard, il nostro lucida le nuove armi: che sono minuscoli oggetti cagiani, un mazzo di carte (*le Oblique Strategies*) contenenti lapidarie indicazioni (« Verde », « Voci di bimbi che giocano e cantano », « Rinuncia alla responsabilità », « Non far nulla ») per far rientrare l'esperienza musicale nell'alveo dell'avvenimento (quasi) aleatorio. Ingenuità sorridente: che sorveglia anche un altro lavoro, quel *Mainstream*, dei Quiet Sun, di cui si va molto parlan-

do nelle ultime settimane, operina raffreddata dove il jazz elettrico + pop anni '70 si mette i vestiti della nevrosi e del graffio tagliente.

Chi è oggi il musicista Eno? L'ultimo 45 giri, disarticolata versione della beccera *Lion Sleeps Tonight*, risponde con il sogghigno sulle labbra: il nuovo Lp, *St Elmo's Fire* è ancora nel limbo delle intenzioni e non sa parlarci chiaramente. Si può attendere e si può azzardare una soluzione: che poi è la vecchia storia dell'intellettuale astuto che vuole scherzare con classe, maneggiando scatolette di detersivo. C'è ancora del materiale fluido: ma l'uomo ha già nel sacco l'indescrivibile mistero che distingue i giocatori di rango superiore. Musica fondamentale non popolare, staccata da molti problemi spiccioli e urgenti: ma pure affresco accattivante, dove la nobile speranza del « salvarsi dalla realtà » è sostituita dalla nitida certezza del « morire nella realtà ».



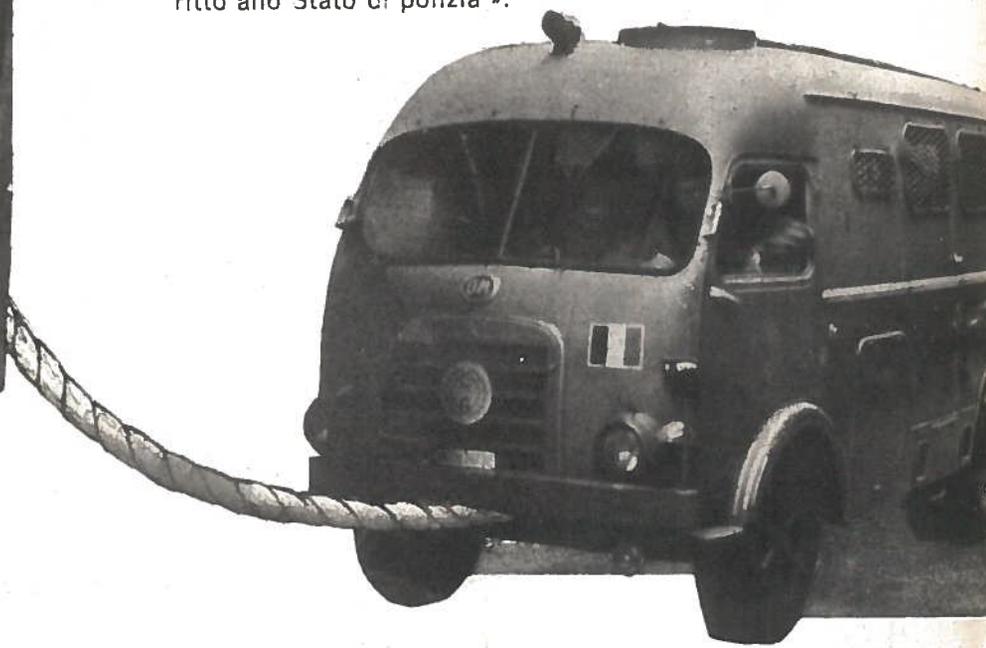
L'ORDINE



Prima che il bastone del 15 giugno si schiantasse sulla dura scorza del Fanfani (vedi la sacrosanta vignetta di Chiappori su uno degli ultimi **Panorama**) qualcosa è pur accaduto: abbiamo in casa una legge, cioè (la 22 maggio 1975 n. 152, per gli archivisti del ramo) che, dovuta alla lungimiranza del ministro Reale e avallata dalla intera classe politica, in pieno rush elettorale, riscrive tutta la storia delle « libertà personali », stringendo la testa del cittadino in un cappio chiamato, eufemisticamente, « ordine pubblico ». C'è un po' di ogni cosa, nel casino di quelle norme: ma soprattutto, per dirla come Gaetano Pecorella in un lucidissimo intervento a un convegno scacciama-locchio (1), pochi giorni prima della approvazione in Parlamento, « bisogna rendersi conto che la legge Reale provoca un fondamentale mutamento istituzionale nello Stato, determina cioè un passaggio dallo Stato di diritto allo Stato di polizia ».

Che significa? Significa che da Reale innanzi non saranno più le libertà del singolo il centro del triangolo potere - esecutivo - cittadino - magistratura: significa che, armata di nuovi poteri e spinta a forza nell'area della « discrezionalità » la polizia potrà disporre a piacimento di diritti importantissimi: significa che, in definitiva, il potere giurisdizionale (la magistratura, insomma) avrà le mani legate in molti conflitti tra singoli e polizia, facendo venir meno quelle garanzie fondamentali che la Costituzione è esplicita nel prevedere.

Proprio questo è il punto, e si aprano bene le orecchie. Abbiamo una Costituzione che chiacchera di meraviglie, che respira di una libertà amplissima da nemmeno credere; come parlar male dell'articolo 13, laddove è scritto che « la libertà personale è inviolabile. Non è ammessa forma alcuna di detenzione, di ispezione o perquisizione personale, né



LA STRATEGIA DELLA REPRESSIONE

REALE

qualsiasi altra restrizione della libertà personale, se non per atto motivato dalla autorità giudiziaria e solo nei casi e modi previsti dalla legge»: dell'articolo 14, dove si afferma che « il domicilio è inviolabile. Non vi si possono eseguire ispezioni o perquisizioni o sequestri, se non nei casi e modi stabiliti dalla legge secondo le garanzie prescritte per la tutela della libertà personale »: o dell'articolo 16, che sancendo la libertà di soggiorno e circolazione specificando che « nessuna restrizione può essere determinata da ragioni politiche? » Il fatto è che questi comandamenti restano nel limbo delle intenzioni, astratti, vaporosi, assolutamente elastici: le leggi che dovrebbero adattarli ai casi specifici se ne fanno beffa, sfidando impunemente l'indignazione di molti. Si dirà che esiste la Corte Costituzionale, si obietterà che in fondo un rimedio per non mandar giù l'ingiustizia c'è sempre, ed è decisivo: ma una rapida scorsa alle vicende degli ul-

timi anni può dimostrare come anche la Corte sia venuta meno spesso ai suoi doveri costituzionali, facendosi interprete dei voleri dell'Esecutivo e dimenticando di interpretare le esigenze della base, della società dei singoli.

Dov'è iniqua, antilibertaria, criminale per zelo di anticriminalità questa legge nuovissima? Già l'articolo 1, che parte col tono durissimo di chi non ammette obiezioni, è un capolavoro di cinismo e di ipocrisia: non solo la libertà provvisoria è negata « nei casi in cui è obbligatoria l'emissione del mandato di cattura » (più numerosi di quanto possa sembrare a prima vista), ma pure nelle ipotesi in cui è prevista si crea un labirinto di controlli, di esitazioni, di sospetti. « Nel concedere la libertà provvisoria... il giudice valuta che non vi ostino ragioni processuali, né sussista la probabilità, in relazione alla gravità del reato e alla personalità dell'imputato, che questi, lasciato libero, possa commettere nuovamente reati che pongano in pericolo le esigenze di tutela della collettività ».

Si chiude il lucchetto a chi è dentro, sia o non sia dalla parte della ragione: riempir le carceri anziché far chiarezza « prima » appa-

re agli ispiratori della norma l'unica strada per far giustizia.

C'è di peggio. L'articolo 3, innovando il 228 CPP, si dedica a ridefinire i limiti del fermo, concludendo che « anche fuori dai casi di flagranza, quando vi è sospetto di fuga, gli ufficiali e gli agenti di polizia giudiziaria o della forza pubblica possono fermare le persone nei cui confronti ricorrono sufficienti indizi di delitto per il quale la legge stabilisce la pena non inferiore a sei anni di reclusione ovvero di delitto concernente le armi da guerra o tipo guerra... ». La genericità del dettato fa venire i brividi: per un sufficiente indizio (che fa il paio con il sospetto in cima alla norma) un soggetto può essere bloccato e chiuso in cella di isolamento per 48 ore, costretto ad un interrogatorio e invitato a discolarsi (spesso, di che cosa?). La cronaca inventerà raffinatissimi giochi d'arbitrio, a questo proposito: a noi basta sottolineare come, con la sostituzione di due semplici parole (il sospetto, secondo l'articolo precedentemente in vigore, doveva essere **fondato**, le persone dovevano essere **gravemente** indiziata) si sia aperta tutta un'area di possibili soprusi polizieschi. Senza considerare che il li-

mite dei 6 anni, apparentemente elevato, diventa ridicolo di fronte a tutte le aggravanti che un poliziotto può escogitare: l'esempio del furto (la pena passa da 3 a 6 anni, nel caso ricorrano certe circostanze) è il primo che può venire alla mente.

L'articolo 4 rincara la dose. « Nel corso di operazioni di polizia e ove ricorrano condizioni di necessità e urgenza, gli ufficiali e agenti di polizia possono procedere, oltre che alla identificazione, alla immediata perquisizione, al solo fine di accertare l'eventuale possesso di armi o strumenti di effrazione di persone il cui atteggiamento e presenza, in relazione a specifiche circostanze di luogo e di tempo, non appaiono giustificabili ». Qui l'astuzia della norma è tutta sotterranea: la « giustificabilità » è concetto quanto mai indefinito, la « perquisizione sul posto » può trasformarsi, da un momento all'altro, in perquisizione in commissariato (si prenda l'esempio della necessità di spogliare il fermato). Senza dimenticare che della perquisizione deve farsi verbale: e come giustamente ha scritto qualcuno « vi portano in questura, vi spogliano, non vi trovano niente ma fanno il verbale, che viene trasmes-

so alla procura della repubblica. Noi ci chiediamo: ma perché, se non è stato trovato niente, viene trasmesso alla procura della repubblica? Il fatto è che sono tante le cose che uno ha indosso che potrebbero interessare un procuratore della repubblica (anche se non ha indosso armi): può avere una agendina, un manifestino, una cosa qualsiasi che poi, trasmessa alla procura della repubblica finirà presto o tardi per diventare indizio di qualche reato politico ».

I 28 articoli sono materia troppo vasta perché sia possibile una minuziosa analisi. Sia chiaro comunque il concetto, di fondo: che è quello



della genericità, del discorso vago come quando, all'articolo 6, si parla di « oggetti atti ad offendere » (anche un megafono è atto ad offendere: anche una bottiglietta di Coca: anche un libro: anche gli strumenti da sub, per restare sul filo della cronaca che ha di recente coinvolto un ricastro del Sud): situazioni non definite che poi qualcuno renderà nitide, com'è insito nella morale di questa storia. Per non parlare del fumo negli occhi gettato dai ritocchi alla legge Scelba (articoli 7 e 8), come se di questo mazzo di norme si volesse davvero fare un'arma contro la destra: e per non dire dell'ironia finale (« Le disposizioni processuali della presente legge si applicano sino all'entrata in vigore del nuovo codice di procedura penale »: il qual nuovo codice sta di casa nel Paese del Bengodi,

38

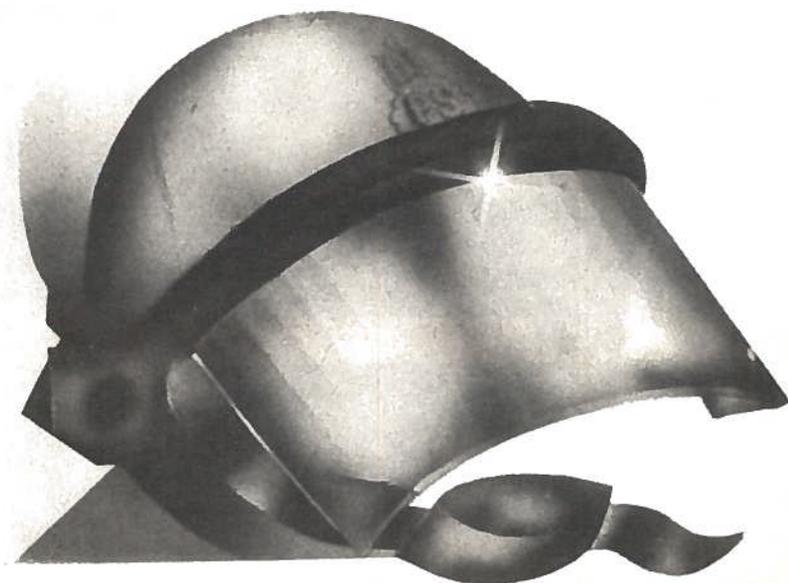
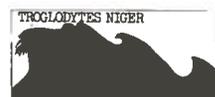
dato che da 25 anni se ne parla senza che mai sia venuto alla luce...) che colora di un riso macabro tutto il pasticcio legislativo.

C'è un ultimo appunto, comunque, che può importare: e riguarda l'articolo 9, quello sull'« uso legittimo delle armi ». Recitava il precedente articolo 53 del CPP « ... non è punibile il pubblico ufficiale che, al fine di adempiere un dovere del proprio ufficio, fa uso ovvero ordina di far uso delle armi o di un altro mezzo di coazione fisica, quando vi è costretto dalla necessità di respingere una violenza o di vincere una resistenza alla autorità »: mentre la nuova norma si amplia con « o di impedire la consumazione dei delitti di strage, attentato ai mezzi pubblici di comunicazione, crollo di costruzioni, omicidio volontario, rapina a mano armata e se-

zia può sparare: il « finalmente » non significava che sino ad allora gli sbirri si erano limitati alle giaculatorie ma che da quel momento innanzi i rompicoglioni protestatari avrebbero avuto la bocca cucita, sopraffatti dall'abbraccio violento della dura lex.

Intanto, trascorsa l'estate sotto i colpi di maglio di una recessione crudissima, qualcuno è portato a dimenticare: « c'è altro a cui dedicarsi, ogni battaglia a suo tempo ». Ma la cronaca parla chiaro: un povero cristo meridionale freddato da un tipo della Polfer solo perché scappa, a Milano: un tizio prelevato in pieno centro, a Roma, perquisito, interrogato e pestato solo perché « somigliava a un pregiudicato »; i tiratori scelti ormai assurti a grandi protagonisti delle rivolte carcerarie: perquisizioni sui generis, fermi a scopo intimidatorio. Ci vuole il morto, per svegliare le coscienze e intendere il clima che s'è creato, o basta la certezza che quest'arma sarà il « grande cannone » per l'autunno e l'inverno di rivendicazioni che ci apprestiamo a vivere.

C'è un referendum in giro, da due o tre mesi, c'è il solito lavoro di « disobbedienza » politica che ognuno può gettar sul tavolo. In due parole: vogliamo fare qualcosa?



MUSICA E
GANDELOTTI



Mastro Don Cherry a Firenze

Il 3 settembre, a Firenze, al Parco delle Cascine che ospita un bagnatissimo Festival Nazionale dell'Unità, *Jazz Meeting* significa una cosa nuova e intelligente: Don Cherry con un gruppo di giovani jazzisti italiani, a suonare, a far da maestro, nel nome di un linguaggio universale quale la vera musica può essere.

Se ne parlava da anni, con puntiglio ed entusiasmo. E ora che la vicenda si realizza, è facile capire che la « decolonizzazione » del jazz italiano può cominciare da qui, dal confronto aperto tra il grande personaggio che smette di esser mito e il manipolo delle giovani leve che accettano di crescere all'ombra delle sue idee:

bella occasione di energia, di spontaneità, lezione in forma nuova che può trasformare il concerto in un combattimento di fantasia e d'improvvisazione. Chi meglio di Don Cherry, nella parte del maestro? Niente di cattedratico, nemmeno un velo di superbia o l'istrionico desiderio dei riflettori su di sé: grande comunicazione sottile, invece, sguardi intensi, magnetismo emanato da poche note alla tromba o da un accordo al piano, una traccia ritmica, un raga vocale. Forse è qui il limite dell'esperienza, la sua splendente unicità: un Taylor, uno Shepp, un Coleman, per geniali che li si possa considerare, sarebbero capaci di un

discorso così piano, ma colmo di idee e di significati? Ma che si continui, ciononostante: siamo stanchi di « liberazioni » della musica » e di « nuove strade per il jazz » lasciate sulla carta, crediamo nella esperienza non programmata e nella felice validità del suonare insieme.

I pochi difetti vengono dalla « banda italiana », dal mazzo di gente che è riuscita ad arrampicarsi fin sul palco. Nessun appunto tecnico, per carità, perché stonerebbe in quel contesto (anche se la « classe » di certi flatisti era tutta da ridere...): ma un brutto vizio tipicamente nostrano, ad esempio, quello delle invidie, delle raccomandazioni, dell'« io ci sono e tu no », della

caccia all'invito. E poi diretta conseguenza, l'eccessivo affollamento: tre flauti (4), una pleora di percussioni, tre contrabbassi e un violoncello, un pianoforte, una batteria, una chitarra, una tromba e sax assortiti sono premessa di confusione e di noia. Se così non è stato, lo si deve alla mano ferma del leader, capace di piegare il discorso in precisi schemi sonori: e anche alla timidezza di molti, indecisi nel far strillare lo strumento oltre lo spazio breve delle proprie orecchie. Un rispetto eccessivo, ecco la verità: quante volte la Patrizia Scascitelli si è fermata al limitare delle proprie idee, timorosa di scattare con la grinta e il quasi Taylor sfoggiato per l'occasione, quante volte i sax son rimasti a guardare anziché mordere la buona mela

offerta dal maestro!

Cherry è stato impeccabile anche a livello strumentale, chiaro nella impostazione trombettistica, affascinante nelle « offerte vocali », deciso, con danze e gesti, nel coinvolgere ognuno nel proprio *trip* d'Universo. La musica che gli è scappata di testa ha mostrato il volto, bianco della *Relativity Suite*, a dispetto di certe cronache che parlavano di ritorno al passato: semplice creatura di cui impadronirsi subito, personalissima preghiera al cospetto di tutti. Il pubblico, sinceramente meraviglioso, ha capito e ha fatto festa; senza chiasso, solo ascoltando e riflettendo dentro di sé quella dolce lettura fantastica del Mondo che abbiamo intorno, quella naturale tensione didattica che riusciva miracolosamente a diventare creatività.

Riccardo Bertonecelli







Viareggio per un'alternativa

Provate a immaginare una manifestazione, gestita da un gruppo politico, vissuta da tutti i protagonisti, sul palco e fuori, lontano da trionfalismi fuori luogo e dalle facili certezze gratuite di pochi slogan. Viareggio (« Cinema e musica per l'alternativa », indetta dai Circoli di Unità Proletaria) è stato questo: un'operazione imbastita con senso critico non comune e con sincera volontà di ricerca.

Questa consapevolezza s'è tradotta, per di più, non in un qualcosa di più modesto e scialbo, ma, al contrario, in un progetto più coraggioso e organico.

Accanto a dibattiti e proiezioni cinematografiche condotti spesso sul filo d'una coerenza rara, accanto a una qualificatissima presenza di musicisti italiani (Giammarco, Mazzon, Liguori, Schiano, e soprattutto Patrizia Scascitelli, freschissima, creativa e trascinante), per la prima volta uno spazio alternativo (e quindi con mezzi limitati) si è fatto carico della responsabilità politica e del peso organizzativo di presentare personalità come Anthony Braxton, Dollar Brand e Dom Cherry.

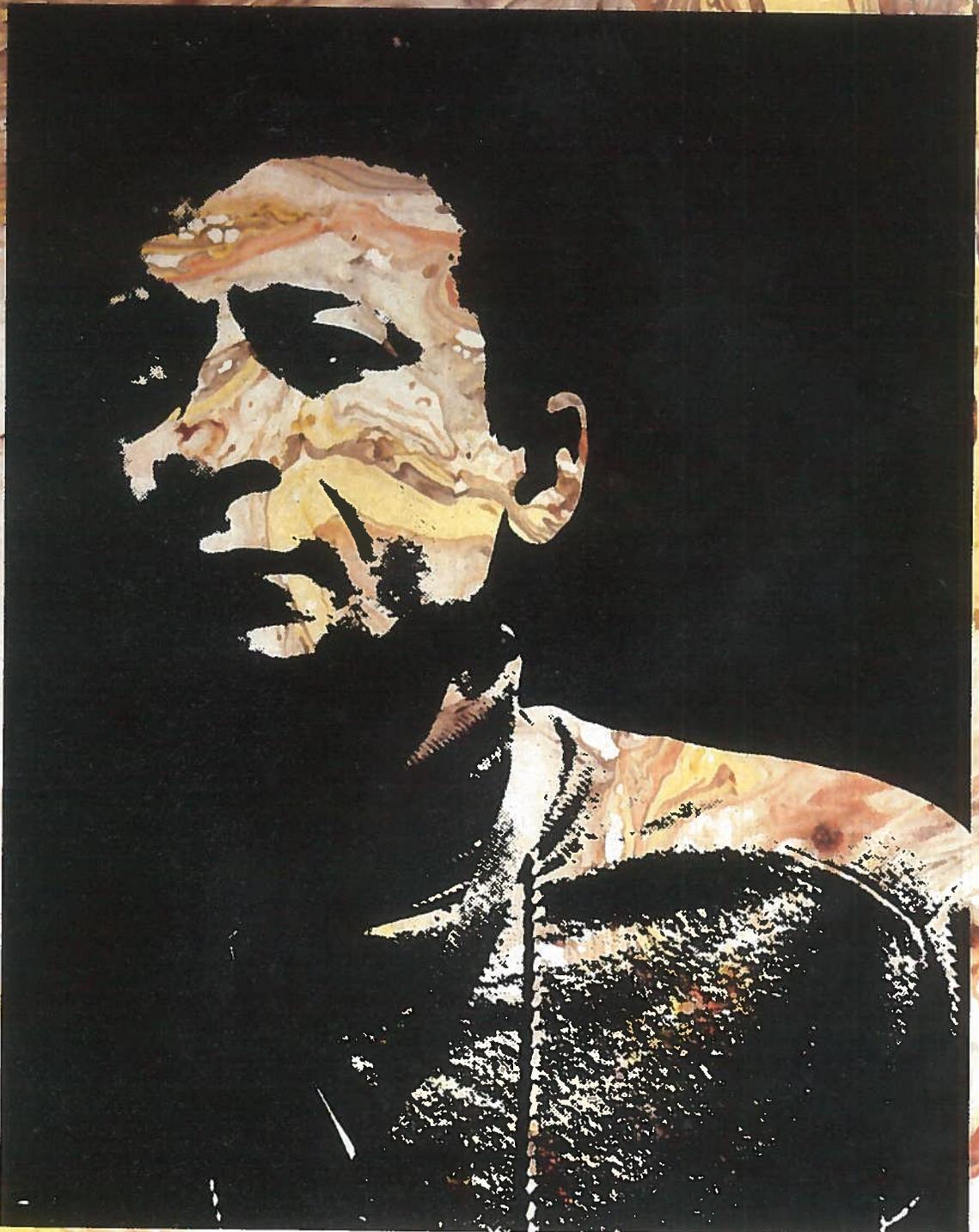
Il coraggio di questa scelta ha rotto da un lato con il vicolo cieco « prezzi impossibili-scontri », dall'altro con una tradizione di conformismo e confusione nella definizione dei programmi, tipica sovente degli stessi canali alternativi.

La rassegna di Viareggio è risultata così arricchita da una tensione prefiguratrice, qualificata dal bisogno di comunismo emergente dalla realtà del linguaggio dei musicisti e dal loro stesso ruolo sul

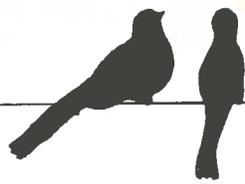
piano umano. Cherry subito coinvolto felicemente nell'atmosfera e nella problematica della manifestazione, Brand accorso apposta dalla Francia in autostop, Braxton timido e disponibile, capace, più di sempre, di stabilire con il pubblico una relazione di totale armonia, geniale nel proporre

un nesso originale fra la articolazione del linguaggio e la travolgente spinta istintiva, a testimoniare che la dialettica della sua musica è un fatto vivo, necessario, non certo un artificio intellettualistico. L'esperienza di Viareggio ha spostato in avanti i termini della problematica che ci troviamo ad affrontare, ha evidenziato, con i propri tratti positivi ma anche con i propri limiti, le lacune e le incongruenze di altre iniziative,

magari ben più imponenti: chi ha vissuto, quasi nei medesimi giorni, le vicissitudini di Umbria Jazz non può mancare di tracciare un parallelo che suona a ogni livello perdente per quest'ultima. Umbria Jazz sembra annaspire fra vecchio e nuovo, nell'ansia evidente e irrealizzata di accontentare tutti, fidando in un equilibrio che ha finito per dissolversi diinnanzi al disagio di un pubblico che, per quanto per larghe frange



Dollar Brand



Un esempio da non seguire

ingenuo e spesso irritante, penava pur sempre un'esigenza reale di qualificazione e coerenza. Viareggio si giustifica a partire da una necessità di trasformazione che ricerca gli strumenti culturali per proiettarsi anche sul piano espressivo, allorché Umbria Jazz s'è venuto progressivamente a configurare come un recipiente, reso senza fondo dall'interclassismo degli accostamenti quantomeno sconcertanti di cui è colmato (Taylor accanto a Chet Baker: c'è di che far arrossire anche i più convinti fautori del compromesso storico...). La differenza, a ben vedere, non è solo di dosaggi ma chiama in causa i fini delle due manifestazioni: l'una, quella umbra, nata per superare l'arretratezza culturale della provincia italiana riguardo all'esperienza jazzistica, l'altra, Viareggio, che già tenta di esplorare la dimensione d'una nuova creatività. E non è che la distanza di queste concezioni sia rimasta confinata nell'astratto terreno delle formulazioni di principio, perché anzi anche l'aria che si respirava ne era impregnata. Intendiamoci, non è che a Viareggio si sia tutto d'un colpo scoperta la soluzione di quei problemi di cui sono investiti i circuiti politici ed alternativi: la lucidità dell'ipotesi di fondo non ha impedito, ad esempio, che all'ampia circolazione di idee abbia fatto riscontro un dibattito spesso approssimativo, e che di conseguenza la fruizione da parte del pubblico sia stata impastoiata dall'assenza di momenti di critica e verifica realmente collettivi. Non è venuta meno una certa propensione all'elefantismo, dilagante l'ultima sera in quasi sette ore fra musica e interventi politici, e accentuata dalla pervicacia con la

quale si prosegue nell'accostamento, la cui efficacia è ancora tutta da dimostrare, fra generi musicali assai distanti fra loro. E' mancato, soprattutto, il respiro d'una dimensione nazionale, che assicurasse all'iniziativa adeguato sostegno politico e di propaganda. Ma al di là di queste sbavature, si può cogliere, nella manifestazione toscana dei Circoli di Unità Proletaria, una linea di tendenza che non può non lievitare, sviluppando la massa immensa di potenzialità finora latenti. L'esperienza di Viareggio, cioè, deve esser letta travalicando la portata del fatto in sé, perché da essa emana un significato esemplare. Proviamo a riflettere su un elemento: per la prima volta, in Italia, si sono intrecciati a così alto livello, in modo coerente e non casuale, un'idea di trasformazione della società e frammenti di una cultura nuova, collettiva, egualitaria. Uno spazio alternativo è esistito non solo per celebrare la propria radicale carica d'opposizione, ma per ricercare e proporre criticamente linguaggio, contenuti e metodi espressivi in positivo. Una stessa, originale tensione ha unito gli interventi del MIR cileno e dell'OLP palestinese con la musica dialettica di Anthony Braxton. Forse il futuro è molto più vicino di quanto spesso crediamo.

Franco Bolelli



Per commemorare il compagno Alceste Campanile barbaramente ucciso dai fascisti, i Circoli Ottobre di Reggio Emilia hanno indetto nel mese di luglio una manifestazione musicale e politica di un certo respiro. Il programma in cartellone era vastissimo e prevedeva l'intervento di alcuni grossi nomi tra cantautori e gruppi. Ci siamo andati anche noi ed abbiamo avuto la solita sorpresa: gli invitati non si sono presentati. Ci siamo dovuti pertanto sorbire i soliti gruppetti paraprogressivi che, nel nome del « do di sinistra » hanno propinato nenie folk di 10 anni fa. Girovagando tra il pubblico abbiamo incontrato Demetrio degli Area il quale, incazzato, ci ha detto di non poter suonare perché la sua musica non era allineata — secondo gli organizzatori — col tema della serata: cantautori

solitari ecc.. Un compagno dell'organizzazione ci ha detto che non avevano soldi abbastanza per pagarli. In ogni caso, e qui ci cadranno addosso le ire di molti, è perfettamente inutile sbandierare a manca e a dritta la necessità di organizzare tali manifestazioni politico-musicali (?) se poi nei fatti ci si trova di fronte a casini organizzativi di tal genere. E ci spieghiamo: il cartellone di questa manifestazione prometteva centomila divi più o meno seri in due soli giorni: non sarebbe meglio invitare poca gente qualificata così da poter mantenere le promesse. Certo la buona volontà è essenziale per sviluppare un certo processo, ma attenzione che non diventi velleitarismo.

Roberto Brunelli

Neil Innes a Londra

Un pomeriggio stranamente afoso, a Londra, e l'insana tentazione di regalare un paio d'ore al pubblicizzatissimo film *Rory Gallagher Irish tour '74*, esattamente il genere di debolezze che si finisce per pagare molto care. Uscire dal cinema con un inconsolabile, greve senso di sconcerto sulla nullità del rock inglese: ed un cartellone, « Neil Innes & Fatso questa sera... » Neil è un vecchio pazzo, per anni anima della Bonzo Dog Doo Dah Band... Il locale è un buco dalle parti di Islington, un rumoroso pub a nome *Hope & Anchor* rigurgitante di freaks « da taverna » sudati e sbronzi: pare che Dr. Feelgood, Chilli Willi, Ducks De Luxe e le mandrie della nuova trovatina da quarta divisione dello show-biz, il *pub-rock*, siano partiti tutti da qui. Innes si presenta con quattro compagni, un chitarrista tipo Leslie West (*Fatso*) + guitar, bass, drums: il volume degli amplificatori è insopportabile. Uno, due, tre pezzi. Neil salta tra i travestimenti più

incredibili, regala una mimica irresistibile ai suoi testi assurdi, spesso feroci. Molto poco è programmato o studiato: Neil sembra possedere in pieno le qualità dello showman *naturale*, istintivo, capace di afferrare il feeling di ogni situazione emotiva viva nel suo pubblico e di trasformarla in una parabola surreale. Il suono si inchina all'altare del rock, perbacco: ma con grande humour, con un sapore di elaborazione strumentale che lascia piacevolmente sorpresi. A parte la mediocre sezione ritmica, i due chitarristi appaiono lucidi e perfettamente dinamici: *Fatso* si esibisce in qualche eccellente assolo di *pedal steel guitar*, le frasi e i ritmi si contorcono in un indovinato gioco di dialoghi sonori... nello spazio di mezz'ora nessuno beve più birra, il gruppo ha magnetizzato completamente tutti: tre bis, entusiasmo. Neil Innes crede ancora nei pubs, nei concerti gratis: non pensa a « sistemarsi » anche se la sua scheda anagrafica segna 34 estati

Marco Fumagalli

« Iammo, iamm' al mercato, alla piazza del Carmine. Piazza Mercato adda addiventà comm'e tiemp' antiche; faccim'a giostra. Don Giù, Masaniell'è pront'a combattere! ».

Splendida idea quella di far partire le rivoluzioni dalla piazza del Mercato. Salgono i prezzi, salgono le tasse e allora sotto i denti mettiamoci i potenti.

La genialità del "Masaniello" di Porta e Pugliese consiste in questa partenza popolare, da fiera paesana. Nella struttura aperta, bancarellaia della compagnia del Teatro Libero di Napoli, gli spettatori fanno parte dell'azione, anzi hanno un ruolo di protagonisti, almeno nel momento iniziale, sono gli acquirenti potenziali, liberi di disporsi intorno ai vari banchi, di contrattare sul prezzo, di essere borseggiati dai più furbi.

Spettacolo congeniale per le piazze e le feste, il Masaniello è stato rappresentato in varie feste dell'Unità, in paesini dell'hinterland napoletano, in vicoli, vie e larghi a Napoli e Milano, sempre in luoghi aperti, perché, come è noto, i mercati, le rivoluzioni e le repressioni si svolgono all'aperto.

Dario Fo riesce ad abolire il diaframma col pubblico, la cosiddetta quarta parete, grazie al suo famoso istinto giullaresco; Carmelo Bene è un provocatore nato, per lui il pubblico è la massa sterminata dei sudditi sulla quale esercitare i sottili esperimenti filosofici di un Marco Aurelio imperatore; Grotowsky, Barba e il TTB contagiano il pubblico con l'anima nera della peste; Brecht richiedeva un tale sforzo ragionatore da parte dello spettatore che ognuno diventava in fondo attivo e divertito giocatore di scacchi nella partita che si giocava sul palcoscenico. Quelli del Masaniello hanno scelto la strada del coinvolgimento popolare: nel momento in cui diventi uno della folla del mercato sei portato istintivamente ad alzare il pugno contro la pressione fiscale dei nobili napoletani, pronto a inveire contro il viceré. Narrano gli attori della compagnia che un giorno in cui lo stesso sindaco di Napoli, uno della scuderia Gava per intenderci, venne ad assistere alla rappresentazione, le urla degli attori contro il viceré divennero ben presto calorose pernacchie della gente di Napoli contro il beneamato primo cittadino, finché, preludio del 15 giugno, il pubblico formò un corteo improvvisato per via Caracciolo contro la SIP, la disoccupazione e il carovita.

la piazza si addice a Masaniello

Ovviamente qui gioca anche l'irruenza e la generosità della lingua dialettale capace di liberare i movimenti del corpo con un'immediatezza maggiore della lingua ufficiale. E' davvero magico: a volte la resa di uno spettacolo in inglese o in napoletano stretto diviene altissima in posti dove la lingua è sconosciuta. Quando Brook portò il suo Sogno di una notte d'estate a Milano, la gente percepiva sfumature e passaggi con un gusto forse superiore a quello degli stessi inglesi. Brook parla appunto di un ponte sospeso nel vuoto che si crea come d'incanto.

Nel Masaniello la necessità degli attori di conquistare alla causa partigiana il pubblico, la difficoltà di stabilire il da farsi una volta incrinato il potere nobiliare vengono espressi fisicamente da un continuo balzare in mezzo alla gente, ammicciare, invocare la madonna, chiedere quasi con-

samente tutto ma proprio tutto quello che ognuno aveva già capito, e cioè che i cattivi sono i ricchi e i buoni i poveri, gli ottimi i comunisti, e i perfetti i leaders eroici, stile la Lanterna Rossa di Pechino. Qui le musiche sono espressione dello svolgimento dei fatti, vi si meschia la parola ragionatrice, l'allusione alla Eduardo De Filippo, il fanatismo di S. Gennaro e l'ira del Capirà. Come in ogni leggenda popolare il ritmo ha la giusta aria di saltimbanchi, la malinconia e l'allegria di un popolo che può ridere per primo delle proprie disgrazie perché è eterno. Chi vuole può ascoltare « O cunt'e Masaniello » nell'ultimo LP della NCCP.

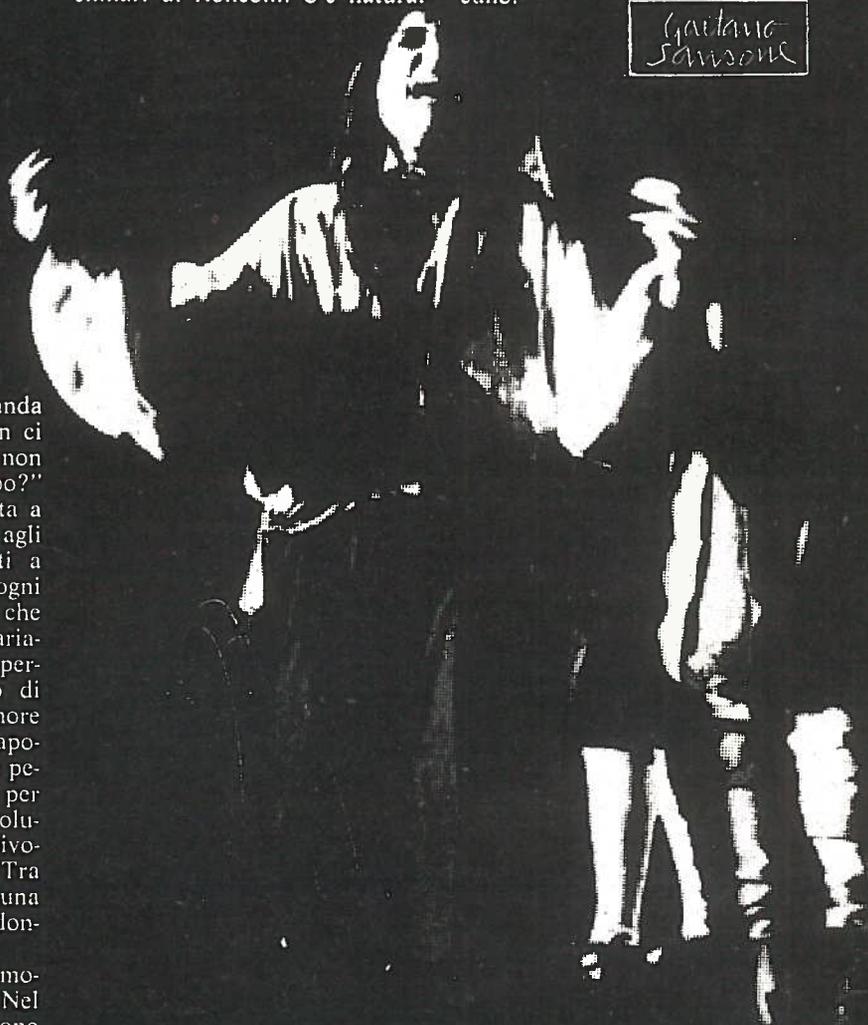
Unici momenti forzati sono quelli in cui i nobili, la viceregina e il viceré, la gente del "Palazzo", vengono portati di qua e di là su cavalli di legno e palchi simili in piccolo ai babelici macchinari di Ronconi. C'è natural-

mente una lieve presa in giro: al mondo aristocratico viene attribuito il gelido meccanico movimento di Ronconi, al popolo il free feel partenopeo. Troppo facile però: disegnare i potenti come dei manichini, stuzzica certo le risate, *sfrocoleia* i ricchi, direbbero a Napoli, ma diminuisce l'astuzia dello spettatore popolare. E magari fossero stati delle marionette questi maledetti angioini, borboni e via dicendo. Si era allora nel lontano 1647 e i cafoni hanno dovuto aspettare quel divo di Garibaldi per buttarli a mare. Chi vuole vada a risentirsi sempre della NCCP la "Carmagnola" reazionaria dei contadini del sud, che al seguito del cardinale Rufo andavano a sterminare i rivoluzionari giacobini napoletani nel 1799. Quelli parlavano di libertà e i popolani dietro agli standardi della Madonna dicevano: "Calci in culo alla libertà, Giacobini iate a mare, che vi brucia lu panare" (andate a mare, che vi brucia il culo). Dalla fame il popolo napoletano se ne mangiò pure qualcuno.

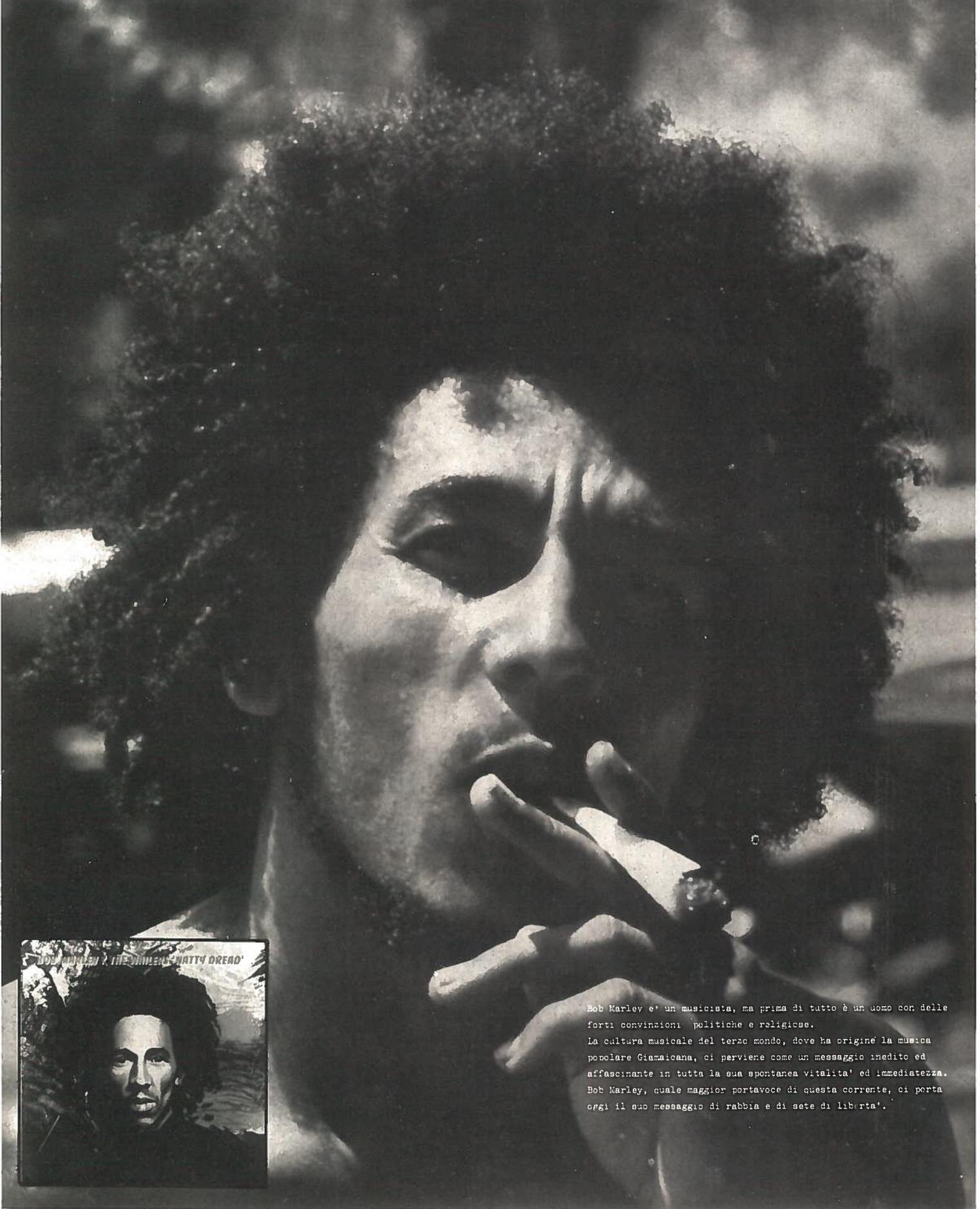
Gastano
Samsoni

siglio: che faccio — domanda Masaniello — ci vado o non ci vado dal Viceré? Mi ficco o non mi ficco nella tana del lupo?" E non è una domanda rivolta a un altro attore, è rivolta agli spettatori che sono chiamati a decidere il da farsi, come in ogni buona rivoluzione popolare che si rispetti. Su tutti spicca Mariano Rigillo, un Masaniello perfetto, che fonde quel tanto di sberleffo ai potenti e di timore superstizioso da autentico capopopolo meridionale, un umile pescivendolo trovatosi quasi per scherzo alla testa di una rivoluzione, preoccupato per la rivoluzione e per la sua testa. Tra gli altri Lisa Sastri canta una bellissima canzone alla Madonna del Carmine.

Le musiche sono di De Simone, della NCCP, e si sente. Nel senso che finalmente vengono buttate a mare quelle stupide canzonette che ogni tanto piombano in mezzo a grigi spettacoli pseudopolitici spiegandoci noio-



BOB MARLEY



Bob Marley è un musicista, ma prima di tutto è un uomo con delle forti convinzioni politiche e religiose. La cultura musicale del terzo mondo, dove ha origine la musica popolare Giamaicana, ci perviene come un messaggio inedito ed affascinante in tutta la sua spontanea vitalità ed immediatezza. Bob Marley, quale maggior portavoce di questa corrente, ci porta oggi il suo messaggio di rabbia e di sete di libertà.

GRAFICA



JOHN ALCORN

John Alcorn nasce a New York nel 1935, primo di tre fratelli. Suo padre, impiegato di una compagnia di assicurazioni, è esattamente l'opposto del padre severo e autoritario: sempre gentile, non privo di talento, incoraggia sin dai primissimi anni il piccolo John nella sua naturale propensione al disegno. Alcorn si iscrive alla Cooper Union School con l'intenzione di diventare architetto, ma nel giro di un paio di anni scopre di essere più interessato alla grafica.

Finiti gli studi, lavora per qualche tempo al periodico *Esquire* e presso una ditta di prodotti farmaceutici. Nel '56 entra nei celebri Pin Push Studios, lavorando a fianco di Milton Glazer e Seymour Chwast: è un'esperienza di alto livello

Illustrazione dal periodico Fortune



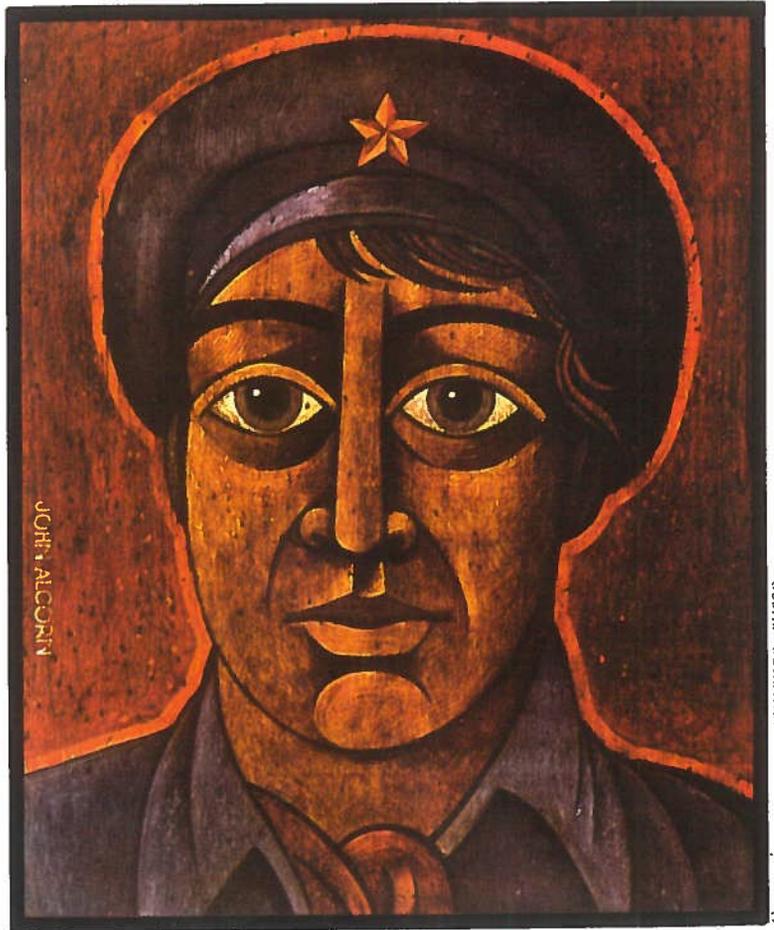
CARLO CASSOLA GISELLA

ROMANZO

RIZZOLI



Il marchio della nuova BUR



Copertina per un romanzo russo

I LIBRI PER LE VOSTRE VACANZE

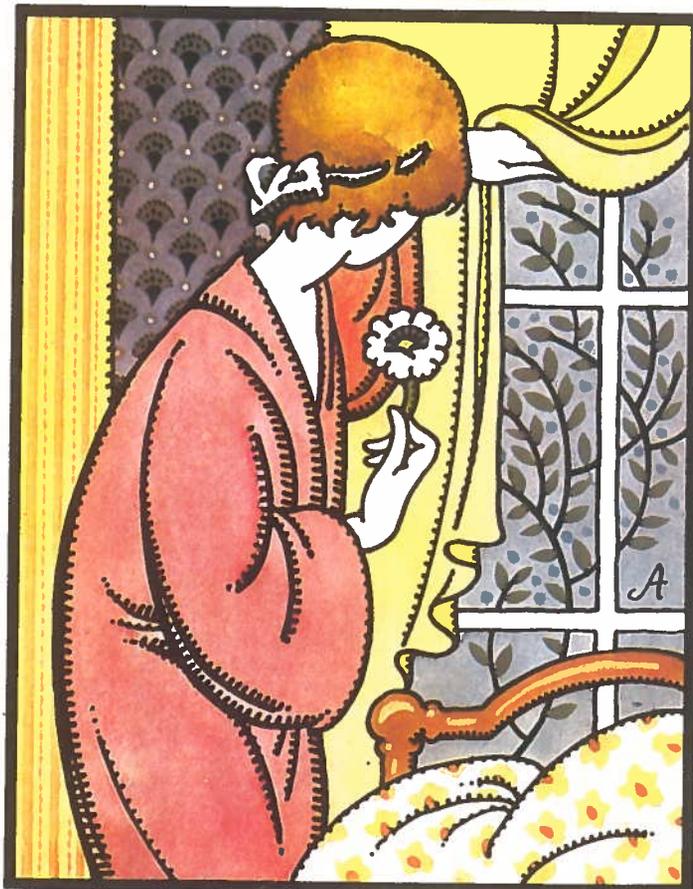
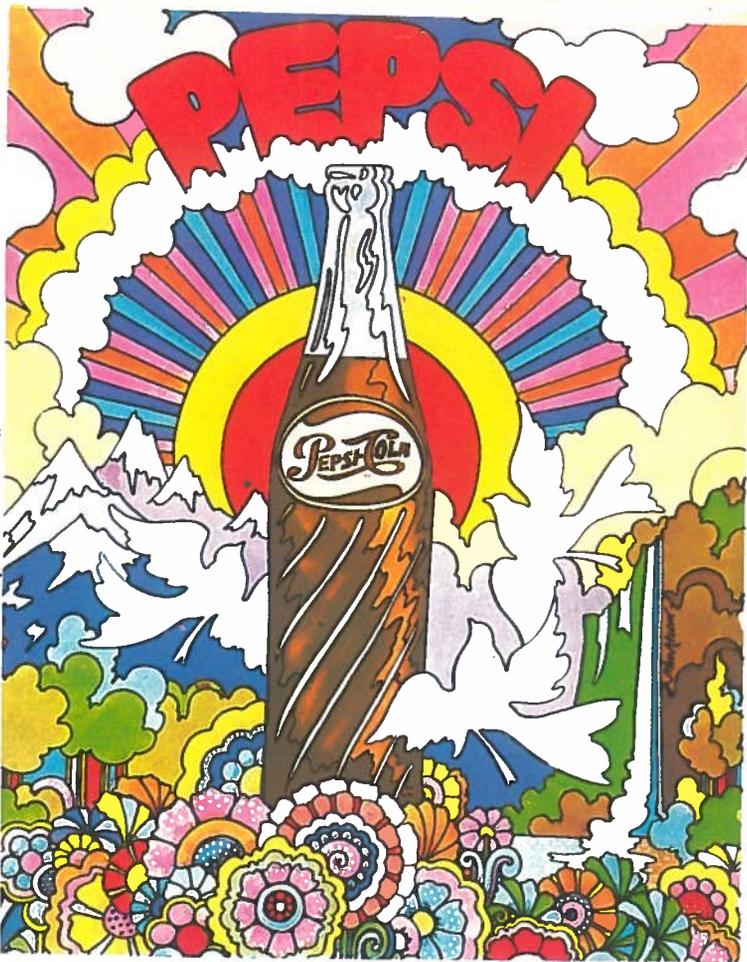
An illustration of a man in a suit and hat, holding a quill pen and a stack of books. He is surrounded by various objects like a microscope and other books. The artist's signature 'John Falconi' is at the bottom left.

• RIZZOLI EDITORE •

Depliant pubblicitario



Copertina per un libro umoristico



Copertina per una collana di narrativa



Kissinger visto da Alcorn

culturale che gli fa scoprire tra l'altro la sua naturale inclinazione al lavoro di illustrazione. Nel '58 passa a lavorare con Lou Dorfsman alla CBS. Sono questi due i periodi decisivi per la sua maturazione professionale e da essi ha inizio la sua formidabile scalata alla fama internazionale.

Ormai da alcuni anni Alcorn vive, con la sua numerosa famiglia, in Italia e lavora nel suo studio di via dei Serragli, a Firenze.

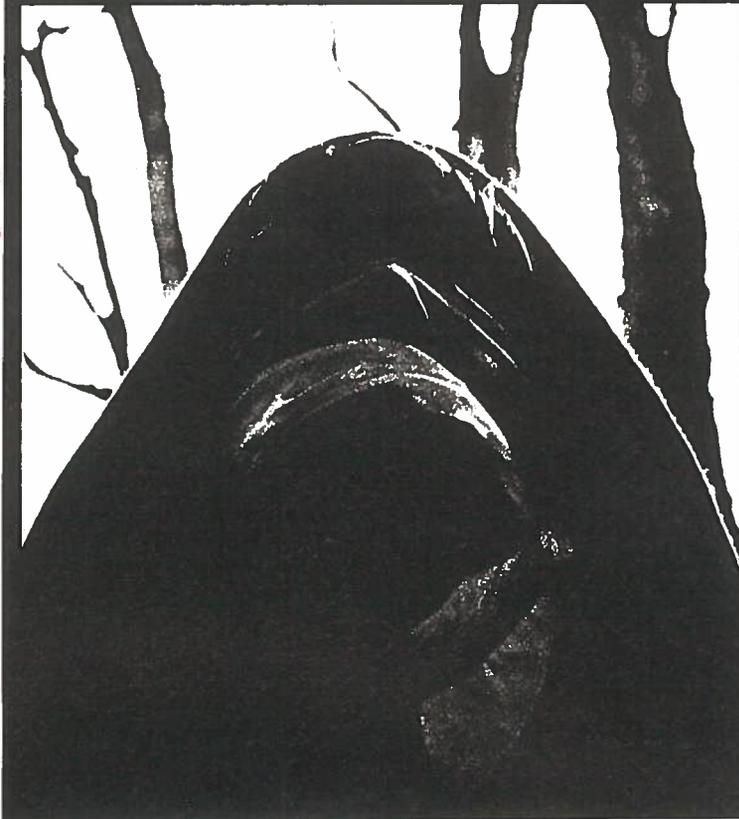
Per quest'artista, che è cresciuto nella megalopoli americana e ha conosciuto mezzo mondo, ma che vanta anche origini piemontesi da parte di madre, l'Italia resta per molti aspetti il suo paese preferito: si dichiara sinceramente innamorato della varietà dei paesaggi come della vita culturale, della musica (quella barocca in particolare) come dei cibi e dei vini. Ma forse la sua maggiore passione è quella per la nostra pittura del Quattrocento: ed è quanto mai significativo l'interesse di questo grafico moderno,

raffinato ed eclettico, per quegli artisti che — con la « scoperta » della prospettiva e la carica espressiva e simbolica delle loro opere — rappresentano una tradizione basilare per tutta la cultura visiva occidentale.

Da quando Alcorn ha messo le sue radici in Italia, la sua attività di illustratore sta assumendo nel nostro paese un'importanza sempre più determinante. I suoi lavori per le numerose copertine di periodici lo hanno reso quasi familiare agli occhi dei lettori italiani e si può dire che in questi ultimi tempi hanno contribuito ad una svolta nel gusto e nella impostazione stessa della veste grafica del rotocalco di casa nostra. Tuttavia la sua recente attività è legata soprattutto alla produzione libraria dell'editore Rizzoli: negli ultimi anni infatti la casa milanese ha rinnovato con lusinghiero successo la propria impostazione editoriale e la propria immagine di mercato, affidando al talento di Alcorn (da tempo uno

AN INNER SANCTUM MYSTERY

HENRY CECIL **The Blackmailers**



specialista delle copertine) l'efficacia di una immediata comunicativa con la massa potenziale di lettori. Le copertine di tutte le collane (vecchie e nuove) portano ormai l'impronta inconfondibile di questo artista, che, pur operando sul « guscio » del prodotto culturale, ha saputo contribuire in modo determinante al ringiovanimento di una intera linea produttiva. John Alcorn non è propriamente un rappresentante delle avanguardie più esasperate: il suo distacco dalla nativa New York significa forse il rifiuto di vivere troppo da vicino il furore del nuovo che anima talvolta le correnti artistiche della grande bolgia americana. Ci sono ancora laggiù molti artisti di talento, sostiene Alcorn, ma c'è anche una sfrenata tendenza al volgare e allo *shocking*, con tutti i rischi di perdere in vitalità e spontaneità.

Alcorn è definibile piuttosto un classico della grafica moderna: le sue immagini non aggrediscono e neppure scivolano via; in esse c'è un equilibrio degli elementi grafici, un gusto sicuro, un piacere della narrazione visiva e una qualità altamente professionale.

Ma non bisogna supporre da tutto ciò che Alcorn sia un'elegante conservatore: il suo rapporto con il passato non è mai nostalgico. La sensibilità critica e creativa con cui recupera elementi decorativi del Liberty o di qualsiasi altra corrente artistica, gli impedisce di cadere in toni revivalistici e immagini gratuite. La forza espressiva dei suoi lavori in conclusione poggia proprio sulla sua eccezionale coscienza di progettazione (il dono di sapere sempre esattamente cosa si vuol realizzare) e su quel rapporto con il passato (anche con i modelli artistici a lui più cari) sempre rivitalizzato da un approccio semplice ed essenziale con l'attualità.

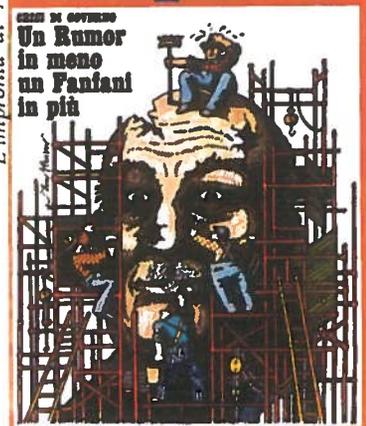


Governo/Chi sta preparando la caduta di Moro

IL MONDO

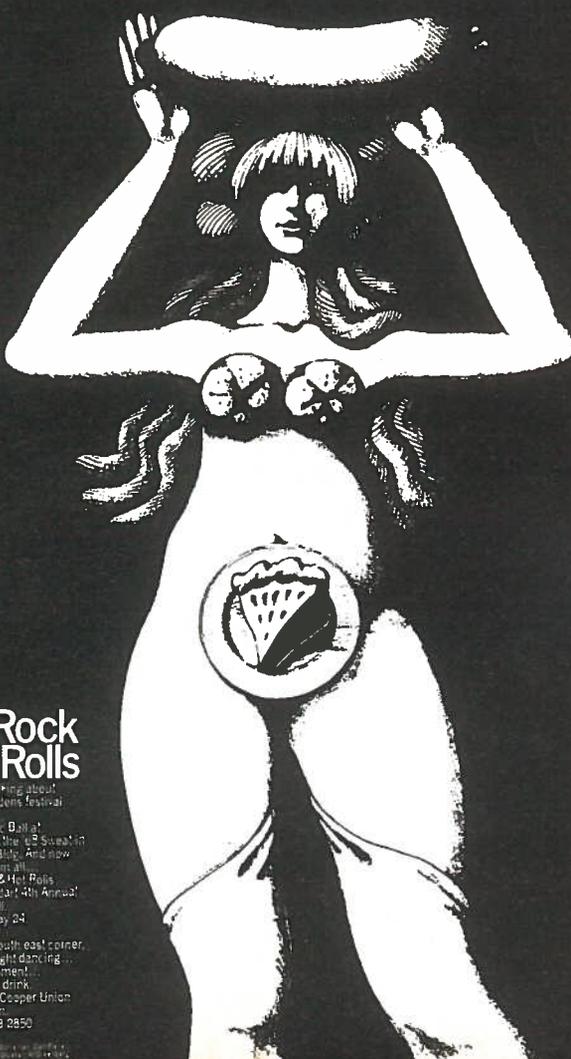


L'Espresso



L'impronta di Alcorn sui periodici italiani

Poster per la Cooper Union School



Cool Rock & Hot Rolls

Everyone is still talking about the '66 Italian Gardens Festival on Canal Street... the '67 Psychedelic Ball at Yankee Stadium... the '68 Sweat-in at the Woodworth Bldg. And now the greatest of them all... the '69 Cool Rock & Hot Rolls at the Home & Hand! 4th Annual Recuperation Ball. 9pm Saturday, May 24. \$15 per person. Home & Hand, south east corner, 35th and 4th. All night dancing... fantastic entertainment... fabulous food and drink. Sponsored by the Cooper Union Alumni Association. Reservations: GR 3-0850.

E ora, caro Malfatti, come la mettiamo? La sfida che quest'anno il Movimento degli Studenti lancerà al potere scolastico si presenta molto più agguerrita sia per un'accresciuta coscienza unitaria sia perché maggiormente radicata nelle nuove condizioni storiche e sociali del paese. E tutto questo mentre i democristiani sono presi da numerosi altri problemi come il proliferare delle giunte rosse nate dopo il 15 giugno e la disgregazione del loro sistema di potere. Tuttavia non si può pensare che la classe dominante, che lo scorso anno si era così a fondo impegnata nella battaglia coi Decreti Delegati, quest'anno molli l'osso dell'egemonia educativa senza rinunciare a costruire nuovi argini in difesa dello status quo. Guarda caso la DC ha appena presentato un suo progetto di legge sulla riforma della scuola media superiore. Ci si chiede fino a che punto questo progetto concepito in concorrenza a quelli di altri partiti abbia il solo scopo di cambiare il meno possibile o addirittura serva soltanto come alibi nei confronti delle masse giovanili che si domandano se esistano effettivamente la volontà e la possibilità di discutere al più presto progetti del genere. Per cercare di rispondere a queste domande bisogna partire almeno dalla comprensione di cosa rappresentano i Decreti Delegati nelle intenzioni della borghesia e del governo e di come sono passati nella scuola. Bisogna anche cercar di capire a che punto sta il Movimento degli Studenti in Italia e quali sono le sue attuali possibilità.

E' indubbio che per Malfatti ed i suoi amici i D.D. rappresentavano un tentativo di «normalizzazione»: un tentativo cioè di portare ordine all'interno delle strutture scolastiche, di costringere nuovamente gli studenti a studiare i contenuti imposti e perpetuati dalle concezioni educative del nostro sistema, di riassumere il controllo, attraverso una regolamentazione, del diritto di assemblea degli studenti e di reprimere il movimento degli insegnanti che sta iniziando a sorgere.

Questa manovra, mascherata

dietro l'apparente introduzione della «democrazia» nelle scuole, è stata in parte facilitata da alcuni difetti del Movimento: gli studenti infatti, pur essendo riusciti a portare avanti delle grandi lotte, non hanno mai saputo darsi forme di organizzazione se non stabili quanto meno efficaci. Ad esempio le assemblee si erano trasformate in luoghi di scontro tra i vari leader studenteschi in cui la maggioranza dei giovani aveva molte difficoltà a riconoscersi. Ecco anche perché in molte scuole la maggioranza degli studenti è andata a votare nonostante che alcuni dirigenti si fossero dichiarati contrari.

Tuttavia, in questo senso, la manovra dei D.D. non si può dire perfettamente riuscita e l'introduzione dei nuovi organismi nella vita scolastica non sembra poi aver normalizzato gran ché. Una volta passato il primo momento di disorientamento, gli studenti stanno adattandosi alla situazione proponendo nuovi schemi di lotta sotto la spinta dei fatti storici di questa primavera e della crisi economica e sociale che si presenta assai drammatica. La classe dominante di grattacapi ne avrà parecchi questo autunno, sia in Italia che in Europa, e si difenderà attaccando. Ancora una volta, come al solito, il suo attacco sarà un attacco politico: al Movimento dei Lavoratori e a tutti coloro che si schierano o potrebbero schierarsi al suo fianco. Quest'anno il punto di riferimento per gli studenti sarà pertanto più chiaro e visibile: la disoccupazione e le lotte operaie premono verso radicali cambiamenti della nostra società.

A testimonianza della situazione politica nelle scuole pubblichiamo qui di seguito una serie di interventi raccolti da esponenti giovanili e responsabili del settore scolastico di alcuni partiti e gruppi politici.



SCUOLA

Molte voci per una



FUMAGALLI (FGCI)

E' indubbio che l'anno scolastico passato ha visto il movimento degli studenti da un lato protagonista di grandi mobilitazioni antifasciste e dall'altro promotore di un salto di qualità nel dibattito sui temi nodali della scuola. Tale dibattito ha contribuito alla vittoria di giugno. Tuttavia un ulteriore salto di qualità dovrà essere fatto per creare un movimento di studenti « autonomo » dalle organizzazioni politiche basate su discriminanti come l'antifascismo, nuovi rapporti coi sindacati ed una incisiva lotta per la riforma della scuola. L'antifascismo nella scuola non deve più vedere scontri fisici, deve avere un fronte aperto e non settario.

Fino ad ora il collegamento coi sindacati non ha portato a grandi cose: la parte del movimento degli studenti che si richiama ai gruppi extraparlamentari, non ha avuto la capacità di collegarsi con la lotta del movimento operaio per lo sviluppo economico del Paese. Il contributo al dibattito col movimento operaio deve svilupparsi sui grandi temi delle riforme e sul problema gravissimo dell'occupazione che interessa così da vicino chi esce dalla scuola. I Decreti Delegati in questo senso possono essere uno strumento di lotta assieme alla 150 ore che hanno già aperto un processo, pur se per

ora limitato, per la riqualificazione permanente della forza lavoro.

Per quanto riguarda la riforma scolastica i temi del dibattito riguardano i vari progetti di legge apparsi fino ad ora: quello della DC appare praticamente inaccettabile anche se è la prima proposta organica fatta dai democristiani in tanti anni di potere. Il PCI ha presentato tempo fa un suo progetto ben più realistico anche se noi ci dichiariamo disposti a dibatterlo ed eventualmente ad aggiornarlo.

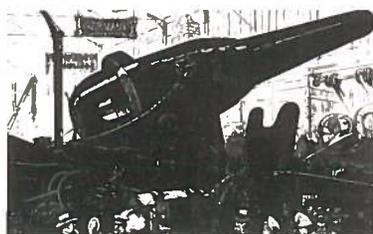
Per contribuire alla nascita di un nuovo movimento sono nate circa 2 anni fa gli OSA (organismi studenteschi autonomi) cui partecipano gli studenti iscritti o vicini al PCI e altri giovani democratici (che fanno riferimento ad altre organizzazioni politiche) per ottenere la riforma delle scuole. Siamo ottimisti su questo punto poiché ora certi atteggiamenti provocatori degli extraparlamentari, tipici degli anni della strategia della tensione, sono diminuiti, tanto è vero che il dibattito sul voto ai Decreti Delegati porterà forse alla loro presenza alle elezioni.

Noi crediamo che lo scontro quest'anno non sarà sul voto o meno ai Decreti Delegati (l'anno scorso hanno votato il 71% degli studenti e le liste con presenze comuniste hanno raggiunto più del 65% dei voti validi), ma piuttosto sulle posizioni politiche, organizzative e sugli obiettivi di lotta che il movimento dovrà assumere.

In questo momento di maggiore apertura, noi crediamo che il dibattito quest'anno si svolgerà con maggiore calma, in un clima politicamente più elevato dello scorso anno. Il nostro massimo impegno è dunque quello di dare un nuovo impulso alla crescita degli OSA per rafforzare il movimento di lotta per la riforma della scuola.



nuova battaglia



GENOVESI (Avanguardia Operaia)

Rispetto alla scuola, lo scorso anno è stato uno di quelli che vale per 10 per i passi in avanti che ha fatto il movimento degli studenti, per la nuova realtà di forze che si è avvicinata alla scuola, e per il 15 giugno che ha coinvolto l'intera nazione al di là della realtà dell'istituzione scolastica. Il movimento degli studenti ha capito come il problema dell'unità del movimento sia la base per rilanciare qualsiasi processo di lotta all'interno dell'istituzione. I Decreti Delegati hanno cambiato la realtà della scuola, hanno portato ad interessarsi dei problemi della scuola tutta una serie di forze sociali che prima non se ne occupavano.

E' quindi da questa base che noi partiamo per un nuovo discorso all'interno della scuola: da una parte il movimento molto più maturo che ha capito come è finita l'era delle lotte solo studen-

tesche per un rapporto costruttivo col movimento dei lavoratori e dall'altra parte una realtà delle forze sociali ormai presenti nella scuola che sono pronte a lottare per la trasformazione di essa.

Ora non si parla più di lotte del movimento degli studenti ma di lotte del movimento popolare. Il 15 giugno ha posto il problema del potere, per gestire tutto quello che il movimento popolare ha coscienza di poter gestire. Il movimento degli studenti ed il movimento di lotta dei lavoratori assieme, hanno quest'anno come primo compito quello di cominciare ad usare tutti gli strumenti adatti per una nuova gestione all'interno della scuola.

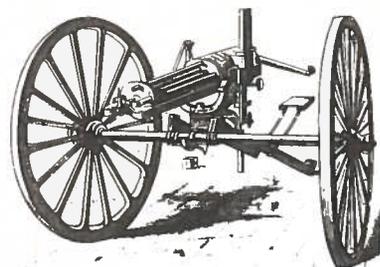
Ma gestione su quale base? Innanzi tutto non si deve dimenticare che se lo scorso anno vi è stato uno scontro politico all'interno delle scuole, quest'anno lo scontro sarà molto maggiore. Ci sono i rinnovi contrattuali, con una volontà da parte del padronato di attaccare a fondo le organizzazioni dei lavoratori: la battaglia scolastica dovrà assolutamente essere inserita anche all'interno di questo scontro.

Il movimento degli studenti dovrà appoggiare le lotte dei lavoratori ma non con la semplice solidarietà: è il momento di lavorare insieme per costruire qualcosa di nuovo sempre nel rispetto delle reciproche autonomie.

Ad esempio il dibattito sulle lotte contrattuali dei lavoratori potrà diventare materia di studio per portare tutti gli studenti, e non solo quelli politicizzati, ad una maggiore comprensione delle realtà del paese, per il suo progresso a fianco dei lavoratori.

Si tratta dunque di consolidare il processo unitario in atto, per la prima volta si parla non più di organismi separati facenti riferimento a linee politiche diverse ma di una prima base comune su cui il movimento può creare nuovi livelli di unità. Dovrà essere una base che si ispira alla organizzazione che si sono dati i lavoratori dal '69 in poi, potenziando pertanto i consigli unitari per delegati degli studenti che sono già una realtà in alcune città italiane. Invitiamo tutte quelle forze che fino ad ora si sono tenute fuori da questo processo a partecipare a queste nuove realtà.

I contenuti di lotta sulla riforma della scuola sono essenzialmente due: il primo è il problema della democrazia e della gestione democratica della scuola (ovvero si deve togliere di mano la gestione alla autorità scolastica, facendo pesare sempre più la forza degli organismi democratici, sminuire la figura del preside che secondo noi dovrà essere elettivo e non più nominato come per divina potestà dal ministro); il secondo contenuto è un nuovo modo di studiare, una nuova organizzazione della didattica. Questo non vuol dire solo no alla selezione attualmente esistente ma raggiungere una didattica che insegni allo studente, quando sarà inserito nel mondo produttivo, quali sono gli strumenti ed i temi per lottare contro il sistema capitalistico per una nuova società. Dunque i contatti con i lavoratori devono essere sempre più stretti, così da prevedere l'intervento di questi ultimi direttamente come insegnanti. Su queste basi si potrà dire no al progetto di riforma di Malfatti, per cominciare a crearne uno nostro per una nuova scuola in una nuova società.

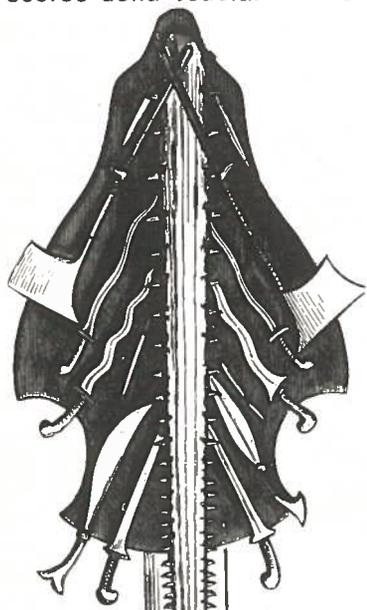


BIASINI (Gioventù Aclista)

E' una realtà di fatto che il dibattito per una lotta scolastica unitaria sia molto avanzata in questi ultimi mesi. E' una volontà unitaria per uscire dalla crisi e dalla situazione statica che ha caratterizzato negli scorsi anni il movimento degli studenti.

Le organizzazioni stanno prendendo coscienza della reale condizione degli studenti all'interno della scuola, condizione che deve essere per forza vista in un discorso politico complessivo legato alla situazione giovanile in Italia e quindi an-

che ai giovani lavoratori. Alla base la volontà unitaria si esprime soprattutto su temi come nuove domande politiche culturali e reali gestioni democratiche della scuola. Si devono perciò creare delle organizzazioni unitarie e stabili come i Consigli di delegati di movimento che gli stessi studenti eleggeranno in base a piattaforme organiche che possano garantire la stabilità del fronte ed un tramite per il collegamento col movimento operaio. Noi speriamo che le organizzazioni sindacali in particolare si facciano carico del problema degli studenti: nel '74 solo 7 diplomati su 100 hanno trovato lavoro. Queste sono le enormi contraddizioni della nostra società alle quali si deve dare una risposta precisa ed organica. La grande occasione saranno i rinnovi contrattuali che non devono essere visti solo in un'ottica rivendicativa ma politica. In quanto la base dell'attuale scontro di classe deve vedere gli operai vincenti sui temi fondamentali dell'occupazione, della garanzia del salario. E quindi in questa ottica deve essere necessariamente inserito anche il discorso della scuola.

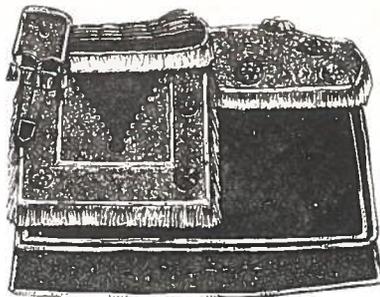


DE FRANCO
(Lotta Continua)

Unica tra le forze della sinistra extraparlamentare, Lotta Continua non è stata astensionista in linea di principio alle elezioni per i Decreti delegati pur subordinando una decisione ultima alle assemblee di istituto e

dando un giudizio fondamentalmente negativo ai decreti stessi. Si è verificato, d'altronde, che laddove ci siamo presentati assieme ad altri gruppi, abbiamo ottenuto successi tali da dimostrare il peso delle sinistre all'interno delle scuole. L'impegno per il prossimo anno è di costruire i Consigli dei Delegati studenteschi attraverso elezioni classe per classe per superare così lo scollamento tra base ed avanguardia.

E' chiaro che chiunque può essere eletto (evidentemente su discriminanti antifasciste). Noi proponiamo che questa forma organizzativa sia quella che designi, sulla base di un programma preciso, i candidati per le successive elezioni nell'ambito dei D. D. Pensiamo che il 75-76 sarà un anno scolastico decisivo sia perché siamo convinti che dalle giornate di aprile (Varalli, Zibecchi ecc.) sia cresciuta una nuova leva di giovani rivoluzionari, sia perché il deterioramento delle condizioni materiali di vita sia divenuto attualmente insostenibile. Quest'anno il Movimento degli studenti medi avrà direttamente a che fare col problema dell'occupazione, e su questa base è ancora più necessario un collegamento diretto con le avanguardie e gli obiettivi operai, individuando spazi comuni nelle trattative di ottobre. In questo senso ci si deve impegnare per l'estensione delle 150 ore nelle scuole medie superiori per aggredire i contenuti culturali dello studio ed aprire un più vasto dibattito sulle condizioni materiali degli studenti. Rispetto ai giovani, diplomati o no, in cerca di prima occupazione, le scuole devono funzionare nei quartieri come centri di aggregazione per una discussione sui bisogni e sugli obiettivi di lotta per una richiesta collettiva di posti di lavoro. Su queste prospettive siamo pronti al dibattito aperto con tutte le forze politiche e sindacali antifasciste per raggiungere organismi unitari che rappresentino la nuova volontà politica di emancipazione dei giovani e degli studenti.



GUZZINI
(Movimento Studentesco)

Come dato di fondo vediamo che tutti gli elementi caratteristici della crisi della scuola, del rapporto col mercato del lavoro, della cultura che viene prodotta, continuano ad acuitizzarsi nei fatti per la fase generale di profonda crisi del sistema. Particolari sono le esplosioni delle strutture scolastiche, insufficienti alla spinta della scolarizzazione. Di fronte a queste contraddizioni l'unica risposta del governo è stata di frenare con leggi e limitazioni la lotta degli studenti, sfornando riforme scolastiche che portano alla deprofessionalizzazione e all'abolizione del valore legale del titolo di studio.

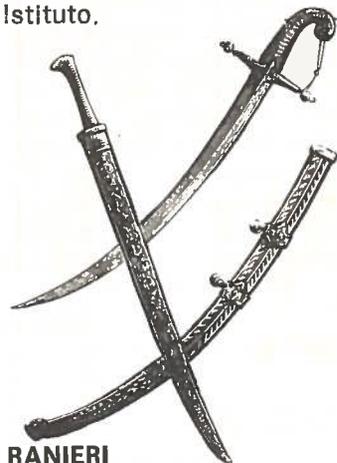
I Decreti Delegati hanno messo la camicia di forza alla sperimentazione imponendo almeno sulla carta il rigido rispetto dei programmi ministeriali; Ci sono fatti nuovi per la impostazione delle lotte: i risultati dei D. D. hanno prodotto un certo sbandamento delle masse scolastiche. Gli organi collegiali non hanno però risposto ai disegni di Malfatti che voleva far credere a tutti che la politica a scuola la si faceva solo una volta all'anno, con forme parlamentaristiche in contrapposizione con le assemblee ecc.

Vediamo infatti un po' dappertutto scontri tra presidi e organi collegiali composti da insegnanti, genitori e studenti democratici. Il 15 giugno ha mutato profondamente la geografia politica del Paese rendendo più concreta la possibilità della creazione di un nuovo blocco sociale e politico alternativo alla DC.

Quali prospettive? Innanzitutto noi non crediamo che sia oggi possibile una riforma della scuola che trasformi in senso positivo le real-

tà attuali senza fare riferimento ad una diversa organizzazione produttiva e sociale.

Ciò non toglie che sia anche necessario cominciare a delineare delle linee in grado di indicare ipotesi di trasformazione della scuola. La battaglia deve impegnare anche gli strati non studenteschi per un fronte più grande. Da questo punto di vista gli obiettivi sono una difesa intransigente della scolarizzazione di massa (l'obbligatorietà, il tempo pieno, l'università senza numero chiuso ecc.), cominciando ad affrontare il problema dell'occupazione giovanile senza il quale la difesa della scolarizzazione non è possibile. Lo sviluppo della sperimentazione in stretto rapporto con le 150 ore vale come punto di partenza per la modifica dei contenuti e degli scopi di ciò che si insegna. Difendiamo tutte le forme di democrazia diretta e ci impegnamo per la crescita su scala di massa dei Consigli dei Delegati studenteschi. Il nostro atteggiamento verso le elezioni agli Organi Collegiali è quello di portare il peso della forza organizzata del Movimento degli studenti anche all'interno dei D. D. per impedire il loro uso da parte delle forze reazionarie. Proponiamo che i Consigli dei Delegati eletti dal basso creino al momento delle elezioni una lista unica che esprima i candidati che dovranno poi essere eletti nei consigli di Istituto.



RANIERI
(PDUP)

Credo sia indubbio che il terreno degli Organi Collegiali abbia rappresentato e rappresenti una grossa mistificazione delle esigenze

di socializzazione e di incontro tra tutte le forze interessate alla lotta nella scuola. All'unità studenti - insegnanti - operai si è contrapposta l'unità coi genitori in maniera generica e indifferenziata; in assenza di precisi riferimenti organizzativi esterni alla scuola, gli organi collegiali rischiano di chiudere e di fatto in molte situazioni già chiudono insegnanti, studenti e genitori in un'ottica della gestione della scuola nel quadro delle compatibilità esistenti. Era questa la «democrazia» di cui la scuola aveva bisogno? Noi non lo abbiamo creduto lo scorso anno, quando ci siamo opposti alla partecipazione degli studenti ai consigli di Malfatti e crediamo che oggi questa verità divenga sempre più evidente anche per chi, in una prima fase, degli organi collegiali si è ostinato a negare la natura corporativa.

Ma sarebbe giusto oggi far tornare i Decreti Delegati al centro del confronto e dell'iniziativa politica? Qui tornano le ragioni positive che hanno sostenuto il nostro giudizio e la nostra pratica articolata nei confronti di questi strumenti. Come allora, il nostro «no» ai Decreti Delegati non è un no di principio, è invece un sì alla costruzione del Movimento degli studenti; quel movimento unitario, democratico, fondato sulla partecipazione diretta, sull'elezione dei delegati che va subito generalizzata, strettamente legata alla classe operaia, quel movimento di cui si è parlato e si parla da anni, che non si è riuscito finora, perché negarlo?, a far diventare realtà concreta, ma la cui assenza ha pesato negativamente nella stessa socializzazione della lotta operaia.

Sarebbe una jattura se oggi le forze di sinistra operanti nella scuola si attardassero su discriminanti ideologiche e non si sforzassero di mettere in primo piano i dati reali che oggi spingono all'unità. A tutti è ormai chiaro che le stesse possibilità di una gestione democratica e non corporativa degli spazi di gestione delle

scuole restano aperte solo se questo processo si innesci, solo se si viene a saldare una unità operai - studenti - insegnanti fuori dagli organi collegiali che tagli del tutto i ponti con la maggioranza del movimento che in questi organi ci sta, pur senza averne accettato le finalità e l'ispirazione che la DC ha voluto dargli. Che l'unità vada ricreata non è una petizione di principio indipendente dai contenuti; è una necessità vitale se vogliamo che il movimento sia in grado quest'anno di far fronte ai compiti che la crisi impone.



**PIERALISI
(Gruppi Comunisti
Rivoluzionari -
Quarta Internazionale)**

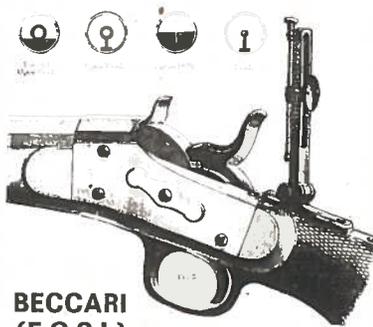
Probabilmente mai come quest'anno saranno gli avvenimenti politici generali a pesare sull'andamento delle mobilitazioni studentesche. Le giornate dell'aprile di quest'anno hanno già dimostrato la stessa cosa: al di là del carattere permanente dell'insubordinazione studentesca, e giovanile, esse hanno fatto vedere che era possibile un collegamento con gli strati più avanzati del proletariato che uscisse dagli schemi dell'appoggio solidaristico alle manifestazioni sindacali; e hanno messo anche in evidenza l'inconsistenza politica del progetto restauratore della borghesia nella scuola, che pure solo 2 mesi prima aveva ottenuto un parziale successo con le elezioni degli organismi di gestione.

Anche quest'anno le contraddizioni che sono proprie dell'ambiente studentesco dovranno misurarsi con l'elemento politicamente più significativo della situazione italiana: la battaglia della classe operaia per i contratti e contro l'attacco alla occupazione. C'è un aspetto che è fondamentale per definire la condizione studentesca oggi nei paesi dell'oc-

cidente capitalistico — quello di trovarsi sulla soglia della disoccupazione o sottoccupazione permanente — che finora ha agito come elemento di disgregazione del movimento: ebbene, proprio questo aspetto, nella prossima fase, può diventare il punto centrale di un processo di ricomposizione delle lotte attorno ad una battaglia generale con i lavoratori, gli insegnanti e i neo-laureati, i disoccupati organizzati.

Noi riteniamo che il movimento in questa fase debba quindi andare ad una campagna generale contro la disoccupazione giovanile, per l'unità con il movimento operaio, attorno alla quale devono ruotare tutte le iniziative sulle altre tematiche.

E accanto a questa, naturalmente, l'altro grande tema di impegno del movimento sarà quello della solidarietà internazionalista, che già si sta sviluppando in queste settimane soprattutto con la Spagna e il Portogallo, e che può essere l'elemento attraverso il quale il movimento degli studenti si ricollega con i problemi più generali della crisi del capitalismo in Europa.



**BECCARI
(F.G.S.I.)**

L'indiscutibile crisi, nella quale da più anni si dibatte il movimento di lotta degli studenti, non può trovare una soluzione nella semplicistica ricostruzione di tutti quegli elementi, che hanno portato nel lontano '68 alla vivace e proficua presenza nel sociale del movimento in parola.

Al settarismo, alla sterile contrapposizione dogmatica delle varie organizzazioni studentesche, non si può porre rimedio attraverso un processo di ricomposizione dello «status» studentesco.

E' necessario invece agire per un coinvolgimento poli-

tico ed organizzativo di tutte quelle componenti che agiscono nel mondo della scuola: personale non insegnante, docenti, genitori, attorno ad obiettivi di profonda e radicale trasformazione.

L'articolata battaglia per la soluzione delle cosiddette «contraddizioni materiali», (costo degli studi, selezione classista e meritocratica, carico degli studi) che ha caratterizzato questi ultimi anni di lotta deve essere radicalmente messa in discussione alla luce della nuova situazione e delle nuove esigenze, che si sono venute a creare.

Ciò che strati sempre più larghi di studenti chiedono è una riqualificazione dello studio superiore ed universitario.

La dequalificazione è in primo luogo un fatto esterno alla scuola; che dipende dalla mancata programmazione, ma le battaglie contro il carico degli studi, contro la selezione, per il «6 garantito», hanno senza dubbio acuitizzato questo disagio.

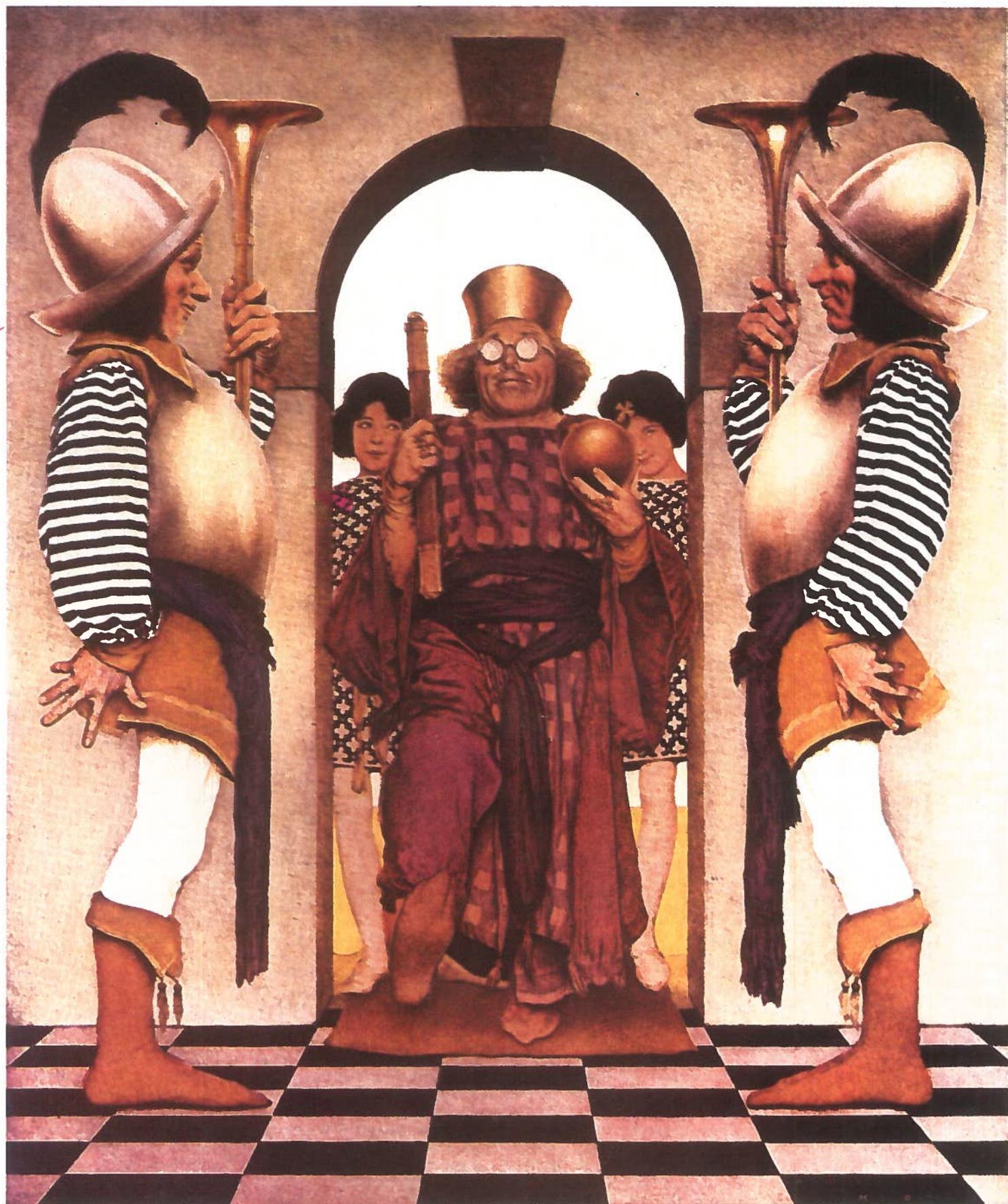
Questo non deve significare l'abbandono della lotta contro la selezione, per un reale accesso agli studi superiori delle masse giovanili, ma il rifiuto di ogni posizione che ormai è sconfinata nel più bieco corporativismo.

Ed è proprio per la dimensione non solo studentesca, che deve essere attribuita al fenomeno della dequalificazione, della disoccupazione giovanile, che è necessario uscire dal mondo della scuola per risolvere alla radice detto problema, attraverso un organico rapporto con le forze sociali che nel Paese da anni si battono per l'occupazione.

Infine, non può essere ulteriormente posta in secondo piano quella «tematica esistenziale», quella ricerca di nuovi e autentici valori, che in una società come la nostra in sempre più profonda trasformazione, deve accompagnare ogni conquista di tipo economico.

a cura di
**Roberto
Brunelli**

GANG

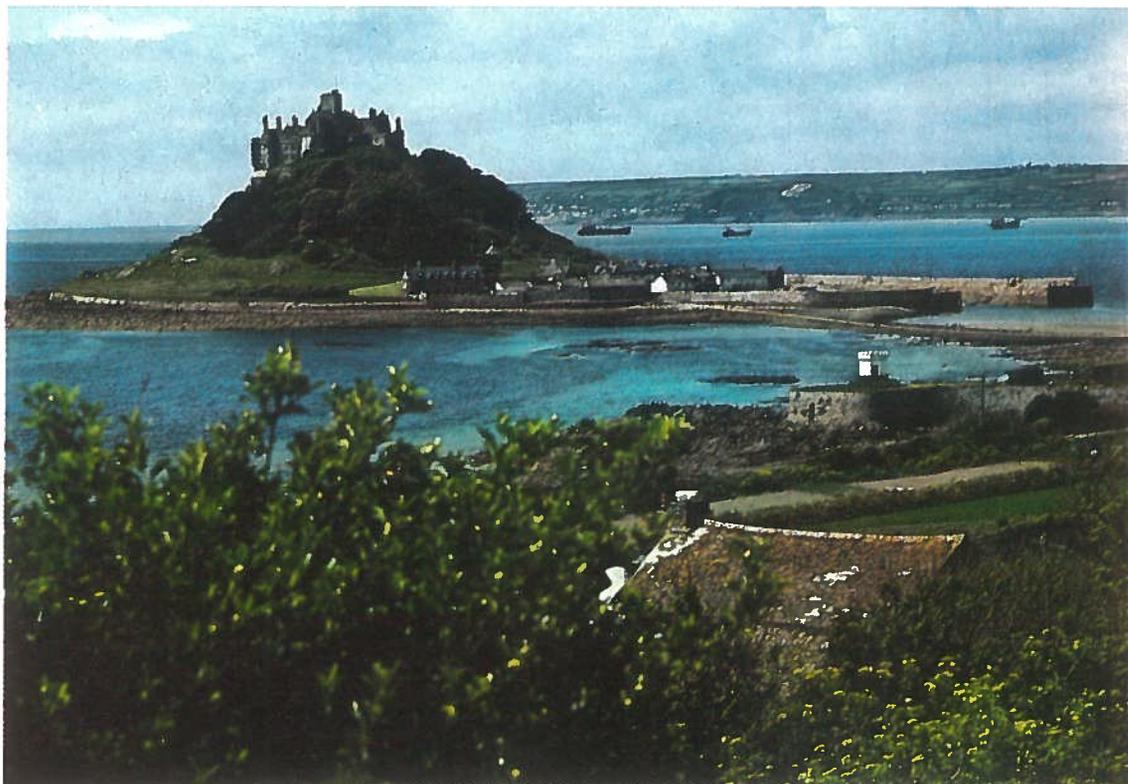


DA OGGI ABBIAMO CAMBIATO SEDE. ECCO IL NUOVO INDIRIZZO:
20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

Altri viaggi

CURNOW

(un viaggio nel paese di Re Artù)



La Cornovaglia è stata dimenticata dai programmi delle agenzie di viaggio, si è persa nelle menti di boss di plastica che non riuscivano più a riempire pullman giallo verdi con guida bilingue a Lit. 250.000-I.T. (tutto compreso). La Cornovaglia anche se ha perso qualcuno che poteva ammirarla, ha guadagnato un po' di tranquillità; e tuttavia qualcosa di quella originale è andato distrutto e il perché si dovrebbe chiederlo a A. Smith e a C. Marx. Il Tamar antico fiume, che da sempre ha diviso, separato e distanziato la Cornovaglia dal mondo, ha avuto il suo ponte, la sua ferrovia; quando gli inglesi scoprirono

che anche questa piccola regione poteva dare il suo contributo alla Rivoluzione Industriale (dal suo sottosuolo si estrae rame e stagno). Sono poi da 60-70 anni che la Cornovaglia parla inglese: ha sempre avuto una lingua propria e tutt'ora il «*cornish people*» chiama straniero chi vive al di là del Tamar. Ha un proprio sport nazionale, lo Wrestling. Ha un movimento che chiede il governo autonomo della contea «*Mebyon Curnow*». Gli abitanti della Cornovaglia seppur orgogliosi di essere tali non sono duri nazionalisti, quali i cugini irlandesi o scozzesi, sono più accodiscen-

deni, più tranquilli, forse è un carattere dei loro antenati celti. Dai celti, comunque hanno sicuramente preso il colore nero intenso dei capelli.

Gli anni passano però le leggende e le fantasie popolari sono dure a morire. Questa terra è legata ad una tradizione di magia, di esoterico, di arcano. Sarà forse la natura geologica o geografica di questo paese: coste frastagliatissime, numerose grotte, il mare che la circonda, la vegetazione mediterranea, il clima mite. O forse è lo stesso incantesimo che lega le diverse regioni del Nord, dall'Irlanda alla Scozia, dall'Islanda alla Bretagna; sarà forse la stessa matrice celtica.

Un viaggio in questo «mondo» è certo affascinante ma anche pericoloso per il nostro piccolo io che di fronte a queste frontiere dell'irrazionale si perde (Un primo approccio per le nostre menti oggettive potrebbe essere il «*Cornish Museum*» a Looe, piccolo centro a Sud-Est).

Come arrivarci. Da Milano ci sono voli charter per Londra ogni settimana A-R Lit. 56.000, (per infor. CTS, Via Sant'Antonio, 5). Arrivati a Londra per raggiungere la Cornovaglia ci sono diversi mezzi: il treno, il pullman e l'autostop.

1) il treno è efficiente, comodo

ma caro anzi carissimo. I treni partono da Paddington Station, il viaggio dura sei ore.

2) I pullman sono economici ma noiosi. Il viaggio dura undici ore e partono da Victoria Coach Station (Metrol: Victoria Station).

3) L'autostop è divertente, economico ed inoltre è abbastanza facile farlo in Inghilterra. Alcune indicazioni all'autostoppista: per uscire da Londra prendi la Green Line (linea di autobus che collega la periferia londinese) fino a Staines o Egham dove comincia la A-30. Oppure prendi il metrò ed esci a Ealigh Broadway (District e Central Lines).

Dopo di che si correrà lungo Dorset, Somersy, Devon, contee di colline ondulate, verdi e di cavalli che sgrappano. Una sosta obbligatoria lungo il percorso deve essere Stonehenge, poco a nord di Salisbury. Stonehenge è un gruppo di pietre in posizione eretta, del periodo megalitico, che sono le più elaborate nel loro genere.

Leggere questo «monumento» come pietre tombali di capi delle prime tribù oppure altari religiosi, è un'enigma. Comunque, gli ultimi studi portano su una altra strada cioè che sia tutto un grande calendario astrono-

mico. Con questo mistero alle spalle lasciamo questa zona e riprendiamo la A-30. E' facile incontrare sulla strada antiche locande e taverne del '600 o '700 con una atmosfera particolare legata al folclore di questa terra. Per avere l'indirizzario completo di questi luoghi dove si può assistere anche a danze e musiche, rivolgetevi a: English Folk Dance and Song Society, Cecil Sharpe House, 2 Regent's Park Rd, London Nwl.

Ultima grande città prima della Cornovaglia è Exeter, da qui rimangono 41 miglia, si attraversa il Tamar e si è in Cornov.

Launceston è il primo centro che troviamo, giace tra due colline sulla sommità di una di queste c'è un castello normanno.

Nel paese, in Castle st., presso la Georgian Lawrence si trova il Museo locale (aprile e settembre, lun., merc., giov., dalle 14,30 alle 16,30, inverno solo al mercoledì).

Se vorrete fermarvi qui per alloggiare per qualche giorno vi suggerisco una fattoria che accetta ospiti: South Petherwin, Treguddick Manor (tel. Pipers pool 201, pernottamento più colazione Lst. 1,40 per notte, una settimana Lst. 9).

Riprendiamo la strada A Balventor possiamo vedere la famosa locanda Jamaica Inn resa tale

dall'omonimo romanzo di Dafne du Muriel.

Non molto lontano c'è lo stagno di Dozmary reso leggendario dallo spirito di Tregeagle, un ingiusto servo di Lanhydrock, che è condannato, secondo una credenza popolare, a svuotare lo stagno con una tazza bucata. Tra piccole valli di Hantergantick e Hannon attraverso la «zampa del diavolo» siamo a Bodmin, il capoluogo della contea con poco più di 10.000 abitanti. Si entra così nei paesi delle miniere di stagno e rame. Ora l'attività di queste miniere, cominciata nel 18-19 secolo, è limitata: rimane comunque un profondo segno di questa attività nella cultura popolare. Per questo è importante visitare il «Cornish Engines Museum» a East Pool, a qualche miglio da Hayle: si rivedono macchine, metodi di estrazione dell'altro secolo che ci portano alla memoria i dagherrotipi, che vedremo sui libri di storia o in qualche mostra «nostalgia».

Tra Bodmin e Redruth (centro minerario) deviamo e prendiamo la strada 390 che attraverso Chacewater ci porta a Truro. Piacevole cittadina con una cattedrale da «guardare», è in una buona posizione di mezzo tra le coste del Nord e quelle del Sud: varrebbe la pena di fissare qui la dimora. C'è un albergo consigliato dalla società vegetariana inglese: The Globe Country House, Pilleigh a pochi minuti di bus da Truro. Pernottamento più colazione Lst. 14 la settimana. Un'altra sistemazione potrebbe essere una fattoria graziosa a Grampond, Ventonwyn Farm, tel. 349 Mrs. Thomas, pernottamento più colazione Lst. 1,50 per notte; aperta da aprile a ottobre.

Da Truro a Falmouth la strada è breve. Falmouth è una cittadina un po' vacanziera: spiagge, discoteche, porto attrezzato, escursioni con battelli. Oltre a questo c'è un bellissimo castello, che domina l'entrata alla baia, il Pennedis Castle costruito da Enrico VIII e tutt'ora in ottime condizioni di conservazione. A Falmouth c'è un Health Food Service, Berkeley Vale. Un po' in tutta la Cornovaglia è di prodotti naturali. Per avere un elenco aggiornato rivolgetevi a: The Vegetarian Society, Parkdale, Dunham Rd, Altrincham, Cheshire.

Da qui attraverso Helston raggiungeremo l'estremità occidentale dell'Inghilterra. Helston suggestiva cittadina che annualmente — l'otto maggio — si può assistere alle «Furry Dance»: coppie e coppie affollano strade, giardini, cortili e case



ballando un motivetto la cui origine si perde nel tempo.

Giungiamo così a St. Michael Mount, una massa di granito e ardesia che si eleva dall'oceano a qualche centinaio di metri dalla terra ferma: a seconda del giuoco delle maree si può raggiungerla a piedi oppure in battello. Venne costruita nell'undicesimo secolo una cappella da Eduardo il Confessore e più tardi un castello.

A sud c'è la penisola conosciuta sotto il nome di Lizard: scogliere a picco sul mare, grotte marine dai nomi strani (gola del diavolo, dente del leone, l'urlo del diavolo etc...), onde

altissime, silenzio e molta pace. Posti ideali per meditare.

Ritornando sulla strada principale la A-30 arriviamo a Penzance, dove finisce la ferrovia dell'ovest, ci sono i collegamenti aerei per le isole Scilly e nella biblioteca del Comune (Penzance Library) si trovano rari libri sulla Cornovaglia e stampe antiche. I Marrob Gardens sono pieni di piante sub tropicali.

Anche qui do un indirizzo di una fattoria vicino a Penzance: New Mill, The Mill House, tel. 5851, Mrs. V. King, costruzione del sedicesimo secolo, pernottamento e colazione Lst. 2 per notte, alla settimana Lst 14.

Aperta da aprile a ottobre.

Penzance è collegata ottimamente con autobus a tutti i centri principali della Cornovaglia. La stazione degli autobus è all'Esplanade. Da qui alla «Fine della terra» (Land's end), il punto più occidentale dell'Inghilterra, non c'è molto. Le coste scendono frastagliatissime, l'oceano si scontra violentemente, esplode ritmicamente un suono che diviene tutt'uno con il vociare dei gabbiani e degli uccelli del mare.

Ritornando verso Penzance con la A-30 proseguiamo oltre sino all'altezza di Redruth. Si svolta per la strada 305 in direzione Perranporth. Da questo paese cominciano i luoghi balneari: grandi spiagge, surf, disco club, molta gente; centro di questa zona è Newquay che riaccende qualche ricordo dell'adriatico. Sì, forse però il mare è pulito, è più aggressivo, ha un volto decisamente diverso.

Lasciamo dietro di noi le luci al neon, supermarket Woolworth per ancora mare scuro e campagne verdi; così incontriamo St. Break Downs con i dolmen di Panton e le pietre inscritte di Nanscow, ancora segni. Ci avviciniamo sempre più ai luoghi della leggenda di Re Artù: Camelford, Tintagel. «(...) quando i compagni della Tavola Rotonda furono venuti a Camelot, ed essi ebbero udito il servizio e si vollero mettere le tavole all'ora di nona, allora entrò nella sala, a cavallo, una assai bella damigella; e venne a gran fretta e ciò si poté ben vedere, perché il suo cavallo era ancora in gran sudore».

«Il giorno di Pasqua, al rinnovarsi della stagione nel suo castello il re Artù aveva tenuto la sua corte. Mai si era vista corte si magnifica: vi era gran numero di valenti cavalieri, coraggiosi e fieri, ed altre dame e donzelle, figlie di re, nobili e belle (...)».

Eccoci a Tintagel uno dei posti più famosi della Cornovaglia. A mezzo miglio dal piccolo villaggio (Trevena) c'è un promontorio «Tintagel Head» collegato con la terra da un nodo di roccia. Qui si trovano i resti del castello di re Artù: le rovine non sono in eccellente stato di conservazione e l'erba ricopre il pavimento di quelle che dovevano essere le sale e i corridoi di questo magnifico maniero.

Dopo Tintagel potrete proseguire con la A-39 fino ad abbandonare Curnow.

Carlo
Tumoli

ASH RA TEMPEL &
INVENTIONS FOR ELECTRIC GUITAR



**MANUEL
GOTTSCHING**
Inventions for
electric guitar
(PDU)

Unico superstite del glorioso « marchio » Ash Ra Tempel, giustamente stanco dell'ambiguo suono pseudo-californiano che da anni incombe sulla scena tedesca, Manuel Göttsching ha avuto finalmente il coraggio di scavarventare dal balcone le consuetudini e di cercare una strada nuova. *Inventions for electric guitar* è indubbiamente il suo capolavoro.

L'idea — teoricamente — non era poi così complessa, un disco di sola chitarra mixato con gli accorgimenti del caso, e con l'ausilio di un registratore Revox per la base musicale — più o meno il tipo di artifici usati comunemente dai Tangerine Dream o da Schulze. Di fatto una chitarra offre una quantità di possibilità timbriche ben inferiore rispetto a quella di un sintetizzatore o di una buona tastiera: il rischio si chiamava dunque monotonia, eccessiva schematicità, teutonismo a buon mercato. Göttsching ha invece superato brillantemente l'ostacolo, contribuendo ad elevare la chitarra nello olimpo dell'elettronica, ad aprirle un campo di azione sconfinato. I tre brani dell'album sono costruiti su delicati, ipnotici fraseggi in lenta decomposizione spazio-temporale, ed arricchiti da misurati — e straordinariamente penetranti — ricami solistici. Non pensate per questo ad una piatta trasposizione delle tecniche à la Froese: Göttsching sa percor-



a cura di:

RICCARDO BERTONCELLI
MARCO FUMAGALLI
GIACOMO PELLICCIOTTI

rere con sicurezza i sentieri cerebrali dell'ascoltatore, badando ad immettere nel suono riferimenti armonici di immediata ed universale comprensione. La fantasia del tessuto sonoro, la sua varietà, ricordano più il lavoro di Terry Riley che il monolitismo di Glass: *Echo Waves* è il manifesto dell'avventura strumentale, magnetico e pulsante, costruito in un crescendo scintillante di colori; *Quasarsphere* un accattivante intermezzo dai toni sfumati e dolci, *Pluralis* la freccia dell'intuizione nei mari di un soffice, etereo universo sensitivo. Strumentista non troppo spettacolare, ma acuto e colorato, Göttsching pone autorevolmente la sua candidatura come « passaggio obbligato » al suono degli anni '80.

(m. f.)



**ALBERT AYLER
DON CHERRY**
Vibrations
(Freedom)

La *Jazz Idea*, nuova collana della Ricordi, regala all'italian people questa importante perla del free di ogni epoca, apparsa originariamente come *Ghosts* una decina di anni fa (etichetta

Fontana) e solo di recente riemersa alla luce grazie ad una provvidenziale ristampa della Freedom. Protagonisti sono Albert Ayler, Don Cherry, Gary Peacock e Sunny Murray: un quartetto dal sapore asperissimo che tra il '63 e il '65 girò a lungo dalle parti europee, seminando soprattutto in Danimarca (le registrazioni in questione provengono proprio da Copenhagen) storie favolose di libertà e ritmo.

Come immaginare personaggi più freschi? Ayler, il leader, era allora nel periodo di massima creatività, dopo aver bruciato i sogni tradizionali e le mezze verità del « prima di Coleman ». Graficante, portato alla velenosa imprecazione ma pure lirico, meditabondo, andava scrivendo con chiarissimo stile la sua storia di uomo alla ricerca di spazio universale: il free gli pareva la chiave per affermare una dignità che, prima che civile, era personale, intima, umana. La violenza alla puttana jazz era il rito necessario per ricreare l'« ordine originario »: ordine fatto di semplici elementi, di « fantasmi », « spirito santo », « vibrazioni », come narrano i titoli delle opere di quel periodo. Attorno, una sezione ritmica dove ognuno si provava a scrostarla la vernice del luogo comune: e un Don Cherry giovane, aggressivo, deliziosamente *black cat*, in grado di spingere l'acceleratore nella corsa

verso la Totale Espressione.

Vibrations nasce dunque disco felicissimo, carico di sensazioni e di idee da dimostrare. Già *Ghosts*, che apre con un breve « segnale » poi ripreso e ampliato nella *second side*, chiarisce i termini della questione: il jazz di prima è ricoperto di macchie e di tinte, stravolto, portato all'eccesso, smontato precisamente nelle sue parti perché di parti, con mente rigida, non s'ha più da parlare. I brani che seguono danno ragione: le regole consuete fatte a pezzi, le frasi fischiettate e poi prese a calci, il « prima » accavallato con il « dopo », l'assolo che muore strillando la propria rabbia alla batteria già diventata percussione, non più obbligata a segnare i confini dell'« orto buono ». Ogni strumento batte il tempo, che è quello della fantasia e della improvvisazione; e in questo modo trionfa il suono, nudo, bellissimo, tirato fuori con calcolato sforzo dal tenore di Ayler o estratto a getto ferreo dalla tromba di Cherry. *Children, Vibrations* studiano le onde sonore che Ayler sperimenterà poi compiutamente in *Bells*, in *New York Ear & Control*: violente zuffe tra fiati, crude cuciture ritmiche, strappi, macchie sonore di impressionante densità. *Holy Spirit* cerca invece la solitaria esperienza del canto singolo, della preghiera a fior di labbra: c

così soprattutto si comporta *Mothers*, dove l'emozione prende forma in modo meraviglioso ricordando *Witches & Devils* e il dolente strozzarsi del saxofono, il lancinante vibrato di cui Ayler era impareggiabile maestro.

Chi oggi può offrire tanto? Qui c'è un disco da gustare appieno e con la mente desta: chi vuole arrivarci superando le nebbie delle « cose difficili » troverà incredibili cose nel nome dell'Immaginazione.

(r. b.)



CAN
Landed (Virgin)

La Virgin guadagna accortamente un'altra consistente fetta dell'universo sonoro *krautrock* con un contratto pluriennale per i Can, senza dubbio una delle formazioni tedesche meno asservite ai dogmi del mercantilismo. Quanto spazio sia disponibile sul mercato inglese per un suono così personale ed atipico non è certo facile prevedere: ma dal momento che Irmin Schmidt non è Edgar Froese sarà se non altro difficile ritrovare a breve scadenza il suono Can nel pentolone dei mellotron e della fantascienza à la Jules Verne.

A breve distanza dal già riuscitissimo *Soon Over Babaluma*, questo *Landed* sottolinea ancora una volta la folle purezza dell'ispirazione dei Can, l'ostinazione bellissima di certi estremismi musicali, ricondotto al nostro universo sensitivo rivoltando impietosamente ogni struttura sonora. Il rock di *Vernal Equinox* o di *Full Moon at the Highway* è solo il



pretesto per una distruzione cosciente di certa ovvietà ritmica tanto in voga, un'acquisizione di consapevolezza nei confronti delle anestesi sensoriali provocate dal conformismo parrocchiale dei tremila nipotini di Eric Clapton. Le note sono trattate con ironica sufficienza, quasi con casualità, arrotolate — con un piglio dimesso solo in apparenza — attorno ad invenzioni strumentali stringate e limpissime (*Half past one*) che centrano inesorabilmente il bersaglio della stimolazione di chi ascolta: un torrente di elettricità sulla pelle. Il secondo lato, con *Red Hot Indians e Unfinished* spinge a fondo l'acceleratore dello sperimentalismo, facendo decisamente scomparire personaggi come i Kraftwerk nella scuola materna dei trastulli elettronici. La lezione è di notevole portata: gli apparati strumentali sono relativamente semplici, ma il cervello scoppia di idee e colori, e il suono appare fin troppo ricco di messaggi — riflessioni/sogni di un istante, segnali in un codice di cui tutti possediamo la chiave segreta. Musica creativa, assolutamente originale, piena di vita come poche.

(m. f.)

KEITH JARRETT (EL JUICIO)



KEITH JARRETT
El Juicio
(Atlantic)
The Köln Concert
(ECM - doppio)

Due nuove uscite jarrettiane (mentre se ne annuncia già una terza targata Impulse) ci spingono a tornare sul caso del giovane pianista ame-

ricano, oggi smisuratamente calcolato dagli addetti ai lavori, sia nel bene che nel male. E' la solita logica consumistica che spinge a lodare oltremisura o a distruggere pesantemente quei personaggi che vengono eletti, di volta in volta, come individui risolutivi di crisi creative e stasi artistiche. Jarrett, si sa, solo un poco tempo fa rappresentò una grossa speranza per certi scoppiati puristi del jazz, che intravedevano in lui la giovane speranza mandata dall'aldilà a risollevarle le malconcie sorti del jazz, ridotto in tal modo — secondo loro — dagli annacquamenti del rock o dal « non-jazz » della Black Music più avanzata. Per quei signori, solo per un attimo, Keith volle dire il giovanotto non depravato che, malgrado alcune intemperanze giustificabili dalla sua non avanzata età, faceva cose riconoscibili secondo i soliti schemi vigenti. Poi ci si accorse che Jarrett dava troppi concerti in giro e registrava un disco al giorno. Allora i puristi trasformarono subito la ammirazione in disprezzo distruttivo. Né sono da meno gli irriducibili attuali fans di Jarrett: gioiscono acriticamente ad ogni nuova prodezza del loro pupillo e sembrano contenti. Ma senza falsi entusiasmi, bisogna dire di Jarrett ciò che è in realtà. Senza dubbio la musica che conta oggi, quella per intenderci che persegue idee e concezioni in pieno sviluppo, non è quella di Keith, ancora troppo legato al passato e neanche secondo una direzione univoca e determinata. Egli ancora divide le sue energie, che non sono del tutto trascurabili, tra uno smaccato amore per la vecchia musica europea e un proteiforme rieccheggiamento di moduli tradizionali « americani ». Questi due albums più recenti (solo come uscita, perché il LP At-

lantic contiene inediti di qualche tempo fa) non sono affatto brutti e fotografano appunto le due diverse linee jarrettiane. Il più plausibile mi sembra il singolo *El Juicio* con i soliti compagni di sempre (Redman, Haden, Motian), vivace e vario. Mentre il doppio ECM, contenente un intero concerto di piano-solo registrato a Colonia all'inizio dell'anno, comprende sequenze rilassate e liriche, anche se inevitabilmente un po' decadenti.

(g. p.)



RALPH TOWNER
Solstice
(ECM)

La ECM rimescola le carte. Senza azzardare niente di rischioso, riunisce in un remoto studio norvegese quattro suoi pupilli, già protagonisti di svariate altre imprese sulla medesima label (e altrove). Ralph Towner, nel caso specifico firmatario dell'album, dopo altre numerose uscite sulla stessa etichetta e su Vanguard (vedi il suo gruppo Oregon) è un chitarrista-pianista-compositore oltremodo dotato, con delle concezioni chiaramente ispirate alla musica europea (le influenze indio-orientali, pur essendo abbastanza evidenti, sono più o meno secondarie e indirette rispetto alle prime). Jan Garbarek, sassofonista norvegese e stella della ECM, anch'egli firmatario di numerosi albums, è una figura alquanto significativa del cosiddetto jazz europeo. Eberhard Weber, tedesco, è un bassista (e violoncellista) che, pur fatte salve le numerose critiche e dubbi che si possono accampare sul suo capo, si è confermato sen-

za dubbio una personalità oltremodo interessante nel magro panorama europeo. Jon Christensen è l'altro norvegese, batterista apprezzato più volte a fianco di Garbarek e del chitarrista Terje Rypdal, che rappresenta un po' il ruolo di un Paul Motian europeo. Questa la formazione, riunita più o meno a tavolino da Manfred Eicher. E la musica? Quello che già si sapeva. Un che di epidermicamente seducente, una perizia e una fedeltà ammirevoli (com'è ormai nello standard della ECM); ma indubbiamente un calligrafismo e un immobilismo veramente impotenti. I singoli sono artisti, per quanto io sappia, oltremodo seri ed esperti. Ma, devo confessare che, malgrado tante buone prospettive sulla carta, alla fine esce fuori un discorso particolarmente effettistico e innocuo, « bello » e compiaciuto senza attingere mai a livelli di autentica e vera creatività. In conclusione, un tipico prodotto tedesco, elegante e preciso quanto si vuole per certi dettagli tecnici, ma forse non altrettanto puntuale per quanto riguarda il significato e la utilità delle registrazioni.

(g. p.)

JEFFERSON STARSHIP



RED OCTOPUS

JEFFERSON
AIRPLANE
Red Octopus
(Grunt)

La « vecchiaia Jefferson » è tale che, presentato *Red Octopus* una sera a casa d'amici, si accende una rissa dopo un quarto d'ora e dopo venti minuti il disco è trascinato via, messo in archivio, sostituito in fretta da qualcosa di « più energetico ». A che mi tocca assistere, vecchio

californiano che altro non sono! Ma come dar torto a questi giovani scavezzacollo che hanno cominciato a leggere la storia pop da pagina 190 e non san « mediare » nel nome della mitologia, preferendo giovani musicisti che (almeno) scuotono le viscere e tirano sulle emozioni?

Sono abbastanza pestiferi, i Jefferson d'oggi. Persa molta fantasia, regalata al cielo la corda che li teneva legati al mondo alternativo degli Stati, al mercato dei sogni hanno da vendere solo una « classe » smisurata: virtù che significa ricchezza di timbri, colore di voci, sufficiente dignità nel creare. Per questo non li impicchiamo al pennone più alto della nostra irritazione: e per questo li preferiamo ai Dead e a molti grandi feriti della Costa Occidentale, anche se poi tutto si risolve in una questione di gusto a livello di artigianato industriale.

La mancanza d'invenzione fa sì che ad ogni pie' sospinto ci si ricordi di passaggi, idee, uscite vocali già gustate, dalle parti di *Bark* e pure prima: e a questo nodo cruciale s'aggiunge la constatazione che non c'è linea nella proposta musicale, ma solo una serie di *flashes* disordinati che proprio non riescono a fare corpo, a dare unità al lavoro. Così *Fast Buck Freddie*, inizio « classico », vive nella stessa stanza di *Miracles*, canzone pallidissima, e di *Git Fiddler*, scherzo vau-deville: così *Sandalphon* raccoglie i cocci della vecchia *Spindrift* e prova a ricucire la melodia del pianista solo e pazzo. Per non dire dell'impianto strumentale, superato di quattro palmi dal gran ricordo dell'Aereoalano *Crown of Creation*: Kaukonen e Casady fanno mancare la loro folgorante energia, Papa John Creach dubita e scherza come sempre, Marthy Ballin ritorna solo per me-

nar botte « diverse » nella gran zuffa generale.

Un disco brutto? No, un semplice prodotto '75 dove più della ipocrisia può la delicata impotenza. I testi confermano, correndo via come acqua in viso: per gli innamorati del *Panama Red* continuiamo a consigliare, *Volunteers*, annata 1969, disco *cru* di gran qualità.

(r. b.)

METAMORPHOSIS



**ROLLING STONES
Metamorphosis
(Decca)**

Uno strano scherzo, questo di *Metamorphosis* scomodato dalle nebbie degli archivi Decca per la gioia di collezionisti irriducibili e Cercatori del Tempo Perduto. L'album ha goduto di un certo successo, negli States, per essere uscito in perfetta concomitanza con il tour degli Stones: ed in effetti l'alone mitico creato attorno alla « world's better r'n'r band » ha proprio bisogno di simili sostegni, le note di copertina che affermano « a queste sessions hanno partecipato John McLaughlin Graham Nash Jimmy Page John Paul Jones Gene Pitney (!), ma non ricordiamo bene in quali pezzi... »

Metamorphosis copre un arco di tempo compreso all'incirca tra il 1965 e il 1967, ma in effetti il periodo stilistico cui si richiama è più ampio — direi da *Around and Around* a *Let it bleed*, alle cui sessions appartengono senz'altro *Jiving Sister Fanny* e *I'm going down* (inconfondibile Mick Taylor!), curiosamente ambedue copie conformi di *Brown Sugar*. Un po' di tutto, quindi, spesso sotto gli

striscioni dell'approssimazione (le incisioni non erano certo destinate alla pubblicazione), della « music for fun » tra amici. Jagger calca ancora più caricaturalmente del solito la sua cadenza *cockney*, un chitarrista non identificato (né Richard né Jones) offre un ammirevole campionato di stecche in *Heart of stone*, Bill Wyman tenta l'ennesima disastrosa avventura di compositore, Charlie Watts si concede qualche insolito — ed ingenuo — virtuosismo. Piuttosto monocorde la parte più datata, con una curiosa *Out of time* arrangiata da una sezione d'archi e *We're wastin'* *time* fin troppo autoironica; poi sono i temi più recenti degli Stones ad affiorare, con le fila del ritmo più serrate ed il mito della « grinta » come marchio di fabbrica. Non male *Family*, in queste acque, e simpatica la versione (sicuramente precedente a quella incisa dal solo Jagger su 45) di *Memo for Turner*, il tema del film *Performance*.

Utilità? D u b b i a. Qualche piccola soddisfazione tolta, qualche nostalgia. Frugare tra le righe di una storia già troppo lunga. Insomma, sapete già cosa vi aspetta. But what can a poor boy do/except to sing in a rock'n'roll band...

(m. f.)



**GRATEFUL DEAD
Blues for Allah
(Round)**

In barba alle previsioni i Dead costruiscono un'opera strana, senza paragoni, dove accanto alla « bruciatura per troppa erba » si ascoltano i rin-

tocchi della Campana Psichedelica e insomma, con un po' di buona volontà, sembra quasi di esser tornati indietro di un po' di anni.

E' certo buon segno il fatto che si sia svoltato l'angolo della prateria. *Wake of the Flood*, il « solo » di Garcia e l'insipido *From the Mars Hotel* avevano infatti cinicamente avvertito come il quasi country non pagasse, al tirar delle somme: non era davvero musica da godere quel suono stanco e striminzito che spacciava per « vitaminiche » situazioni esauste già da tempo. Qui, resi accorti da quelle pallottole sparate a caso, i Dead vedono di cambiar scena: e ci riescono, sorprendendo, anche se l'orecchio non arriva più a pigliar confidenza con la materia, ad esaltarsene, com'era nei pomeriggi dell'epoca '68. La canzone si frantuma, le voci ricevono ordini perentori di « romper le righe »: e anche gli strumenti ritornano ad una incredibile vocazione anarchica, andando su e giù senza esser manovrati rigidamente come nelle ultime esperienze.

Ma non ci siamo. Il Jerry Garcia senza barba è vecchio stregone privato dei poteri taumaturgici: le idee sono rare, la noia voltegga su nuvole giganti, il suono sballottato qua e là si dimostra goffo e inconcludente. Valga ad esempio la prima facciata: dove *Crazy Fingers* si impegna in un breve « spettacolo cowboyesco » e *Blues For Allah* finge un incantesimo da *Aoxomoxoa*, e *Unusual Occurrences in Desert* bluffa un poker a dodici battute che non può non far sorridere. La mancanza assoluta di compostità strumentale, poi, attizza il fuoco del nostro dissenso: è discorso vecchio, questo, ma un tempo almeno c'era la magia del nuovo e del misterioso a nobilitar le pallide voci e lo smilzo

andamento strumentale.

Dove vogliamo arrivare? Se *Blues For Allah* è un passo avanti, c'è ancora uno spazio di qualche chilometro prima di tornare a una sana eccellenza musicale: di *definitivamente buono*, qui, c'è solo la copertina, dove una scheletrica San Francisco suona il violino ricordandosi dei propri peccati.

(r. b.)

Lyonesse



Cantique

**LYONESSE
Cantique
(PDU)**

Al suo secondo album *Lyonesse* supera d'un balzo le incertezze e la rigidità della sua prima incisione, conquistandosi un posto al sole nel Gotha del nuovo folk celtico. Ridotti ad un trio, con i soli Pietro Bianchi e Mireille Ben tra i membri originali, i componenti di *Lyonesse* si sono proposti una musica lineare ma intimamente vissuta, ricca di evidente partecipazione emotiva. I brani tradizionali provengono questa volta dalla Bretagna e dall'Irlanda, ma anche dal Berry e dal Canada: la bellissima *Quintessence* è l'unica composizione completamente originale.

Amare questa particolare forma sonora, per quanto ricca di riferimenti alla nostra cultura ed alla stessa base strutturale del rock è essenzialmente un fatto di *feeling*, di sensibilità, di innato gusto per la semplicità e l'incontaminazione della musica popolare. Musica che sa riempire ogni angolo delle vostre orecchie anche affidandosi a due sole voci, magari un violino ed una cronamusa — senz'

altro lo strumento che dipinge meglio l'universo percettivo della tradizione celtica, ed il cui uso va assolutamente rivalutato. Proprio la cronamusa di Soim O'Duignan ha regalato a *Lyonesse* la profondità timbrica, la cadenza sognante che era mancata precedentemente al gruppo, impegnato ad inseguire l'ombra di Stivell su strade senza dubbio molto impervie. Ma anche le tastiere di Bianchi hanno beneficiato in misura rilevante dei nuovi spazi sonori disponibili dopo la riduzione dell'organico.

Cantique offre tredici deliziosi quadri, a volte solo cantati — con i piedi che battono come unico accompagnamento — e più sovente strumentali, sequenze gioiose di note che trascinano alla danza. Solo tra le ultime battute si inizia ad intravedere la necessità di qualche ulteriore tono strumentale, capace di arricchire la consistenza del suono: da sottolineare *Coppers & Brass*, *Cantique*, *The rights of man*, *La Princesse Pendue*. Un prodotto dai riflessi artigianali, ma davvero riuscito nel suo genere.

(m. f.)



**AGORA'
Live in Montreux
(Atlantic)**

Un nuovo esemplare per la sparutissima schiera di musicisti italiani meritevoli di qualche attenzione: un disco d'esordio che non fa ancora pendere la bilancia sul lato dell'entusiasmo, ma che tenta se non altro di non rotolarsi nella mistica delle *Metamorfofi Apocalittiche Bibliche*



Leopardiane tanto care a molti gruppazzi nazionali. La registrazione è stata effettuata dal vivo — pubblico freddino —; il suono è completamente strumentale, una scelta — che mi sembra corretta visti i nefandi tentativi consumati prima d'ora nell'adattare la nostra parlata « musicale » a strutture sonore ritmicamente complesse.

Stilisticamente gli Agorà sono un prodotto di una scuola fiorita agli inizi degli anni '70, quando Elton Dean e Ian Carr sembravano davvero i profeti di tendenze sonore realmente innovative. Quale misera fine abbia fatto il fantasma del jazz inglese non è certo difficile notare: il suo sex-appeal sembra esercitare ancora una certa presa solo in casa nostra. Va comunque sottolineato che gli Agorà hanno lavorato parecchio sulla via del superamento di certi triti schemi sessantaneschi: la prima parte del disco — *Penetrazione* soprattutto — sa giocare con occhio disincentato e lucido, un suono sottile e piacevolmente personale che evidenzia più che degnamente la disponibilità nel trascendere la dimensione di certo piatto conformismo « pop » (essenzialmente generato dal disprezzo e dalla paura del pubblico). Peccato per il resto dell'album, *Acqua celeste* e *L'orto di Ovidio* dove il suono tenta malamente la carta di una linearità ritmica infiorata di intellettualismo, perdendo gran parte della sua carica vitale. In ogni caso gli strumentisti si rivelano essenziali e ben calibrati in ogni situazione — con riserva per il sax, ancora un po' troppo scollastico —: ci sarà tempo per affilare l'estro compositivo, ed il terreno su cui lavorare è senz'altro di buona pasta.

Che altro? Nonostante tutto, mi sento di scom-

mettere qualcosa su questi figure — anche se il loro nome mi evoca tutti i professori di Greco inciampati su una « cosa » per loro incomprensibile, più o meno sette anni fa. (m. f.)

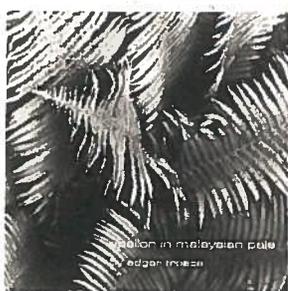


SHAWN PHILLIPS
Do You Wonder
(A&M)

La copertina assolutamente bella (di un bello dove i cieli son veramente azzurri, le piante realmente rigogliose e tutte le giovani donne portano riccioli lunghi) la dice lunga sulla filosofia sonora del Shawn Phillips: che è quella di sempre, imperniata su un preciso ordine geometrico, su sfumature, dolcezze, archi eleganti, come se nulla potesse aver luogo, tra le righe di un disco, oltre l'obbedienza al mondo « come dev'essere ». Qui c'è anche altro, ad ogni modo: c'è lo scatto bruciante, il *feeling* da dozzina, l'armonia precisamente industriale che vuol dire vendere qualche migliaio di copie in più, giusto per avere ossequiato il « gusto di regime » Bianco e nero, sincerità e compromesso: il disco riesce spartito esattamente in due senza nemmeno l'astuzia di mescolarle carte, regalando la prima facciata ai damerini da discoteca e riservando la « coda » agli innamorati della raffinatezza Shawn Phillips.

I risultati, al tirar delle somme, son gli stessi di *Faces* e di qualche altro disco. Per macinar ritmo, Phillips ha le dita più che fragili, sogni troppo vellutati, piglio incerto e dubbioso: lo salva la classe degli esecutori, lo salva il duo Ben-

nett + Guerin che sostiene la voce con deliziose iniezioni di energia. Come menestrello, invece, l'uomo sembra aver superato da tempo il limite delle cose giuste: arrangiamenti leziosi, qualche sorriso di troppo, un vanitoso impiego della voce lo portano a somigliare al Donovan del '69 - '70, quello che, doppiato il capo della semplicità e dell'amore, scambiava forma per contenuto, intenzione per realtà. A voler essere maligni, già la tripartizione di *As All Is Played* (*Maestoso, Intermezzo, Tristesse*) racconta molto di questo « fumo » culturale: più di ogni battuta ironica, ad ogni modo, vale l'asscolto diretto, la degustazione sonora, per capire come si sia spezzato l'equilibrio di *Contribution*, il mistero di *Collaboration* e come resti solo la debole corteccia delle vecchie *good vibrations*. (r. b.)



EDGAR FROESE
Epsilon In Malaysian Pale
(Virgin)

KLAUS SCHULZE
Time Wind
(Caroline)

La parabola artistica di Schulze e Froese ha seguito itinerari curiosamente contemporanei — come lo sono queste due poco incoraggianti prove. Segno che tutto quello che ci aveva fatto sognare in *Phaedra* o in *Cyborg* poggiava in fondo su basi troppo fragili per continuare a seminare diamanti nel tempo: pigrizia, certo, forse anche presunzione (Froese, modestamente, mi ha definito l'effetto del suo suono nelle parole « evolutivo »...),

certamente una grossa incomprensione sulla attuale crisi del pop è sulle sue possibili vie d'uscita.

Froese, innanzitutto. *Epsilon in Malaysian Pale* è un disco completamente inutile, perfettamente identico nel suo svolgimento sonoro a *Aqua* ed a *Rubycon* ma ancora più monolitico e prevedibile. La solita, scontata base ritmica di tre note ripetute con ossessivo grigiore (Riley non è mai stato così lontano) e i colpi d'uncinetto di Froese, sempre più calligrafici e caramellosi. La seconda facciata, *Maroubra Bay*, è il brutto scherzo di un allievo debussiano bocciato ai corsi di solfeggio, impegnato ad annaspere nella melma di un estetismo indescrivibile ed a regalare agli ipotetici ascoltatori « progressivi » molli sequenze di rumorini. Niente da fare, questa volta la mira è terribilmente sbagliata.

Schulze riesce se non altro a dimostrarsi meno irritante, anche se *Time Wind* è solo una specie di antologia degli striminziti stilemi sonori adottati all'indomani di *Cyborg*. Insignificante *Bayreuth Return*, più convincente *Wahnfried*, 1883, che insiste meno sul lato più smaccatamente tonale del suono. L'attitudine di Schulze appare ancora a tratti positiva, almeno dove il musicista riesce a scrollarsi di dosso una certa glacialità ritmica, la semplificazione eccessiva delle costruzioni strumentali; e a perdersi per qualche istante nel fluire delle note, in uno spazio dilatato ben oltre i confini delle proprie mura mentali.

Di fatto anche qui non mancano le incertezze, gli sbandamenti: siamo sulla stessa falsariga di *Blackdance*, con qualche minuto di musica in più (58' 59', tanto per fare concorrenza all'*Initiation* di Todd Rund-

gren) e una vistosa dedica a Richard Wagner.

L'inizio del tramonto di ogni illusione di « musica cosmica »?

E' ancora troppo spesso per dirlo: ma lo scorrere del tempo sembra lavorare a favore di questa ipotesi.

(m. f.)



MC COY TYNER
Atlantis

(Milestone - doppio)

Il nome di Mc Coy Tyner, negli ultimi tempi, sta uscendo dalle ristrette e fumose atmosfere dei piccoli club jazzistici per sconfinare in spazi oltremodo più vasti quanto a partecipazione di pubblico. Personalmente sono rimasto impressionato quando ascoltai Mc Coy qualche anno dopo l'ormai leggendario sodalizio con Coltrane. Mi apparve allora straordinariamente maturo quanto a tecnica ed idee, da farmelo apparire l'unico legittimo leader tra tutti gli ex-collaboratori del grande John. Ma ora, dopo averlo riascoltato in più occasioni, su disco e dal vivo, Tyner mi fa tornare in mente gli stessi dubbi affiorati di recente per un Gato Barbieri. Che si tratti di un esperto e ottimo musicista c'è poco da obiettare. E' la musica che Mc Coy fa oggi che appare tutto sommato abbastanza stereotipata e furba, malgrado l'innegabile fascino e potere di suggestione. Ascoltare per credere questo ennesimo album registrato dal vivo al Keystone Korner di San Francisco. Nelle quattro facciate il solito quintetto tyneriano (Azar Lawrence, Joony Booth, Wilby Fletcher, Guillermo Franco) dispie-

ga forze ed energie, ricreando per l'ennesima volta le consuete atmosfere « misticheggianti » fatte di sovrabbondanza di campanelli e percussioni in genere (in un'orgia ritmica che è diventata ormai un po' troppo logorroica) condite con folate pianistiche alquanto ripetitive e retoriche. Forse sono giudizi un po' troppo duri, ma Tyner ha doti e possibilità molto più ampie e proficue da far fruttare. Come Gato, mi sembra che oggi si vada troppo adagiando su schemi di routine facili e per niente avventurosi. Purtroppo ora non è più tempo di musica da solletico per le orecchie: abbiamo bisogno che i suoni entrino direttamente nel cervello e dentro di noi.

(g. p.)



FUNK FACTORY (Atlantic)

Tra i tanti musicisti dell'avanguardia jazz che hanno recentemente valicato — senza troppi patemi d'animo — la storica soglia della musica di consumo, Michael Urbaniak, violinista, già protagonista del *New Violin Summit* con Ponty, completa con quest'incisione la sua marcia di avvicinamento al rhythm & blues, iniziata da qualche tempo tramite i due precedenti LP *Fusion* e *Atma*. Gli è compagna la moglie Ursula Dudziak, anch'essa completamente dimenticata degli sperimentalismi del suo disco « solo » e pronta a rientrare nei ranghi della *vocalist* più oleografica... un disastro, insomma?

No. *Funk Factory*, in quest'epoca di paranoia Gloria Gaynor George

McCrae, va ascoltato perché mostra come ogni forma stilistica possa rivelarsi terreno fertile per un'elaborazione sonora dignitosa, magari « orecchiabile » e « balabile » ma non per questo schiava dell'imbecillità canzonettistica. Non che il disco sia totalmente privo di sbandate verso il canzonettismo, anche perché gli interventi della Dudziak sono inchiodati al convenzionalismo. Gli strumentisti, in compenso, sono di prim'ordine: ed il loro lavoro è lucido, a tratti (*Watusi Dance*, *After all the world goes home*, *Funk it*) davvero scintillante energia ed intrecci di ritmi. Il paragone più immedicabile sembrerebbe Herbie Hancock: ma nei suoi momenti migliori il gruppo di Urbaniak riesce ad infondere al suono una quantità di dimensioni e sfumature completamente originali. Il jazz non è chiuso a chiave nel cassetto dei ricordi, ovviamente, ed affiora a tratti come giustificazione « culturale » dello stesso processo che sta portando molti ex allievi di Davis verso le calligrafie *soul*.

Una testimonianza, non una pietra miliare. Ma la strada non manca di un certo fascino.

(m. f.)



PHIL LESH NED LAGIN Seastones (Round)

L'impressione (decisamente cattiva) è che questi californiani dell'ora tarda si divertano a sceneggiare i « sogni impossibili » cullati in gioventù. Cioè: la Grace Slick veste da fata e canta in spagnolo, il Jerry Garcia

fa il miliardario eccentrico di periferia, il Phil Lesh, gran bel tipo di « americano colto », affitta una quarantina di Macchine Coniugate e si mette a modular l'Imprecazione Elettronica. Niente di male, sia ben chiaro, e al tirar delle somme forse diremo anche « buono », o « quattro stelline »: ma resta il sapore di una esperienza ingenua, in fondo vana, regalata alla gente per il semplice fatto che « non c'è nient'altro da fare » se non tirar fuori le mele dei propri hobbies. Siamo così presuntuosi da imporre ai signori Grateful una strada: a ognuno il suo mestiere, in fondo, e dischi come questi son strappi alla regola.

« Stilisticamente parlando », *Seastones* è un collage di materiale elettronico, modellato su numerosi marchingegni raffinati: Interdata 7-16 Computer, Em Modular Synthesizer, Arp 2000, Buchla Modular System sono alcuni nomi, oltre ad alcuni vetusti « oggetti da collezione » quale l'immane *prepared piano*. Il fine è un suono vario, che esplori nuove (?) capacità timbriche, che regali larghe fasce d'emozione scuotendo dalla normale « passività »: una dimostrazione che « musica è suono », come i guerriglieri dell'anti-Conservatorio, da Edgar Varèse innanzi, insegnano velenosamente. Lesh, aiutato da una mente acuta in elettronica quale Ned Lagin, gioca con sufficiente chiarezza nel campo prescelto: e diverte, anche, impegnandosi in spericolate evoluzioni quasi Subotnick che perlomeno hanno il buongusto di non richiamare alla mente « il mare », « il cielo », « la tempesta » e altre amenità del genere, com'è nelle tradizioni delle « visioni » Tangerine Dream.

La vibrazione sonora si presenta nuda, a noi tutti i problemi al riguardo: inutile e mistificato-

rio, comunque, cercar di distinguere le voci dei vari Crosby, Slick e Garcia, effettivamente presenti ma filtrate mille volte per diventar materia purissima.

Che non mi si venga però a dire « vera avanguardia » o « nuovo passo innanzi della musica »... Un po' di pudore, ohilà, e la consapevolezza che opere simili possono ben divulgare certi messaggi, fermandosi onestamente a quel punto.

(r. b.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



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



MAL WALDRON On Steinway. (Paula)

La pratica del pianosolo è oggi divenuta d'uso corrente, grazie all'intervento in tal senso di personaggi sulla cresta dell'onda come i vari Chick Corea, Keith Jarrett, Paul Bley e soci. E' ormai risaputo che tale uso è legato a concezioni di chiara estrazione occidentale-europeizzante: il concertista classico-virtuoso, capace di utilizzare tutte le risorse di uno strumento « completo » come il pianoforte. Senza voler imbastire lunghi e tortuosi ragionamenti sulla plausibilità di simile moda, applicata alla musica di ispirazione afro-americana, è un fatto che oggi, più che mai, sia oltremodo normale ascolta-

re un pianista da solo senza l'accompagnamento dei soliti « ritmi ». Certo, il vecchio Corea e il Jarrett di ieri e di oggi sono comunemente additati come gli specialisti del genere. Ma esistono altri personaggi, non legati agli schemi imposti dai mass media che, sull'onda di tale voga, si cimentano da soli magari per fare un discorso più serio e sincero.

Mal Waldron, per esempio, è in piedi da anni e non è famoso come Chick o Keith... Eppure ha tante, forse più scottanti cose da dire. Messosi in luce decenni fa al fianco di personaggi mitici come Billie Holiday o Charlie Mingus, vive da tempo esule in Europa (Germania) chiuso ancora (ahimè!) nei sotterranei cunicoli del jazz, solleticato dalla ambigua ammirazione dei soliti del giro e perfettamente ignorato dalle larghe masse. Sono le contraddizioni della società consumistica odierna. Perché Waldron è un artista autentico, forse non un creatore rivoluzionario, ma certamente un onesto e valido musicista. Significativo in tal senso è l'ascolto di questo LP per l'ennesima piccola etichetta più o meno difficile da reperire. Un disco di piano-solo veramente personale e stimolante. C'è, pari pari, il ritratto di un uomo: un artista afro-americano, con un pesante fardello di storia alle spalle, che si trova ormai consolidato esule in Europa a cantare il suo mondo, non del tutto insensibile alle suggestioni provenienti dal vecchio continente. Una musica scura e sanguigna, ostinata e ripetitiva nella sua voluta elementare economia. C'è un omaggio a Bud Powell e una dedica a Eric Satie: una contraddizione evidente, eppure risolta non senza contrasti, perfettamente plausibile per la sincerità di uno come Mal Waldron.

(g. p.)

ELEVENTH HOUSE Level One (Arista)

Larry Coryell si ricarica gli accumulatori di watt dopo la sua ultima triste prova solista, e sfodera con *Level One* l'idea sonora più convincente dai tempi della conversione al suono alla McLaughlin. Sfrondato il gruppo di un paio di elementi (i nuovi sono il bassista John Lee e il troppo ortodosso trombettista Michael Lawrence), lasciato in un angolo lo spleen classicheggiante dei tempi più duri, Larry è riuscito a costruire uno dei migliori gruppi rock del momento, fantasioso e perfettamente padrone di mille splendidi ritmi.

La prima piacevole sorpresa sta nell'omogeneità della formazione, dove Al Mouzon — ascoltate per dimenticare Billy Cobham — e lo stesso Coryell frenano volentieri le proprie libidini da primadonna per assicurare la massima compattezza e fluidità al suono. La musica è come sempre molto pulita e precisa, ma possiede anche un cuore: fatto che la eleva decisamente sopra i fumismi dell'ultimo Chick Corea o, peggio, di certi epigoni britannici delle fromulette « jazz-rock ». A mio parere resta ancora da limare una certa compiacenza verso le strutture di un jazzismo piuttosto convenzionale che affiora, a tratti, nello svolgimento delle trame; aggiustare la mira, abbandonare più decisamente il manierismo che aveva colorato di grigio la prima prova discografica dell'Eleventh House.

Dove i cinque strumentisti riescono davvero a distendere le ali del suono, il godimento è assicurato: da rilevare la forza drammatica di *Nyctophobia*, l'eccitazione limpidissima di *Same greasy stuff*, di *Struttin' with the sunshine*, di *That's the joint* che con-

clude in bellezza i quaranta minuti del disco. Più « terrestre » e schivo dell'amico John McLaughlin, Coryell mostra di essere in realtà il più degno continuatore del suono di *Between Nothingness & Eternity*. C'è ancora qualche ramo secco da tagliare: ma il lavoro non sembra proprio prospettarsi troppo gravoso. (m. f.)



BEAU BRUMMELS: Beau Brummels (WB)

I vecchi *killers* della musica californiana, quelli che han tante tacche sul giradischi quanti sono i LPs di Jerry Garcia, san bene di chi andiamo a parlare. Beau Brummels è nome magico, entusiasmante, carico d'accenti strani e misteriosi: un « sentito dire » che si allunga sino al '65, al prima dei Jefferson addirittura, quando il Fillmore ancora non era stato riverniciato e il beat pareva l'unica soluzione possibile. Sal Valentino, un giovane hip locale, fondò una *band* di eccentrici « vestiti bene » e la condusse per qualche stagione, tra miele e LSD: Beau Brummels, appunto, morti nel giovane '67 ma capaci di riapparire oggi, sull'onda forte del revival.

Non c'è niente di travolgente, in questa band. Semplici, « pettinati alla moda », pronti a cogliere le inflessioni e le idee di mille discorsi più importanti, costoro sono i tipici alferi della musica per lasciarsi andare, per distendersi pigramente, per mangiare i problemi come si può addentare un dolce, magari stravolto da « qualcosa »: ma pure, in questo placido mestiere, sanno essere dei

piccoli campioni, incantando col loro lucido specchietto tutti coloro che vedono nel « suonar fino » il limite massimo di espansione della musica. Voci e chitarre, ecco i tratti salienti: e in entrambe l'odore dei Byrds, il profumo di quelle gole che han sentito Oceano e sequoie, il gusto delle Martin che ci inventan pagine di chiara grafia senza nemmeno uno sbavo. I Beau Brummels si ricordano di una vecchia lezione californiana: la stessa che, fatte le debite proporzioni, appartenne ai Jefferson, ai Quicksilver, al Gene Clark più felice, quella che, per restare ai giorni nostri, soltanto One, Starry Eyed & Laughing e pochi altri han saputo afferrare. Musica senza problemi, e certo per questo sottilmente ipocrita: ma anche suono di mille colori, e forse per questo ancora in grado di suggestionar qualcuno.

Nella fiera della bellezza artigianale, *Singing Cowboy* batte in volata *Wolf* e *First in Line*: mentre *Gate of Hearts* e soprattutto *Tennessee Walker* (i BS&T acustici?) sanno compensare il discorso dall'altra parte, scrivendo con inchiostro nero sulla tabella delle « cose brutte ». (r. b.)



WAYNE SHORTER Native Dancer (CBS)

Prendersi una sbronza di Brasile potrebbe essere solo un peccato veniale, di questi tempi. Ma la motivazione dovrebbe se non altro poggiare su qualcosa di reale, non su di un generico volontarismo: altrimenti è fin troppo facile cadere nelle tempere da cartolina illustrata, travisando la

reale essenza di un suono così peculiare.

Wayne Shorter ha preteso che la sola collaborazione con il chitarrista e cantante Milton Nascimento, ben noto in America Latina, potesse risolvere tutti i problemi del caso: ed ha sbagliato completamente mira. *Native Dancer* è un lavoro molto eterogeneo, percorso in ogni solco da un evidente senso di disagio: come se la materia musicale restasse statica, « legata », incapace di distendere invenzioni e ritmi. Shorter naviga tra i suoi *solos* saxistici senza molta convinzione, cercando un compromesso stilistico fuori della sua portata, una fusione stimolante tra i motivetti brasiliani e le sue naturali tendenze jazzistiche. Non è Gato Barbieri il punto di riferimento, naturalmente, anche perché Nascimento mostra di prediligere uno stile piatto e sorridente che contrasta inevitabilmente con l'irruenza espressiva che Shorter cova nelle vene. La migliore sorpresa del disco resta, guarda caso, Herbie Hancock: ritornato al piano acustico, dimenticati per un attimo gli *Headhunters*, Herbie colora con gusto e grande sapienza espressiva tutti i quadri migliori, da *Punta De Areia* — l'unico brano in cui le parti vocali di Nascimento si inseriscono intelligentemente nel contesto strumentale — a *Beauty and the Beast*, a *Johanna's theme* che è anche sua composizione.

Un ibrido curioso ma non particolarmente convincente: per « scambiare secoli di cultura in uno sguardo, in un gesto », come suggerisce enfaticamente Shorter dalle note di copertina, è necessario qualcosa di più di una generica assunzione di temi culturalmente contrastanti. La mancanza dei pallidi lineamenti di Josef Zawinul, insomma, sembra più che mai pesare come un'incudine.

JADE WARRIOR Waves (Island)

Jon Field e Tony Duhig appartengono ad una razza davvero in via di estinzione, quella degli studiosi aristocratici del suono-Suono: lavorano insieme da almeno dieci anni, e questo è soltanto il loro secondo album. Il precedente, *Floating World*, era passato pressoché inosservato: ora i tempi sono senza dubbio più maturi, ed il « guerriero di giada » può aspirare ad una consistente dilatazione dei confini della sua popolarità.

Waves, onde, è una colonna sonora per il documentario della vostra immaginazione. Il tema è il mare, fotografato da tutte le sue angolazioni fisiche e metafisiche — simbiosi che escono nitide dallo svolgersi del tessuto sonoro, ad esempio la dialettica tra l' ancestrale pace dell'oceano e la turbolenza delle sue onde, un ritmo percorso da invisibili correnti di energia. La resa complessiva è assai soddisfacente, anche se ai due protagonisti capita spesso di innamorarsi delle proprie soluzioni estetiche, indugiando oltre il lecito. Il suono sa essere antico ed originale, un miscuglio — forse non perfettamente omogeneo, ma stimolante — di accenti orientali, folklorici, jazzistici, rock; gli strumenti dominanti sono tastiere e fiati. *The Whale, The Sea, Wave birth* sono gli attimi più intimi e delicati dell'affresco strumentale, saldamente allacciati agli stili ripetitivi ed insinuanti del suono orientale; Steve Winwood, ospite di lusso, punteggia la composizione con calibrati interventi di piano e di moog.

La copertina interna del disco riporta in dettaglio — l'iniziativa merita una menzione — tutte le alchimie sonore usate nella registrazione.

(m. f.)

CINEMA

Science Fiction: ci sarà una volta...

Da oltre un anno è in atto in Italia un 'revival' del cinema di fantascienza. Il fenomeno, nato nei cineclub e nelle sale private, è esploso in quelle pubbliche con una serie di rassegne discutibili dal punto di vista della qualità ma esaurienti nel mostrare i diversi aspetti della fantascienza cinematografica, specialmente di quella americana

degli anni '50. Questo risveglio d'interesse, e gli incassi senza precedenti che lo hanno accompagnato, non ha mancato di produrre degli effetti. Diverse pellicole destinate al macero sono state salvate in

extremis: è il caso di *Il pianeta proibito* (1956) di Fred McLeod Wilcox e di *Cittadino dello spazio* (1955) di Joseph Newman. Altre non sono sfuggite al macero, ma se ne annuncia la riedizione: presto si rivedranno *L'uomo che visse nel futuro* (1960) di George Pal e *Il villaggio dei dannati* (1960) di Wolf Rilla. Un buon numero di film, scomparsi da molti anni, sono stati rapidamente rimessi in circolazione, utilizzando le copie di

archivio giacenti nei cellari delle case di distribuzione, soprattutto alla Columbia e alla Cinema International Corporation (che comprende Paramount, Universal, Walt Disney e MGM): è il caso di *A 30 milioni di chilometri dalla terra* (1957) di Nathan Juran e di *La terra contro i dischi volanti* (1956) di Fred. F. Sears, entrambi 'firmati' da un maestro degli effetti speciali, Ray Harryhausen (l'allievo più diligente del leggendario Willis O'Brien di *King Kong*); e di tre rari film di Jack Arnold, *Radiazioni*, *BX: distruzione*



uomo (1957), *Ricerche diaboliche* (1958), *La vendetta del mostro* (1955). Ma l'avvenimento più significativo è senz'altro costituito da *Tarantula* (1955), ancora di Jack Arnold, il primo film, a mia conoscenza, che sia stato mostrato con successo nelle sale pubbliche nella versione originale inglese, senza sottotitoli (usando la copia che era servita, a suo tempo, per realizzare l'edizio-

ne italiana). Fra gli appassionati del genere, che sono spesso i promotori e gli organizzatori di queste manifestazioni, circola l'entusiasmo di chi è finalmente uscito all'aperto e si sente benedetto dal successo. Si cercano affannosa-

mente *L'invasione degli ultracorpi* (1956) di Don Siegel, *I figli dello spazio* (1958) di Jack Arnold, *Uomini sulla luna* (1955) di Irving Pichel, *Ultimatum alla terra* (1951) di



Robert Wise, *Quando i mondi si scontrano* (1951) di Rudolph Maté e gli altri titoli più illustri del pantheon della SF cinematografica. Più fortunata la situazione dei cineclub e delle sale attrezzate a proiezione col 16 millimetri: in questo formato esistono ancora copie di classici come *Assalto alla terra* (1954) di Gordon Douglas, *La cosa da un altro mondo* (1951) di Howard Hawks, *Destinazione terra* (1953) di Jack Arnold, *...E la terra prese fuoco* (1961) di Val Guest. E' forse finito il tempo in cui decine di film di SF venivano visionati la mattina, nelle sedi romane delle 'majors' americane, e rispediti all'origine il giorno successivo, perché si riteneva che non avrebbero rifatto i soldi del doppiaggio e della pubblicità (cito a caso: *Silent Running* di Douglas Trumbull, l'uomo-chiave degli effetti speciali di 2001; *THX 1138* di George Lucas, il regista di *American Graffiti*; *Glen and Randa* di Jim McBride; *The People* di John Korbly, prodotto da F. F. Coppola; *Five*, scritto, prodotto e diretto da

Arch Oboler). I nuovi listini fanno intuire che parecchi titoli seguiranno a ruota *Rollerball* di Norman Jewison e forse la barriera delle prime visioni, che la SF aveva penetrato vittoriosamente solo con Kubrick e con il ciclo del *Pianeta delle scimmie*, cederà definitivamente.

Spiegarsi il fenomeno in termini di fuga dalla realtà, vedervi soltanto un sintomo della distrazione contemporanea, è comodo ma limitativo. Una volta riconosciuto che la SF si sviluppa a partire da un disagio storico (e che offre, ma soltanto a chi ne va in cerca, la possibilità di cambiare di mondo piuttosto che quella di cambiare il mondo), resta da capire perché oggi la rappresentazione di questo disagio esce dalle forme che le sono storicamente proprie (i romanzi di Simak, Van Gogt, Williamson, Heinlein, Farmer, Sturgeon etc.), per approdare, massicciamente, sugli schermi. Una prima indicazione la ricaviamo dal fatto che, mentre i film di SF classica vengono restituiti alla circolazione, quelli di produzione

contemporanea faticano a farsi notare.

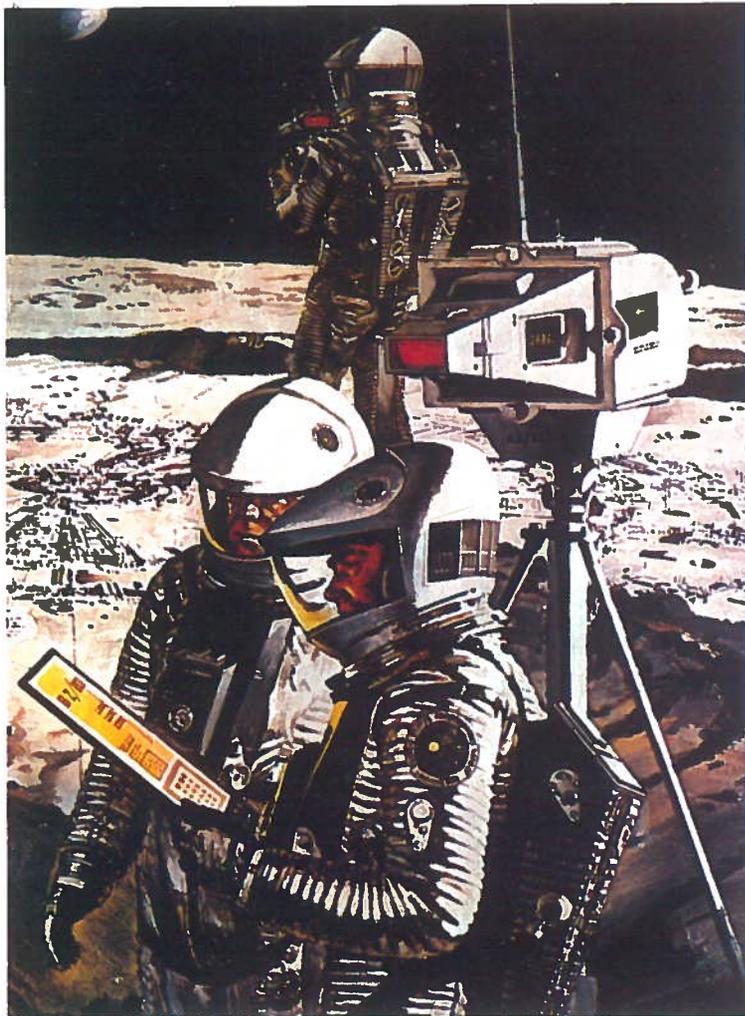
Abbandonati nello spazio, Andromeda, Nel 2000 la fine dell'uomo, 2022: i sopravvissuti, Il pianeta dei robot, Zardoz piacciono meno, anche se indubbiamente il successo del genere richiama su di loro l'attenzione. Il fatto che si tratti di opere orribili, oscillanti fra stupidismo tecnologico e idiozia filosofica, non ci dice niente a proposito: A 30 milioni di chilometri dalla terra, forse il più brutto dei film 'classici' citati, è anche uno di quelli che riscuotono maggiori consensi. La spiegazione, abbastanza lontana da ogni nostalgia estetica, risiede forse nel fenomeno contemporaneo dell'estetica della nostalgia, di cui la SF degli anni '50 sarebbe un ulteriore epifenomeno (Martian Graffiti), il più paradossale, trattandosi di film di ieri sul domani, ricordi del futuro, un *Come saremo* che è, al tempo stesso, *Come eravamo*...

O addirittura la risposta sta a monte della nostalgia, in una modifica dello stesso concetto di fantascienza che sembra essersi dilatato e non designare più soltanto un particolare ramo della fantasia e un genere culturale, ma esprimere oscuramente una vera e propria visione del mondo della tecnologia avanzata, della società dei 'media' e del capitalismo.

Può sembrare paradossale ma la SF hollywoodiana, che resta comunque il momento di massima spettacolarizzazione cinematografica dei temi della fantascienza, non è mai stata un fenomeno popolare, così come lo erano il western, il film poliziesco, il burlesque e, sia pure in misura minore, il musical e il melodramma. Anche quando, negli anni '50, diventa un genere quantitativamente cospicuo, resta marginale e i rari sforzi produttivi sono isolati (due soli film di serie A: *Il pianeta proibito* e *La guerra dei mondi*). Non è quasi mai un cinema d'autore ma un cinema di gruppo; il sopravvento dell'équipe è assoluto, il regista è spesso uno sconosciuto mestierante e bisogna aspettare Kubrick e il 1968 perché un film di SF si imponga per il nome del regista piuttosto che per quello di

una casa produttrice. Non è soltanto il genere meno 'artistico' di tutti, ma anche il meno commerciale. Le migliori pellicole del periodo, quando non sono il risultato di una speciale alchimia di gruppo, le dobbiamo a un grande del cinema di azione e della commedia hollywoodiana come Howard Hawks, a artigiani spericolati come Don Siegel e Gordon Douglas, a produttori come George Bal, a specialisti degli effetti speciali come Harryhausen. Jack Arnold, Byron Haskin, Arch Oboler (insieme a un precursore degli anni '30 e '40, Ernest Beaumont Schoedsack) sono le eccezioni che confermano la regola. In ogni caso sono film senza nome per chi li vede. Il fatto che quasi sempre la SF sia stata considerata dalle 'majors' un genere di serie B (o che sia stata il campo di specializzazione di case minori come la Universal, la Republic, l'American International) ci spiega la sua libertà, le sue arditezze formali e sperimentali. Il film di SF era senza divi (l'eroe è l'uomo qualunque, sia pure travestito da scienziato, astronauta o militare), senza grandi possibilità economiche, senza nessuno dei meccanismi che, a Hollywood, garantivano il successo presso le grandi platee. La sua unica possibilità era l'impatto visuale.

L'insolito, l'eccezionale, l'esagerato — tutto quello che altrove non era tollerato — erano precisamente quanto produttori e pubblico si attendevano da un film di SF. Lo statuto di 'fantascienza' costituiva una promozione dell'assurdo, una licenza di eccesso che finiva per provocare una qualità visiva, una organizzazione della visione molto vicine a certe esperienze, anche radicali, dei giorni nostri. Oggi è chiaro che proprio sul terreno accidentato della SF hollywoodiana (oltre che nel delirio formale di Max Fleischer, Tex Avery, Walt Disney e Ub Iwerks, cioè nel campo dell'animazione) noi ritroviamo gli antecedenti più sicuri di quella *gaia scienza* e di quella *golosità percettiva* che sono alla base di tanto cinema sperimentale contemporaneo. Per questo e altro, il progetto ideologico che stava





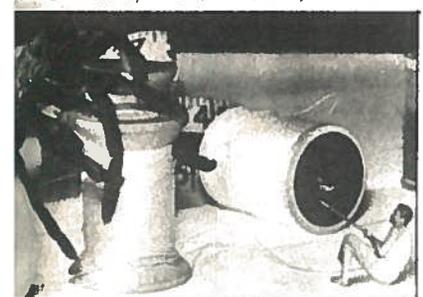
Dottor Cyclops (1940) di E. B. Shoedsack



L'astronave degli esseri perduti (1967)



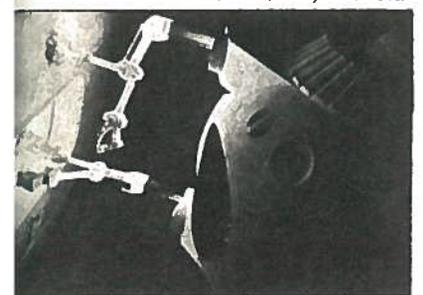
Cittadino dello spazio (1955) di J. Newman



Radiazioni BX: distruzione uomo (1957)



La meteora infernale (1955) di J. Arnold



2001: Odissea nello spazio (1968)



dietro alla SF hollywoodiana non si realizzò, e il grande pubblico preferì non comprometterci con questo genere 'infantile' e regressivo. Il tentativo di travestire, in chiave violentemente onirica, la propaganda americana, teatralizzando sotto le forme del Diverso, dell'Alieno, del Mostro e della Bestia, sempre lo stesso nemico, il Comunista, si risolse in una *rappresentazione inaccettabile*, in un tabù estetico. A causa del contenuto di angoscia che la SF metteva in gioco, dei meccanismi ansiosi su cui funzionava, essa fu respinta dalla parte 'sana' del pubblico e relegata (un po' come succedeva per un altro filone a quel tempo inaccettabile, quello pornografico) in un circuito particolare, per minoranza di spettatori con spiccate caratteristiche infantili.

Oggi la situazione culturale è profondamente mutata e, nel campo dello spettacolo, la richiesta di *shock visivi* è enormemente aumentata. La domanda di esperienze percettive distorte è abbondantemente soddisfatta dal più grande cineasta di SF classica: Jack Arnold. Che egli metta in immagini la storia di un uomo qualunque che rimpicciolisce gradualmente ogni giorno (*Radiazioni BX: distruzione uomo*), di un animale migliaia di volte più grande che in natura (*Tarantula*), che racconti di un gigantesco cristallo pensante che fa da quinta a un paese ai margini del deserto (*La meteora infernale*), il tema del suo cinema, niente di più che un'ossessione visiva, può essere ricondotto alle peripezie di uno *sguardo infantile*, singolarmente innocente, puntato su un mondo dalle proporzioni enormi, dove i rapporti fra le cose sono fuori della norma, la prospettiva stravolta e le distanze sempre ingannatrici. Uno spettatore contemporaneo, vedendo un film di Arnold, ha un'esperienza visuale e emozionale molto più intensa e stimolante di quella di uno spettatore degli anni '50. Gli ultimi vent'anni hanno modificato la nostra sensibilità in una direzione che ha, in un certo senso, riattivato alcune forme visive storicamente concluse, fra cui la SF hollywoodiana. E' probabile che il pubblico di *Dottor Cy-*

clops (1940) di E. B. Schoedsack vedesse, all'epoca, una brillante e ironica variazione sul tema di Ulisse e Polifemo ma noi non possiamo non riconoscere nel film la visualizzazione onirica e sfrontata di un universo interamente simbolico.

Avendo tutti quanti, in un modo o nell'altro, vissuto l'esperienza dell'arte moderna (essendo dotati di una nuova sensibilità esaltata dai 'media', avendo per ragioni culturali e storiche una maggiore coscienza dei significati dei rapporti spaziali intesi come linguaggio), gli stravolgimenti visivi e gli effetti speciali della SF rappresentano per noi, oggi, qualcosa di più di semplici bizzarrie. Film 'arcaici' come *La guerra dei mondi* e *Cittadino dello spazio* occupano lo stesso spazio di *Arf of Vision* di Stan Brakhage e di *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni. I migliori film della SF hollywoodiana, da *L'invasione degli ultracorpi* a *Gli uccelli* (1963) di Alfred Hitchcock costruiscono uno *spazio ansioso* che sfida le leggi narrative tradizionali e si costituisce di volta in volta come involucro, difesa, rifugio. Al di fuori, si stende lo spazio minaccioso dell'allucinazione prospettica, della vertigine ottica: della follia. Il film esemplare è, ancora una volta, *2001: odissea nello spazio* dove, a degli interni senza centro e senza gravità, corrisponde come esterno lo spazio infinito e il corridoio Stargate che annulla ogni prospettiva e riduce la conquista del cosmo ad una ulteriore avventura dello sguardo, quella definitiva.

La gente oggi torna alla SF hollywoodiana dopo averla sperimentata, in questi anni, fuori del suo ortodosso terreno di appartenenza. Le leggi e i procedimenti della SF sono stati irrigiditi in una formula che ha prodotti nuovi generi cinematografici, come il filone demoniaco e quello catastrofico, dov si favorisce la deliberata sospensione dell'incredulità da parte dello spettatore introducendo in uno spazio quotidiano, banale, familiare, la presenza devastante della paura, che assume le caratteristiche del Mostro (*L'esorcista*), della

Fine del Mondo (*Terremoto*), della Creatura degli Abissi (*Lo squalo*). Del resto chi conosce il bel film di Roy Ward Baker, *L'astronave degli esseri perduti* (1967), sa che l'intera atmosfera, gli effetti speciali e le trovate dei film catastrofici sono stati saccheggiate da questo (economicamente modesto) film inglese. E oggi, riconoscendone l'abbietta stupidità, dobbiamo vedere in *Rollerball* il gesto risentito con cui un intero genere, la SF, si riprende quello che è culturalmente suo, il commercio di Apocalisse.

Non c'è dunque da stupirsi se gli anni '70 hanno eletto la fantascienza cinematografica a qualcosa di più di una moda. L'atto del vedere è sempre più prepotente e i 'media' visivi relegano in uno spazio secondario la parola scritta. Nel campo della visione, un film di SF può procurare quell'effetto speciale che sembra essere sempre di più la richiesta che facciamo al cinema: un *abuso sensoriale*, lo stesso eccesso che promettono le droghe allucinogene e i frammenti disintegrati della contro-cultura, la stessa meraviglia regressiva che procurano la body-art, l'iperrealismo e la musica ipnotica di Terry Riley e della Third Ear Band, lo stesso stupore estatico che offrono i film dell'expanded cinema, i fumetti di Lone Sloane e il teatro di Bob Wilson. Per qualcuno, per molti, la fantascienza è diventata uno stato d'animo, una inclinazione dello spirito, un modo fantastico di porsi in rapporto con la vita reale. Il cinema di SF, vero e proprio teatro dell'anima, ha la possibilità di manovrare con disinvoltura i temi del Tempo, della Morte, dell'Identità e del Futuro, che diventano problemi globali quando si perde di vista la prospettiva politica. Soprattutto, niente è capace, più della SF, di trastullarci con la necessità dolorosa e fatale della Trasformazione e dell'Adattamento. Mi sembra che la fantascienza oggi non sia più solo un modo di leggere uno spettacolo, ma un modo di vivere la società dello spettacolo.



LIBRI

verso il Dharma: non cagabondi, attori!

Georges Ohsawa, «*Introduzione alla scienza della Macrobiotica*», Arcana ed., L. 1.800.

Come batte, in Italia, il polso della Macrobiotica? Abbastanza bene, se si considera l'inarrestabile proliferazione di negozi che iniziano a masticare la terminologia miso-tamari-kuzu, spesso speculandovi in misura indegna. C'è una certa incertezza di fondo, comunque, un senso di smarrimento nel ricollegare l'evidenza di benefici di una nutrizione realmente sana al nostro background culturale, ad un'impostazione «scientifica» e positivista che spesso si ribella di fronte al solo concetto di intuizione. Cambiare cibo è difficile ma non difficilissimo: cambiare (ma anche solo accettare di discutere) gli assiomi cartesiani e materialistici su cui si basano i nostri più elementari processi mentali a volte sembra impossibile. Ed è il nostro rapporto con la Natura — la Natura, non il prato a 50 km. dagli agglomerati urbani —, la Vita nel suo senso più ampio ad uscirne sconfitto: una mancanza di punti di riferimento che spesso genera confusione, disorientamento, paura, esistenzialismo a buon mercato; una ricerca di certezza che

assume ben presto toni kaffkiani.

Introduzione alla scienza della Macrobiotica (meglio il titolo originale: *Le principe unique de la science et de la philosophie d'Extreme-Orient*) è uno dei primi scritti, destinati da Ohsawa al pubblico occidentale, e risale al 1931. Lo stile è scarno, a volte frammentario, il feeling linguistico non è dei più semplici: esattamente — come ricorda l'autore introducendo il libro — la difficoltà di un Orientale nell'accostarsi al nostro universo filosofico, costruito sui concetti di oggettività e soggettività, basato su un'idea di «logica» tutta particolare. Ma lo scopo, naturalmente, non è la proposizione di un dualismo filosofico, di una contrapposizione dai risvolti sentimentali; bensì l'evidenziazione di come i due grandi sistemi culturali del nostro pianeta abbiano privilegiato due aspetti complementari della conoscenza, ora riunificabili: la scienza e la filosofia. In Occidente, infatti, la filosofia è scientifica; mentre in Oriente la scienza poggia su solide basi filosofiche. La comprensione del «principio unico» dell'applicazione pratica di *yin e yang* (in questo libro chiamati, secondo il linguaggio ar-

caico cinese, *In e Yo*) è la chiave di una saggezza superiore, del fiore di un'Armonia quanto mai reale e tangibile.

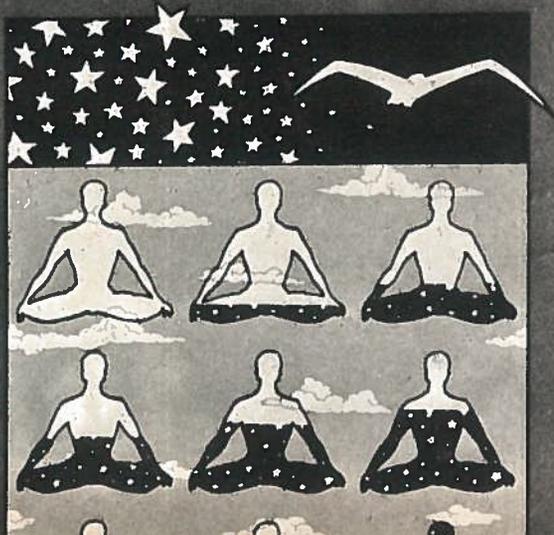
Ohsawa prende innanzitutto in esame i tre massimi sistemi filosofici orientali — cinese, indiano, giapponese — mostrando la sostanziale identità teorica. L'*I King* ed i sutra buddisti si differenziano solo nella scelta di un certo simbolismo e di una certa terminologia, ma gli intenti sono assolutamente identici: mostrare all'uomo una possibile strada di evoluzione personale, la liberazione dal raggiungimento della libertà totale (il cosiddetto *nirvana*, lo «stato di Buddha»). Allo stesso modo, anche l'attitudine scientifica dei popoli orientali seguiva un processo di tipo induttivo (dal particolare all'Universale): fatto che non ha certo impedito alla biologia ed alla medicina di raggiungere raffinati livelli di perfezione (l'agopuntura è solo l'esempio più noto). La medicina orientale è peraltro facilmente traducibile in termini scientifici occidentali. Ma qualsiasi medico orientale avrebbe osservato con orrore le operazioni chirurgiche, esempio di un intervento particolaristico sull'uomo (si agisce su un organo, e non sulla totalità biologica della persona), un atto di violenza rozzo e semplicistico.

Tutta la scienza macrobiotica, per l'appunto, è basata sul superamento della medicina sintomatica: l'oggetto del trattamento sono le cause del malessere — a partire dal cibo, per arrivare alla situazione sociale che ha permesso il manifestarsi di uno squilibrio organico.

È un libro che si divora, nonostante non sia certo l'opera ohsawiana di più facile lettura. Da sottolineare ancora l'eleganza, l'umiltà ma anche l'incredibile energia con cui il Maestro si addentra nella difficile materia, offrendo a ciascuno mille motivi di profonda riflessione, evidenziando con piglio davvero poetico aneddoti, storie zen, certi stessi tratti del suo insegnamento. Una cultura assolutamente inscindibile dalla vita: questo è il messaggio. Un messaggio di libertà. «Colui che avverte nella sua esistenza l'Universo vero, non appartiene a nessuna religione, né ad alcuna setta. Sono sempre i discepoli che creano le religioni e le sette...»



Georges Ohsawa Introduzione alla Scienza della MACROBIOTICA



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.

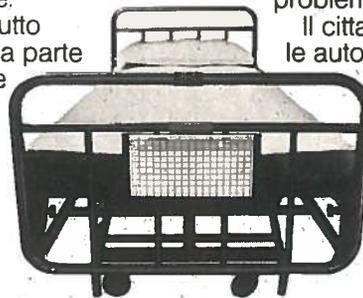
Ma si può prevenire tutto questo? Certo! Da una parte il cittadino deve avere più cura nel gettare i rifiuti. Usare i

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.

PUBBLICITÀ
P
PROGRESSO

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

sul palcoscenico della musica eterna

« Il limite della maggior parte della musica creata in passato sta nel fatto che l'uomo ha cercato di obbligare i suoni a comportarsi secondo i suoi desideri. Ma se vogliamo davvero imparare qualcosa dai suoni, mi sembra che dovremo permettere ai suoni di essere suoni, e non di forzarli ad agire in una maniera fondamentalmente dipendente dall'esistenza umana. Se tentiamo di ridurre in schiavitù i suoni, forzandoli ad obbedire alla nostra volontà, essi divengono inutili » (La Monte Young, 1960).

Zap! Il suono non è suono. E' una creatura, ha una sua esistenza autonoma. Esiste da prima dell'uomo. Esiste. E' sempre esistito. Vive. E non riusciamo ad ascoltarlo... Vive. Ritma gli *up & downs* della nostra vita quotidiana. Un'intuizione. Fondamentale. Ma chi è, insomma, questo fantomatico La Monte Young? Dove nasconde i suoi incubi di magia troppo colorata, perché nessuno si preoccupa di regalarlo alla luce del sole? Paura. « Non vogliamo essere accusati di intellettualismo... » Paura. Di lui ha detto John Cage: « La musica di La Monte ha realmente trasformato il mio approccio al suono. Per essere apprezzata questa musica richiede che si fissi l'attenzione su di essa: ma non lo chiede egoisticamente, ma nello spirito di un Maestro orientale, che vuole aiutare la nostra evoluzione. La Monte suona in posti oscuri, dove è difficile scorgere le figure dei musicisti; c'è dell'incenso che brucia, tutto è sistemato in modo che voi possiate fissare la vostra attenzione sul suono, come in una sfera di cristallo. Qualcosa di molto simile allo yoga, al buddismo zen ». La Monte Young è il padre del suono degli anni '90.

I.

La Monte nasce in una capanna di legno a Bern, nell'Idaho, il 14 ottobre 1953. Studia al Los Angeles City College con Eric Dolphy, e negli anni '50 lavora a più riprese con Don Cherry e Billy Higgins, il nucleo del quartetto di Or-

nette Coleman: il suo strumento è il sax alto. Nel 1959 studia con Stockhausen, a Darmstadt; un anno più tardi collabora alle ricerche elettroniche di Richard Maxfield. La sua prima composizione, *Variations for String Quartet*, data 1955.

Negli anni '60 La Monte entra nell'orbita del gruppo Fluxus, la culla di tutta l'arte d'avanguardia americana: un tentativo di fare *tabula rasa* di ogni schematismo culturale, una frenesia di happenings, eventi, pubblicazioni, provocazioni che vedevano coinvolti personaggi come John Cage, Nan June Paik, George Brecht, George Maciunas, Yoko Ono... Le composizioni di La Monte, in questo periodo, mirano soprattutto a rendere consapevole l'ascoltatore della molteplicità di situazioni acustiche presenti nel quotidiano: accendere un fuoco ed ascoltare il fuoco, liberare una decina di farfalle nell'auditorium, tracciare una linea retta sul pavimento e seguirla. Nel novembre del '60 scrive questa *Piano Piece for Terry Riley N. 1*: « Spingete il piano contro un muro. Continuate a spingere. Spingete più forte che potete. Se il piano attraversa il muro, continuate a spingere nella stessa direzione senza preoccuparvi di possibili nuovi ostacoli, e continuate a spingere finché il piano si ferma contro un ostacolo, od inizia ad oscillare per conto suo. Il brano è terminato quando non si ha più forza per spingere ».



Young e consorte

Nel 1962 concepisce *The Theatre of Eternal Music*, all'interno del quale ritroviamo John Cale (proprio lui) e Tony Conrad, il violinista che qualcuno ricorderà nello splendido *Outside the Dream Syndacate*. Nel '63 sposa Marian Zazeela, sua collaboratrice artistica. Nel '64 è ancora al lavoro con Cale, Conrad e Terry Riley: i pezzi di maggior rilievo di questo periodo sono *The tortoise, his dreams and journeys* e *The well-tuned piano*. Nel '70 inizia a studiare i *ragas* (le composizioni-base della musica indiana) con il Pandit Pran Nath, il massimo vocalista indiano vivente; nello stesso anno presenta per la prima volta *Dream House*, ad Anversa; nel '71 porta l'opera anche a Torino, e successivamente a Roma.

Dream House viene definito « un lavoro suonato ininterrottamente, che alla fine esiste nel tempo come un organismo vivente, con una propria vita e tradizione ».

2.

Qualcuno gli aveva chiesto di suonare un blues. La Monte scelse lo spazio adatto, vi piazzò proiettori di diapositive, generatori elettronici di onde sinusoidali, microfoni, molti altoparlanti, un paio di strumentisti. Regolò un generatore su 180 cicli al secondo, collegandolo ad una catasta di altoparlanti, e lo mise in funzione. « Sessanta per tre dà 180 » spiegò, « e negli Stati Uniti la frequenza standard della corrente domestica è 60 cicli. Questa frequenza fa funzionare il Paese: se camminate per le strade, la maggior parte dei ronzi di origine elettrica ed elettronica che potete ascoltare ha una frequenza di 60 cicli. Poiché l'ascoltatore è già sintonizzato su di essa, ho deciso di usarla nella mia musica piuttosto che lottare contro di essa, creando una sorta di vibrazione spuria. Quando il primo generatore ha raggiunto l'esatta frequenza di 180 cicli, è possibile produrre — con altri generatori, voci o strumenti — alcuni accordi supplementari. Il risultato può essere una forma di blues in cui ogni suc-

cessione armonica viene usata per uno o due giorni. In altre parole, un giorno può rappresentare una battuta, in modo che occorran dodici giorni per eseguire un giro armonico blues completo... ».

Dilatate i confini dell'istante. Fare esplodere il tempo. Trovare lo spazio nella nostra coscienza, il nostro sole interiore. Siamo lontani dal ghirigoro intellettualistico, dalla provocazione spicciola, anche dall'asserzione cagiana in cui « tutto è musica » diviene una formula di accettazione per gli stridori degli ingorghi cittadini, per i tonfi delle presse in una catena di montaggio. La Monte Young è il sacerdote di un suono davvero capace di toccare le più sottili corde eteriche che circondano la realtà della nostra manifestazione umana.

« Se la gente che mi ascolta non si sente trasportata in cielo, ho la sensazione di avere fallito », dice (ma non temete per questo, si può toccare il cielo anche restando con i piedi saldamente ancorati a terra...).

3.

La Monte Young, insomma, è il padre legittimo di tutta una scuola di splendidi musicisti fioriti sulle sue intuizioni, da Steve Reich a Philip Glass, a Terry Riley — suo collaboratore per lungo tempo. Rispetto a questi artisti, che hanno polarizzato (si fa per dire) i suoi stilemi espressivi, La Monte ha sempre conservato un rigore personale, un senso ferreo di autodisciplina, un amore per la ricerca che lo hanno costantemente tenuto lontano dai compromessi con le grandi case discografiche. Accostarsi al suo suono, lo ammetto, non è per niente semplice. O forse sì. Dipende dalla natura dei piani su cui si svolgono le tue percezioni quotidiane, dalla tua capacità di conoscere l'essenza di un fenomeno (o di un colore, di un gesto, di un atto sonoro) al di là della sua apparenza formale. Ma una volta riusciti a realizzare una dimensione esistenziale realmente non superficiale, La Monte Young sa entrare nella sfera percettiva-emozionale di chi ascolta con una for-

SYMPHONY ORCHESTRA CONDUCTED BY KUNIHARU AKIYAMA

FLUXUS^S PRESENTS FLUXUS SYMPHONY ORCHESTRA



JUNE 27th SAT FLUXUS CONCERT

8:30 PM

Carnegie Recital Hall 154 W. 57th St.

TICKETS \$2, NOW ON SALE AT CARNEGIE HALL BOX OFFICE OR CARNEGIE RECITAL HALL BOX OFFICE BEFORE CONCERT

PROGRAM

GEORGE BRECHT: 3 LAMP EVENTS. EMMETT WILLIAMS: COUNTING SONGS. LA MONTE YOUNG: COMPOSITION NUMBER 13, 1960. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-PRELUDE. GEORGE BRECHT: PIANO PIECE 1962 AND DIRECTION (SIMULTANEOUS PERFORMANCE) ALISON KNOWLES: CHILD ART PIECE. GYORGY LIGETI: TROIS BAGATELLES. VYTAUTAS LANDSBERGIS: YELLOW PIECE. MA-CHU: PIANO PIECE NO. 12 FOR N.J.P. CONGO: QUARTET DICK HIGGINS: CONSTELLATION NO. 4 FOR ORCHESTRA. TAKEHISA KOSUGI: ORGANIC MUSIC. ROBERT WATTS: SOLO FOR FRENCH HORN. DICK HIGGINS: MUSIC FOR STRINGED INSTRUMENTS. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-INTERLUDE. AYO: RAINBOW FOR WIND ORCHESTRA. GEORGE BRECHT: CONCERT FOR ORCHESTRA AND SYMPHONY NO. 2. TOSHI ICHIYANAGI 新作. JOE JONES: MECHANICAL ORCHESTRA. ROBERT WATTS: EVENT 13. OLIVETTI ADDING MACHINE: IN MEMORIAM TO ADRIANO OLIVETTI. GEORGE BRECHT: 12 SOLOS FOR STRINGED INSTRUMENTS. JOE JONES: PIECE FOR WIND ORCHESTRA. NAM JUNE PAIK: ONE FOR VIOLIN SOLO. CHIEKO SHIOMI: FALLING EVENT. JAMES TENNEY: CHAMBER MUSIC-POSTLUDE. PHILIP CORNER: 4TH. FINALE. G. BRECHT: WORD EVENT.

Poster del gruppo Fluxus

za inaudita. Il suo suono è straordinario ed unico perché *essenziale*, assolutamente puro, sfronato da ogni lustrino, da ogni ornamento inutile. Sperimentare *Dream House* equivale a sperimentare lo stato di solitudine assoluta, nessun conforto visivo od auditivo, nessun amplificatore in cui sublimare l'ombra di un pensiero, nessuna melodia da seguire con docile, passiva meccanicità. Tu e una vibrazione, tu e tutto quello che esiste dietro gli schemi di cartapesta della realtà ufficiale, « normale », benedetta dai crismi dell'alienazione. Entrare in simbiosi con il suono, o meglio comprendere che hai sempre vissuto le emozioni indescrivibili che questa musica ti invita a (ri) scoprire, realizzare che i tuoi pensieri, le tue azioni il tuo amore la tua energia sono suono puro, regalato ad ogni tuo gesto... « Tutto è suono, e tutto nasce dal suono »: proprio come le antiche scritture orientali hanno tramandato, una formula che può sembrare oscura solo se si cerca di afferrarla con gli artigli del razionalismo.

A questo punto è giusto sottolineare che La Monte Young ha potuto avvicinarsi alla tematica che da millenni circonda il suono dell'Oriente, e che a questa esperienza fa risalire l'attuale direzione della propria sperimentazione. Lo studio con il Pandit Pran Nath, fermato anche su vinile un paio d'anni fa (l'etichetta è Shandar, La Monte suona il *tampoura*). « Sono anni che studio con lui, sono divenuto suo discepolo ed ora posso ricevere tradizioni segrete che non vengono divulgate comunemente. I ragas sono meravigliosi, ricchissimi di rapporti di frequenze, ed esprimono sentimenti davvero rari... se oggi qualcuno mi chiedesse di raffrontare il mio lavoro ad una forma d'arte, citerei proprio la musica indiana: cioè *la ricerca di un determinato stato psicologico* ».

Musica libera; musica che non tocca più le orecchie, ma che punta diritta alla corteccia cerebrale. Le moderne teorie sull'ascolto spiegano come la ripetizione in sequenza di determinati toni — caratteristico del raga — può influenzare profondamente la mente, penetrando in un particolare modo attraverso la superficie della

Da sinistra, Young, Pandit Pran Nath e Marian Zazeela



membrana dell'orecchio interno. Poiché ogni tono stimola una differente area di questa superficie, la membrana sarà « massaggiata » ritmicamente dai toni ripetuti, permettendo ai neuroni di inviare messaggi — anch'essi strutturati in uno svolgimento ripetitivo, ipnotico — alla corteccia cerebrale.

La Monte, personalmente, continua comunque a preferire le onde sinusoidali al *tampoura* della tradizione indiana. « L'onda sinusoidale » spiega « è una pulsazione in una direzione, che si ripercuote alla stessa distanza nella direzione opposta. Nel caso della luce, è il laser. Nel caso del suono fa vibrare le molecole d'aria avanti ed indietro, avanti ed indietro. Questo vi ricorda qualcosa? Notte e giorno, più e meno, positivo e negativo, padre e madre? (hey! yinyang revisited... n.d.r.). Voglio dire, si tratta di qualcosa estremamente profondo. E con due o più onde sinusoidali nello stesso tempo, tutto diventa fantasticamente interessante. « Commenti? Bisogna ascoltare: la parola scritta può stimolare solo una limitata quantità di associazioni di idee. I pochi fortunati che posseggono una copia di *Dream*

House 78' 17 », l'unico disco di La Monte reperibile con una certa facilità (l'etichetta è ancora Shandar), o chi ha avuto occasione di ascoltare un concerto dell'artista, capirà perfettamente. « Roba pericolosa, forse da vietare ai minori » aveva detto qualcuno, dopo un'audizione capace di stralunare chiunque. Non sono d'accordo. Si può impedire di guardare il colore dei propri occhi, di contare le stelle?

4.

Attualmente il lavoro di La Monte si concentra essenzialmente attorno al concetto delle *Dream Houses*. Vediamo di spiegarlo. Si tratta in pratica di ambienti chiusi, all'interno dei quali vengono prodotte, in continuazione, — per giorni, settimane, mesi — determinate frequenze elettroniche: l'unico in funzione permanentemente si trova proprio presso l'abitazione del musicista. Le onde sinusoidali nascono da un generatore elettronico e vengono accordate mediante un oscilloscopio: ne risulta un « tappeto sonoro » che non affatica l'orecchio, ma che può offrire d'altra parte notevoli occasioni di introspezione e di meditazione per chi volesse concentrarvi. Cantando,



Da sinistra, Ann Riley, Terry Riley, Pandit Pran Nath, Marian Zazeela e Young sull'Himalaya nel '72

suonando o modificando in altro modo questa base permanente è possibile ottenere ulteriori combinazioni di effetti. Il suono diviene allo stesso tempo soggetto ed oggetto: oggetto di una presa di coscienza agganciata ai nostri meccanismi subcoscienti ma anche soggetto, protagonista, entità autonoma. La Monte sogna di poter installare un certo numero di *Dream Houses* per il mondo, di farle divenire i santuari elettronici del sogno... un sogno bellissimo di musica eterna.

Tra qualche mese, inoltre, verrà pubblicato un altro lavoro basilare di Young, *The Well-tuned Piano* (una risposta al *Clavicembalo ben temperato* di Bach...): una serie di improvvisazioni ritmiche e melodiche ottenute mediante combinazioni cangianti tra le singole dita, manovrate sulla tastiera con particolare riferimento a determinate note. Chi l'ha ascoltato assicura una resa sonora stupefacente: il suono sembra provenire volta per volta da un *sitar*, da un mandolino, da una cetra, da un coro di voci umane...

L'uomo, lui, rimane calato nei suoi connotati non proprio ovvi. « Il primo suono che ricordo è quello del vento che fischiava negli interstizi della mia capanna di legno. Era molto bello e misterioso: non riuscendo a vederlo, mi chiedevo cosa fosse, ed assillavo per ore mia madre con questa domanda ». Non dimenticate il suo nome. Provate ad ubriacarvi del suo suono: nessun musicista, oggi, merita più rispetto e considerazione.

La Monte Young è un piccolo grande uomo illuminato, con una lunga barba nera. Nel 1975 riesce ancora a dire: « La musica è un dono per far parlare Dio... La musica ha il potere di cambiare il mondo... ». Ma il suo è un messaggio di trasformazione, di profonda consapevolezza — non di misticismo: il misticismo è una malattia mentale... —. Un messaggio universale, una frequenza diretta al centro della nostra infinita sete di Nuovo.

Dice un proverbio cinese: « Meglio accendere una luce che lamentarsi dell'oscurità ».



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

“PER FARE DELLA MUSICA CI VUOLE ALMENO UN PO' D'INTELLIGENZA...”

Continua il dibattito sulla musica, scriveteci le vostre opinioni, verranno pubblicate sul numero successivo.

« Non spogliarti per me, io non merito tanto, mi bastava di te solamente uno sguardo... »: è specie di monaco buddista, che senza bisogno di toccare la donna, e, senza toccarsi, ma solo attraverso una grande concentrazione, riesce a raggiungere l'orgasmo! Complimenti. Un'altra canzone che coincide per cazzate (e per caso?) con questa su citata, è « ... E adesso spogliati ecc... », in cui l'oggetto è trattato in un modo proprio opposto alla precedente. (I sacrestani e i bulli di periferia si sprecano). Dischi tipo « piange il telefono », films tipo « paolo barca », sono un'offesa all'intelligenza comune, al gusto, alla libertà: ci si sente oppressi anche da chi non ha rispetto per gli altri. Direbbe N. Winer (introd. alla Cibernetica): le loro battute farebbero arrossire di vergogna uno scimpanzé!

Vogliamo far capire alla gente (costantemente truffata), che i produttori di queste robacce, approfittano di difetti e ignoranze ereditarie? Che c'è differenza fra divertirsi e fare finta di divertirsi? Che quasi tutto nello spettacolo è solo convenzione bieca: il fine giustifica i mezzi, e il fine è solo il successo: soldi, soldi, soldi, Dio li maledica!

Quando avevo 18 anni leggevo libri « seri », ma non avevo ancora capito che c'era un'altra musica, una musica diversa da quella ufficiale (quest'ultima manovrata da quelli che sosten-



gono che tanto la gente certe cose non le può capire). La musica classica per es. è un patrimonio enorme, qualitativamente enorme, ci stanno profondità, altezze, che danno più senso alla vita. La musica classica non interessa un certo tipo di giovane a cui del passato frega ben poco e che ha bisogno di discorsi contemporanei. Certo è, che ci sono autori (Castaldi, Stockhausen, Reich) che sono già il futuro più chiaro della musica.

Tutto è immagazzinato nelle nostre cellule per ereditarietà dei patrimoni biogenetici e per trasmissione socio-culturale e telepatica: le conquiste degli altri, se decidiamo di volerlo, sono anche nostre, usiamole! Usiamo questa benedetta memoria genetica, prima che la pigrizia e la mancanza d'uso, l'arruginisca.

Concluderei accennando qualcosa sui mezzi per produrre musica, parlando del mio prossimo disco. Ho registrato la prima facciata con un mangiacassette da 40 mila lire, mettendo insie-

me rumori di vario tipo (radio, televisione) e suoni della strada; riversando il tutto su un registratore, e quindi tagliando e montando. La seconda facciata l'ho registrata, dal vivo, in Sicilia, suonando su un organo a canne, sempre con un registratore non professionale; senza far venire tecnici da Londra e senza usare studi mobili. Vi saluto.

Franco Battiato

Sono un ex batterista (anche se ho 21 anni ho suonato per molto tempo) e sono rimasto sempre appassionato di musica, specialmente quella progressiva italiana. Compro quindi molti dischi, ogni volta che mi avanzano dei soldi. Bisogna dire però che 4500 lire per 40 minuti di musica sono davvero tantissimi e poi non è sempre così. A Ciusone, dove sono stato in vacanza in luglio, al supermercato i L.P. costavano 5200 lire. Per non parlare di quanto costa un giradischi, un amplificatore e due casse. Per avere quel minimo di alta fedeltà che ci vuole per un disco stereo si arriva a delle somme che nessuno ha mai in tasca. Considerando poi che ci vuole anche un registratore a cassette per sentire le musicassette si arriva a delle cifre! Poi dicono che bisogna riappropriarsi della musica, e come? I concerti sono cari e c'è sempre casino. Ogni tanto specialmente quest'estate ci sono stati i concerti proletari. Ma a casa uno come fa ad ascoltare la musica? E d'inverno quando i concerti non ci sono? Questo non toglie che io credo e crederò sempre nella musica come uno dei più grandi mezzi di comunicazione.

Zibido S. Giacomo
Carlo Montana.



PIONEER

CONVERTINO



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE




JEAN'S WEST
PANTALONI E CAMICIE

Incontro con Les Paul

Forse non tutti conoscono il « Capolinea », a Milano. L'hanno chiamato così perché è a due passi dal capolinea del tram 19, sulla strada che, costeggiando il naviglio, porta a Pavia. Si mangia, si beve, e, soprattutto, si ascolta del jazz. Non è certo il posto più adatto per chi deve rincasare presto, perché è solo ad una certa ora che diventa il punto di ritrovo dei musicisti (vecchi e nuovi, italiani e stranieri) che si trovano a passare per Milano. Qui potete trovarvi faccia a faccia con Lino Patrino, oppure schiacciare inavvertitamente un piede al batterista degli Area, anche perché il posto non è molto grande, e, quando capita, come l'altra sera, che arrivino personaggi particolarmente interessanti, anche camminare diventa un problema. E l'altra sera appunto era proprio strapieno, anche perché il personaggio atteso era decisamente insolito. Molti, quelli di età meno verde, ne ricordano le incisioni come chitarrista, quando, negli anni '40 e '50, i suoi pezzi — astuti e facilotti — godevano di una enorme popolarità, e si discuteva animatamente sulla sua bravura; per i più giovani, che sono cresciuti col « pop », il suo è un nome talmente ricorrente che è quasi legato ad un mito, un mito particolare (di carattere tecnico, piuttosto che artistico). Il fatto è che il signore in questione si chiama Les Paul e ha disegnato e progettato la chitarra più famosa in assoluto degli ultimi venti anni. E' venuto in Italia in occasione del Salone della Musica, per delle esibizioni promozionali delle chitarre Gibson (come se ce ne fosse bisogno!).

Les Paul ha avuto una parte importante nell'evoluzione tecnologica della musica registrata: è stato il primo ad usare le sovraincisioni nei suoi dischi, in cui registrava più chitarre; cosa che, essendo inusuale per quei tempi, aveva creato un certo scompiglio e aveva fatto nascere polemiche e malignità, per altro abbondantemente smentite, sulle sue capacità tecniche. Non solo, ma Les

Paul, sin dal 1947, si esibisce da solo, con l'aiuto di basi registrate, su cui appaiono anche 4 e più chitarre, avvalendosi solo recentemente e saltuariamente di un gruppo formato dai suoi tre figli.

Al di là delle sue innegabili doti come chitarrista, sul palco, Les Paul è un gran furbacchione, che sa stuzzicare la nostalgia per il « facile ascolto », sa tenere molto bene la scena, sa accattivarsi le simpatie del pubblico, lo sa incuriosire con la « scatoletta magica nera » che ha sulla chitarra (che in realtà contiene i comandi del registratore), e sa divertire con la « gag » della scatoletta che gli si ribella e che gli parla.

Grazie alla collaborazione di Antonio Menzino, abbiamo potuto porre qualche domanda a un Les Paul ancora affannato. — non si risparmia certo quando suona, nonostante l'età — tutto intento a ristorarsi con un enorme bicchiere di acqua minerale.

GONG: Ne parlavamo prima con Lino Patrino, che è d'accordo con noi, che quella di suonare con un registratore, è stata una grossa idea, come le è venuta?

LES PAUL: Me l'ha suggerita mia madre, nel 1947. Così sono andato nella mia sala di incisione e ho provato, rendendomi subito conto delle possibilità che mi si offrivano. Non avrei più avuto il problema di trovare dei musicisti che mi accompagnassero, di provare con loro i pezzi e, dato che volevo ottenere nelle esibizioni dal vivo perfettamente quello che ottenevo già nei dischi, il miglior accompagnatore di me stesso non potevo essere che io.

GONG: Tutti, ovviamente, la conoscono da quando lei è famoso; ma quali sono stati i suoi primi passi come chitarrista e, in particolare, è stato influenzato da qualche musicista?

L. P.: Ho cominciato suonando del country, sono quindi passato al jazz collaborando con Nat Cole, Lester Young, Bing Crosby, per finire con la *popular music* con la quale ho conosciuto il grande successo.

Come tutti sono stato influenzato da altri musicisti, in generale dai chitarristi degli anni '20 e '30; in ogni caso, quello che ho sempre ammirato di più è Django Reinhardt.

GONG: E dei giovani chitarristi rock, cosa ne pensa, ce n'è qualcuno che le piace?

L. P.: Sì, naturalmente. Apprezzo molto Jeff Beck, Eric Clapton, John Mc Laughling, che conosco tutti personalmente e che mi hanno confessato che, a loro volta, anche loro hanno preso qualcosa da me.

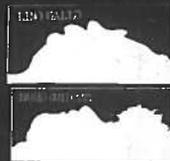
GONG: Il suo nome è legato alla chitarra che ha fatto la fortuna della Gibson, in che parte lei è responsabile di questa fortuna?

L. P.: Avevo costruito nel 1944, in collaborazione con la Gibson, la chitarra che uso ancora adesso. Di questa chitarra ho disegnato personalmente la forma e ne ho seguito la messa a punto delle parti meccaniche e dei pick up, suggerendo ai tecnici quello che volevo ottenere in fatto di sonorità. Con questa chitarra ho fatto numerosissimi tours, e il successo che ottenevo ovunque ha spinto la Gibson a iniziarne la produzione in larga scala nel 1952. Ho seguito personalmente e seguo ancor oggi tutte le modifiche che sono state fatte. Il ponticello, ad esempio è stato cambiato, ma per quanto ri-

guarda i pick up, i numerosissimi tentativi che abbiamo fatto ci hanno convinto che questi restano sempre i migliori. Posso annunciarvi sin da adesso, perché penso che vi possa interessare, che tra qualche mese uscirà un nuovo modello di Gibson Les Paul, di cui per ora non vi posso dire ancora niente perché ci stiamo ancora lavorando sopra con molto accanimento.

(Dario: a questo punto il proseguimento dell'intervista è irrimediabilmente compromesso: Lino che ha appena smesso di fare foto, si è monopolizzato Les Paul e stanno parlando concitatamente degli amplificatori Les Paul, di cui Lino possiede l'unico modello esistente in Italia e, conoscendo Lino, prevedo che le cose andranno per le lunghe).

La piccola folla di esperti e appassionati si accalca e si agita: intorno a questo superamericano di mezz'età che il destino ha trasformato da musicista da classifiche in ingegnere del *guitar sound* (sempre sotto il segno del successo) sgomitano troppa gente nel locale accaldato. Qualcuno ce lo sottrae per discutere di amplificatori (modello Les Paul naturalmente): e lui, arrendevole, cerca di accontentare tutti, con la bonaria espressione di un piccolo papa del business.



ARRIVA LO "STYLOPHONE"

E che è? Appena ricevuta la notizia della presenza sul mercato italiano di un nuovo «coso» per far musica abbiamo subito pensato al solito inventore-genio-casalingo che ne ha combinata un'altra delle sue. E invece no.

Questo apparecchio (dopo spieghiamo come funziona) nasce dall'orientamento generale dell'industria degli strumenti musicali verso l'elettronica pura, che ti permette di «far musica» lasciando in secondo piano, si fa per dire, il «saper suonare». In questo senso, dovendo sempre meno passare sotto il giogo di anni di scuola e di preparazione tecnica, il suonare strumenti come il sintetizzatore diventa un «libero gioco creativo» aperto a chiunque.

Di questo, naturalmente, se ne è subito accorta l'industria degli strumenti che, non potendo immergere sul mercato a basso costo quello che sarebbe il «giocattolo» per eccellenza (un VCS5), studia continuamente apparecchietti economici che possano permettere a tutti un facile

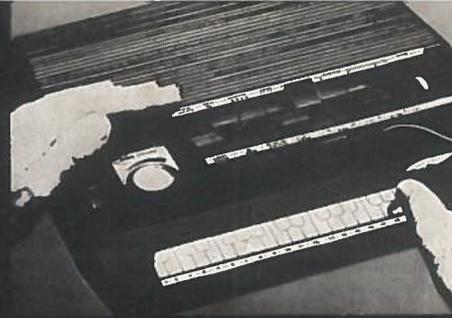
impatto con la musica senza provocare traumi di ordine economico (chi deve acquistare anche una comune chitarra lo sa bene).

Bene, questo «coso» appena arrivato dall'Inghilterra è lo «Stylophone» della Dübreq, distribuito in Italia dalle Messaggerie Musicali, venduto ad un prezzo abbastanza sostenibile ma soprattutto interessante per il suo rendimento. Questo apparecchietto, grande come un mangiadischi e leggerissimo, consiste essenzialmente in un oscillatore, che produce i suoni, ed in una tastiera digitale in metallo che viene suonata due stili con punta metallica. Oltre all'oscillatore, lo strumento è munito di alcuni filtri che ne modificano il suono rendendolo capace di imitare, e abbastanza bene si deve dire, le principali tastiere, organo e pianoforte più altri strumenti come la tromba, il clarino, l'oboe ed altri vari suoni prettamente elettronici. In più si possono inserire un wah-wah, un vibrato ed un distorsore. Wah-wah, vibrato e volume sono controllabili sia tramite pedale che per

mezzo di una normale cellula fotoelettrica comodamente situata che funziona appoggiando il palmo della mano o passandovi sopra le dita (ottenendo così ulteriori raffinatezze sonore).

Lo Stylophone ha un suo piccolo altoparlante interno (utile per il principiante) ma evidentemente una sua resa ottimale la si raggiunge inserendolo in un amplificatore. In Inghilterra ne hanno già venduti a vagonate e lo usa anche Rod Argent, dal vivo, che scende suonandolo tra il pubblico grazie alle sue piccole dimensioni e al fatto che è alimentato da batterie.

Riteniamo però più interessante questo apparecchio come strumento didattico nelle scuole dove, per la sua estrema semplicità è indicatissimo nel primo approccio coi suoni e con la musica (dà sensazioni formidabili anche a chi non ha mai preso in mano alcun strumento musicale) costituendo il primo passo per uno studio più completo della musica. A questo proposito viene fornito all'acquirente insieme ad un libretto didattico com-



pleto di cassette su cui sono registrate le basi di alcuni brani che possono essere suonati sia seguendo una facilissima partitura numerata che obbedendo ancor più semplicemente le indicazioni di una voce che, in cuffia o meglio ancora in auricolare (l'altro orecchio serve per sentire cosa si suona, no!), suggerisce, con un lieve anticipo, i tasti da sfiorare.

Il giudizio unanime per chi lo ha ascoltato e provato è che si tratta di uno strumento simpatico e divertente nonché interessante per usi didattici, il che vuol dire naturalmente che possiamo scordarci di vederlo usato nelle scuole itali:



La via della natura

Non si può proprio dire che i nostri capelli abbiano una vita facile: lo smog d'inverno, la polvere e l'acqua di mare d'estate, le tinture, la permanente e le cotonature in tutte le stagioni sono altrettanti nemici della loro salute.

Già da tempo la scienza cosmetica ha adottato per il loro trattamento prodotti a base naturale, che sono stati riconosciuti i più idonei a mantenere la capigliatura bella e sana.

La Casa tedesca Dr. Dralle è stata tra le prime ad aprire questa nuova via, e ormai da anni i suoi shampoo speciali sono usati con piena soddisfazione anche in Italia.

Ora Dr. Dralle completa la gamma dei suoi prodotti speciali con un balsamo curativo e un fissatore curativo per ciascuno dei suoi tre tipi di shampoo. Ci sono così un balsamo e un fissatore

alle Proteine, un balsamo e un fissatore alle Erbe, un balsamo e un fissatore all'Arnica.

LA NUOVA LINEA DI BALSAMI

Componenti di base per i balsami

La base per i balsami curativi è costituita da aminoacidi contenenti zolfo che normalizzano la secrezione sebacea; da un complesso vitaminico che ammorbidisce il cuoio capelluto; da acido pantotenico che, unito ad altre vitamine, elimina la caduta dei capelli e ridona il colore naturale; da una sostanza attiva che aumenta il "corpo" dei capelli e li rende docili; e infine da un complesso antistatico che evita il fenomeno dei "capelli elettrici".

Additivi specifici

In quanto agli additivi specifici, il balsamo alle Proteine contiene lanolina e

Dr. Dralle completa la sua linea per il trattamento dei capelli con i balsami e i fissatori curativi

altre sostanze che, riducendo l'attività delle ghiandole sebacee, ne elimina la fragilità e li rende docili e splendenti. Il balsamo alle Erbe contiene una sostanza specifica che scioglie l'eccesso di sebo e regolarizza l'attività del cuoio capelluto eliminando le cause dell'untuosità, mentre estratti di betulla, ortica, rosmarino e veronica provocano una maggiore irrorazione sanguigna e migliorano le condizioni di salute dei capelli.

Il balsamo all'Arnica contiene sostanze attive che debellano batteri e miceti, causa della formazione della forfora, mentre gli estratti di foglie e fiori di Arnica regolarizzano la secrezione delle ghiandole sebacee.

Applicazioni

I balsami curativi Dr. Dralle sono una vera novità per quanto riguarda la cura dei capelli, anche per la loro duplice possibilità di applicazione. A differenza dei normali prodotti ora in commercio, i balsami curativi Dr. Dralle sono dei veri preparati bi-uso. Una volta al mese, un impacco di balsamo curativo Dr. Dralle — alle Erbe per capelli grassi, alle Proteine per capelli fragili, all'Arnica per capelli con forfora — tenuto per cinque minuti dopo lo shampoo, aiuta i capelli a ritrovare vigore e splendore. Usati invece per pochi secondi dopo lo shampoo settimanale, garantiscono un ottimo e completo risciacquo.

LA NUOVA LINEA DI FISSATORI

Fissatori curativi

La seconda linea di specialità Dr. Dralle è costituita dai Fissatori curativi, in tre versioni — Proteine, Erbe, Arnica — che armonizzano per efficacia e profumo con il rispettivo shampoo e balsamo.

Componenti di base per i fissatori

Ogni fissatore contiene, come i balsami curativi, complessi vitaminici e antistatici. Contiene inoltre vitamina F che regola il metabolismo lipidico della pelle, e un generatore di pellicola che produce sul capello una pellicola elastica e resistente.

Additivi specifici

Anche i fissatori hanno additivi speciali per ogni singolo tipo. Così il fissatore alle Proteine contiene proteine e lanolina che rende soffici i capelli; il fissatore alle Erbe è preparato con estratti vegetali e uno speciale indurente che permette alla pellicola protettiva di assorbire meglio l'untuosità e di renderla facilmente eliminabile con la spazzola.

Infine il fissatore all'Arnica contiene olio di Arnica che rigenera il cuoio capelluto. Con questi prodotti, la linea curativa Dr. Dralle è veramente completa e permette a chiunque abbia problemi di capelli di averne cura nel modo più efficace, cioè naturale.

Problemi dell'espansione

Cominciamo con questo numero, ad occuparci mensilmente dell'HI-FI. E' un campo che è strettissimamente connesso a quello del disco e che presenta allo stato attuale le contraddizioni tipiche di un mercato in fase di crescita, contraddizioni che, rapportate alle disponibilità economiche medie dei giovani, si risolvono in problemi troppo spesso insormontabili.

Abbiamo avuto modo di partecipare, l'11 settembre, ad una tavola rotonda che si è svolta negli uffici della TCP a Milano, e che ha visto riuniti alcuni tra i rappresentanti delle più grosse marche di HI-FI italiane ed estere. Gli argomenti all'ordine del giorno riguardano: la crisi che travaglia attualmente questo settore, le sue possibili cause ed eventuali vie di uscita per il futuro. In questa riunione abbiamo volutamente fatto i rompiscatole, primo perché in questo campo non c'è quasi nessuno che si preoccupi di prendere realmente le parti degli acquirenti, secondo perché questa era la primissima

occasione (speriamo se ne ripresentino altre) in cui finalmente erano messi a confronto stampa e industria.

Al di là di quella che è considerata una crisi complessiva della economia mondiale in questo periodo, vediamo quali potrebbero essere le cause generiche e gli errori specifici dell'industria che hanno fatto sì che, a un anno di « relativo boom » come è stato il '74, seguisse un anno di magra come il '75. La causa forse principale che ha scoraggiato gran parte degli acquirenti è stata senz'altro la corsa di molti alle vendite indiscriminate, senza una efficace programmazione a lunga distanza; cosa che ha prodotto numerosi squilibri. La contraddizione più evidente era che, non esistendo una comune politica di prezzi controllati, si era venuta a creare una estrema confusione da parte dei rivenditori, col risultato che un eventuale compratore si trovava a pagare prezzi diversi per un medesimo apparecchio, in negozi di una stessa città, a volte vicinissimi tra loro. Fenomeno reso ancora

più macroscopico nel caso di importazioni abusive fatte da persone senza scrupoli, che attiravano il cliente col miraggio di un facile guadagno, ma in realtà lo lasciavano abbandonato a se stesso nel caso di una eventuale riparazione, resa molto problematica e costosa dalla mancanza di una garanzia dell'importatore ufficiale.

D'altra parte, la stessa assistenza tecnica di molti importatori legali non era preparata a fronteggiare le esigenze di un numero così alto di apparecchi in circolazione, scontentando così gli acquirenti: capitava addirittura che l'acquisto di un apparecchio, per altro ottimo, venisse sconsigliato proprio per questo motivo.

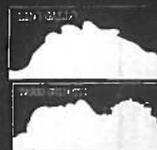
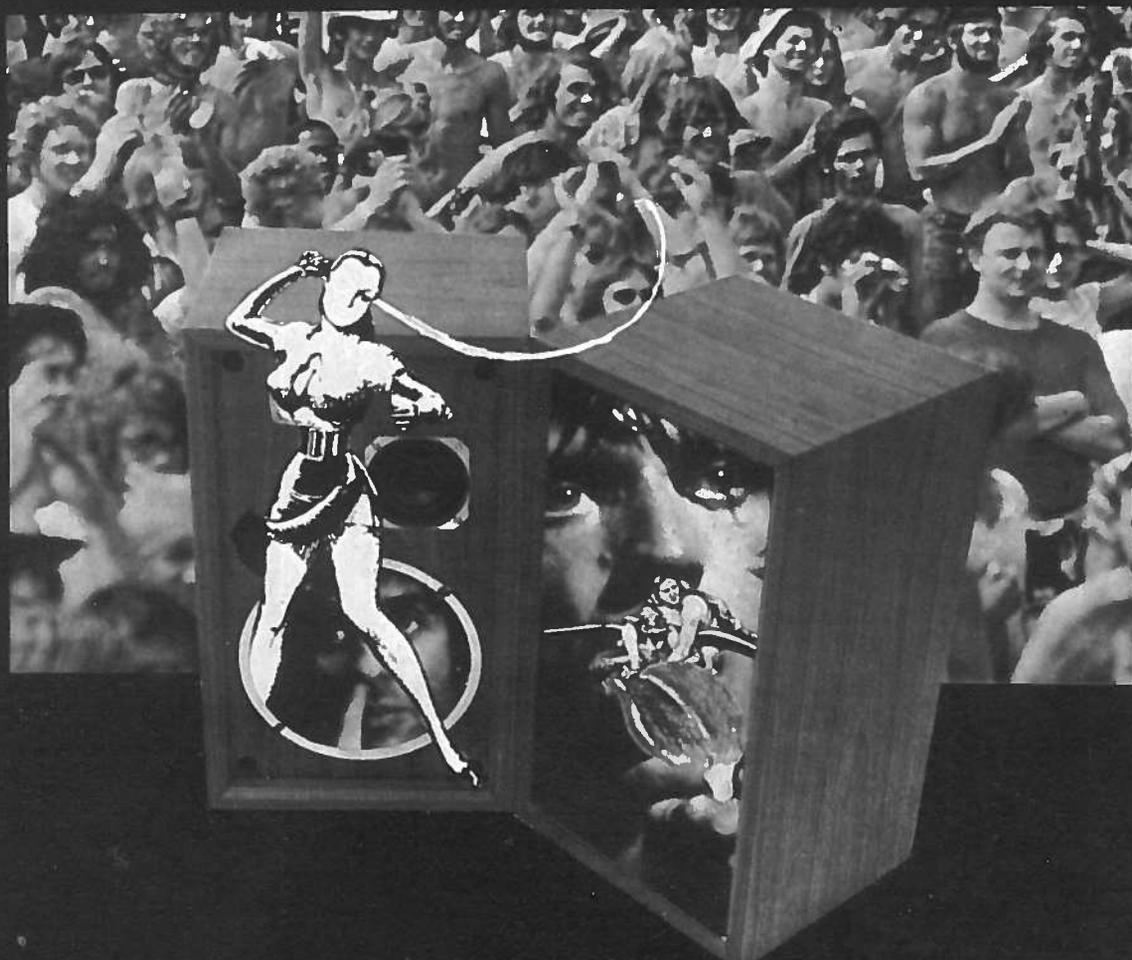
Questi sono gravi errori a cui oggi si sta ovviando, errori che possono aver portato ad una crisi momentanea del settore; inoltre c'era e resta tuttora oggi quello che, a nostro avviso, è il problema di fondo dell'HI-FI: l'essere, e talvolta il voler essere, un bene di lusso e non un bene di consumo, come invece potrebbe. Il fatto

che i primi apparecchi, per il loro costo, fossero accessibili solo a pochi, ha fatto sì che l'apparecchio stesso divenisse automaticamente un simbolo di « status » economico. Anche se, rispetto a una volta, la fascia di acquirenti si è allargata, siamo ancora ben lontani da un prezzo realmente popolare, e, d'altro canto, un preciso tipo di mentalità non è ancora stato superato, né dall'acquirente, per cui il possesso di un impianto è la realizzazione di un « sogno », né tanto meno da alcune ditte che questi « sogni » li alimentano (si vedano a questo proposito le pagine pubblicitarie inegguaglianti alla « raffinatezza » delle orecchie dell'*audiophile*, raffiguranti l'apparecchio inserito in ambienti lussuosi, con contorno di procaci fanciulle... cose che, parafrasando Paolo Villaggio, « ogni bracciante calabrese si può permettere »).

Eppure, nonostante tutta questa tendenza a voler chiudere gli occhi di fronte ad una realtà economica ben diversa, si parla e si spera in un futuro boom. Ma, signori miei, con queste premesse, su cosa si costruirà questo boom?

In linea di massima si prevede che l'asso nella manica sarà costituito da un impianto « compatto », comprendente cioè, in un unico « chassis », giradischi e amplificatore, di prezzo ragionevole e di buone prestazioni.

In questo senso sono già sin d'ora più avvantaggiate quelle case che, pur non rientrando nella categoria della grande industria, stanno presentando sul mercato apparecchi di ottimo livello, con una seria politica di prezzi controllati, ed una altrettanta seria assistenza. E' questa la strada giusta da seguire. E, degli errori passati, hanno fatto tesoro anche quei negozianti (ancora troppo pochi), che, come a Milano, tendono a riunirsi in catene di punti di vendita, dove, offrendo al cliente una serie di reali garanzie, creano un'immagine di sé, e quindi dell'HI-FI, più seria, meno dilettantesca, e, tanto meno, piratesca.





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%.



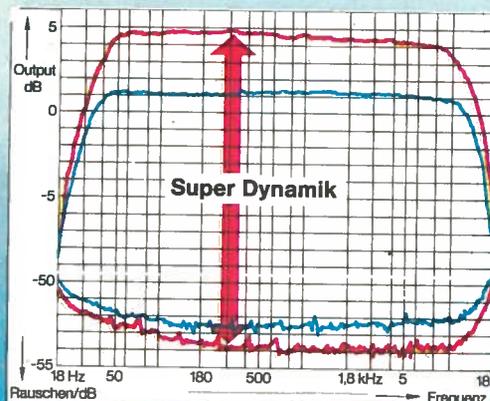
LH-Eisenoxid

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



INGHILTERRA DA TASCA: COLIBRI JOHN STERLING OF LONDON COSE STRETTAMENTE RISERVATE

L'accendino.

O meglio, uno dei tanti gioielli da fumo, in argento e oro massiccio, che la collezione Colibri John Sterling of London ha reso famosi nel mondo.

Gioielli i cui infallibili meccanismi d'accensione sono capolavori di miniaturizzazione e assoluta precisione.

Le penne.

Oro vermeil e argento massiccio: due materiali su cui la fantasia degli artigiani trova adeguata espressione. Più un tocco di sofisticata tecnologia.

Ed ecco una penna stilografica, la John Sterling of London, tutta particolare.

Una penna che riunisce in un solo strumento due diversi sistemi di scrittura: quella a pennino e quella a "rams", a feltro.

E una penna a sfera che ha tutti i requisiti per rendere onore ad una firma autorevole e ambiziosa.

La pelletteria.

Patenti, tessere, cards, documenti, monete e banconote.

Nulla di più comune, e di uso così quotidiano, se non vi fosse il segno della personalità.

E l'oggetto di ogni giorno diventa segreto, intimità: nella veste elegante della pelletteria John Sterling of London.



John Sterling
of London