

MENSILE

DI MUSICA  
E CULTURA

PROGRESSIVA

NOVEMBRE '75

ANNO 2° N. 11

LIRE 800

**AREA**

SUN RA

AIRTO MOREIRA

DEREK BAILEY

CAN

FOLK CELTICO

INCHIESTA SU  
MEDICINA E POTERE ○  
INTERVISTA CON  
DARIO FO ○ ADELE FACCIO:  
SULL'ABORTO ○  
LA COMUNE DI FINDHORN



IL NUOVO ALBUM DI  
CROSBY, STILLS,  
NASH & YOUNG

# In piú di 100 melodie immortali una rassegna completa di "vera" musica.

Avremmo voluto darti "tutta" la musica.

Ma non abbiamo potuto fare salti mortali.

E allora abbiamo raccolto per te in 10 dischi piú di 100 melodie di musica "vera". Quella musica che ti trascina, ti entusiasma, ti distende, ti fa sognare. Come abbiamo fatto? Semplice: abbiamo scelto le migliori orchestre, i migliori esecutori, i brani piú famosi (per intenderci: quelli che tutti devono conoscere). E abbiamo creato una piccola "enciclopedia" della musica. Melodie immortali, balletti, concerti al pianoforte, romanze e aperture celebri di opere, walzer e polke: tutte le piú profonde sensazioni ed emozioni umane tradotte in musica dai piú grandi geni di tutti i tempi. Non hai che da scegliere: a seconda del tuo stato d'animo.

Prova: puoi tenere a casa tua i dischi gratuitamente per 10 giorni.

In regalo le colonne sonore  
dei films che ti hanno  
appassionato di piú.

Spedisci oggi stesso il tagliando a:  
Rizzoli Mailing S.p.A. - Via Plezzo 24 - 20132 Milano

Tagliando di prenotazione 16/092/806

Inviatemi il cofanetto "Musica senza tempo" per 10 giorni in visione gratuita.

Pagherò in contrassegno al postino L. 22.500 + L. 1000 come contributo spese di spedizione e imballo.

(oppure)  
 Pagherò in 4 rate mensili, tramite bollettino di conto corrente postale, L. 26.000 + L. 1000 come contributo spese di spedizione e imballo. Prima rata: in contrassegno al momento del ricevimento dell'opera, L. 6.500 + L. 1000 come contributo spese; successive: L. 6.500 l'una.

Resta inteso che se deciderò di non aderire alla Vostra offerta, Vi restituirò l'opera entro 10 giorni dal ricevimento e Voi mi rimborserete la cifra versata.

Cognome e nome

Via e Numero

C.A.P. Città

Prov. Firma



RIZZOLI MAILING



ATTENZIONE: Questo è il nuovo indirizzo di GONG (Direzione e Redazione)

Via Besana, 2 - Milano  
Telefono 781261

# Posta

*Questa lettera non è stata inviata a GONG, ma ci è stata passata dal Partito Radicale con la preghiera di contribuire a rendere pubblico questo caso sin troppo sintomatico di una situazione giuridica che si fa sempre più insostenibile e che purtroppo la gente continua a ignorare.*

*In questi giorni in cui si discute cos'è accanitamente sulla diffusione delle droghe pesanti e sui nuovi progetti di legge, intendiamo — con questa tragica testimonianza — ricordare ai nostri lettori che « mettere urgentemente il dito su questa piaga » significa innanzitutto sollecitare l'opinione su tre punti fondamentali: 1) l'ancor minima efficienza e le mille difficoltà in cui si dibattono le organizzazioni che operano seriamente per un recupero dei tossicomani; 2) l'assoluta inefficienza delle forze dell'ordine nella lotta contro la mafia degli spacciatori; 3) le assurdità di un sistema giuridico e carcerario che risponde soltanto ad una logica repressiva e fascista.*

*...Io mi trovo qui detenuta perché trovata in possesso di un buco di anfetamina. Recidiva, in quanto arrestata nel dicembre '74 con gr. 2<sup>1/2</sup> di eroina, già schedata come tos-*

*sicomane abituale, ho già goduto della libertà provvisoria per il reato di uso e detenzione, lo stesso per il quale sono detenuta attualmente. Per cui, poiché è stata varata nel frattempo la nuova legge sull'ordine pubblico, io non potrò più usufruire della libertà provvisoria...*

*Già di per sé assurdo il fatto che io venga arrestata per un buco, poiché conosciuta dalla polizia come tossicomane, mi viene promesso dal giudice il processo per direttissima... Ora i termini per farlo sono scaduti e a me non è stato notificato nessun avviso di processo...*

*Ora la situazione è a questo punto: non potendo usufruire della libertà provvisoria, io posso uscire solo a processo, e, poiché non me lo fanno per direttissima, dovrò aspettare che me lo finiscino e ciò può voler dire anche mesi...*

*Ora io penso che per un buco... 12 giorni di galera sia più che pagato quel buco... e ho deciso che da lunedì prossimo inizierò uno sciopero della fame ad oltranza, perché voglio uscire...*

*Ho 24 anni, buco eroina da 3 anni. Sono stata in prigione tre volte, con questa: una volta per furto (rubavo per bucare), due volte per uso e detenzione. Fate qualcosa, vi prego. Voglio uscire!*

Antonella Brina  
P.za Filangeri 2 - Milano

*La lettera qui riportata è datata « S. Vittore 5 Settembre ». Nel frattempo Antonella ha avuto il tempo di scoprire che in quel carcere ci sono altre 10 ragazze tossicomane (nei raggi maschili si parla di 150) tutte arrestate per detenzione di droga o per piccoli reati comuni compiuti ovviamente allo scopo di acquistare la droga. Antonella ha anche effettuato lo sciopero della fame e alla fine, stremata, ha tentato il suicidio ingoiando una decina di frammenti di specchio. Ma tutto questo non è bastato perché la grande stampa ufficiale o — tantomeno — la magistratura si occupasse con sollecitudine del suo caso... (come di tutti quelli simili al suo).*



Caro Gong,

Il 6 novembre si apre a Milano « La non-libreria ». E' un centro della Nuova Era, un'organizzazione senza fine di lucro che ha lo scopo di diffondere in modo qualificato temi come la medicina alternativa, lo yoga, lo zen, la meditazione, la macrobiotica.

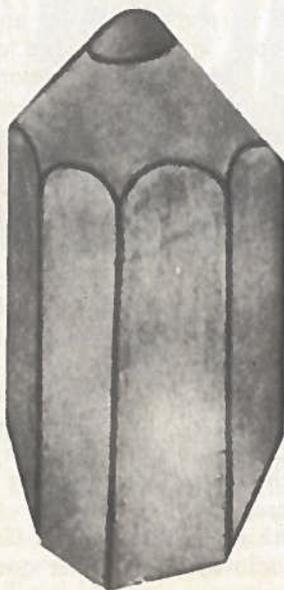
Nei nostri locali tutti gli amici che ci vorranno visitare potranno disporre di una libreria, specializzata negli argomenti specificati sopra; una biblioteca, dove sarà possibile consultare gratuitamente altri libri; una sala da tè, dedicata in modo particolare alle infusioni naturali di erbe (ne abbiamo 30 varietà!), una rivendita di prodotti integrali e naturali — a partire dal riso, coltivato organicamente. La non-libreria ospiterà inoltre semi-

nari, conferenze, gruppi di studio; un grande Maestro indiano, il Dott. Kaushik, sarà il nostro primo ospite, nei giorni 1 e 5 dicembre.

La non-libreria vive sul lavoro volontario dei suoi promotori, e vuole essenzialmente essere un punto d'incontro, una situazione strappata alla nevrosi della vita cittadina: naturalmente avremo della buona musica, scelta accuratamente, in sottofondo.

Le cose da dire, le iniziative e le idee sarebbero tantissime; ma a questo punto l'ideale è che tutti vengano a trovarci: la nostra sede è a pochi passi dal centro, in Viale Bianca Maria 18. Ciao e grazie.

La non-libreria  
Viale Bianca Maria 18  
20129 Milano



La  
non-libreria.  
Centro della nuova Era.  
Viale Bianca Maria, 18.



Cari compagni di GONG, sono una lettrice abbastanza fedele e — salvo rari casi — soddisfatta del vostro giornale. Mi è capitato spesso di difendere i vostri articoli dalle critiche di certi miei amici, che non digeriscono il coraggio con cui voi attaccate spesso dei « miti inattaccabili », come nel caso di John Lennon.

Per questo vi invio, con la preghiera di pubblicarlo, questo ritaglio da un rotocalco femminile (tratto da una serie di interviste raccolte sotto il titolo « Furti, incubi e rimorsi nei segreti inconfessabili dei divi »): lo vorrei dedicare a quei miei amici, perché riflettano sul significato del *consumismo* e del *divismo* e rivalutino il serissimo intervento di Bertonecelli.

Rosangela D.

(S. Maurizio - Imperia)

*Grazie per la simpatia, cara Rosangela, ed eccoti accontentata:*

**JOHN LENNON  
HO AVUTO TANTA  
VOGLIA DI UCCIDERE**

*Non ho mai confessato a nessuno di avere avuto, almeno un paio di volte in vita mia, l'invincibile desiderio di uccidere.*

*La prima volta mi è accaduto a Liverpool, quando ero ancora un ragazzo, e giocavo nel quartiere di Windsor, sulla Mersey, fra le macerie di un vecchio edificio bombardato. In una specie di grotta scoprii un mendicante*

*che dormiva. Riflettei che quel tipo era inutile e infelice, povero e forse malato: che cosa viveva a fare? Pensai che sarebbe stato facile ucciderlo e immaginai anche la meccanica dell'omicidio. Avrei afferrato una grossa pietra e gliel'avrei calata con forza sul capo, spappolandoglielo. Ma non lo feci.*

*Qualche anno più tardi, a New York, durante un concerto, ebbi la netta sensazione che avrei potuto uccidere almeno due dei miei compagni, Paul McCartney e George Harrison, invertendo semplicemente le spine della loro chitarra. Si sarebbe prodotta una violenta scarica elettrica che li avrebbe fulminati all'istante. Ricordo nitidamente questo episodio e lo sforzo che feci per frenarmi: che cosa mi stava capitando? Non lo so ancora. Ne ho parlato con lo psicanalista il quale mi ha assicurato che l'istinto distruttivo a danni di terze persone è normale e salutare.*

(da Gioia, 21-7-75)



Caro Antonucci, siccome sei il primo nella fila dei profili ho pensato che sei anche il più importante, per questo scrivo a te. Ma non ti illudere, non è una lettera di complimenti. Ho 17 anni e studio a Gaeta in una classe mista, e così sono stata costretta insieme alle mie amiche a prendere coscienza della discriminazione che esiste fra gli uomini e le donne. Anche oggi, nella nostra generazione voi uomini detenete le leve del potere e tremate all'idea che noi ve le portiamo via, e per non rischiare fate di tutto per tenerci lontane da ogni attività e incarico. Anche Gong è sciovinista ed è per questo

che ti scrivo. A me le cose di cui parlate su Gong in generale mi interessano, ma quando penso che pretendete di essere un giornale all'avanguardia, alternativo, politicamente a sinistra, e poi siete tutti uomini contro una sola donna, allora mi viene voglia di non comperarvi mai più. Io su Gong ho letto solo un articolo sull'underground americano firmato da una donna e quando l'ho visto ho pensato: finalmente si sono decisi a dare spazio alle donne, e subito mi sono messa a leggere il giornale con più interesse e simpatia, pensando che sempre di più le donne avrebbero preso parte al giornale. Invece quel servizio sull'underground americano (a me è piaciuto molto e anche alle mie amiche) è rimasto figlio unico di madre vedova, mentre la valanga di uomini continua a invadere tutto il giornale. Perché succede questo? Perché continuate a emarginarci? Possibile che non capiate che così facendo sarete un sesso sempre più solo e infelice, possibile che non vi rendiate conto che se non stabilite un dialogo aperto e alla pari con noi, noi vi lasceremo sempre più soli?!?

Fiorenza

Sperlonga (Latina)

*Risponde una delle collaboratrici di Gong (siamo aumentate ultimamente). Finalmente una lettera femminista o quasi: perché le tematiche ci sono (la discriminazione, il potere maschile, la ribellione) ma manca un minimo di strumenti operativi. Non ci si rivolge a un uomo, in questo caso il Direttore, per chiedere, anche se con durezza, che l'elemento femminile entri nel giornale. La nostra liberazione (e non soltanto emancipazione, cioè uguaglianza con gli uomini, perché non ci dovrebbe neppure interessare il raggiungere lo stato di alienazione che loro vivono nel lavoro) ci deve vedere protagoniste, passando per la messa in discussione, ogni volta, dei condizionamenti che ci hanno fatto crescere tenere, romantiche, altruiste, carine, comprensive, stupide,*

*in una parola sola femminile. Siamo noi stesse che dobbiamo ribellarci a questo stato di cose, ritrovando nella storia della nostra educazione (succhiamo col latte materno la coscienza della nostra inferiorità, e più tardi ci insegnarono che gli uomini è necessario che studino, le donne no, gli uomini devono capire la politica, le donne no, gli uomini devono lavorare e avere successo, le donne stare in casa ed essere belle), i momenti della nostra progressiva inserzione in una società che ha bisogno di noi solo come riproduttrici della specie e per il suo mantenimento. E' un lavoro lungo, di lotta, che deve vedere le donne tutte insieme, compatte, a pretendere la propria dignità. Promettiamo di occuparci più estesamente del problema in un prossimo numero del giornale.*

(Francesca Grazzini)

## RE NUDO

MESE DI CONTROCULTURA E CONTROINFORMAZIONE

L. 900

Sommario del N° 36  
attualità

GRUPPI: ESPLODE LA POLEMICA SULLA DROGA  
INTERVENGONO LOTTA CONTINUA AVANGUARDIA OPERAIA E MANIFESTO SUL CASO ROSTAGNO  
SMASCHERATI GLI ARTICOLI TRUFFA DELLA NUOVA NAZI-LEGGE  
SULLA DROGA APPROVATA AL SENATO  
INTERVISTE: ENZO JANNACCI, COUNTRY JO MC DONALD? ALLEN GINSBERG E W. BOURROGHES  
OVVERO COME ENZO HA VISTO L'AMERICA, COME COUNTRY JO  
VIVE IL FEMMINISMO E LA MUSICA, COME I DUE SANTONI UNDERGROUND DEGLI ANNI '60 VIVONO IL PRESENTE  
FUMETTI: LA POP STAR MALDETTA (4 PAGINE)  
I 3 GRUPPETTIERI AL FESTIVAL DELL'UMIDITA'  
QUESTA VOLTA 2 PAGINE PER LCA, PDUPOS E AOS  
ALL'PRESE  
CON IL VISCONTE DI BERLINGUONNE  
SESSUALITA':  
LE DONNE IN FABBRICA, OMOSESSUALI E POLITICA.  
CONTINUANO GLI INTERVENTI DELLE COMPAGNE FEMMINISTE E DEL FUORI  
LSD: UNA SCUOLA PER QUADRI COLORATI, E' UN ARTICOLO DI ROMANO MADERA  
E' ANCORA PIU' CORAGGIOSO E SHOCKANTE DI QUANTO HA SCRITTO MAURO ROSTAGNO DI LOTTA CONTINUA  
SU RE NUDO DI OTTOBRE  
LE PAGINE DA RIDERE QUESTA VOLTA VEDONO EVANDRO ZIGZAGANDO ALLE PRESE CON "LA COSA"  
UN RACCONTO DI ELSA VIOLANTE, IL MANUALE PER IL CINEMA (FALLO DA TE): COME GUARDARE I GUARDONI CHE TI GUARDANO, E DULCIS IN FUNDO: LA NAZIONALE DI AVANGUARDIA OPERAIA (TUTTI I GRUPPI MINUTO PER MINUTO)

FINALMENTE RE NUDO E' IN VENDITA  
OGNI MESE NELLE EDICOLE  
DI TUTTE LE PROVINCE ITALIANE

**CASINI FEMMINISTI PER GLI STEPPENWOLF,** in California, da parte di un gruppo che rifiutava la loro impostazione mascolinviolenta. Prossime vittime gli Stones, a quanto annunciato: anche per loro picchettaggio, insulti, sabotaggio dei concerti.



**LE CRONACHE DISCOGRAFICHE ANNUNCIANO...**

George Harrison Extra Texture, Last Record Album dei Little Feat, Who By Numbers, Chewing Pine di Leo Kottke, Maximum Darkness dei Man (con Cippollina, dal vivo), Commander Cody New, Counterpoints degli Argent, Still Crazy After All These Years di Paul Simon, Scherzade & Other Stories dei Renaissance, Hour of the Wolf degli Steppenwolf, Journey to Love di Stanley Clarke, Kinks-Schoolboys in disgrace, Paradise With an Ocean View di Country Joe. Sotto Natale, un Crosby solo, un Michael Mantler con Robert Wyatt, il settimo New Riders (con Jerri Garcia...), il nuovissimo Quicksilver con Cippollina e tutti gli eroi, KGB (la nuova band di Bloomfield, il primo Kraftwerk «dopo il successo»).

**QUALCHE LIBRO DI POP & BLUES**

John Fahey, mago della chitarra e del folk blues, ha scritto la biografia di Charlie Patton, grande maestro degli anni '10 e '20. Leonard Cohen ha raccolto 95 poemi in un succulento *Spice Box of Earth*. Ben Fong-Torres ha ordinato in un librone di 800 pagine il meglio della gloriosa rivista Rolling Stone, intitolando il tutto *Rock & Roll Leader*.



# Gong Gazette

*notiziario intergalattico di musica progressiva*



**QUASI PRONTO IL NUOVO LP**

di Bob Dylan, pieno di canzoni «di protesta» e di musica quasi-come-una-volta: alle spalle di Zimmerman una stranissima band con tanto di fiddle e di vocine femminili (Emmylou Harris). Sul fronte dei bootlegs, nuovo affronto al Bobby nazionale: rubati e subito messi in circolazione gli ottimi scarti di Blood on the Tracks.

**FRANK ZAPPA HA APPENA**

gratificato i suoi fans nuovayorkesi, con il Mothers of Invention Annual Halloween Concert, il 31 ottobre al Felt Forum. Intanto, uscito lo scherzo con Beefheart, è pronto un nuovo Lp di quasi musica contemporanea, realizzato impiegando la vecchia Abnuceals Emmukha Orchestra.

**IN UNO STUDIO ROMANO**

si sta registrando in questi giorni il terzo album del Canzoniere del Lazio. Per l'assistenza tecnica c'è nientemeno che Peter Kaukonen, appositamente chiamato dagli USA.

**TODD RUNDGREN INFATICABILE**

ha già pronto un nuovo Lp, ancora live, ancora «utopico», con la stessa band con la quale ha raggiunto il Paradiso del successo. L'uscita è attesa a giorni: più in là la Bearsville riedirà i primi due dischi (Runt e Ballad of Todd Rundgren), attualmente introvabili.

**HENRY VESTINE**

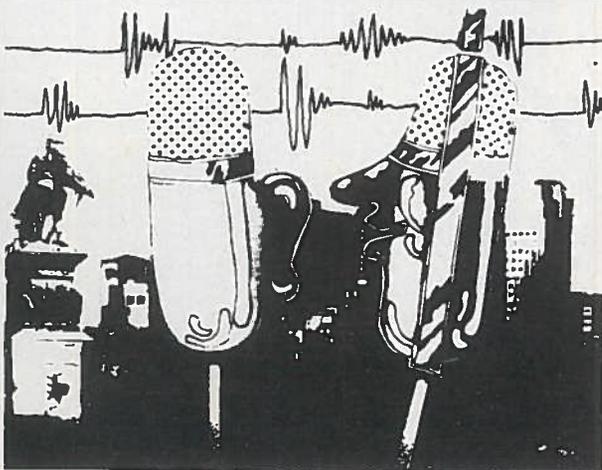
abbandona i Canned Heat per la millesima volta nella sua esistenza: il sostituto, senza molta gloria alle spalle, si chiama Chris Marger. Della vecchia band leggendaria restano solo Bob Hite e Fito de la Parra.

**NUOVA BAND CALIFORNIANA,**

capeggiata da illustri naufraghi del tempo andato. Il nome non c'è ancora ma sentite la lista... Mark Naftalin ex Butterfield Blues Band, Dallas Taylor ex CSN&Y, Andy Kulberg ex Seatrain.

**CONVEGNO NAZIONALE SULLE RADIO LIBERE**

Si terrà a Firenze il primo convegno nazionale sul tema: «Esperienze di comunicazione via radio in Italia» cui parteciperanno tutte le radio libere finora nate. Indetto dalla locale facoltà di magistero, dal provveditorato agli studi e dal centro superiore audiovisivi, prevede interventi di Pio Baldelli e Roberto Faenza seguiti da dibattiti e seminari politici e tecnici di estremo interesse. Sede del convegno è Palazzo de' Medici il giorno 14 novembre e il Liceo Castelnuovo il 15.



**STEPHEN THOMPSON,**

che un giorno fu giovanissimo «attendente» di John Mayall (Blues From Laurel Canyon, soprattutto) e poi sbrìgò con Maggie Bell le faccende Stone the Crows, è tornato clamorosamente alla ribalta, sostituendo Archie Leggett nella Kevin Coyne (Blues) Band.

**IDEE MESCOLATE**

John Martyn si ritira dalle scene, alla fine di una lunga tournée anglosassone... Daevid Allen pescato dal controspionaggio in una isoletta vicina a Maiorca, quasi come ai tempi belli... Steve Stills forse si unisce a Neil Young per una tournée all'inizio del '76.

**JAZZ ITALIANO A MILANO**

Il centro di cultura popolare (CCP) organizza presso l'università statale di Milano nei giorni 28, 29 e 30 novembre una serie di concerti dove verranno presentate le «tendenze del jazz italiano».

**E INTERNAZIONALE A BOLOGNA**

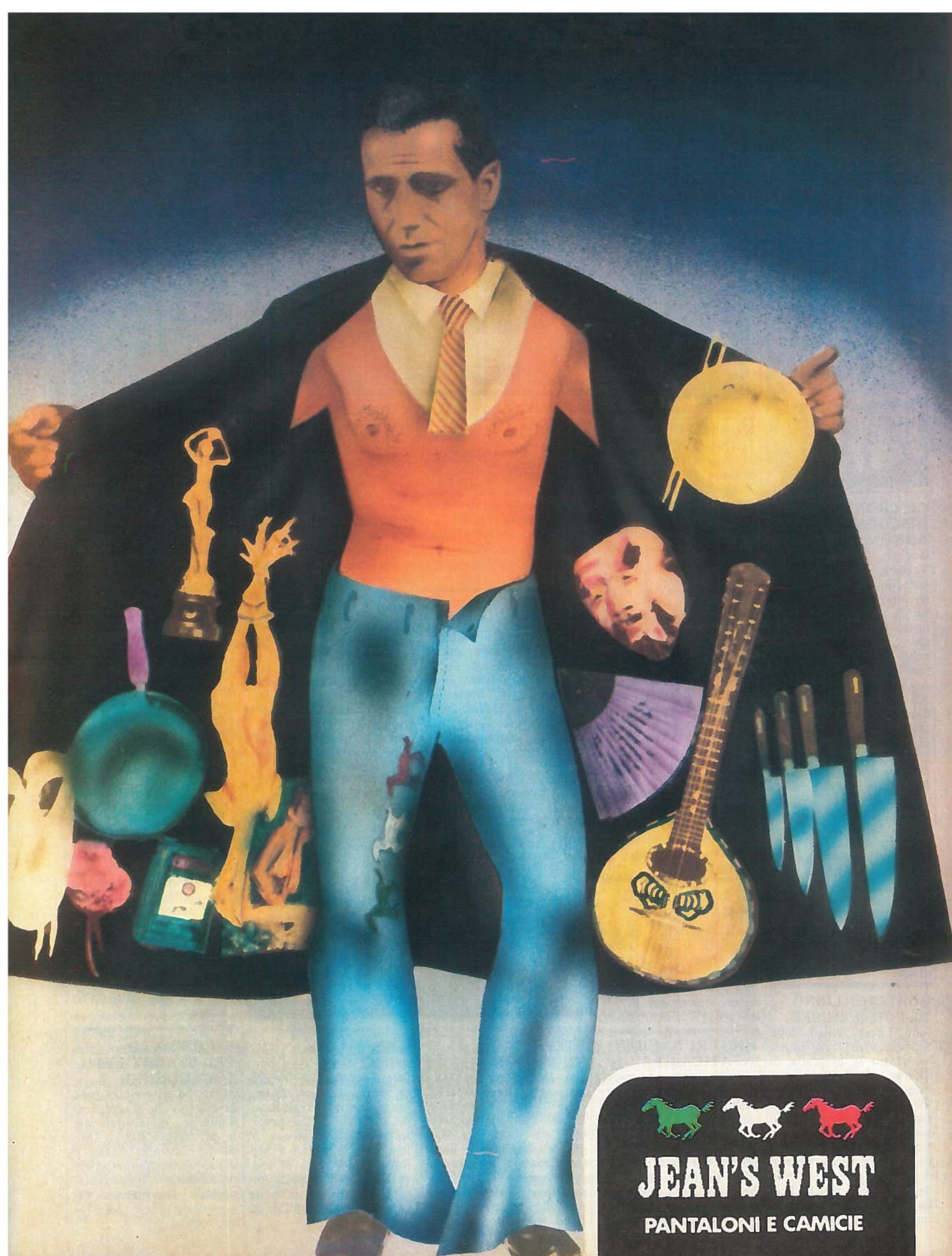
Al Palasport i giorni 13, 14 e 15 novembre e al Palazzo dei Congressi il 16, si effettuerà l'ormai tradizionale superfestival. Tra i nomi messi a bollire nel solito calderone figurano quelli di Charles Mingus, Antony Braxton, Earl Hines, Derek Bailey, del Gary Bartz Group, Frank Wright Quartet, Carmen McRae Group, e le formazioni italiane di Guido Mazzon e Gaetano Liguori.

**ANCHE IN INGHILTERRA**

qualcosa accade tra musica e realtà. I Soft Machine si sono dannati l'anima, ai primi di ottobre, con Ivor Cutler, Kevin Coyne e altri, con un benefit a favore della National Abortion Campaign e del Woman's Right To Choose.

**SECONDO LP PER STARRY EYED & LAUGHING,**

il gruppo di country rock americano che si sforza di somigliare maledettamente ai primissimi Byrds. Intitolato Thought Talk, è uscito contemporaneamente all'inizio di una maxi tournée statunitense del complesso (110 date in sei mesi).



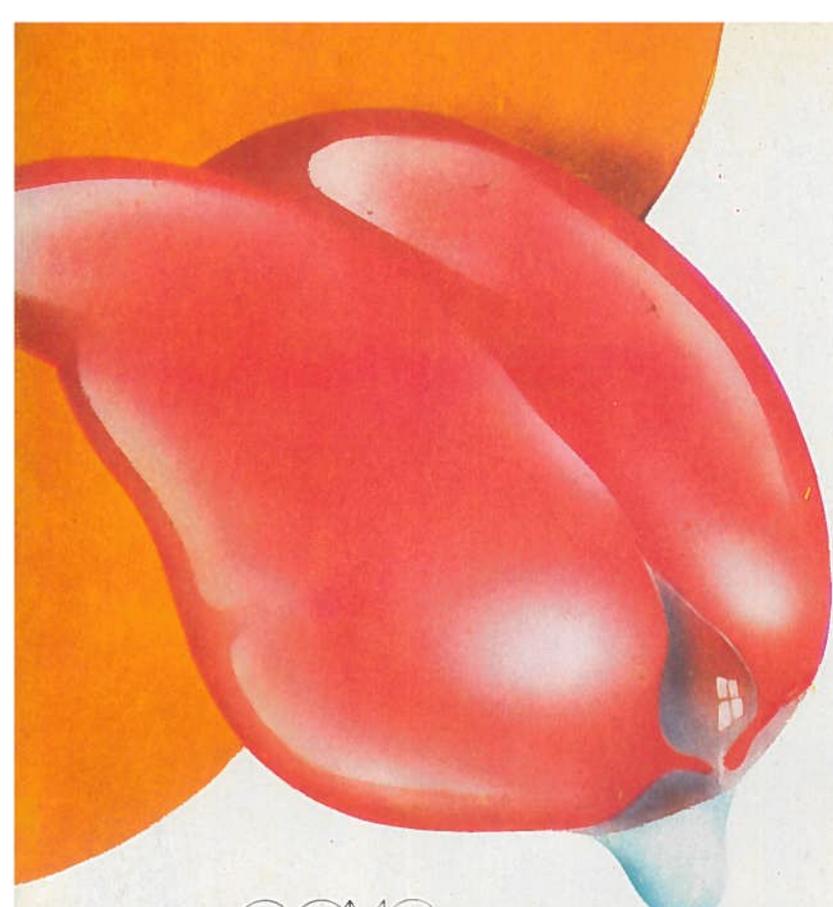
**JEAN'S WEST**

PANTALONI E CAMICIE



**JEAN'S WEST**

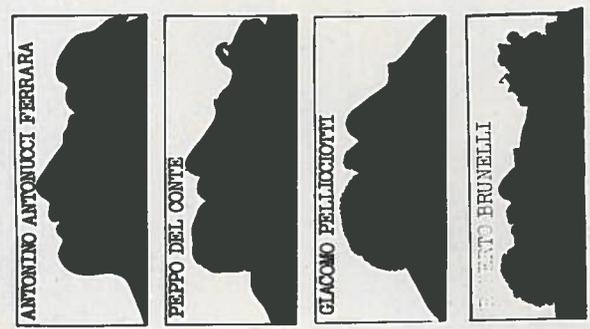
PANTALONI E CAMICIE



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncelli, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Emanuela Moroli, Franco Bolelli, Silvio Sbriccoli, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.), Andrew Cohen, Janice Compstock, Sergio Manzari (USA); Grafica & Illustraz. Mario Convertino; Direz. 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.zza 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.

- 3 Posta
- 5 Gong Gazette
- 9 Il nuovo Lp di CSN & Y:  
California Poker  
(Riccardo Bertoncelli)
- 14 Airtro Moreira, Flora & Co.:  
Musica o merce universale?  
(Giacomo Pellicciotti)
- 17 Adele Faccio sull'aborto:  
Reato di massa / Lotta di classe  
(Roberto Brunelli)
- 20 Sotterranea:  
Lox Coxhill  
(Riccardo Bertoncelli)
- 22 Intervista a Dario Fo:  
Da Pechino a Bra  
(Troglodytes Niger)
- 25 Derek Bailey:  
Le mani sciolte  
(Riccardo Bertoncelli)
- 28 Teatro  
Ascesa e dilemmi delle cooperative  
(Gaetano Sansone)
- 30 Findhorn:  
Una comunità della Nuova Era  
(Marco Fumagalli)
- 33 Musica e Candelotti:  
Henry Cow a Milano (M. F.)  
Londra: un po' di jazz (R. B.)  
Yamash'ta in Umbria (R. B.)
- 36 Atahualpa Yupanqui:  
Dal silenzio della terra  
(Pier Luigi Navoni)
- 39 Sun Ra:  
Uno splendore lontano  
(Giampiero Cane)
- 44 Discografia:  
Incredible String Band  
(M. F.)
- 45 Can:  
Ultime grida dalla Westfalia  
(Marco Fumagalli)
- 49 Area:  
L'enigma ha messo radici  
(Peppo Delconte)
- 52 Medicina e Potere:  
Come ci uccidono curandoci  
(L. Bossi)
- 56 Altri viaggi:  
Svernare in Grecia  
(Carlo Tumioli)
- 58 Recensioni
- 66 Scuola folk celtica:  
Disonora il padre!  
(Marco Fumagalli)
- 70 Riprendiamoci la classica!  
(Carlo Cella)
- 72 Cinema:  
Quando il cinema dà i numeri...  
(Enzo Ungari)
- 76 Strumenti:  
Le corde della chitarra  
(Lino Gallo e Dario Guidotti)
- 78 HI - Fi:  
L'impianto base  
(Lino Gallo e Dario Guidotti)

Fotografie: Roberto Masotti (14 - 15 - 16 - 25 - 26 - 27 - 34 - 39 - 40 - 41 - 50 - 51)  
Silvia Masotti: (17 - 18 - 36 - 37 - 38)  
Lino Gallo (76 - 78)



Direttore Caposervizi



Fotografie Impaginazione e illustrazioni Cinema

Il nuovo LP di Crosby,  
Stills, Nash & Young



Il telex affrettato, su carta bianchissima, non ammette repliche: CSN&Y hanno appena finito di registrare un album, a San Francisco, negli stessi studi da dove, cinque anni fa, saltò fuori il coriandolo di *Déjà Vu*. Dieci canzoni, un entusiasmo caldissimo, un titolo (*Red Wood*, sequoia) che promette segnali di California-come-dev'essere-a-tutti-i-costi: cosa chiedere di

# California Poker

più a quattro personaggi ormai dati per impagliati nel corridoio del pop?

Si parte, non si può star fermi ad aspettare il primo Melody Maker o il pacco segretissimo/fragile del mago importatore: con tre indirizzi in tasca e un luminoso visto del Consolato US, e una manciata di dollari per comprare questa America sibillina. Intanto, un soffio prima del de-

## CSN&Y Red Woods



part, mi arriva sulla scrivania il *Wind on the Water* di Crosby & Nash, e il classico amico preveggenza annuncia il solo-David quattr'anni dopo *If I Could*: lucciole, confusione, domande imbarazzate?...

Hey, man, cos'è tutto questo rumore?

### INCONTRI

A Sausalito, nella casa del poeta (« a Woodstock, nella casa del pittore », diceva Bob Dylan) incontro il maestro dal sorriso aperto. David Crosby siede in un angolo, strimpella una Martin con dolcezza, va cercando un accordo che gli

ride nascosto da qualche parte: « just an italian melody », racconta con voce nasale, « just a song that I knew ». Sto con lui da poco, ma già si è stabilita una corrente di morbida energia: sarà così lungo tutta l'ora e un quarto della estemporanea « festa », ricordando le buone vibrazioni che un giorno avevamo sempre in bocca.

Crosby parla da sé, non attende domande. S'infiamma, ricorda, prende appunti mentali, ironizza, chiede « somethin' about the italian concerts » e finge una terribile battaglia

sul palcoscenico, spiegando che « in California non è così, la gente è più dolce, *relaxed*, chiede e ottiene dalla musica un fascio di dolci emozioni ». Ecco uno spettro del '68, faccio io, ecco la lezione del « pace e amore » capita male e con ambiguità: e lui a spiegare tranquillamente che no, è tutto davvero sereno, colmo d'amore, i figli dei '70 han ripulito le fibre di molta fuggine e tirano verso il cosmico abbraccio. Che meravigliosa difesa d'ufficio, inattesa, convinta! « E' più vicino di quanto possa sembrare il gior-

no di *Wooden Ships* », e sorride in quella sua incredibile maniera, portandosi dietro tutti i peccati della gioventù non-freak, non-intellettuale, non-arabbiata.

Mi convince, riesce ad inquietarmi. Come quando con un gesto brusco allontana da sé il fantasma di Neil Young. « Neil è un'amabile persona che sbaglia spesso uscio di casa. Quando chiama ad alta voce questa nostra società, quando la sgriglia per bene in Ohio, in *Southern Man*, nell'ultima *The Right Violence*, combatte una battaglia di re-

troguardia, scende a patti con qualcosa che sta morendo. Io penso al dopo, ai figli che ereditano la Natura violentata, a quelli che avran di fronte il tutto e il niente: le mie canzoni vogliono insegnare a prepararsi per quel giorno». La musica? «A volte usi il suono perché le parole ti sfuggono: è un gioco di gradini, quanto stai sotto, cerchi di salire e di usar gli strumenti che trovi sopra. Se ricordi *If I Could Only*, c'erano tre o quattro pezzi di sospiri, di armonie sussurrate: sul *Wind on the Water* c'è una *Critical Mass*, dedicata alle balene che vanno scomparendo. E' il mio piccolo segno di disperazione: non so parlare certe volte, e la musica allora si esprime in vece della parola».

Non da' segni d'impazienza, non si comporta con divistica indifferenza: chiacchera, ascolta, si muove con gesti di calibrata saggezza. Com'è l'ultimo Crosby? «Lo stesso di una volta, quello che portava il cappellaccio di moda a San Francisco nel '65». Ride. «Un po' di roba in più». Ride ancora. «Qualcuno dice che mi ripeto, confesso subito che mi ripeto, non m'importa, cioè, io sono me stesso e chi altro dovrei essere?». I dischi come routine... «No!» Davvero? «No!» Un po' di stanchezza. «La mia musica ha il profumo delle stagioni, questa è la musica della primavera, *If I Could* era il suono dell'autunno cominciato. E il denaro è l'anima del demonio e io non ho denaro; era questa la tua stanchezza, no?»

Fuori c'è un sogno di notte californiana, pare di stare in un libro di Kerouac, gli altri sfogliano libri di vecchie avventure americane. Il giubbotto rialzato e un brivido di freddo significa che «it's over», prima di un viaggio, in auto con un pericolosissimo Neal Cassidy giusta maniera. Saluti: le solite raccomandazioni. «Ascolta bene *Red Wood*, amico, è il più bel canto dell'America dopo Dylan». Ridono tutti. «Non c'è plastica, te l'assicuro, è travolgente lavorare tutti assieme come ai vecchi tempi!». D'accordo, verissimo. See you, David, al prossimo casello della nostra vita...

Con Young, signore sbreciato dalle pallottole del tempo (una ruga malvagia...) c'è

il freddo di una sala d'aeroporto, il distacco del *giornalista / personaggio*, il gioco delle parti che Crosby si era messo presto in tasca. Poche domande, un solo accenno al passato («Neil Young (e) (i) (Crazy Horse sono stati) la più grande macchina d'energia del pop americano. Scrivilo, uomo, scrivilo bene!»: una commedia con piccola pubblicità dov'è giusto che si parli dell'ultimo disco e di quello soltanto. Perché, dunque? «Stavo nella mia casa di campagna, a Marin County, e una sera Stephen mi ha chiamato per offrirmi un posto di sessionman nel suo ultimo Lp. Mi sono messo a ridere... «Valgo così poco, Steve, ridotto a fare il sessionman?». Abbiamo parlato delle nostre idee, del materiale che avevamo pronto: così è nato *Red Wood*, per telefono, Graham e David sarebbero sicuramente stati contenti. Quelli della casa, poi...» Quali sono i tuoi rapporti con loro, appunto: con i Padroni, intendo dire. «Senti, uomo, non cominciare anche tu a fare quei discorsi sul capitalismo, quando canto, sto in un mercato e faccio il mio gioco: è così, non l'ho inventato io e non posso farci niente. Magari è brutto, ma è così: c'è già David che ogni tanto ha di queste uscite...». I testi, però... «I testi raccontano la mia vita, quello che vedo intorno. Senza giudizi, o perlomeno con meno soggettivismo che posso. E' la gente, che parla per me, sono i fatti, è la generazione della gioventù americana».

Non c'è tempo, le parole si sbriciolano di fronte all'insistenza di una tizia dalla buffa sciarpa rossa che invita Neil ad affrettarsi: qualche Rollei lampeggia d'intorno, in un viavai d'insopportabili omni discografici. Qualcuno ha messo su *Me & Bobby Mc Gee*, nel juke box del cervello, e Kriss Kristofersson fende l'aria da un nascostissimo registratore a pile. «Era meglio Chuck Berry» dice il nostro eroe, prima di perdersi in una Limousine nera e luccicante come il Sogno Americano.

#### CANZONI

*Red Wood* è indubbiamente disco da cinque stелlette, incubo per disc jockey notturni, sogno da Perfetta Discoteca e così via. E' una folata, un brivido, un colpo di spada; una sorpresa, per dirla in breve, dedicata a chi, come noi, concepiva California come una vecchia galleria di statue senza vita. I quattro signori ci sono ancora, eccome! Con la stessa energia di quattro anni fa, con la stessa problematica: l'America è carezzata e presa d'assalto, l'Ipotesi Pacifista vive e duella con qualche sfregio di cattiveria. Su tutto, il piglio dolcissimo e vivace del suono. Le esercitazioni country sono bandite, il rock è tenuto al palo, l'egoismo dello «stile personale» frantumato sin dove possibile. Lo si creda o meno, questo è materiale da CSN&Y e basta, con molta voglia di superare le inevitabili barriere tra un Io e l'altro.

La prima facciata è il mon-

do delle idee in ebollizione, del «ti amo» che segue il «fuck you» con il filo magico della ballata da prateria. Stills comincia con *Many Miles To Go*: un omaggio ai duecento anni della indipendenza americana con l'occhio critico di chi non è del tutto convinto di quel che sta vivendo. «C'è ancora tanta strada da fare / prima di arrivare al fiume / c'è ancora un sogno da realizzare / e uno schermo da rompere»: la musica, svelta e inafferrabile, fa quadrato attorno alla roca voce bluesy. *Oklahoma*, secondo brano, conferma lo spirito «esploratore» di Graham Nash, quello messo in mostra sin dalla indimenticabile *Marrakesch Express*: la musica, lieve e riposata, è la stessa che sostiene *Come On in the Darkness*, l'altro contributo di Graham, dove il simple man trova modo di volare sulla emozionante steel di Sneaky Pete Kleinow («Come on in the darkness / lay down your sweet fear / There's nothing to hide / when someone steps in your life»).

Il brano più importante della first side, ad ogni modo, è *The Right Violence*, di Neil Young, un pamphlet contro la sciocca «utopia del pacifismo» e delle sue storie contemporanee. «Sei contro la violenza perché sei contro la vita», raccontano le parole, sulla cruda chitarra di Young e la sporchissima percussione (Spencer Dryden, chi si rivede!) «preferisci andare a letto con la tua ipocrisia / e lasciare che tutto intorno accada». E' l'u-





nico frammento poco soft, poco CSN&Y: e a dar ragione rano a San Francisco, è l'unico brano che ha fatto storcere alle voci di corridoio che gli il naso ai dirigenti discografici. La WRAI-FM una emittente di Los Angeles che a suo tempo bandì *Ohio* e *Chicago*, ha già fatto sapere che si rifiuterà di trasmettere la canzone.

Crosby, ligio a una visione più rasserenante della vita, schiaccia il pedale del ricordo con *Christine's Lullabye*, un tenerissimo racconto d'amore per la donna morta anni orsono che sta tra la leggendaria *Lady Friend* e la *Sad Eyed Lady* di dylaniana memoria: la voce la fa da padrone, una volta di più con il pianoforte di Nash che intesse preziosissimi ricami. *Pastures of Plenty*, l'unico brano non composto dai quattro, chiude il primo lato: situazione inattesa, stimolante, tratta com'è dal repertorio di Woody Guthrie e

cantata dal complesso in pieno respiro vocale, con quattro chitarre e molti ricordi di folk entusiasmante.

Il gioco delle parti, nella seconda facciata, non cambia, il suono non perde colore. *Red Wood*, di Neil Young inizia « dipingendo il cielo con i sogni / che vedi appesi alle cortecce rosse »: vecchia idea di purificazione con le Cose per cui si scomoda anche la Joni Mitchell con il fidatissimo saxofono di Tom Scott. *See You Later*, di Stills, è una volata eccitante alla *Carry On*, con un occhio al ritmo e uno alla gioia dello spirito: tutto il contrario di *Terrible Things*, l'altra fatica dell'artista, dove i cori si mettono in disparte e resta la sola voce, sul tempo scandito dalla velenosa batteria (« Che blues mi restano da cantare / che terribili cose devo ancora vedere? / L'amore mi si sfoglia in mano / impossibile America dei '70... »).

A Crosby, alla sua magia,

al fascino della marijuana sparsa ovunque come una benedizione, è affidato il compito di siglar l'avventura. Due brani, senza la presenza compatta del gruppo che caratterizza il resto del Lp: stralci dall'ormai storico concerto del gennaio di quest'anno, per la Fondazione delle Ultime Balene Sopravvissute. David sta al gioco, interpreta il proprio lo aperto a ogni gioia: *Muhawka Hills* è fiaba più leggera di una bolla d'acqua, sogno fragile dove la musica si rapprende e va ad espandersi secondo schemi ormai entrati nella mitologia del pop: *I Can't See the Clouds in the Rain oh My God* è scherzo e divertimento serafico, con lento muoversi di voce interrotto da un piccolo gioiello al pianoforte e poi ripreso, ampliato, portato allo stremo, sino al delirio conclusivo che non può non ricordare *I'd Swear* sul « disco rosso » di quattr'anni fa.

La filosofia, sottile e perfida, di un simile disco, è chiara a prima vista. Crosby Stills Nash & Young vogliono farci capire che niente è cambiato, che il pop esiste ancora e sa far salti mortali, che il tempo non può sfregiare una storia con le coccarde della « validità »: a noi i pentimenti di dovere, dato che il risultato è raggiunto con mano felice e davvero, tra il *Deja Vu* incoronato da tempo e questi quaranta minuti targati 1975 c'è pochissima differenza. Un pizzico di originalità in meno, forse, ma tanta gioia di vivere e una scommessa sulla « immortalità della ispirazione »: qui non ci sono rughe, qui la musica corre da sé e ci tocca confessare che abbiām preso abbagli su California!

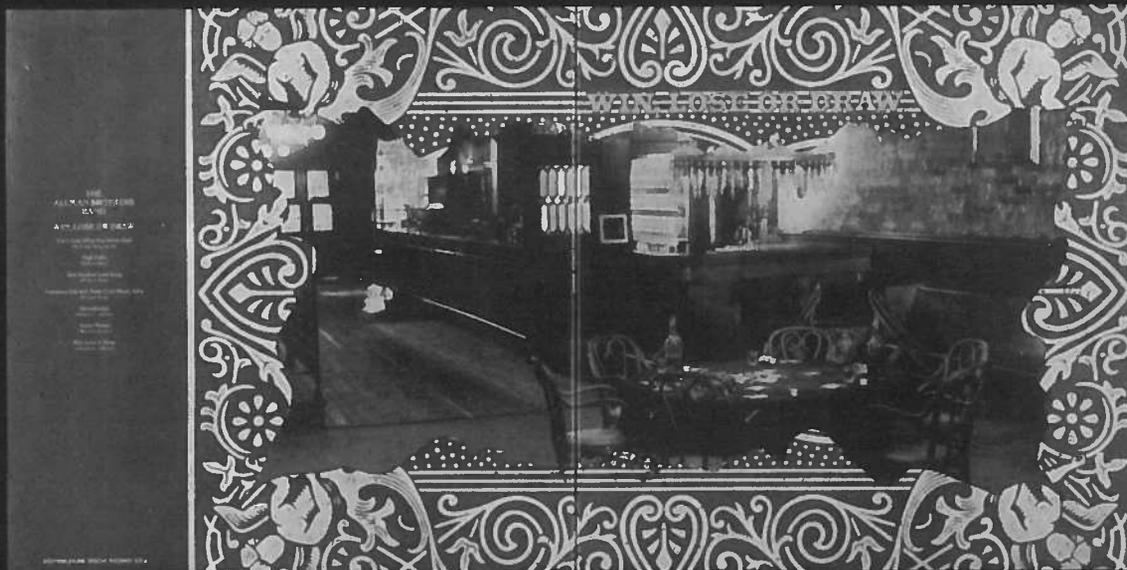
Sursum corda, arrendiamoci all'evidenza: CSN&Y hanno inventato il moto perpetuo.



# CAPRICORN RECORDS



The ALLMAN BROTHERS BAND - Win, Lose or Draw



CPL 16156

di prossima pubblicazione

*The Marshall Tucker Band*



*Searchin' for a Rainbow*

CPL 16161

**DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.p.A.**

Airto Moreira, Flora Purim e Ron Carter. Tre figure in vista dell'odierna scena musicale americana ed internazionale, tre personaggi che, pur partiti da diverse esperienze artistiche (Airto e Flora dal folklore e dalle musiche della loro patria d'origine, il Brasile; Carter dal jazz nordamericano), sono arrivati oggi a parlare un linguaggio molto vicino e proteiforme sul piano espressivo. La loro è una musica che porta in sé, di volta in volta combinati in maniera diversa, tutti i vari elementi della storia musicale, prossima e remota, dei tre in un caleidoscopio di colori e sensazioni davvero mutevoli e fantasiosi.

Certo, la musica che Airto, Flora e Carter fanno, spesso insieme e altre volte in vari contesti, è un che di cosmopolita, che sfugge ad etichette precise. È una musica di consumo che media, in maniera dignitosa e spesso « divertente », taluni aspetti più o meno tradizionali del mondo musicale latino-nord-americano, come il ritmo e la melodia, mescolandoli con impasti più recenti e compromissori di suono elettrico.

Airto, percussionista e cantante di eccezionale grinta ed inventiva (vederlo agire sulla scena è uno spettacolo incredibile...), dopo glerie consistenti ma confinate al suo paese di nascita, spiccò il volo su New York andando a finire addirittura nel giardino odoroso del grande Miles Davis. Dopo si legò al furbo Chick Corea per la prima edizione del Return To Forever. Contemporaneamente è richiesto da tutti per registrazioni e concerti: la lista è lunga e capricciosa, comprendente tra gli altri Gato Barbieri, Keith Jarrett e perfino Deodato. Infine arrivano i primi LP a suo nome per l'etichetta CTI e i successi più recenti alla testa del suo gruppo. Flora, cantante abbastanza personale, consorte felice di Airto, ne divide attualmente le sorti nel bene e nel male (erano già insieme nel primo Return To Forever e, da allora, non si sono mollati un attimo, musicalmente par-

## Airto, Flora & Co. Musica o merce universale?

lando, anche se hanno due contratti discografici diversi, lei per la Milestone e lui per la CTI). Infine Ron Carter, contrabbassista imperiale. Colui che ebbe in dono dalla sorte di far parte del quintetto-super del Miles Davis pre-elettrico, con Shorter - Hancock - Williams. E che poi, una volta uscito, ha inciso ed incide un disco al giorno come sessioman di lusso al fianco di figure titolatissime, da Gato a Grace Slick, fino alle più attuali ricorrenti sedute per la CTI anche a suo nome.

Li avevo già incontrati due anni fa insieme a Montreux, dove erano venuti con un bel gruppo comprendente anche il chitarrista-cantante brasiliano Milton Nascimento, ed avevamo scambiato qualche chiacchiera principalmente di natura musicale. Più di recente li ho rincontrati tutti e tre insieme sul suolo statunitense. Non erano lì per suonare, ma mi sono riallacciato al nostro primo incontro per proseguire il discorso già avviato.

Quello che segue è un po' la sintesi del nostro ultimo

colloquio: Airto, Flora e Ron appartengono a quel tipo di musicisti che sono completamente assorbiti dalla musica e dall'ambiente ad essa legato. Con essi perciò è difficile parlare d'altro, e questo è un po' il loro limite umano. Questa intervista contiene pertanto, necessariamente, solo risposte concernenti la musica e le idee musicali dei tre in cui convergono interessi sinceri per svariate tecniche e tradizioni popolari, ma anche un'ingenua disponibilità ai meccanismi di mercificazione. Tenendo conto che di artisti come Airto, Flora e Ron, cioè ottimi sul piano delle possibilità espressive (e tecniche) ma un po' carenti dal lato della coscienza ed autonomia sociopolitica, ce ne sono oggi molti negli USA (e non solo laggiù), le loro risposte possono essere indicative in un certo senso di una condizione del musicista americano, siano esse più o meno corrette.

**GONG:** C'era una ragione speciale quando ti sei trasferito dal Brasile negli USA?

**AIRTO:** La ragione principale era perché volevo suonare con gente come Miles e Ron Carter. Volevo fare qualcosa di diverso, perché in Brasile avevo un gruppo molto rinomato, suonavamo nei posti migliori, facevamo molti soldi, ma volevo fare qualcosa di più... Perciò il solo modo era di andar via dal Brasile per espandere il mio universo e comunicare con più gente.

**GONG:** Generalmente la musica brasiliana non è molto conosciuta fuori del Brasile. O perlomeno si conoscono piuttosto certe forme edulcorate e annacquate: pensi che in un prossimo futuro si possa fare qualcosa di più per la sua diffusione?

**AIRTO:** Sì, credo di sì, se qualcuno comincia a far qualcosa, come facciamo Flora ed io, o anche Ron, che ha suonato molta musica brasiliana. Adesso negli USA ci sono parecchi gruppi che suonano una musica con ritmi brasiliani. Sta diventando popolare qui negli USA. Non so cosa succeda in Europa...



**FLORA:** Non sono molto d'accordo con Airto, perché penso che non esista più la musica brasiliana, o la musica americana, o la musica giapponese, perché la gente vuole sentire solo musica buona. Dopo aver vissuto negli USA per più di otto anni, non considero la nostra musica solo brasiliana: è universale. Suoniamo la nostra musica che è influenzata da tutte le parti del mondo. E noi stessi influenziamo gente come Chick (Corea), come Gil (Evans), come Miles e altri con cui abbiamo suonato. Perciò non mi piace classificare la nostra musica come brasiliana: insisto sul suo carattere universale. Le radici vengono un po' dovunque, anche dall'Africa perché la musica americana è partita di lì.

**GONG:** Per questo tu, Flora, usi nel canto più l'inglese che il portoghese?

**FLORA:** Veramente cerco di non cantare molte parole, ma di usare la mia voce come uno strumento. Perché ho capito quando ero in Giappone che lì non capiscono una parola, ma gli piace il suo della voce. Allora uso più il suono, e quando uso le parole è per il ritmo e il

suono, non per le parole in se stesse. Vorrei essere poliglotta, vorrei saper parlare l'indiano o il cinese. Penso che siamo tutti uguali ed abbiamo gli stessi bisogni di comunicazione e comprensione: perciò la mia musica deve essere universale. Qualche volta canto in inglese, qualche volta in portoghese, e altre volte invento suoni senza parole specifiche.

**GONG:** Avete sentito le ultime cose del Return To Forever?

**FLORA:** Sì, mi piace molto. Sono molto bravi ed hanno raggiunto il pubblico con il pop: credo che gente come Chick, Hancock e Mahavishnu vogliano realmente aprire nuovi spazi per tutti noi. Erano orientati verso il jazz, quando hanno cominciato, ed adesso hanno raggiunto le classifiche del pop:

c'è una speranza per tutti noi.

**GONG:** Ma non pensate che tutta la musica derivata dal **Bitches Brew** davisiano abbia oggi raggiunto un immobilismo creativo davvero preoccupante?

**RON:** Sì, io sono d'accordo con te. Di questi tempi ascolto un mucchio di gruppi il cui livello creativo è decisamente basso. Ogni volta che qualcuno ha un'idea, ci saranno a dir poco nove-dieci imitatori di quell'idea. Ma generalmente quegli imitatori non raggiungono il livello di colui che ha avuto per primo l'idea. Veramente molti gruppi che derivano direttamente dal **Bitches Brew** sono molto noiosi. E se non fosse per il volume del suono, uno potrebbe dormire tranquillamente, perché non c'è alcuna creatività. Non c'è da pensare a cosa fanno: uno sente solamente « quel » suono. E se è soltanto una questione di suono, non c'è molto da ascoltare.

**GONG:** Una domanda specifica per Ron. Non credi che il celeberrimo quintetto davisiano con te, Herbie, Wayne e Tony sia stato uno dei gruppi più creativi degli ultimi tempi?



**RON:** Non so cosa ne pensi Miles, ma certamente negli anni '60 era il gruppo più creativo della scena musicale. Ovviamente oggi lui sente il bisogno di fare qualcosa di diverso: è una sua prerogativa. Ma allora penso che non ci fosse gruppo migliore. Mi dispiace per la direzione che ha scelto Miles oggi, ma ai tempi in cui ci siamo separati, abbiamo scelto certe direzioni che avrei voluto fossero seguite da più musicisti. Non so se Miles sia d'accordo su ciò, perché non ne abbiamo mai discusso a fondo.

**GONG:** Non pensate che i dischi CTI abbiano tutti una stereotipa piattezza di suono?

**AIRTO:** Sono d'accordo con te e posso spiegarti il perché. Perché la CTI è Creed Taylor, e Creed Taylor è un produttore. Ha una personalità molto forte e gli piacciono solo certi tipi di musica. Registra sempre nello stesso studio e nella stessa maniera. Molti artisti non hanno cura della loro musica. Perché se un artista alla sua musica tiene, allora impone al produttore di fare quello che vuole lui. Già il

mio terzo LP per la CTI è diverso dai precedenti. **Virgin Land** fu registrato metà a New York e metà in California. Fu Billy Cobham a produrlo, perché prima discussi a lungo con Creed per un suono diverso, un mix diverso, un'altro studio di registrazione. Creed mi dette ragione, ma non lo produsse lui, perché il suono che volevo io non s'adattava alla sua personalità.

**RON:** Sì, è vero: nei dischi CTI ci sono sempre gli stessi musicisti a registrare. Uno dei vantaggi è la garanzia di un certo tipo di qualità nella musica. E' come per una squadra di football che ha i giocatori migliori. Io adesso vivo principalmente facendo dischi, e ogni volta devo capire, quando mi chiamano, chiunque mi chiami, in che cosa posso contribuire a quella particolare regi-

strazione. Hanno chiamato la stessa sezione ritmica per nuove registrazioni di seguito! Teoricamente dovrebbe essere la stessa cosa, sia sotto la direzione di Freddie Hubbard, di Airto o di qualsiasi altro. In molte circostanze è meglio avere gli stessi musicisti, per ottenere un certo livello e una certa qualità di suono, ma il mix non ha niente a che fare con il tipo di musicisti di accompagnamento. Quando faccio un disco come accompagnatore, appena la registrazione è finita, a meno che il leader non mi chieda di tornare per il mix, me ne vado in un altro posto. Dipende dal leader e dal produttore che tipo di musica si debba creare sul banco di missaggio. La responsabilità non è dei musicisti che partecipano alla seduta d'incisione. Tu mi dici che i dischi CTI sembrano tutti uguali, ed io ti dico che non è colpa mia come accompagnatore. Non sono io che faccio il missaggio: posso suonare ogni volta nel migliore dei modi, ma generalmente, quando si crea il suono per ogni disco, io sono già a casa a dormire.



Adele Faccio : ultimissime sull'aborto

## REATO DI MASSA/ LOTTA DI CLASSE

**GONG** - Ci fai velocemente il punto sulle lotte per l'aborto?

**FACCIO** - Tanto per cominciare mi preme ribadire, per chi ancora non lo avesse capito, che la battaglia per la liberalizzazione dell'aborto nasce e vive nell'ambito della lotta di classe della quale ne è solo una delle tante barricate, un punto di partenza. Per esempio lo slogan delle femministe « la pancia è mia e ne faccio ciò che voglio » non vuole essere provocatorio: significa portare avanti il concetto del diritto all'autogestione del proprio corpo senza demandarlo, almeno per ora, a delle istituzioni pubbliche carenti o inesistenti.

**GONG** - In questo contesto come si pone il CISA (Centro Italiano Sterilizzazione e Aborto)?

**FACCIO** - Il CISA non è altro che un esempio, un modello di struttura creato contro le istituzioni (famiglia, ospedali, enti assistenziali ecc.) ma che dovrà, come sta avvenendo per l'AIED (Associazione Italiana Educazione Demografica), essere assorbito dalle Regioni o dagli Enti Locali: solo loro infatti potranno garantire tra l'altro la gratuità dell'aborto. Le nostre richieste sono infatti, oltre che ottenere il diritto di aborto, anche la sua gratuità, l'uso del metodo Karman (con strumenti di plastica che hanno il grosso vantaggio di essere più igienici — si gettano dopo l'uso — e di non essere freddi come l'acciaio che in mezzo alle gambe non è proprio piacevole e provoca contrazioni all'utero molto dolorose).

**GONG** - Abbiamo saputo che il CISA sta organizzando un convegno...

**FACCIO** - Sì, sì, infatti prevediamo di riuscire ad organizzare per gennaio, forse a Milano, un convegno internazionale in cui si esamineranno le situazioni nei vari paesi europei. La Germania è la più indietro, deve ricominciare tutto da capo poiché la Corte Costituzionale ha recentemente



dichiarato incostituzionale l'aborto. Per fortuna hanno un forte gruppo femminista che si chiama Aktion 218 (dal numero della legge da emendare) pronto a partire con una nuova campagna. Nel Belgio non si è praticamente mai parlato di aborto ma hanno vicino l'Olanda... In Inghilterra i conservatori stanno tentando di abolirlo, mentre in Francia, nonostante si sia riusciti a far passare nell'autunno del '74 la liberalizzazione, l'andazzo non è cambiato di molto: gli ospedali o le cliniche che praticano l'aborto sono rarissimi, visto che la maggior parte dei medici si trincerano dietro l'obiezione di coscienza, così che l'aborto, anche se non più clandestino, è un diritto concesso ancora di fatto ai soli ricchi.

**GONG** - Da noi com'è la situazione?

**FACCIO** - Come sai abbiamo in Parlamento una commissione che sta studiando una legge, ma temo moltissimo che ne esca un pateracchio incredibile PCI-DC; si parla di concedere l'aborto solo dopo il consenso unanime di un medico e del presidente del tribunale dei minori ai quali però viene affidato il compito di contrastare la decisione di chi ha già fatto una scelta ben precisa (per quanto difficile). Strumenti di convincimento sarebbero un « premio » di natalità (mi ricorda molto i tempi del fascio), il ricovero in clinica, la nomina di un curatore per la protezione del bambino e la promessa di adozione (questi progetti, proposti dai cattolici Gian Paolo Meucci, Carlo Moro e Raniero La Valle sono apparsi sul n. 36 di *Rinascita* il 12 settembre 1975, ndr.) .

Ora è il PSI, pensa un po', che rappresenta l'avanguardia all'interno della commissione, con l'on. Fortuna in testa.

**GONG** - I gruppi che posizioni hanno?

**FACCIO** - Tra i gruppi gli unici che un po' si muovono, almeno in maniera organica, sono L. C. ed il PDUP che pe-

rò propongono più che altro il *self-help*, cosa di non facile realizzazione.

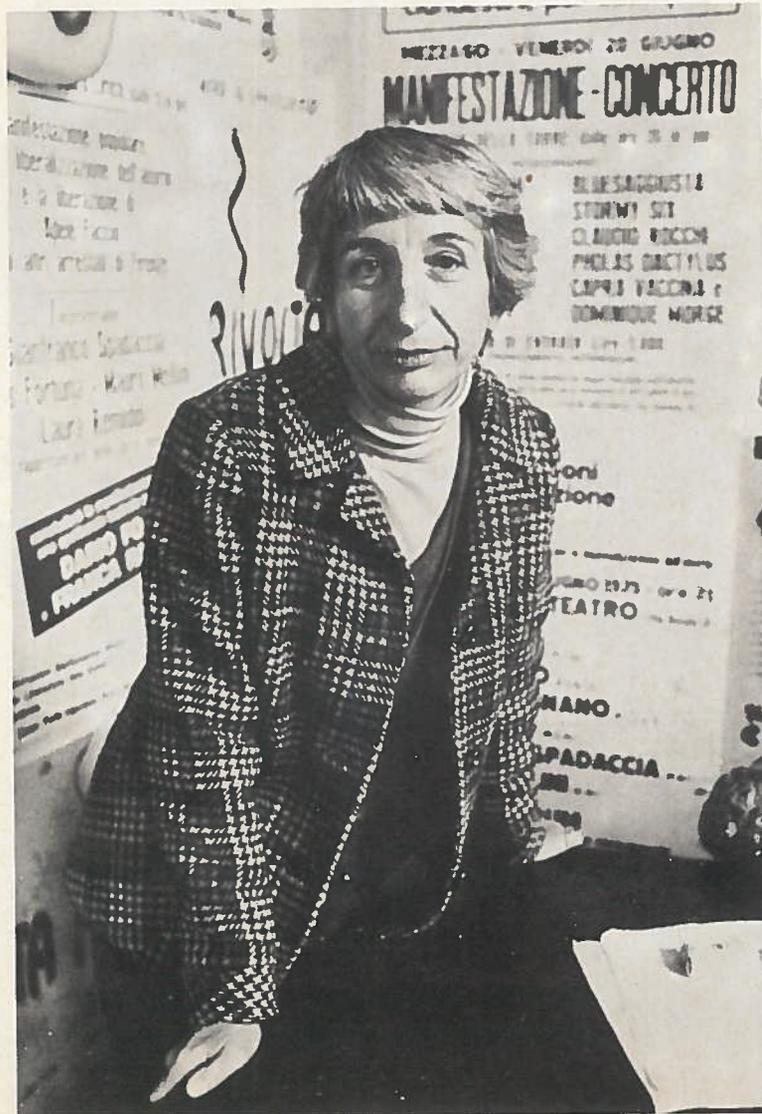
**GONG** - Progetti, prospettive...

**FACCIO** - Progetti... chiaramente ci stiamo dando da fare per allargare al massimo possibile le sedi CISA, specie nel meridione ove ancora fatucchiere e mammine hanno buon gioco, facendo aborti con infusi di prezzemolo (avvelena le reni), con lavande alla candeggina (ustioni orribili), con aghi da calza (il minimo che capiti sono enormi buchi) o con sonde dolorosissime. Non dimentichiamo poi gli abortori di lusso dei borghesi.

E allora che fare? Si deve ricominciare la battaglia politica insistendo con più forza possibile perché le nostre richieste vengano tutte accettate dalla commissione parlamentare. Abbiamo alcune importanti scadenze vicine: il 31 ottobre saranno resi noti i risultati precisi e ufficiali sul numero delle firme raccolte per il referendum (non abbiamo dubbi di aver superato le 500.000 necessarie); il 2 febbraio 1976 è il termine tecnico per far passare il referendum alla Corte Costituzionale; tra la metà di aprile e la metà di maggio dovrà invece, per legge, essere effettuato il referendum, salvo che non cada il governo. Se dovesse succedere, saremmo fregati per almeno altri tre anni, visto che non si possono fare referendum né l'anno prima, né durante, né l'anno dopo le elezioni. Dimenticavo che organizzeremo anche consultori per l'uso dei contraccettivi paralleli all'AIED e ad altre organizzazioni simili.

**GONG** - Vediamo un attimo come funziona un centro CISA?

**FACCIO** - Nei nostri consultori cerchiamo di socializzare al massimo il problema dell'aborto togliendo perciò le donne dall'isolamento (cui sono generalmente costrette), dalla colpevolizzazione e dallo sfruttamento dei medici. Noi pratichiamo un prezzo politico di 100.000 lire, ma è evidente che chi si trova in difficoltà davanti a questa cifra viene aiutato. E' bene tener presente che dopo 10 settimane diventa assolutamente necessario andare all'estero, poiché in questo caso si deve



prevedere qualche giorno di ricovero.

Ti dirò che il 75 per cento delle donne che si presentano da noi sono coniugate con figli, un 5 per cento sono molto giovani, un 5 per cento molto anziane mentre il restante 10 per cento o hanno subito violenza o hanno grossi problemi con la famiglia.

Naturalmente poi invitiamo tutte ad andare nei consultori anticoncezionali dell'AIED.

a cura di  
Roberto Brunelli

#### Bibliografia

- Noi e il nostro corpo* - Gruppo femminista - Ed. Feltrinelli - L. 2.800.
- Reato di massa* - Adele Faccio - Ed. Sugar - L. 3.000 (sconto di L. 500 se acquistato presso il Cisa).
- Aborto: facciamolo da noi* - M. L. D.-CISA - Ed. Napoleone - L. 1.500.
- Consultori CISA in Italia*  
Milano - Corso di Porta Vigentina, 15/A (lunedì e giovedì ore 17 e ore 21,30; sabato ore 17)  
Torino - Via Cernaia, 40 (mercoledì ore 16)  
Roma - Via Torre Argentina, 18 (martedì ore 17)  
Mestre - Via San Marco, 121 (lunedì e sabato ore 10; mercoledì ore 16)  
Firenze - Via dei Neri, 23 (lunedì e martedì ore 17)  
Cagliari - Via Corilli, 16 (lunedì ore 17)



**caravan**

**MCA RECORDS**

**45 giri MCS 8162  
caravan/watusi strut  
funk yourself**

**LP MAPS 8077  
disponibile anche  
cassetta e stereotto**

# LOL COXHILL

Di questo tizio con volto serio e nemmeno un capello in testa assolutamente diremo tutto il bene possibile: ci piacciono i ragazzotti ironici, strafottenti, che alle pretese del prossimo sanno opporre la disarmante lucidità della propria visione. Cioè: il mondo è quadro, proprio a Canterbury, anche negli uffici Virgin, sebbene qualcuno (Caravan?) si sia scordato da tempo di simili affermazioni. E poi Coxhill è vergine, cosa rarissima nel mondo di oggi, nel senso che assiste con misterioso pudore ai riti del consumo e non partecipa, non obbedisce, non lustra il saxofono con panni Melody Maker, continuando a vaneggiare di rumori, di bambini in coro, di collages strani come un pomeriggio a Buckingham Palace. A Canterbury, nel 1968, Coxhill è inchiodato a una *band* chiamata Gass. E' il primo segnale di vita che di lui possediamo: prima, la solita canzone di jazz e *rythm & soul* di jazz e accompagnato i suoi giorni. Qualcosa si muove, i Soft Machine stan diventando una celebrità nazionale, Kevin Ayers sta raccogliendo gente fresca e non fottuta: Coxhill approda ad un nucleo caldo, i Delivery, rinomati pasticceri di quello che di lì a poco sarà l'ambitissimo e inconfondibile « gusto di Canterbury ». La formazione del complesso, più di ogni discorso sulla musica, racconta e spiega: con Coxhill, stralunato flatista, sono in circolazione i fratelli Miller (Phil alla chitarra, Steve al pianoforte), il bassista Jack Monk e il batterista Pip Pyle, tutta gente che col passar degli anni si conquisterà l'aureola della celebrità.

Il blues, da cui la storia inizia, si stempera con l'andar del tempo e diventa jazz, free arrabbiatissimo, esperimento un po' strabico e un po' malizioso: le cronache dicono di favolose *gigs* in un piccolo luogo, l'Aylesbury Arts Workshop, dall'autunno del '68 alla primavera dell'anno seguente. In quel periodo, sotto la spinta di numerosi problemi, il gruppo prende a scricchiolare. Il terremoto è benefico, sulle prime, se è vero che per un Jack Monk esiliato si fa vivo Roy Babbington e una cantante, Carol Grimes, che porta dritto a un Lp (*Carol Grimes & Delivery*, su etichetta BC): ma assume proporzioni disastrose dopo, quando Pyle abbandona, Coxhill morde il freno, e il complesso sbanda e si scioglie in un batter d'occhi. La confusione riprenderà qualche stagione dopo, quando le stesse persone, più o meno, si troveranno chiuse nella medesima stanza: sarà una nuova formazione, DC&MB's (Coxhill + i 2 Miller - Judy Dyble cantante + Laurie Allan non ancora « promettente batterista ») che nel breve volger di una estate brucerà molte energie nel solito carosello di emozioni. Sin qui, nulla. Coxhill si ubriaca, vive e apprende, con l'irrequieto atteggiamento di chi ancora non s'è impossessato del problema; ci vuol altro per farlo « cantare », per poterlo leggere in controluce alla finestra di Canterbury. L'incontro con Kevin Ayers, nel marzo del 1970, è in questo senso decisivo. Con l'ex Soft Machine, alla ricerca di una cruda identità, Coxhill costruisce la « scandalosa piramide » del Whole World: complesso dove

si opera istante dietro istante, tenendo fede ai sogni e alle promesse, alle incredibili inclinazioni della vita. Il *collage*, l'insulto, lo scoppio di fantasia sono i metodi scelti per un'esperienza di felicità e disinibizione: se al bel Kevin manca la solida cultura musicale che la Morbida Macchina va mettendo in mostra proprio in quei giorni, è pur vero che gli appartengono ironia e perfida curiosità, e tanto basta per una scoperta del Paese della Musica

Nuova. *Shooting at the Moon*, con la favola del neodadaismo e gli adorabili *tricks* usati e abusati, vale da esempio, nel bene e nel male: il suono dev'essere fastidio, infingardaggine, non-obbedienza, per dare torto ad ogni opinione e a qualunque verità risaputa. In un simile gioco di prestigio, Coxhill trova la molla per capire. Il suo mordere il sax, fedele ancora alla buona creanza blues-jazz, scopre nuovi modi d'essere: i gusti mentali si affinano, il « *pisser dans un violon* » predicato dall'Ayers — Jarry del secondo album,

diventa una parola d'ordine dal fiammeggiante significato. Così, nel maggio 1971, salutato il capobanda e i vari Bedford & Oldfield del complesso, Coxhill tenta la carta del disco « solo »; gran bella decisione, perché l'uomo è fresco e l'artista lucido, e gli ottanta minuti che John Peel e la Dandelion Records gli mettono a disposizione quasi quasi non bastano a raccogliergli la saggezza. *Ear of Beholder* è opera fantastica, corposa, che già nella dissennata struttura si offre come esempio lungimirante; concerti in Gran Bretagna



# Sotterranea

e in Olanda, serate pazze con amici, visite alla Londra *open air* e pomeriggi in piccoli studi di registrazione si affollano tra sarcasmo e libertà, convincendoci che un disco altro non è se non la valigia dei sogni personali. Agli amanti del « bizzarro » si indirizzano *Piccadilly with Proofs*, un breve saggio sulle possibilità rumoristiche della Capitale, e *Mang Walk*, piccolo gioco con un coro di bambini: a tutti si offre *Masa Moods*, uno stupendo « venti minuti » di suono disarticolato, dove il sax di Coxhill cigola e sballa su un tappeto percussivo di rara bellezza. A simili vette d'ingegno il nostro signore non arriverà più, senza voler calpestare il continuo della storia: a meno che l'opera seguente, (*Toverbal Sweet*, su etichetta Mushroom), da noi mai ascoltata, non contenga luminosi

brani di musica e vita, come smilze cronache lette qua e là sembrerebbero escludere. Tra i due lavori, un anno di meditazione, speso con Steve Miller e David Bedford in una serie di *duo* dal pallido risultato: Coxhill s'intestardisce a cercar « punti di dialogo » quando sarebbe più semplice ed efficace volar senza compagni, lasciar nuda e scontrosa la propria ispirazione. Le stravolgenti *reprises* di pezzi noti, le fughe sul filo dell'acuto con tormento e correzioni, ed espandersi ossessivo, appartengono all'uomo e a lui soltanto: perché annacquarele, come già accade nelle apparizioni come « ospite d'onore », con i Gong, con i Caravan, persino con John Kongos e personaggi simili? Tra il '72 e il '74, Lol macina situazioni su situazioni. Sta con Hugh Hopper, tra le braccia

di 1984, forma i New Delivery, con Steve Miller, Babbington e Laurie Allan, impara l'arte dello scriver jazz con Paul Rutherford, Mike Westbrook, i Brotherhood of Breath: organizza « azioni sceniche » per il Welfare State Theatre Group e prepara uno spettacolo « totale » al Bradford College of Art. Poi, esausto per tanto muoversi, approda alla Caroline Records e pensa bene di metter giù sulla carta le emozioni vissute: saranno due dischi con Steve Miller (*Coxhill - Miller - Miller - Coxhill e Oh Really?... The story so far!*), ambigui e pieni di sale, inferiori a *Ear of Beholder* ma pure capaci di scatenare polemica. Il primo, giocato su impossibili discorsi di pianoforte e sax soprano, cede alle frivolezze di Miller, annaspa in un jazz con *libido* romantica, perde per strada l'ironia venendo a somigliare a

quei tanti quadretti di Canterbury dove il « divertimento » resta in mano ai protagonisti e solo a loro. Noia, quella soprattutto: come in fondo dice la *first side* del secondo lavoro, dove Miller è padrone e Coxhill sta a guardare, senza regalare il fiato o far intervenire il peso delle sue idee. Il vero artista lo si ascolta nel secondo lato: dove, diluita in tre brani (più un microscopico intervento anti Oldfield, *Tubercular Balls*), balza in evidenza la filosofia soave, il giocare con stupore e malizia tra tutte le occasioni della vita. *Soprano Derivativo* balla con la falsità di Rio de Janeiro, come già *Insensatez* aveva fatto in fondo al velenoso « orecchio »: *Oh Do I Like Beside* si scatena con l'eco e con i minuscoli trucchi di una sala di registrazione: *In Memoriam: Mesiter*

*Eickhart* lancia segnali d'anarchia con sbuffi, scoppi, stridii, messaggi tra il metallico soprano e l'organo monumentale della Cattedrale di Birmingham. L'idea centrale è: esperimento. Qui Lol Coxhill muove le sue pedine e qui va gustato e messo in cornice: dei difetti, delle *defaillances* per pigrizia o altro terreno conto senza inferire. Valga comunque una considerazione: con Wyatt sempre più indolente, gli Hatfield « belli » ma calligrafici, Henry Cow bizzoso come un pomeriggio di aprile, Coxhill sta salendo vertiginosamente lungo la « scala gerarchica » di Canterbury e dintorni. Prendiamone atto, tiriamo le debite conseguenze. Avanti signori: *goutez et comparez*.



## Collana nova musicha



### MARTIN DAVORIN JAGODIC tempo furioso

(CRS LP 6108)

Incisione del compositore jugoslavo che prevede l'intervento diretto dell'ascoltatore. Infatti si tratta di un disco da manipolare per ottenere e produrre nuove situazioni sonore.

### COSTIN MIEREANU luna cinese

(CRS LP 6107)

Opera preparata appositamente per l'incisione si presenta come la prima storia di fantascienza musicale ottenuta attraverso gli elementi della quotidianità. Si tratta di una poetica raffigurazione del naufragio della musica contemporanea. Miereanu rappresenta una delle espressioni più avanzate della musica contemporanea rumena e attualmente insegna alla Università di Parigi sul rapporto tra immagine e suono.



Nella Collana "Nova Musicha"

- hanno già inciso:  
1. John CAGE  
2. Juan HIDALGO  
3. Robert ASHLEY  
4. Walter MARCHETTI  
5. Paolo CASTALDI  
6. Cornelius CARDEW

## Collana DIVERSO

Una nuova collana, per illustrare le ricerche di compositori e strumentisti che per il tipo di avanzamento delle loro proposte musicali non sono catalogabili nelle classiche suddivisioni della critica musicale.

### ARZA ANAIK txalaparta 75 iraila

(CRS LP 6201)

L'incisione di questi compositori e esecutori baschi si basa sull'uso della txalaparta, un antico strumento ricavato dal tronco degli alberi e utilizzato un tempo per comunicare tra le montagne o per scandire i ritmi di lavoro.



Distribut. Baby Records srl Milano

### DEREK BAILEY improvisation

(CRS LP 6202)



Documentazione delle ultime ricerche di questo notissimo chitarrista inglese che si è posto all'attenzione della critica musicale più qualificata per i suoi lavori sull'uso diverso della chitarra.

CRAMPS RECORDS/Milano

## Da Pechino a Bra



A quanto pare da Pechino a Cuneo non ci sono poi tanti chilometri. Ben lo sa quel terribile Dario Fo, architetto e giullare autoproclamatosi tempo fa uno dei maggiori rompiscogliani del teatro italiano il quale, senza nessun bisogno di lasciar sedimentare le sue esperienze cinesi è già nell'occhio di un ennesimo ciclone. « Sono a Bra per aiutare questi compagni che con la radio davano fastidio e adesso sono sotto sequestro. Non avete idea di quante radio libere esistono in Cina...! ».

A proposito di Cina, è dal venticinque settembre che Fo è sotto accusa, bombardato a tappeto da intellettuali cui il suo viaggio di studio in Oriente non ha fatto molto piacere.

E' nato prima l'uovo o la gallina? La polemica è scaturita da Fo o dal trio strategico Bocca-Antonioni-Maciocchi? Difficile da stabilire con certezza, anche se al suo rientro — causa il suo consueto entusiasmo esistenziale — Dario si rese colpevole di aver diffuso dei giudizi (intervista su Panorama N. 492) su cosa devono essere realmente la cultura la politica e l'arte; giudizi non proprio qualificanti per il nostro occidentale.

Ed è proprio da quella prima intervista che la nostra « cultura » e la nostra « politica » hanno aperto l'ombrello della loro offensiva-difensiva.

Sentendosi investiti dall'aspra critica in prima persona, due depositari della cultura italiana — Bocca e Antonioni — ingaggiano un duello polemico con l'attore a furenti colpi di penna.

Giorgio Bocca cinico, sapiente, pessimista accusa il « miracolato » Dario Fo di essere un gigione che crede ancora nella Madonna Pellegrina e che « va a Pechino come a Lourdes per vedere il miracolo e ricevere lo Spirito Santo. Dopodiché torna e farnetica di cose assolutamente ignote ».

E giù una tirata dove, alzando perentoriamente l'indice, esorta tutti i suoi « aficionados » a non lasciarsi gabbare dalle cineserie di Fo; sì insomma, di non crederci affatto perché in un regime totalitario non c'è il diritto all'informazione nemmeno quando un uomo arriva per la prima volta sulla luna... In ultima analisi: figuriamoci se il gigione Fo è riuscito a indagare sulle questioni interne del Politburo!

Quanto ad Antonioni, ha gi-

rato un film in Cina: « Ciung Kuo Cina » ma evidentemente nella terra delle biciclette non ha ottenuto un grande successo. Gli si è scatenata una buriana ideologica che partendo da confucio, percorre tutta la critica a Lin Piao per arrivare al suo documentario: « Il suo film, signor Antonioni, vuol mettere in evidenza il fatto che noi siamo solo dei buoni selvaggi. E invece siamo più civili di voi e incazzati, signor regista, incazzatissimi; non immagina quanto siamo incazzati » Pare che questa sia una delle innumerevoli frasi storiche partite apposta da Pechino all'indirizzo di Michelangelo Antonioni. Anche Dario, nella succitata intervista, ha detto che « Il film di Antonioni era evasivo e si limitava a fare del colore sulle cose senza spiegarle ».

Il regista replica in una sua recente arringa che andare laggiù è di moda, insomma fa tremendamente chic pagare due prezzi: quello del biglietto e quello di dir male del suo film. A lui, che in Cina ci è andato addirittura a girare un documentario, il signor Fo gliela deve raccontare giusta! Quando toglie gli abiti del turista per

indossare quelli dell'esegeta dell'Oriente, Dario gli fa un po' specie e un po' pena: « Non sa nemmeno il cinese quello là... Cosa ci viene a raccontare, quel cialtrone, che ha incontrato decine di delegazioni artistiche e operaie? Conosco una setta religiosa — i bambini di Gesù — che ricevono il dono della lingua dopo adeguata meditazione. Ma sono dei fanatici, non degli intellettuali o dei politici! ».

Insomma Antonioni, alla fin fine, si ritrova d'accordo con l'illuminato Bocca: 'sti guitti sono proprio una manica di indemoniati, ottenebrati nella ragione! Papé Satàn, Aleppè! Il tocco di grazia femminile lo dà la sinologa Maciocchi Maria Antonietta che, dopo un fortunato libro sulla Cina, da brava moderata si limita a una tiratina d'orecchie. Accusa — ma senza cattiveria! — Fo e compagni di candore superficiale: della Cina i ragazzi, poveretti, hanno captato solo i particolari in superficie...

A questo punto sorge spontanea una domanda come mai, per il tramite di una semplice intervista, l'attore contestato toccando il culo alle tigri — per dirla alla cinese — si è inaspet-

tatamente (per noi, non per lui) trovato al centro di reazioni così aspre?

Mentre scriviamo Dario Fo è a Bra, in provincia di Cuneo, per appoggiare le manifestazioni di solidarietà indette da una radio libera sequestrata: Radio Onde Rosse.

E, nonostante si sia già buttato a capofitto in tutt'altre faccende, sembra molto soddisfatto di essere riuscito a mettere il dito nella piaga dell'italica intelligenza: « Il fatto gli è che hanno paura fottuta, sti intellettuali, della Cina perché laggiù anche gli uomini d'arte e di pensiero vanno a lavorare. F soprattutto non dicono solenni fesserie come tromboni sponpati ».

Gli abbiamo rivolto alcune domande: una chiacchierata tra amici per sintetizzare un periodo molto movimentato che comprende il suo viaggio, la polemica al suo rientro e la sua ultima presenza qui a Bra, in provincia di Pechino...

D.: E' da tempo ormai che ti tacciano di candore superficiale, di fanatismo religioso e anche di aver interpretato troppo liberamente tutto quello che della Cina hai visto. Adesso che hai risposto alle polemiche di « l'orsignori » ti senti tranquillo o hai invece il dubbio di essere caduto in una strumentalizzazione tipo: « Sbatti l'Oriente in prima pagina »? Insomma, non hai l'impressione di aver favorito certi « trombonismi elitari » invece di portare nuove esperienze al movimento?

R.: Mah, io penso che interessarsi di un fatto, di un caso, di una realtà come quella cinese è sempre positivo. Oltre all'Espresso e a Panorama ne hanno parlato il Corriere della Sera, la Gazzetta del popolo, La Stampa, il Corriere d'Informazione...

Oggi faccio un dibattito a Cuneo per esempio, domani ad Alba. Da questi incontri si risveglia l'interesse sopito della gente... Poi qualcuno comincia a scrivere, a riprendere il problema: « La differenza tra democrazia sovietica e democrazia cinese » per esempio. Inoltre quella stessa borghesia che fa le inchieste « larghe » sulla Russia e sull'Ungheria, non ha molto piacere che si parli della Cina. Come raccontare per esempio che la Cina è un paese che da vent'anni non ha variazioni della moneta mentre anche i paesi dell'Est hanno risentito dell'inflazione? Con questo non è che la Cina sia un'isola o un castello. E' un'altra dimensione. C'è una grande partecipazione della gente alla vita reale e al nostro potere rompe i coglioni che se ne parli.



D.: La tua presenza qui a Bra, mentre si sta sviluppando una grande lotta per il dissequestro di « Onde Rosse » è un'indicazione di quali mezzi bisogna usare per non essere fagocitati dal « mass-media » e dalle elites borghesi. Come definiresti il fenomeno delle radio libere?

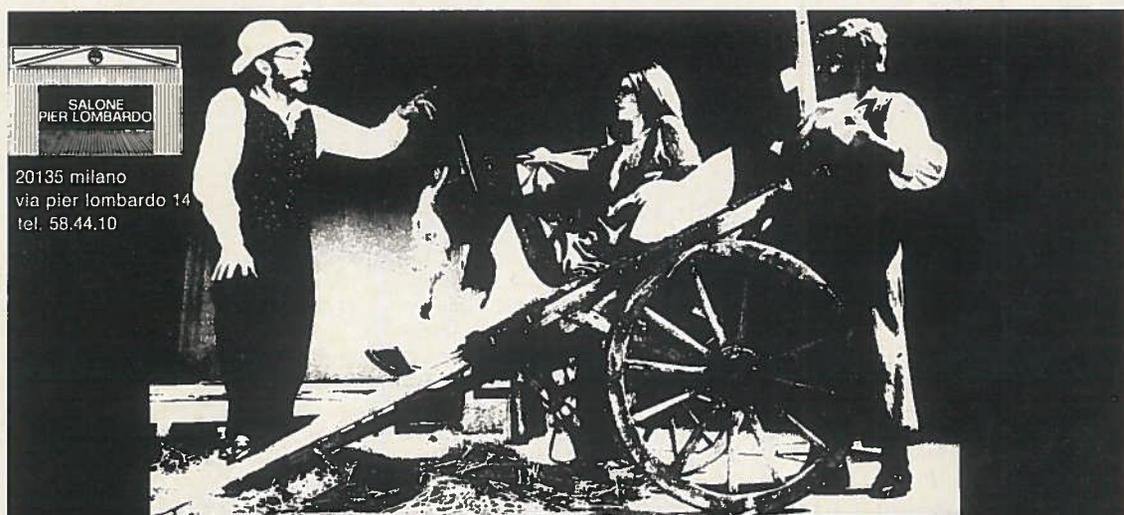
R.: Le radio libere? Senti, il ciclostile è stato un mezzo: il primo. Questo è il ciclostile nuovo; la radio è il nuovo ciclostile sul quale tu canti, reciti, parli, respiri, dici le cose, indichi i problemi. Oggi la radio costa

come un ciclostile. Con mezzo milione fai l'ira d'Iddio.

D.: D'accordo. Ma perché il tuo rientro dalla Cina vede l'adesione alla lotta di « Radio Bra »?

R.: Bra non è isolata: non è la « radio » e basta. Questi compagni per esempio hanno fatto uno spaccio a cui sono iscritte ottocento famiglie. Ottocento famiglie sono un quarto della gente che c'è qua. Non è un grosso fatto? Quando consideri che un terzo della popolazione locale è borghesia che se ne fotte dello spaccio, e un terzo è legata a

una produzione autonoma perché sono contadini e si coltivano i loro prodotti, allora capisci che è una cosa grossa, di partecipazione reale. Dunque vedi che loro entrano nei rapporti reali, fondamentali della vita. Poi c'è il problema culturale che è dare notizie. Hanno un giornale, fanno teatro, fanno spettacoli. E' senz'altro un mezzo espressivo che raccoglie la comunità, che parla non in forma di giornale di periferia tipo il « quarto foglio », la « pagina di Bra » no: ma come esigenza ge-



20135 milano  
via pier lombardo 14  
tel. 58.44.10

“Teatro d'Arte e Studio” di Reggio Emilia  
UNA MEMORABILE GIORNATA DEL SAPIENTE WIL

Antica commedia popolare cinese adattata per il Berliner Ensemble, rielaborata da Auro Franzoni - regia, scene e costumi di Auro Franzoni.

MERCOLEDÌ 12 NOVEMBRE - a tutti coloro che si presenteranno con questa pagina di “GONG” al Teatro Salone Pier Lombardo - via Pier Lombardo, 14 - Milano - tel. 584410, dove si replica lo spettacolo verrà concesso uno sconto di L. 1.000, su ogni ordine di posto

BUONO SCONTO  
DI  
L. 1.000



nerale, totale che va dal problema di quello che succede in Spagna, in Cile. Quello che succede qua: i pendolari sono uguali qua come in Germania. Il problema del contadino che è legato al mercato; l'uva, i debiti, la grandine, il mercato del vino... Sempre appeso per un filo, lì con la nevrosi, no? Così la radio diventa un'arma incredibile di comunicazione e di partecipazione e il potere l'ha capito, ecco perché stanga Radio Bra. Stanga Radio Bra perché non è isolata, non è quattro ragazzi che si divertono fra loro: è un fatto politico. In Cina ci sono le radio delle comuni che non possono controllare se non dalla comune. Ci sono cinquemila radio in Cina... Poi c'è anche la radio nazionale...

D.: Quello che hai detto mi fa pensare alla RAI, al grande monopolio dell'informazione e, naturalmente, al tuo intervento televisivo durante le scorse elezioni amministrative. Tu, che parli tanto di decentramento e radio libere, non credi che anche la tua trasmissione sia stata un prodotto, magari più divertente e di buon livello, ma solo un prodotto della RAI?

R.: No, la mia trasmissione non è venuta fuori come un « prodotto della RAI » perché erano venticinque minuti CEDUTI. C'era chi poteva addirittura farsela a casa e arrivare lì col nastro: « Tho, tieni questo e fai andare questo ». Il Partito Comunista aveva fatto una bobina propria... Comunque non sono stato « fagocitato dal monopolio » anzi gli rompeva i coglioni eccome! Gli rompeva le balie anche per Pannella e infatti dove l'anno messo? Non gli han-

dato pubblicità, l'hanno sbattuto sul secondo canale e hanno fatto scattare un film o una partita apposta sul primo per nascondere. E' una balla che il potere qualunque cosa produce lui gli va bene... Allora non capisco perché a me non mi fanno lavorare per radio o per televisione. Se è vero che l'importante è gestire, ci sono casi in cui gestire non ti salva!

D.: A proposito di Pannella...

R.: Pannella era stupendo: lì dentro alla televisione era una grossa lezione di come si fa un intervento. Il mio giudizio è positivo anche se ogni tanto ha le sue follie. Qualcuno dice che si esibisce troppo, che è una « Primadonna ». Non me ne frega niente. Quello che fa, va bene per il movimento.

D.: Pannella è stato uno dei maggiori artefici del disegno di legge per la liberalizzazione delle droghe leggere. Approvi tutto quello che ha fatto per « smuovere le acque »?

R.: La politica della liberalizzazione della droga potrebbe essere fatta anche meglio impostando di più il problema di classe e cioè spingendo un po' di più sul fatto che oggi non si droga solo il borghese e il piccolo borghese, ma che sono anche gli operai a drogarsi per alienazione, disperazione, impossibilità di programmare una esistenza. E allora tagliano i ponti coi problemi, cercano una emotività vergine con la droga... Come l'abbruttimento del contadino era l'osteria, il vino, l'ubriacarsi continuamente per non pensare alle rogne. Con questo non dico che la legge toglierebbe la possibilità della repressione:

avresti levato uno dei cardini fondamentali della repressione. Ma la repressione esisterebbe ancora. Un bastardo fascista anche con questa legge riuscirebbe a stangare ancora...

D.: Torniamo un momento alla tua polemica. Sappiamo che non è stato Antonioni che svegliandosi un bel mattino ha detto: « Tho, oggi vado in Cina a fare un film ». E' stato invitato per il tramite dell'ambasciata cinese a Roma. Se i funzionari cinesi — per assurdo — avessero prima potuto vedere « Professione: reporter » secondo te lo avrebbero invitato lo stesso?

R.: Mah, gli hanno detto: « Vuoi fare un film? » Si sono interessati a lui e hanno sbagliato. E' stata leggerezza: un burocrate è un burocrate, è difficile che sviluppi un livello diverso. Non hanno capito... Infatti sono stati richiamati a Pechino e sbattuti via. Antonioni, povero ragazzo, fa quello che può. E' un bianco con tutti gli atteggiamenti del bianco quando è davanti al buon selvaggio: ecco come è entrato nella complessità della realtà cinese...

D.: Invece tu sei salito su un palcoscenico di Pechino e hai recitato per i cinesi un tuo pezzo da « Mistero buffo ». Di quale pezzo si tratta, hai avuto critiche o si sono divertiti?

R.: Ho fatto il Gramlò (*termine che in gergo teatrale definisce l'esprimere concetti con semplici suoni onomatopeici accompagnati alla mimica - N. D. R.*) del grande tecnocrate americano. Si sono divertiti molto. Ho fatto parecchi incontri: una decina. Non ho fatto lo spettacolo per lo spettacolo, ma per favorire appunto un dibattito e arrivare a un discorso di fondo. Soprattutto perché avevamo una polemica in atto con l'Opera di Pechino. Una polemica sulla ufficialità di un certo genere, dello stereotipo di un certo trionfalismo di propaganda ideologica... Io cercavo i giullari, i fabulatori, l'espressione più viva del vero teatro popolare cinese... E li ho trovati. E' stato difficile perché certi funzionari che ci accompagnavano anteponevano la « ufficialità » della Cina a tutto ma quattro giorni prima del rientro in Italia ho scoperto i giullari.

D.: Un giullare d'avanguardia come te va in Cina e trova i giullari cinesi... Ma allora anche in una cultura così diversa dalla nostra esistono espressioni popolari alternative?

R.: I giullari in Cina esistono, come esiste il cantare. Avere dei dubbi è cretino come pensare che, nel genere teatrale, esiste

solo il coro: il teatro è quindici persone... No? Esiste il teatro recitato da venti persone, esiste il teatro recitato da una persona, esiste il ballo fatto da uomini e donne, esiste il ballo fatto solo da uomini, solo da donne o solo da una persona con tutti gli altri che battono le mani o suonano un tamburo o urlano o pestano i piedi. Sono come respirare, vivere, cantare... Questa scoperta l'avevo già fatta per i brasiliani, per i negri, per i turchi, per gli arabi, i russi, i giapponesi, gli indiani... E' come dire: fanno l'amore, scopano? E' un dubbio imbecille.

D.: A differenza degli « intellettuali organici al sistema » la nostra sinistra storica finora non ha dato il minimo rilievo né alla tua esperienza cinese né alle polemiche ad essa seguite. Non pensi che il silenzio di un PCI che si « appresta a governare l'Italia » sia un silenzio che liquida la questione magari interpretandola come una menata radical-borghese e quindi come un'ennesima rottura di coglioni rispetto alla via italiana al socialismo?

R.: Cercano di non parlarne perché sennò verrebbero fuori casini col PCUS. Cioè qual'è il modello del PCI? C'è un modello sovietico e un modello cinese. A quale si può riferire il PCI? Senz'altro di più a quello sovietico. Ma vediamo un attimo com'è la conoscenza del popolo sovietico dei fatti di lotta, quale partecipazione reale c'è nel fare teatro, nel fare la musica, nello scrivere, nel fare le poesie o i *tadze bao*, nel determinare la cultura e il modo di pensare. Che vera partecipazione c'è ad esempio nella conduzione di una fabbrica...

D.: Cosa diresti a conclusione di questa intervista, a conclusione di questa polemica cinese?

R.: Io sono qua. Se vogliamo essere coerenti, se vogliamo parlare di coerenza ecco che non mi preoccupo di fare una mia commedia sulla Cina ma di aiutare dei compagni a risolvere un loro problema. Li aiuto usando la credibilità che posso avere e faccio venire qui a Bra giornalisti, magistrati, personalità della cultura. Sono arrivato addirittura a telefonare a un ministro. Vado a rompere le palle ai giudici, vado dai carabinieri; cose che per me non farei, perché sento che il mio dovere di intellettuale è di organizzare e di aiutare. Bisogna sempre cercare di usare coerenza; cosa vuol dire sennò « essere al servizio delle masse popolari? »



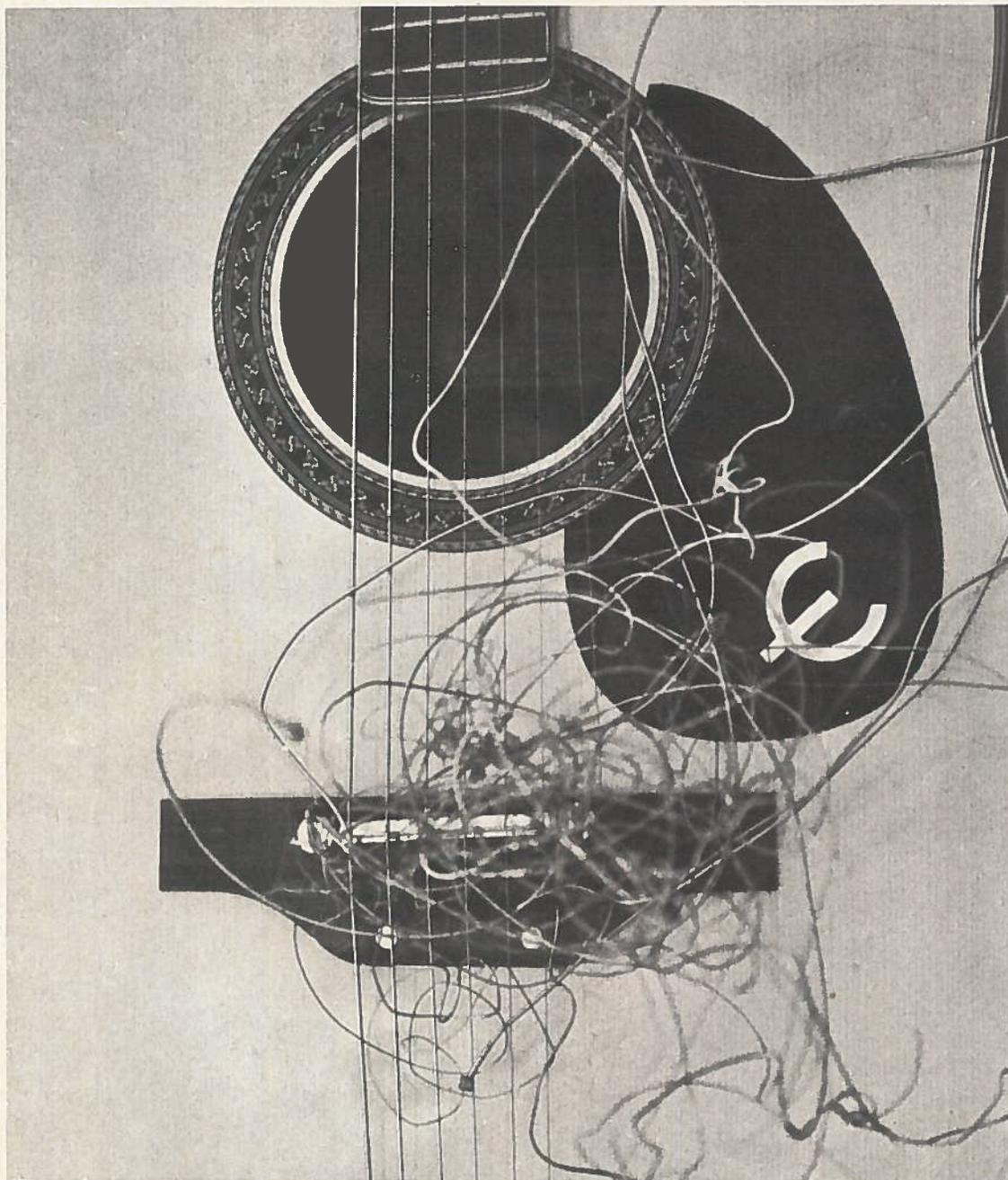
Intervista a Derek Bailey

## Le mani sciolte

A  
Incontro quest'uomo, dall'aria dolce e un po' accigliata, un giorno qualsiasi di un settembre votato alla «nuova musica»: lo studio che lo ospita, piccolo e mediocre, congiura a far sembrare tutto normale, consueto, con il segno unico della musica in grado di riscattare ogni cosa. Lo sfarzo della dimensione pop, il sigillo dell'epopea industriale è rifiutato come «mai conosciuto»: i pensieri di questo signore, i suoi strumenti, la sua arte girano attorno a un concetto di «verginità» sincera che da tempo non si riusciva a cogliere.

Non c'è nessun atteggiamento. Bailey parla, sorride, pensa e di conseguenza opera, stringendo un nodo tra vita ed ispirazione che naturalmente





riesce il cardine di tutto: musica è l'esistenza nel suo fluire, afferrata per quanto possibile da uno strumento a sei corde. L'esperienza è spontanea, non vuole a priori e non

cerca giustificazioni; l'improvvisazione nasce da un bisogno reale, rifiuta l'artificio, scappa via dalla costruzione...

Che parole usare? E perché, poi? Nel pomeriggio lungo di

idee, qualcosa corre bene, qualcosa inciampa: Bailey, concentratissimo, riascolta tutto e sceglie, scarta, s'intestardisce, rifiutando l'accadimento in sé e per sé, l'empirismo ri-

goroso e stritolante. Gli preme, senza dubbio, che il suono per l'aria sia la musica della sua testa: a noi entrare oltre la porta, giocare col fantasma di una forma mai vista.

B

Questo Bailey ha dieci anni di vita: dodici, al massimo. Nei primi anni '60, già trentenne, si lasciò convincere da una luminosa tentazione: abbandonato il jazz e il linguaggio di ogni giorno, superate le ipotesi di una « fortunata carriera ». strinse un patto con la libertà assoluta, scegliendo la via della improvvisazione. Nessuno lo prese sul serio: specie in Inghilterra, luogo natale, dove già il free veniva digerito di mala voglia e delle tesi contemporanee s'accettavano solo i frammenti più legati alla « vecchia maniera ». Per tre o quattro anni l'amor di radicalità pagò pochissimo: da solo o con improvvisati compagni, Bailey trovò chiuse le porte delle case discografiche, delle sale, dei giornali specializzati. La Island, in un impeto di gioventù, fu la sola ad offrirgli un'occasione, sul finir del '68: Karybeon, futto di quei giorini, sta sepolto negli archivi delle cose sconosciute, fiore all'occhiello introvabile e mai desiderato.

Ma dunque gli anni '70, la folata di speranze che « i bianchi » si portano dietro cercando di combinar jazz con ipotesi contemporanee: just music, per mozzar la testa a ogni discorso, come il titolo di un album in quei giorni reciterà argutamente. Con Paul Rutherford (trombonista) e Barry Guy (bassista), entrambi di estrazione classica, Bailey fonda Iskra 1903: trio di musica improvvisata, che semina ri-



cordi di comunismo (la denominazione viene da un celebre giornale stampato da Lenin all'epoca dell'esilio londinese) e mette in pratica, sul tappeto del suono, deliziose voglie di rinnovamento totale. Il sospetto degli ambienti « progressisti », il cinico disinteresse delle case discografiche non toglie energia alla situazione: un'etichetta, la Incus, vien tratta fuori dal nulla con pochi soldi, giusto per propagandar le idee di quei pochi che tiran dritto lungo la strada del non compromesso. I quindici numeri editi sino ad oggi spiegano Bailey con chiarezza ed amore: se *Guitar 12* ci regala la individualità scontroso, il gioco duro di corde e sospiri, il doppio *Iskra* tesse una trama di violenza collettiva (tutto è giocato insieme, tutto è guardato da una finestra a triplice vetro) e il *Live* con Han Bennink prova la strada difficile del dialogo con le percussioni, esplorata anche nel recente Tony Oxley.

Il bisogno di suono fresco, la caduta di molti centri culturali nelle mani di gente disposta all'« incredibile », spinge Bailey ai margini della ruota della celebrità: ottima storia, che permette concerti, situazioni, tranquillità finanziaria, senza alcun pregiudizio per la *qualitas* musicale. Il British Council stanziava fondi per Iskra e dà possibilità alla Musicians' Cooperative (un'altra idea degli « alternativi » londinesi) di organizzare festival ed esperimenti in Gran Bretagna: le Giornate della Musica a Donaueschingen e le Giornate del jazz a Berlino, nel 1972, vedono protagoni-

sta Bailey con la sua corte di uomini coraggiosi: la ECM, ancora lucida « prima del successo », regala spazio a una *Music Improvisation Company* dove il nostro personaggio è attorniato da Evan Parker e da altri illustri radicali d'Inghilterra: per non dire di *Improvisation for Cello & Guitar*, che la stessa casa prepara di lì a poco, accoppiando a Bailey l'ottimo Dave Holland. *Free Improvisation*, una « ricerca » della Deutsche Gramophone dove hanno spazio ben sei composizioni di Iskra 1903, dà la vernice finale all'avventura, con i colori del prestigio.

Oggi, scorrendo la lista di una Londra ambiguamente malata di jazz, si fatica a scorgere il nome del nostro: tra settembre e ottobre un solo concerto, al Soho Poly Theatre, in aiuto a Evan Parker e Paul Lytton. Ma c'è un disco in Italia, con la Diverso, c'è l'insistere della Incus, c'è la collaborazione con la Emanem che ha già fruttato un leggendario *Duo*, con Anthony Braxton, e un limpido *The Crust*, con Steve Lacy; qualcosa accade ed è bene saperlo in giro. Fuori dalle tende del consumo.

### C

Derek Bailey suona a scatti, assorto, con rapido intreccio di dita, componendo un mosaico di cocci di bottiglia dove nulla più è sacrificato all'altare del « bello ». Sono flashes che si accavallano, onde di pensiero: messe giù e poi negate, come se nulla fosse possibile oltre l'immediata illuminazione. Lo sviluppo è la c'è espansione controllata, non

somma dei vari momenti: non c'è ritmo o liturgia scritta sui libri. Ci si ricorda di fumetti occhieggiati in gioventù, quando ogni gesto del pop era un rimando a qualcosa di ben importante: chi ha in bocca il gusto di Frank Zappa inginocchiato di fronte ai Nine Types of Industrial Pollution?

Lo strumento, arma delicata, vale tutto un discorso. Bailey imbraccia una acustica del 1937, una Epiphone: piccolo gioiello che può dire ancora molto « perché, a quei tempi, impiegata nelle bigbands, era costretta a soverchiare gli altri strumenti, senza possibilità di elettrificazione ». Alla base, un tiraggio di corde mai visto (« frequenziometro ») esalta le possibilità sonore: anche l'altra chitarra, una Gibson vecchio modello, si pone gli stessi problemi di chiarezza, rinunciando all'« urlo », all'effetto, e lasciandosi trasportare da un semplice potenziometro.

Il suono si spiega. Ma anche le parole, cortesi, tranquille, servono a dimostrare una esperienza affascinante e decisiva. Bailey parla del suo jazz « prima della visione », non tira paragoni, non usa parole di fuoco: ricorda anzi con piacere un John Mc Laughlin giovane « molto promettente, davvero dotato ». La presunzione non lo inquietava: a ognuno le sue scelte, a lui i pomeriggi di fantasia sfrenata e l'ascolto attento di « materiale etnografico, qualcosa d'Oriente, pochi esperimenti contemporanei ». Sgrana il rosario, del suo impegno e mi accorgo di essere decisamente in sintonia: il suo « musica e politica » è discorso di serietà, di anti-consumismo, di esperienza per-

sonale per far crescer la gente. Messaggi, slogans, impalcature rigide nel nome di una incerta « arte popolare » sono una via che non deve precludere altre strade.

Della situazione inglese vien fuori un ritratto obliquo, un po' amaro. I locali rifiutano ogni solidarietà, i giornali tacciono, i musicisti stessi giocano a nascondino: ma « c'è un gruppo di una ventina di persone che si dà da fare, la Incus li tiene tutti sotto controllo, qualche possibilità esiste ». La Emanem, che sembrava disposta a seminare su un campo difficile, ha appena chiuso i battenti per stabilirsi in America: sulla Ogun, nuova etichetta in rialzo, l'uomo è scettico e diffidente.

Non è un'intervista, non potrebbe esserlo. Bailey sta in quel mondo di gente « out » dove niente è più lontano del mito, della plastica, del gioco delle parti: è sconvolgente la semplicità di chi ancora suona per amore, per estro, di chi vede la musica oltre il nudo concetto di mercato. Ma la pigrizia dei molti smorzerà il discorso, appiattirà i contorni, soffocherà. Il consumo, l'abitudine, hanno reso diffidenti di fronte a radicali di simile stampo: se il disgusto è tenuto a freno per educazione, la noia, l'ironia posson sfogarsi liberamente.

Paradossi dell'alienazione! Qualcuno si alzerà a dire « monotono, tutto eguale », non accorgendosi di capovolgere esattamente il discorso, di vaneggiare libertà e fantasia nel proprio orto di completa rinuncia.



## E.S.M. E IMPROVVISAZIONE da una lettera di Derek Bailey

*Perché improvvisare?*

La risposta dovrebbe essere semplice e concisa, ma l'ambiente della musica che ritiene necessaria questa domanda impone sfortunatamente una lunga spiegazione.

La prima esibizione musicale del genere umano non può esser stata che una libera improvvisazione e, attraverso tutti i tempi e tutte le culture, l'improvvisazione è sempre stata una parte accettata dell'arte del fare musica. Le eccezioni erano generalmente limitate a quelle forme di musica, le più rigorose e superformali, come quelle di corte e a quella particolare musica meglio conosciuta con il nome di European Straight Music (Musica del Sistema Occidentale Europeo).

Nel contesto della musica mondiale, l'ESM si presenta come una specie di eresia che separa la creazione dalla pratica, ossessionata dal « capolavoro eterno » e dal « genio immortale », e il cui scopo principale sembra la distruzione di tutto ciò che fa della musica una espressione unica — di natura non documentaria, essenzialmente effimera.

Gli sviluppi più recenti nella ESM — i tentativi di esperimenti aleatori e di scritture indefinite — sono generalmente caduti nel nulla, sottolineando la mancanza di comprensione di questo sistema, quando è messo di fronte ad una musica non distorta dai suoi stessi usi e regolamenti.

Ora, si potrebbe desumere che abbia poca importanza quel che succede dentro un tale introverso ed ossessionato mondo musicale; in effetti però la sua influenza su alcune attività collaterali della musica è enorme. I gusti, gli atteggiamenti e i postulati che vengono associati a questo sistema musicale sono, io credo, generalmente rico-

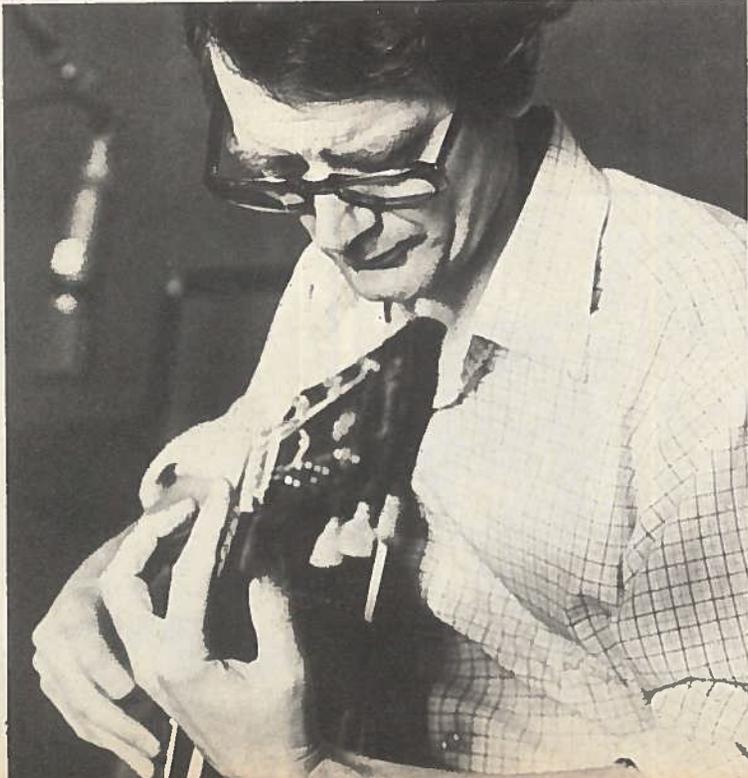
nosciuti, così da esercitare un'influenza totale sull'establishment e sulle istituzioni accademiche; ma quello di cui non ci si rende conto è l'influenza di questi atteggiamenti sulla critica, su tutta la critica musicale in genere. Anche se si parla di rock, di musica etnica, di libera improvvisazione, di reggae o di qualsiasi altro tipo di musica, il linguaggio, il metodo, i presupposti di base riflettono l'influenza di questo strano arbitro della musica.

E' questa influenza dominante che promuove la domanda: perché improvvisare? Poiché l'incapacità congenita della ESM di apprezzare e interpretare qualsiasi cosa al di fuori degli eventi tipici del suo recinto raggiunge il massimo della incomprendimento quando si trova di fronte alla libera improvvisazione, riconoscendola forse soltanto come una radicale contraddizione di tutto quello che la stessa ESM rappresenta.

La libera improvvisazione significa tante cose diverse per tante persone diverse, ma essenzialmente, e in ogni caso, include il concetto della natura transitoria della musica. Mentre la composizione è lo sforzo di negare queste caratteristiche centrali della musica, l'improvvisazione le accetta. Le accetta, le afferma e le celebra. Improvvisare liberamente e fare musica sono attività interamente complementari.

Perciò, la risposta potrebbe essere: « Io improvviso perché voglio fare musica. E il modo più ovvio, più logico, più produttivo, più soddisfacente, più naturale di fare musica è tramite l'improvvisazione ». Ma alla domanda « perché improvvisare? » la vera risposta dovrebbe essere « E come fare senò? ».

Derek Bailey



## Teatro

### ASCESA E DILEMMI DELLE

Per dare vita a una cooperativa teatrale occorrono, come minimo, 9 persone, maggiorenni. Di queste almeno 8 devono iscriversi all'ufficio del collocamento regionale come lavoratori dello spettacolo.

Insieme a un notaio amico e compagno (che abbassi i prezzi) si stila lo statuto interno, che decide le cariche, la data del bilancio ecc. Lo statuto viene depositato dal notaio alla Camera di Commercio, previa autorizzazione ministeriale.

Si aderisce così alla Lega Nazionale delle Cooperative, il fatto dà vantaggi di carattere sindacale e economico. C'è una maggiore possibilità di entrare nei circuiti del decentramento e dopo un

certo numero di repliche si ha diritto ai rimborsi ministeriali.

Inoltre vi sono delle agevolazioni fiscali rispetto alle compagnie private, dato che il teatro cooperativistico è considerato come un servizio pubblico.

Bisogna richiedere, sempre al ministero, l'agibilità ministeriale che permette alla compagnia di effettuare le proprie rappresentazioni senza interventi polizieschi (a causa di un palco non regolamentare la questura può vietare lo spettacolo, ottima scusa che copre spesso motivazioni politiche). Inoltre i membri della cooperativa devono versare le quote all'ENPALS, per l'assistenza mutualistica.

Parliamo di strutture del teatro italiano, dei problemi delle nuove formazioni teatrali.

Scena: il ridotto del Teatro Regio di Parma, 11 ottobre. nell'ampia sala fredda qualcuno afferma timidamente: « Qui, ad esempio, non potremmo fare teatro ». Si alza una rappresentante del gruppo Camion: « Scherziamo? — urla. — Noi facciamo teatro ovunque, anzi i luoghi cosiddetti più disastrosi sono i nostri luoghi. Non siamo mica Giorgio Strehler! ».

Al convegno nazionale sulla cooperazione teatrale (il primo del genere) due erano i personaggi più nominati, e uno era lui, la nostra argentea gloria nazionale, invidiatoci da mezzo mondo e circuito dai francesi che già si sono accaparrati Brook. E' normale: ma è anche un sintomo di debolezza, riferirsi sempre all'« avversario » piuttosto che alla propria proposta. L'altro grande interlocutore era l'Ente locale, ma per l'Ente Locale tutti i discorsi erano piacevolmente modulati come una fuga di Bach; certo le cooperative sono partite per prime, ma ora attendono l'arrivo degli enti locali.

Siamo ben lontani dall'arrembaggio, dalla casualità e

dalla grinta di un Provisional Theatre, di un Iowa Theatre e similia, ma è ovvio, l'Italia non è l'America (priva di storia e piena di canyons da riempire. Qui ci sono partiti politici, sindacati, un movimento che si muove nel quadro preciso del 15 giugno).

In un angolo della sala alcuni rappresentanti del teatro off o di gruppi politici avevano facce deluse. Ci si aspettava un convegno diverso, meno interno ai problemi cooperativistici e più off-rivoluzionario.

Sì, a pensarci pare triste: in principio c'era la Rivoluzione, poi venne la Lotta di Classe e ora siamo all'Ente Locale.

La nascita reale delle cooperative teatrali coincise in parte con la generale rottura con l'establishment ufficiale. Si diceva: a morte la scuola dei padroni, a mare la direzione aziendale, pietre sullo stato borghese, e finiamola anche con i teatri stabili, basta con Strehler, Squarzina, Enriquez, Scaparro, direttori di giganteschi elefanti immobili al centro delle città. Fu una rottura sul piano del metodo di lavoro e sul merito: si voleva eliminare la figura del leader, del direttore artistico che fa il brutto e il bel tempo, dare vi-

# COOPERATIVE

ta a un repertorio nuovo che rompesse con i lavori gelidi e perfetti per la borghesia progressista, movimento al posto della fissità nel centro cittadino. Era la Rivoluzione.

Seconda fase: espansione delle cooperative. Le cooperative andavano tra le masse, dove c'era la lotta di classe. Il movimento esigeva spettacoli sull'aborto e il gruppo della Rocca metteva in scena uno spettacolo ad hoc; bisognava creare a stretto contatto con gli operai e il Gran Teatro costruiva il *Woizeck* con i lavoratori della Fiat Lingotto; serviva un teatro popolare e politico per un nuovo pubblico di paese e il Collettivo di Parma scavava nella tradizione popolare.

E come mai oggi siamo arrivati agli enti locali?

E' chiaro: la gente qui è organizzata in organismi politici, assemblee elettive, dalle quali occorre per forza passare. Non si agisce cioè in un vuoto 'americano', ma in tessuto sociale dove un teatro che si proponga un significato politico deve saper agganciare i fili giusti per arrivare effettivamente agli operai, agli studenti, alle donne, etc.

Ma c'è anche un altro moti-

vo. « Money makes the world go around », cantavano in *Cabaret*. I soldi. Già, perché il teatro, al contrario della musica, non è quasi mai un buon affare. Uno scalcinato gruppo musicale attira molto, ma molto di più che Ronconi o uno scalcinato gruppo teatrale. Ci sono le eccezioni: una premiata ditta Garinei e Giovannini offre un prodotto dalla sicura vendita, ma si tratta di un'impresa privata, un'impresa nel quale l'obbiettivo dichiarato è il profilo. I motivi di questa minore resa commerciale del teatro sono tanti: la minore possibilità di usufruire dei mass media, l'alto numero degli addetti rispetto all'agilità di un gruppo musicale. E poi ci sarebbe il discorso sull'universalità del linguaggio musicale, ma sarebbe un libro troppo lungo...

Come si sono rette finora le cooperative? Proprio grazie ai circuiti regionali creati dagli enti locali tosco-emiliani, lo spettacolo ha una serie di piazze garantite in precedenza. Spesso un comune, o un consorzio di comuni (come nel caso del *Giulio Cesare* del Teatro Uomo) finanziano addirittura la compagnia per il nuovo testo. Quelli del Teatro dell'Elfo, ad esempio, stanno montando in questi

giorni « 1789 », grazie al finanziamento di un comune toscano. Questa è una forma di finanziamento. Poi arriva lo Stato. Dopo un certo numero di repliche, in genere 130 in sei mesi, lo Stato stanziava per la cooperativa un certo numero di milioni stabiliti in base a un complicato e inappellabile meccanismo ministeriale. Così la scure amministrativa incombe sul teatro non ufficiale, e l'economia diventa questione principale. Se una compagnia infatti si è impegnata per andare in scena in una data fissata, e successivamente è costretta a girare come una trottola per arrivare alle fatiche 130 repliche, non ha assolutamente il tempo necessario per fare prove esaurienti, per discussioni approfondite, per una sperimentazione sensata, per organici contatti con i quartieri. Tutto il meccanismo serve solo a falciare qualità e ricerca; sopravvivono così solo i teatri finanziati da banchieri svizzeri, i Garinei e Giovannini e i teatri stabili ormai consolidati nella loro bancarotta.

Ecco perché al convegno di Parma si è parlato poco, pochissimo di qualità del lavoro teatrale, di ricerca drammaturgica e molto di nuovi leggi, e chi si aspettava il raduno di

una pattuglia di guastatori è rimasto deluso. Un documento del PCI, letto al convegno, diceva che per fare ricerca in modo decente occorre prima di tutto buttare a mare le leggi esistenti. La voglia di sperimentazione si mischia alla battaglia politica, per fortuna.

C'è poi un altro motivo che ha spinto le cooperative a un momento di riflessione sulla struttura del movimento: l'avanzata poderosa dello stesso. Le cifre: negli ultimi tre anni le cooperative sono passate da 25 a 90, e nella stagione '74-'75, quando erano 34 hanno realizzato 5.500 recite, con un milione e mezzo di presenze. Sono in fase di espansione rispetto al calo dei teatri stabili, ormai sono al secondo posto. La storia è nota. Alcuni si adeguano: nascono cooperative (come quella di Bosetti) che hanno molto poco di rottura alternativa e ricerca, e molto di imprese private travestite. Così una volta arrivati al potere, seduti in tavola anche noi con il nostro bravo cucchiaino in mano, non si sa più che fare, che indirizzi seguire. Proprio per questo era ed è fondamentale un dibattito sulle nuove idee di teatro, ma gli unici che han parlato di linea sono stati quelli del Collettivo di Parma, il gruppo Camion e... il rappresentante della DC (non in veste ufficiale). Il Collettivo ha proposto alcuni metodi di lavoro (democrazia interna, un rapporto brechtiano con il pubblico) buoni ma scarsi rispetto alla richiesta di un nuovo modo di vivere; Camion ha battagliato ferocemente per un teatro privo di quinte e artifici, diretto e stradaio; il democristiano ha riproposto la solita linea democristiana, teatro di corpo e di gesto per avvicinarci all'anima semplice e rozza dei « poveri, bambini emarginati ».

Nessuno gli ha risposto, ed è un po' angosciante. Va bene tutto, il potere, gli enti locali, un diverso governo, più aule, ma le idee? Idee, linee, fiori nuovi non ce ne sono? Nella fredda sala di Parma tutti continuavano a parlare di Strehler.

Gastano  
Samsoni



Bruno Cirino e Paola Pitagora

# Una comunità della nuova era

## Flind Horn: In A Gadda Da Vida

« L'esperimento più avanzato sulla comunicazione tra uomo e piante è stato realizzato in un angolo della Scozia settentrionale... ».

(Peter Tompkins, « La vita segreta delle piante »)

Le comuni sono vita. Una comunità è vita: per questo sembra sempre di usare strumenti limitati ed inadatti, quando si tenta di analizzare il movimento comunitario nella comoda, schematica dialettica di una teoria molto spesso lontana dalla pratica. Come puoi descrivere un grano di riso? Forma, colore, vitamina B, aminoacidi... ma siamo sempre alla superficie, all'esteriorità, finché non ne cogliamo la vita, l'essenza vitale. Ogni comune ha una storia a sé. Findhorn possiede in più un sapore incredibilmente fascinioso, fiabesco, un incanto uscito da una miniatura cinquecentesca come regalo insostituibile alla nostra ansia di consapevolezza. Findhorn... tutto era cominciato negli ultimi mesi del 1973, un giornale americano — *East West Journal* — e l'articolo su una comunità da qualche parte nella Scozia dove decine di persone vivevano in perfetta armonia, comunicando con le piante e... il dio Pan. Chi avrebbe potuto resistere?

1.

Il 28 giugno 1974 — viaggio lungo e piuttosto faticoso, oltre mille chilometri da Londra nella temperatura di febbraio della Scozia, il mare del Nord a pochi passi —, Findhorn. Un punto appena visibile sulla carta geografica, tra un parcheggio di roulotte e il rumoroso aeroporto militare di Kinloss. Un villaggio di deliziosi bungalows, gente dappertutto... così nonostante sacco sulle spalle e aria un po' sperduta sembrava che ognuna delle persone che incontravo mi conoscesse già da anni: « Hi, how are you? Let's have a cup of tea... ». Intorno, uno scenario stupendo. Un

giardino con centinaia di fiori diversi, mai visti prima d'ora; alberi di ciliege e di albicocche dalle parti del circolo polare; fuchsie alte tre metri, cavoli giganti... e l'aria. Una percezione difficilmente spiegabile, una sorta di ronzio ad altissima frequenza che pervade tutto, un'energia di cui tutto il tuo corpo viene improvvisamente investito. Sedersi in un prato, semplicemente respirando: e ondate senza fine di pensieri-emozioni, vive, presenti. Bene, il posto non sembrava proprio comune...

2.

Nel 1962 Peter e Eileen Caddy, due coniugi scozzesi di mezz'età, erano stati guidati da una forza inspiegabile nel luogo in cui attualmente sorge la comunità. Ai tempi esisteva solo un maleodorante deposito di rifiuti, nei paraggi: Peter era molto scettico sui motivi che li avrebbero dovuti convincere ad abitare sul luogo, e sulle possibilità che la terra — sabbiosa — avrebbe potuto offrire. Di fatto pochi giorni più tardi Peter bonificò la zona, portò la sua roulotte sul campo e vi si stabilì, iniziando a coltivare qualche ortaggio. Il terreno, battuto dai gelidi venti del nord e poco distante dal mare, non rappresentava certo la sede ideale per un orto: eppure i primi vegetali raggiunsero dimensioni assolutamente inusitate, passando tra l'altro indenni attraverso una serie di malattie che in quel periodo avevano colpito tutta la produzione della zona. Benché i biologi della contea, dopo avere analizzato il terreno, lo avessero ritenuto adatto « a qualche foglia di lattuga, e forse qualche rapanello » (opinione confermata anni più tardi da un esperto dell'ONU), nel 1964 Caddy coltivava sessantacinque specie di ortaggi, quaranta di erbe e ventuno di frutta.

Dorothy Maclean, una sensitiva che si era stabilita da qualche tempo nella roulotte dei Caddy, aveva nel frat-

tempo notato una particolare intensità nelle emanazioni delle piante, e pensò che lavorando opportunamente sulla qualità delle proprie vibrazioni avrebbe potuto comprendere più a fondo questo fenomeno. Dorothy iniziò a ricevere veri e propri messaggi dalle piante; meglio, dal regno **elementale - o devico**, come essa stessa lo definì attingendo alla terminologia indiana. Messaggi pratici, consigli su come costruire un rapporto con la natura basato sul rispetto e l'amore: e messaggi di pace, di armonia, specchio di ciò che potremmo definire **saggezza** — se non fosse il suono che da millenni percorre ogni manifestazione di vita sul nostro pianeta. I legami stabiliti tra il regno vegetale ed i primi abitanti di Findhorn erano pervasi da una grande forza: nel '67, ad esempio, quando già una dozzina di persone avevano raggiunto i Caddy per vivere insieme a loro, Peter chiese ad uno di essi di estirpare alcuni cespugli di ginestre che si stavano ammassando nel nuovo frutteto. Non appena il lavoro fu compiuto, Dorothy McLean « sentì » il grido di dolore della pianta, e le vivaci proteste di tutto il giardino. Peter comprese che era necessario essere sensibili alle necessità delle piante, senza mai subordinarle frettolosamente ai bisogni materiali dell'uomo. Da quel giorno nessun albero da frutto ha subito una pctatura — che normalmente viene praticata per accrescere la produttività —: ma i prodotti che il suolo ha regalato sono sempre stati ricchi, splendidi, saporiti. Ogni pianta viene considerata, a tutti gli effetti, come **facente parte della comunità**.

Quando, nel 1970, Eileen ricevette un messaggio che suggeriva l'apertura della comunità ad un numero maggiore di persone, Findhorn fu letteralmente invaso da centinaia di curiosi, giovani, pensionati inglesi, artisti,

scienziati. Attualmente sul territorio della comunità esistono circa quaranta bungalows e sessanta roulotte, che ospitano quasi duecentocinquanta persone.

3.

Il regno « elementale » di cui si parla a Findhorn è quello degli elfi, degli gnomi, degli spiriti delle piante che hanno popolato la nostra infanzia. L'immagine è solo poetica, e non va presa alla lettera: di fatto il motore della comunicazione piante-uomini che da dieci anni viene praticato a Findhorn è una essenza assolutamente non definibile, nella nostra corrente terminologia. Per usare compiutamente il mezzo necessario a stabilire un contatto con un'entità immateriale, il riferimento ad un « qualcosa » di materiale, di presente nel nostro background culturale — anche se avvolto dai veli della « fiaba » irreali — aiuta il processo di comunicazione, di trasmissione di energia. R. Ogilvie Crombie, un anziano membro della comunità recentemente deceduto diceva di aver più volte incontrato il dio Pan. Ha senso chiedersi se si trattava **veramente** di Pan con zuffo e zoccoli? Non lo credo. L'importante, anche dietro le barriere dello scetticismo, è tutto quello che puoi toccare con mano, con la tua intuizione, con la tua capacità di comprendere e di vivere.

In ogni caso, da almeno quattro anni Findhorn sta vivendo una serie di trasformazioni che spingono l'importanza del suo esempio ben oltre l'aspetto **glamorous** della comunicazione con la natura. « Findhorn » dice David Spangler, teorico della comunità, « è un centro dove la visione della futura evoluzione dell'uomo, delle sue necessità in termini di equilibrio e di creatività, viene tradotta nella realtà quotidiana: noi **viviamo** i principi della trasformazione, dimostrandoli nelle attività di ogni giorno. Tutta l'esistenza



di Findhorn ha per fine ultimo di evidenziare il potere, l'abbondanza, la bellezza e la libertà di una vita vissuta in armonia ed in unione». I duecentocinquanta abitanti di Findhorn vivono proprio in splendida armonia, questo è il vero miracolo. Tra le migliaia di comunità nate e finite nel volgere di un battito di ciglia, lacerate da contrasti e da conflitti, Findhorn sembra avere colto il segreto di una grande stabilità. Ed il suo scopo non è certo semplice: trovare la possibilità di realizzare, qui e oggi, una dimensione esistenziale totalmente differente, penetrata dal potere creativo della vita. Un laboratorio di esperienze: dalla musica all'artigianato, dalla biodinamica all'educazione, sempre privilegiando una visione **totale** delle attività, un nuovo stile di vita e di lavoro.

4.

L'isola di Utopia? Troppo semplice liquidare in questo modo un'esperienza così complessa e sfaccettata. La comunità si autodefinisce « università della luce »: cioè un luogo dove le tematiche di un ritorno all'armonia vengono comprese teoricamente e praticamente. Nessuno cerca Findhorn per sfuggire alla realtà, ma per trovare un ottimo suggerimento su come **usare** la realtà: infatti la maggior parte dei membri vive nella comunità due-tre anni, ritornando quindi alla propria esistenza « normale » con un gigantesco bagaglio di sole. A Findhorn i rapporti umani sono improntati ad un grande amore: ma non un'idea di amore, qualcosa di forzato o di irreali. Semplicità, schiettezza, gioia di essere in mezzo a veri autentici amici senza altra religione che la vita, il lavoro, le feste in comune. Non pensate che le attività siano lunghe meditazioni solitarie, tiepide dissertazioni filosofiche: il lavoro è proprio fisico, a volte pesante. Né è facile vivere a Findhorn, almeno nella misura in cui la nostra personalità è stata modellata — per anni ed anni — sulla competitività, sull'individualismo, sulla paura, sulle cerchie di « amici » utili solo a **difendersi**



dalla Gente, sulle maschere personali da calzare in ogni differente situazione. Nella comunità, al contrario, i giochi mentali devono finire nel dimenticatoio: in caso contrario si è destinati a restare degli estranei, dei turisti. Abbandonare una consistente fetta di ego, abbandonarsi al fluire di un'esistenza dove l'unione ha più peso della divisione: rinunciare alla tanto amata **personalità**. Non è facile. Appunto.

L'organizzazione. I membri della comunità sono suddivisi in una trentina di nuclei principali, ognuno dei quali è guidato da un **focalizer** (coordinatore). Si è liberi di cambiare lavoro — anche ogni giorno — compatibilmente con le esigenze collettive. I nuclei più consistenti riguardano l'edilizia, l'artigianato (ceramiche, tessiture, candele ornamentali), la casa editrice, il giardino, lo shop che rifornisce il villaggio vicino, la cucina, la pulizia dei luoghi usati collettivamente, gli art-studios (musica — con sala di registrazione —, danza, teatro, grafica, pittura). Al mattino una meditazione collettiva di quindici minuti, lavoro fino alle 12,30, pranzo, ancora lavoro fino alle 18,30, cena, attività comuni. I pasti sono vegetariani, eccellenti ed abbondanti: pensate che il bilancio del primo semestre '75 indica, per le uscite, il 32% di cibo... il 29 di gas - elettricità - riscaldamento; il 19 di affitti; il 20 di spese

generali e domestiche. Le entrate: il 30% è fornito dagli ospiti, che usufruiscono di un particolare programma di soggiorno tendente a renderli pienamente consapevoli del significato di Findhorn; il 28 dai membri stessi; il 21 dalle donazioni; il 13 dalle edizioni; il 5 dallo shop e il 3 dell'artigianato.

Il lavoro è collettivo nel senso più pieno del termine: ogni decisione viene presa collegialmente, e non richiede mai lunghe discussioni. Sembra che i membri della comunità siano riusciti, in un modo o nell'altro, a trovare una sintonia capace di mantenerli sulla stessa frequenza vibrazionale: non ho mai sentito, nei miei soggiorni a Findhorn, due persone che litigavano, atteggiamenti aggressivi, parole grosse. Positività, questa è la chiave. Ed essere positivi, a Findhorn, diventa quasi più facile. La creatività individuale è un diretto riflesso di questa situazione: sembra che Findhorn agisca da catalizzatore sulle capacità artistiche dei singoli, come ben dimostrano i New Trobadours — suono profondo e dolcissimo, due nastri intitolati **Homeland** e **Love Is** —, sei ragazzi che prima di entrare a far parte della comunità non possedevano specifiche conoscenze musicali. E lo stesso processo si è verificato nel campo della pittura, del teatro, della danza....

5.

Gli abitanti di Findhorn so-

no principalmente americani, inglesi, scandinavi, australiani, canadesi: il più piccolo ha pochi giorni, il più grande 84 anni. Quattro generazioni.

6.

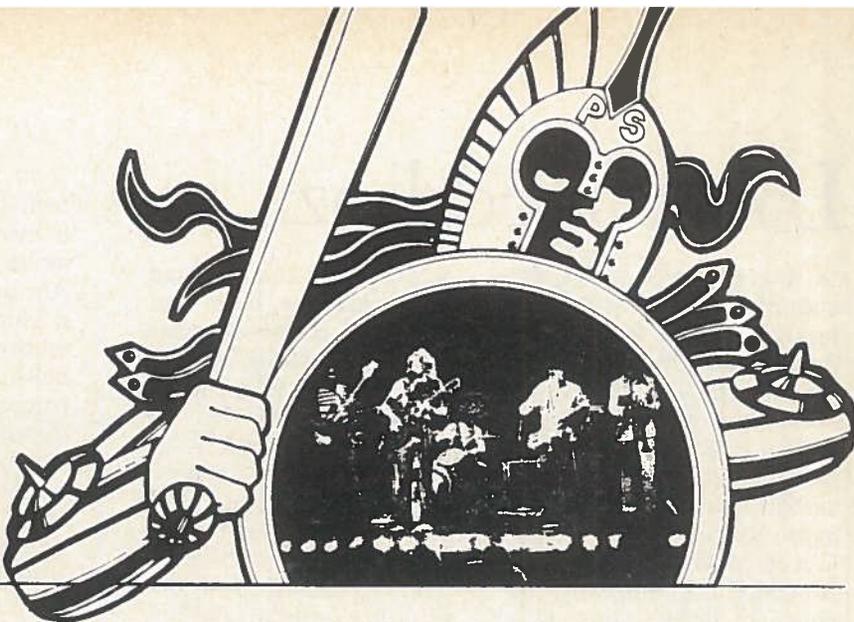
Personalmente ricordo sempre i giorni trascorsi a Findhorn come sequenze di attimi stupendi, densi di importanza e di significato. Ma raccontare tutto quello che avviene in questa piccola baia scozzese significa sempre scorgere volti impastati di incredulità — bonaria o aggressiva —, anche di derisione. Eppure Findhorn vive da tredici anni la sua realtà, cercando di portarla a tutti — senza nessuna discriminazione —: deludendo regolarmente chi vorrebbe confinarla nel limbo di un'irreale utopia.

Non pretendo che crediate alle mie impressioni su Findhorn, a quello che i miei occhi hanno conservato della sua vita. Ma sono certo che vi sta accadendo qualcosa di grande, di splendido, di importante. Se l'esperienza comunitaria fa parte del vostro bagaglio di sogni, realizzate il vostro sogno: forse quello che abbiamo cercato in lunghi anni di lotta sofferenza tentativi di amore ha trovato a Findhorn una realizzazione compiuta, immediatamente disponibile a tutti. Dice Spangler: « Findhorn è un centro-germe; e altri centri-germe, nati dalla sua fioritura, si svilupperanno a loro volta, ciascuno a modo suo, finché il mondo stesso non fiorirà di una nuova visione, della dimostrazione di una nuova cultura. E' un'impresa d'arte. Se Findhorn può sembrare isolata, è l'isolamento di una troupe teatrale durante le prove. Quando la rappresentazione è pronta, le porte vengono aperte: e la sua creatività è a disposizione di tutti ». Le porte sono state aperte. La distanza tra l'Italia e Findhorn è un pugno di desideri...

La comunità di Findhorn accetta visitatori, scrivere a: The Findhorn Foundation - The Park, Findhorn Bay - Forres, Moray, Scotland.



MUSICA E  
CANDELOTTU



## Henry Cow a Milano

Dopo che il teatro Lirico — uno dei « posti » migliori per fare musica a Milano — era stato chiuso al pop per lunghi mesi, il Partito Radicale ne trova d'incanto le chiavi, e inaugura la stagione lanciando in cartellone gli Henry Cow. Prologo discutibilissimo, con un fragile duo impegnato a martoriare *Southern Man* di Neil Young con ignobile diletterantismo e un Camisasca teso e nervoso... gli Henry Cow sono ancora nel loro autobus verde, su cui vivono dormono

mangiano viaggiano, in una stradina a fianco del teatro: la gente li guarda, alza le spalle, dice « impossibile che siano quelli lì » mentre davvero gli Henry Cow girano da mesi l'Italia suonando per un niente, magari dormendo in uno scantinato e regalando la propria realtà ad un sogno di musica mille miglia lontano dall'estetica del divismo. In sei sul palco, la voce di Dagmar finalmente capace di trovare una sua esatta dimensione, il suono che inizia a svolgersi toccando

nello spazio di brevi attimi un'incredibile varietà di situazioni emotive. Spazio all'improvvisazione, certo, anche se il metodo di lavoro del gruppo privilegia costruzioni sonore studiate con meticolosità, il tentativo lucidamente freddo di scardinare lo status quo della musica « come dovrebbe essere ». E pure c'è dolcezza, energia, voglia di guardare oltre i confini del proprio universo: il ricordo di Robert Wyatt che sfuma in un torrente di suoni restituiti alla loro anarchica irrazionalità, attimi collettivi che spingono ad una esaltazione bellissima, e piccoli silenzi interrotti da

pulsazioni di uno strumento come appena nato all'avventura dell'espressione sonora. Libertà e consapevolezza, fiera coscienza del significato della rappresentazione; Fred Frith arresta il cuore a tutti con assoli mai ascoltati e John Greaves distrugge il suo pianoforte in un accesso di furia al calor bianco... Bis inevitabili, ed in bocca un sapore davvero splendido quando il sipario cala per l'ultima volta. Tanto di cappello a questi figuri, personaggi d'altri tempi nel racconto di Musica liberata che speriamo di regalare ai nostri figli...

(m. f.v)



# Londra un po' di jazz

In una settimana di Londra autunnale, gusto tre gelati jazzistici e tiro le debite conclusioni: che l'Inghilterra è il luogo delle occasioni perdute, del coraggio pallido, strana terra dove il jazz è ancora « affar di carbonari » senza nessun aggancio con le masse. C'è Mike Osborne, la prima sera, in un club chiamato Peanuts dove si accalcano non più di 15 persone a recitar le litanie di « buona musica e birra », dalle 8 e mezza alle undici. Ambienti per tipi loschi, per ultrafanatici, dove quella quercia gallese di Osborne rompe ogni indugio con due guizzi di fiato, tirandosi dietro un quartetto dove fan bella mostra di sé Marc Charig (tromba), Chris Lawrence (batteria), e l'ottimo bassista sudafricano Harry Miller. Il suono, sporco e violento, ha un suo fascino discreto: ma resta indeciso, a ben guardare, timido com'è nella proposta di un Coltrane « illuminato » dove il free entra a volo d'aquila e poi esce, sistemato tra i comodi guanciali della « frase », del « tema », del limpido svolgimento.

Son difetti (paure) che troveremo ancora cercando lo spettro di Dave Mc Rae, il neozelandese dal cappelluccio buffo che un giorno Robert Wyatt aveva

accolto nella sua Machine Mole. Mc Rae, dopo una misteriosa militanza nelle file della experimentation (Pacific Eardrum), suona oggi come un vecchio ragioniere del jazz, « modernizzando » con vernici dozzinali un discorso certo risaputo. Il suo quartetto, che ha la punta di diamante nel saxofonista Brian Smith (già coi Nucleus) e un'ottima pedina nel bassista australiano Neville Whithead, è l'immagine precisa della potenzialità sprecata, del terrore di muover qualche passo avanti: anche qui racconti degli anni '50, swing risciacquato, calligrafia e il cerimoniale solito degli assoli, che può soddisfare i superficiali voyeurs jazzistici e quelli soltanto. L'ultima sera, tra le mura prestigiose del Club 100, in Oxford Street, Isipingo è la delusione più cocente. Letta la formazione (Osborne al sax contralto, Henry Miller al basso, Keith Tippett al pianoforte, Louis Moholo alla batteria, Mongezi Feza alla tromba, Nick Evans al trombone), saputo che il concerto verrà registrato per un disco live della Ogun, l'ascoltatore si prepara a deliziosi brividi di suono nuovo, a folate di coraggio, e di esplorazione: invece no, invece il testardo ricorrersi in unisono, di

temi facili, di ballads più o meno saporose con molte stagioni sulle spalle. Ancora una volta, quando il clima è freddo, il free muove in aiuto dai corridoi della memoria: ma è un trucco, un fragilissimo fuoco d'artificio, non mai un linguaggio rigoroso cui dedicarsi appassionatamente. Nella selva sonora, dove Coltrane è ancora una volta il « limite massimo » e vengon su vapori di Sonny Rollins e di jazz anni '60, solo Osborne riesce a non perdere la testa, con un sax fatto cantare nel più sboccato dei modi: Tippett è

fermo, invece, legato all'adorazione di un imprevedibile Cecil Taylor, Mogenzi Feza annoia e si ripete, Louis Moholo si fa rifiutare con odio, sfoderando il piglio del fighter di professione. Alla gioia di tutti (80 persone, quasi un record), risponde la nostra stupida delusione: credevamo di tastare il polso a una scena giovane e in pieno fermento, abbiamo trovato invece le solite parole, i discorsi vecchi, i pregiudizi e i non possumus imparati a memoria.

r. b.

## Stomu Yamashta a Perugia



A veder Stomu Yamashta non sono in molti, a Perugia, la sera del 26 settembre, nella sontuosa cornice del Teatro Morlacchi. Troppi concerti ha inanellato il percussionista, dalle parti, per poter fidare nella sorpresa e nel mistero: e un po' il mito si è liso, un po' la celebrità ha mostrato la corda, com'è legge sacrosanta nel mondo del Business. Han ragione gli assenti, tutto sommato. Yamashta è distratto, senza energia, insegue un pop ancor più misero e scheletrico degli ultimi dischi, conta sull'effetto plateale mistificando semplicismo per « comunicatività »: avrebbe bisogno di sane lezioni di « cos'è il pop », il nostro uomo, impartite magari da quel Hugh Hopper che un giorno nobilitava i suoi paraggi

e ora non più! Lo spettacolo che sta alle spalle, *Raindog*, è poi fragile sottilmente ambiguo, « bello » in un esotismo da rotocalco dove il Giappone è la terra delle geishe, degli spadoni da kendò, degli occhi a mandorla e così via: inutile ricordare la forza dirompente che il Red Buddha Theatre aveva avuto a suo tempo, giocando con altri significati e altra serietà. La gente, ad ogni modo, si mette il cuore in pace dopo pochi minuti, plaudendo a cuore aperto ad ogni sortita dei nostri: che senza esser geniale o malvagio, gioca a non mostrar nulla di sé e della propria forza, rinviando ad altra occasione ogni discorso sulla tanto decantata « abilità ».

r. b.



Dave McRae



## Se tutti avessero la Honda, basterebbero poche piazze per risolvere i problemi di parcheggio.

Un'auto parcheggiata occupa da quattro a sei metri di spazio. Una moto, al massimo, due.

Un'auto bloccata nel traffico consuma benzina, si logora e inquina di più.

Una moto non conosce altro "ferma e vai" che quello dei semafori. E non riduce strade e piazze a parcheggi permanenti.

Vero per tutte le moto.

Ma è la Honda che ha cambiato gli automobilisti. Sono le Honda-le 350, le 500, le 750 Four-che stanno convertendo anche i più irriducibili utenti dell'auto in città.

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

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

Il cambio a sei rapporti riduce i consumi.

Il freno a disco anteriore e una strumentazione completa aumentano la sicurezza attiva.

Una Honda può essere subito vostra.

La consegna è immediata e, attraverso il "Credito Personale" della Banca Commerciale Italiana potete pagarla anche in 24 rate.

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



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



## Honda: piú di una seconda auto.

# Intervista a Atahualpa Yupanqui

## DAL SILENZIO DELLA TERRA

La musica andina e più in generale quella sud-americana è oggi oggetto di una grande attenzione. I dischi dei grossi nomi di questo filone vengono venduti in quantità astronomiche, suscitando il più vivo interesse tra i « manager » del mondo discografico. Accortisi del redditizio filone, le pubblicazioni e le « scoperte » di nuovi artisti si susseguono a catena, presentando attraverso i comunicati stampa l'ormai rituale « proposta di una alternativa musicale fuori dai parametri commerciali o capitalistici ». Niente di più falso. Nella stragrande maggioranza, questi gruppi oggi possono considerarsi esterni a quello che la musica rappresentava negli ambienti in cui è nata, le masse popolari sud-americane: hanno ceduto il passo ad uno stereotipato gusto commerciale, scegliendo di sostituirsi o meglio travestirsi da « campesinos » o da « indios » per vendere il proprio prodotto.

Atahualpa Yupanqui, quando è venuto a Como il mese scorso, ha ancora una volta dimostrato come e in che misura in Italia e in Europa regni la disinformazione musicale. Il pubblico, che lo ha atteso, composto e silenzioso, in alcuni momenti titubante per il timore di essere deluso, ha invece trovato in questo personaggio, sconosciuto in Italia, la più alta rappresentazione dell'autentico cantore sudamericano. Attraverso la grande capacità espressiva (legata all'umiltà della terra) propria degli Indios, Atahualpa Yupanqui si è presentato con tutta la sua vita addosso: la sua scelta di diventare un vagabondo, girando (tra il '20 e il '50) per conoscere la realtà del proprio paese, imparando e lavorando tra i contadini, i mandriani e gli operai delle più sperdute province del suo continente.

« Io amo le canzoni dei gauchi della pampas: è una piana infinitamente liscia, ed ha una caratteristica speciale: l'uomo che l'abita possiede la chitarra, è legato alla sua chitarra, gli vive accanto. L'uomo che abita il monte, l'indio, ha un'altra caratteristica: il flauto, un'al-

tra condizione musicale congeniale a chi abita nella selva. Io ho vissuto per molto tempo anche con loro, conosco perfettamente tutto il mio paese, da nord a sud, da occidente ad oriente ». Il desiderio del musicista di conoscere, apprendere direttamente quello che lo spirito popolare ha imparato dall'ambiente naturale in migliaia d'anni, plasmarlo e anche rielaborarlo con la grande esperienza che la tradizione insegna. Umilmente Atahualpa si è inserito nel cuore della gente, ha ascoltato, ha pensato, ha composto con essa, pagando in prima persona quando era inevitabile e soffrendo l'immane miseria economica che certe scelte comportano.

Oggi, per le sue capacità tecniche, la conoscenza profonda di ciò che esegue, è uno dei più grandi musicisti andini esistenti e probabilmente soltanto con la sua morte si verificherà per intero quella « scoperta » che immancabilmente avviene per i grandi interpreti. I monopoli dello spettacolo lo hanno preso sotto le loro ali, presupponendo il lucroso « affare » che può diventare.

Parlare con Atahualpa oggi è quasi come chiedere consulto ad un antico oracolo: questo vecchio popolano — testimone vivente di tanti anni, di tanta storia del proletariato sudamericano — parla forse un linguaggio un po' antiquato, ha opinioni musicali un po' rigide (ma rigorose). Definisce il suo un canto sociale che ripropone le realtà degli sfruttati e degli oppressi, ma non vuol essere a sua volta definito politicamente (« socialista », « comunista » o altro); forse a causa della tipica mentalità sudamericana che rifiuta i concetti imposti dalle culture colonizzatrici e di quella dell'antico bardo popolare (ed istintivo) che tende a delegare il lavoro politico agli intellettuali e ai politici di professione.

Atahualpa, oggi, vive a Parigi, dove è finito quasi per caso nel dopoguerra; lavora soprattutto in Europa e — pur mantenendo molti legami con

la madrepatria — si reca in Argentina sempre più raramente.

GONG - Atahualpa Yupanqui, ci racconti in poche parole la sua vita, che parte da un piccolo paese della pianura argentina e arriva a Parigi, attraverso un gran numero di vicende, viaggi ed esplorazioni sia nella musica sia nella vita della gente dell'America-Latina...

A. Y. - Da bambino ho studiato un poco il violino, per tre anni. Mio padre aveva un amico, un grande chitarrista, Bautista Almiron. Mi mandò da lui ed è stato il primo e il solo grande maestro che abbia mai avuto; sono restato con lui per quattro anni. Le mie conoscenze musicali non sono profonde, è la vita che mi ha fatto da maestra. Io conosco molto bene il mio paese, tutta la regione, la selva, il monte, gli indios, la pampas, i gauchos; mio padre era un gaucho e anche mio nonno, andavano a cavallo e la domenica cantavano a casa, dolcemente, un'ora soltanto perché durante il giorno lavoravano. Era una vita molto dura; e molto duro era anche il lavoro dei campi. Ma la terra pur essendo dura è anche dolce, il campesino quando raccoglie i frutti la ringrazia, poi prepara il campo per la stagione seguente. Dal paese mio padre si trasferì a Tucuman: era la prima volta che vedevo la montagna, che ascoltavo il samba, che parlavo con l'indio. E' come se in Italia uno andasse da Como in Sicilia: un'altra psicologia, un'altra impressione, un'altro paesaggio. Io ero molto giovane, questo primo viag-



gio mi impressionò fortemente perché mi fece vedere il grande scorrere del mondo. Ho potuto conoscere veramente la montagna e gli indios che ci vivono, è qui che ho composto la mia prima canzone, pubblicata a diciannove anni: *Caminato dell'Indio*.

Non pensavo davvero di aver fatto una buona cosa. Gli amici mi convinsero a pubblicarla ed è stata conosciuta in tutto il mondo. Fino a questo momento ho composto 840 melodie, in cinquant'anni di lavoro.

Dopo queste prime esperienze, a 20 anni, partii da questo paese; volevo viaggiare, conoscere, per uno come me era necessario lavorare per farlo, mio padre era un proletario, allora presi con me la chitarra per guadagnare qualche soldo e incominciai a vivere facendo canzoni. Mentre mi spostavo per le regioni del sud-america, Buenos Ayres, Montevideo, Messico, Perù, chiedevo alla gente di insegnarmi i loro canti. Mi fermai a lungo nella pampas, meno a lungo in Brasile, solo in qualche città, su qualche monte, un po' più a lungo nel Mato Grosso ma non posso dire di conoscere la profonda mentalità di questa gente, hanno un'altro idioma, un'altra formazione, un'altra struttura. La lingua del Messico, dell'Argentina è profondamente differente da quella Brasiliana anche se superficialmente sembrano simili. La dominazione avvenuta in Messico come in Cile è stata fatta in prevalenza da Andalusi, e si vede molto dalla maniera di cantare rimasta, nella maniera di vestire del contadino al campo, simile al sud della Spagna.

Queste osservazioni mi hanno portato alla scelta di rieseguire ogni canto nello stile usato nella sua zona di origine, precisando, quando oggi mi rivolgo al pubblico, in che situazione veniva suonato.

Dopo anni di povertà, per caso, una stazione radio si interessò a me, (eravamo nel trenta-trentadue) e così uscì il mio primo disco. La gente dimostrò interesse per queste



canzoni. Da quel momento nasce il mio impegno attento e responsabile nel cantare o suonare la musica del popolo, non solo del mio popolo ma di tutta l'America Latina. Io avevo pensato: con che musica posso essere utile al mio popolo? Mi piaceva molto la musica classica, ma la tecnica che avevo appreso in quegli'anni era la tecnica della chitarra gaucha: la mano fermata come usano i grandi chitarristi come Segovia non era la mia mano; non ero preparato per la musica classica ma per la forma di intonazione della danza dei gauchos, dove occorre una mano viziosa. Decisi allora che il mio intervento poteva essere utile solo attraverso la musica popolare, la musica della gente. In questo senso ho composto molte canzoni, novelle, storie, romanzi; ho pubblicato sette libri, sempre storie del povero perché la mia vita è vita da povero, solo quella poteva essere la mia espressione... Il popolo in silenzio spera che l'artista esprima con la sua voce il sentimento popolare. Il popolo spera sempre che appaia un pittore, uno scultore, un musicista, un romanziere, che traduca il sentimento popolare.

Per questa mia scelta, era necessario studiare letteratura, imparare tutto quello che ancora non sapevo del mio popolo: senza scuola, senza metodo, senza maestro, senza sistema, soltanto con l'aiuto della mia guida interiore. Io ho molti limiti di tipo intellettuale, mi manca la conoscenza di molte cose però non mi sono mai separato dal mio proposito: voglio che la mia musica sia sempre un'espressione popolare. Quando ho cominciato nessuno si interessava alla musica popolare; tutto il mondo preferiva e conosceva solo la musica classica, barocca, oppure, per esempio, in Argentina era conosciuta la musica messicana e quella brasiliana. Il ritmo brasiliano è appassionante, sia per la popolazione sia per i musicisti meno impegnati. Poi c'è il tango, si sente sempre il tango a Buenos Aires, eternamente il tango. Io non ho mai cantato il tango: non l'ho mai sentito suonare dai campesinos. Il tango è la musica della città. Quanto alla canzone messicana è una musica melo-



diosa, amorosa, come la canzone napoletana antica, ma è una musica estranea al nostro paesaggio, alla terra, è soprattutto e soltanto una canzone d'amore: l'uomo, la donna, ma la terra non è mai presente. Quello che io ho cercato di fondere nelle mie canzoni è l'uomo, la sua terra, il suo cavallo, la sua vita, la solitudine. Con grande rispetto. Per me il più grande paesaggio che esiste e l'uomo nella totalità della sua terra, nella sua condizione (di gaucho o di indio che sia). La condizione sociale della mia gente ha fatto nascere in me una profonda ribellione che ho espresso nei canti. Questo mi ha portato a fare del canto sociale. I miei canti sono stati presi dal mio e da altri governi come canti politici: Yupanqui è socialista, comunista, no, niente di tutto questo, sono solo un uomo che cerca di essere libero; alcuni l'hanno accettato, altri no.

Nel '48 sono arrivato a Parigi. Venendo in Europa mi ero fermato a Budapest, in Ungheria; mi interessava molto questa regione perché avevo ascoltato Bartok. Lì incontrai un gruppo di zingari, si erano fermati e avevano fondato un villaggio; mi colpì molto il loro modo di fare canzoni. Questi gitani, per esempio, composero una melodia sulla morte di una bambina fucilata dai nazisti: cantavano la giovinezza che un tempo aveva danzato in lei, era molto emozionante sentirli; dentro di me si accumulavano anche questi modi nuovi di sviluppare i sentimenti della vita.

Ero senza soldi e andai a Parigi, conobbi un poeta, un grande poeta: Paul Eluard. Ci incontrammo una notte e diventammo subito amici. Lui mi ascoltava quando suonavo e diceva « presto ti presento ad una persona che ti farà conoscere al pubblico di Parigi ». Era Edith Piaf e grazie a lei

diversa dalla mia.

Una cantante che stimo molto è Violeta Parra; con lei ho avuto una grande amicizia: era una donna intelligente che ha conosciuto tutta la tradizione del Cile. Lei sapeva fare perfettamente un canto del Nord come uno del Sud, cambiando intonazione vocale e modo di suonare; era una vera rappresentante della tradizione cilena.

Anche in Italia vi è una falsa informazione su questi problemi. Quando sono a Parigi ascolto sempre la radio italiana, ma non sento mai l'antica canzone popolare, sempre festival: sento molte nuove canzoni, ma la canzone popolare italiana dov'è? C'è un grande silenzio.

GONG - Le sue canzoni più famose, che anche in questo concerto lei ha eseguito, *Duerme Negrito* e *Campesinos*, dove sono nate?

A.Y. - *Duerme Negrito* non è una mia canzone, è una canzone tradizionale della fascia tra la Colombia e il Venezuela. L'ho sentita venticinque anni fa e mi è piaciuta molto; l'ho portata a Parigi, in Spagna, ovunque sono andato: oggi tutti la conoscono e pensano che sia una mia canzone, non è vero, è antica, tradizionale, anonima.

*Campesinos* invece l'ho scritta e musicata io.

GONG - Il suo nome, Atahualpa Yupanqui che è appartenuto a famosi imperatori Incas l'ha reso un personaggio carico di mistero e un pò mitico. Da dove arriva la decisione di questo nome...

A.Y. - Ho preso questi nomi incas quando avevo quattordici anni, scrivevo dei poemi, dei cattivi poemi per la scuola e mi firmavo, non so per quale ragione, Atahualpa Yupanqui. Non avrei mai pensato che mi sarebbe servito per farmi conoscere dagli altri; non immaginavo che avrei avuto questo destino. Oggi mi rendo conto che la scelta di questo nome è una grossa responsabilità e un obbligo di rappresentare degnamente la gente del mio paese: un paese dolce, con le sue melodie, le sue danze, il silenzio dell'uomo e il silenzio della terra.

Pier Luigi  
NAVONI



# SUN RA

Uno  
splendore  
più  
lontano

## Vedere Sun Ra

« Il complesso indossa comici cappelli di feltro e corti mantelli dall'aspetto primitivo, probabilmente ricordi, o piuttosto ammonimenti, africani. Il che gli dà un aspetto povero come quello di africani ». Questa osservazione di Stefan Brecht (cito dal suo « Nuovo teatro americano, 1968-'73 », edito da Bulzoni - un ottimo libro sul Living, l'Open, il Bread and Puppet, Grotowski, LeRoi Jones, tra il resto, oltre l'Arkestra di Sun Ra), questa osservazione, dicevo, vera, spiega molto sulla teatralità del gruppo in questione, ma anche su quella di altri, venuti dopo,

ma certo più noti, più visti dal pubblico, come l'Art Ensemble di Chicago. È un'altra faccia dell'Africa, appunto, che l'americano nero non percepisce, più realistica, forse qui non ancora terzomondistica, non un'ideologia, ma un dato.

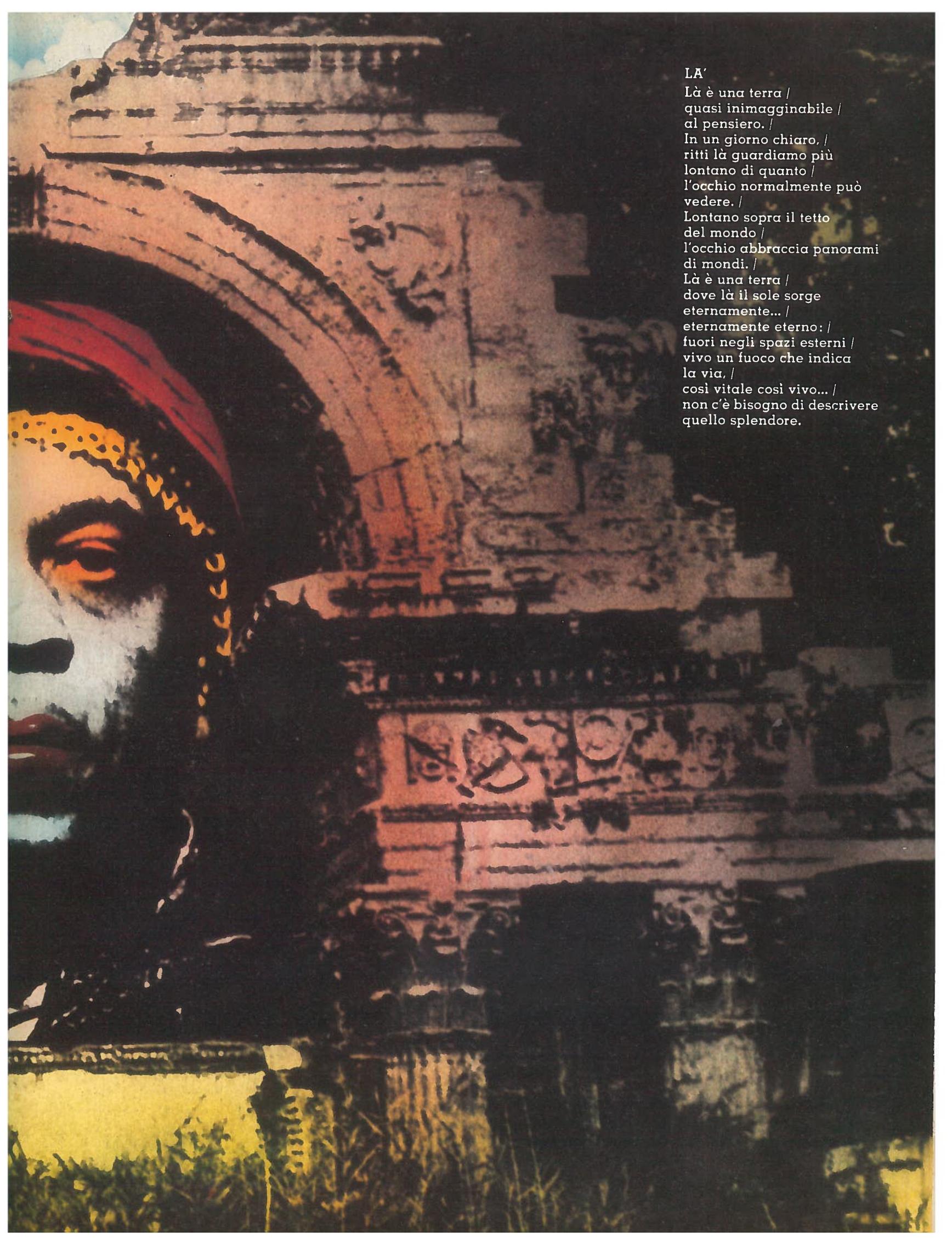
Di tale povertà è intriso lo spettacolo dell'Arkestra di Sun Ra. Di essa, sicuramente, anche se si avvale spesso dei raffinati strumenti della tecnica elettronica di produzione del suono.

« Il palcoscenico è buio - dice ancora Stefan Brecht - ...Luccicano piccole luci colorate ». La scena di Perugia, dove s'è visto Sun Ra con il suo gruppo in una passata edizione di Umbria Jazz, era ricca di altre suggestioni, ma assolutamente inconsueta per i musicisti che lavorano in clubs, forse seminterrati, dei ghetti negri urbani negli States. La scena in quei locali, così la vuole il musicista, è buia; qualche riflesso viene dagli ottoni e dal luccicare dei lustrini e delle leggere trame metalliche che, a mo' di corona, adornano il capo di Sonny Blondt, detto Sun Ra (Sun - Sole di cui Ra fu l'essenza divina per gli antichi egizi). Ivi nemmeno si assiste a quella sorta di spettacolo, che risulta dal modo di agire, in rapporto al loro strumento, dei singoli, il contorsionismo, la fredda rigidità, i gesti introiettati dei musicisti molto mentali, le espressioni.

Quel buio, costellato appena dai deboli raggi riflessi nega finanche, l'origine del suono in atti umani.

Così improvvisamente, mentre la musica delle fonti elettroniche continua, Sun Ra lascia il palco e s'avvia, regalmente coperto da un lungo mantello (roba che in altro contesto sarebbe da trovarobato guito), fino alla porta d'ingresso, o sulla strada, camminando col lungo strascico tra il pubblico (se c'è), mentre qualcuno dell'orchestra lo segue, ma altri vanno in diversa direzione, così compiendo non soltanto l'atto di portare la sua musica fuori dal luogo privilegiato, tra la gente, come fa in teatro il Bread and Puppet, ma anche ripetendo la processione, gravemente cerimoniale, dell'antico martedì grasso di New Orleans e/o il rito dell'accompagnamento funebre.





LA'

Là è una terra /  
quasi inimmaginabile /  
al pensiero. /

In un giorno chiaro, /  
ritti là guardiamo più  
lontano di quanto /  
l'occhio normalmente può  
vedere. /

Lontano sopra il tetto  
del mondo /  
l'occhio abbraccia panorami  
di mondi. /

Là è una terra /  
dove là il sole sorge  
eternamente... /  
eternamente eterno: /  
fuori negli spazi esterni /  
vivo un fuoco che indica  
la via, /  
così vitale così vivo... /  
non c'è bisogno di descrivere  
quello splendore.



Lui e i suoi musicisti sono un povero, antico popolo nero. La musica è un rito. Per conservare al rito la purezza che gli compete, quasi tutti fanno altri lavori.

«Lo studio del maestro, sulla Terza Strada Est - dice ancora Brecht - è un appartamento da povera gente, tutto stanze da letto, ingombro di strumenti, registratori, tubi, parti di amplificatori, vestiti di molti uomini».

### Ascoltare l'Arkestra

Anche la musica di Sun Ra sembra muovere dal buio. All'inizio essa è massiccia, un corpo esteso e compatto, una massa musicale uniforme, piena di eco, un lento dinamismo astratto che pare il momento di un movimento musicale che prescinde dal nostro tempo, dagli avvenimenti per noi concreti.

È energia, che solo lentamente si trasforma, qua e là mostrando l'originarsi della materia. Poi, improvvisamente la materia si moltiplica su quest'energia che resta al fondo, appaiono le manifestazioni particolari. Nel pannello gigantesco entrano, si muovono ed escono elementi-forza, materie misteriose, forme-massa e forme-vibrazione; affiora la vita: «grugniti, latrati, uggolii - descrive Brecht -, ma non descrittivi, né espressivi: dichiarativi».

Assieme alla scena, questo suono «concorre - come hanno scritto Carles e Comolli - a una specie d'immaginario folklore con evidenti riferimenti all'universo, ai viaggi interplanetari, agli astri e ai lontani paesi dell'Oriente e dell'Estremo Oriente». La percezione o subisce una sorta d'ipnosi o rifiuta. Le accuse di cialtroneria, così spesso ascoltate contro Sun Ra, non sono che il segno di una profonda paura, perché l'effetto ipnotico della sua musica non è quale quello di certe pagine di Coltrane, che ti prendono e ti portano per mano, cui ti affidi cieco, ma «semplicemente un'introduzione alla libertà di un corpo in ascolto che sceglie la sua via lungo un sentiero di ritmo.

«Di fronte alla tensione di questo gruppo, Schoenberg non è che una introduzione, un sensitivo pregustamento ebreo» (S. Brecht).

La vibrazione (profonda e lenta, mutevole, improvvisamente nervosa, poi fluida), il suo riecheggiamento, il carattere di fondamento che essa ha in questa



### Capire Sun Ra

musica sembra ricordare dei corni wagneriani, ma negri, non proprio africani, ma neri, soprattutto per quell'incessante avanzare sotteso dai tamburi.

La forza genetica di questo corpo di energia - vibrazioni in lenta evoluzione (quale insieme) è enorme: pare scindersi in schiere, frantumarsi in cento episodi; ma la forza centripeta è maggiore; tutto si ricompone e risolve in esso.

Questa musica non è il risultato di un pensiero armonico - melodico - ritmico e questi fattori, che pur tracciano il disegno, appaiono subito decisamente superficiali. Chi fa la musica impone a chi l'ascolta di partecipare alle sue stesse emozioni, che hanno un carattere di tipo eminentemente mistico.

Questa musica dev'essere sentita quale energia cosmica, intuita puramente. È come se per essa ci venisse comunicata la genesi della materia; niente spiritualismi, geometrie, raggi linea, punti corpuscolari, però, ma energia ed evoluzione, in una dimensione pan-naturalistica, antipsicologica, antisentimentale.

Le differenze tra i singoli pezzi della musica dell'Arkestra non sono, teoricamente almeno, che momenti diversi in cui si osserva il **continuum** dello stesso fenomeno, lo stesso panorama che continuamente cambia, mentre noi apriamo e chiudiamo discontinuamente su di esso le finestre della nostra percezione. Non ci sono dunque selezioni, né scelte antologiche possibili, se non per la lucidità della visione (se preferita) o per il gusto.

«Tutte le mie composizioni sono rivolte a descrivere la felicità con la bellezza in maniera libera. Felicità, bellezza e piacere hanno esistenza a molti livelli: mio intento è di esprimerli in suoni che possano essere compresi dal mondo intero. Tutta la mia musica è rivolta all'effetto, che io intendo come impressione mentale. E quest'impressione mentale che voglio raggiungere è di essere vivo, vitalmente vivo. Reale scopo di questa musica è di coordinare le menti delle genti in un'intelligente ricerca di un mondo migliore, un'intelligente avvicinamento al futuro vivente.

«Sempre mi sforzo di descrivere i suoni che sento interiormente ed esternamente. (...) La mia regola è che ogni nota scritta o suonata dev'essere vivente. (...) E mai dimentico che il suono del suono è altrettanto importante della dottrina del suono in un campo non musicale. (...) La maggior parte delle mie composizioni parla del futuro. (...) Per me i musicisti che impiego sono molto di più che degli strumentisti di una sezione... ogni strumentista è un artista creativo, capace di dinamismo, di emozionante improvvisazione. Tutti loro hanno studiato più di venti ore alla settimana per perfezionarsi, e sono capaci di eseguire i passaggi più difficili o di inventare musica sui più intricati itinerari armonici delle mie composizioni, senza errori o esitazioni. Sono votati alla musica del futuro. (...) ...Non possiamo permetterci

il lusso di conservare l'ignoranza musicale della gente. Penso che sia dovere di tutti i leaders (musicali e non) di insegnare al popolo perché non farlo è comprometterci col male. L'ignoranza è male. È veramente incredibile che Duke Ellington possa dire: «Non desidero educare il popolo» ...Il mio fine è di educare quanta più gente posso e così largamente quanto me lo permette il gusto e l'apprezzamento del buon jazz. I leaders jazzisti di oggi devono preparare la strada per il jazz di domani. Dobbiamo vivere per il futuro della musica.

Molti musicisti pensano che la maggior parte della gente è destinata ad essere ignorante, ma io so che c'è una scintilla in ogni persona che risponderà e crescerà al contatto con la bellezza. Siccome io lo so, continuerò a mostrare la bellezza al mondo finché crederò a quella scintilla nel cuore della gente.

E voi dovete sapere che avete il diritto di amare la bellezza. Dovete prepararvi a vivere la vita nel modo più intenso. Naturalmente serve fantasia, ma non è necessario che voi siate educati per possederla. La fantasia vi insegnerà il vero significato del piacere. L'ascolto può essere uno dei grandi piaceri. Dovete imparare ad ascoltare perché nell'ascolto imparerete a vedere con gli occhi della mente. Vedrete musica, disegni, immagini che solo gli occhi della mente possono vedere. Siate sensibili ai suoni in maniera da poter vedere con gli occhi della mente».

Giampiero  
Cane

### DISCOGRAFIA ESSENZIALE

SOUND OF JOY (1957), DEL-MARK DS-414

ATLANTIS (1960), IMPULSE AS 9239

THE MAGIC CITY (1960), IMPULSE AS 9243

THE FUTURISTIC SOUND OF SUN RA (1961), BYG 529111

THE ELIOCENTRIC WORLDS OF SUN RA (1965), 2 VOL., ESP 1014-1017

NOTHING IS... (1966), ESP 1045

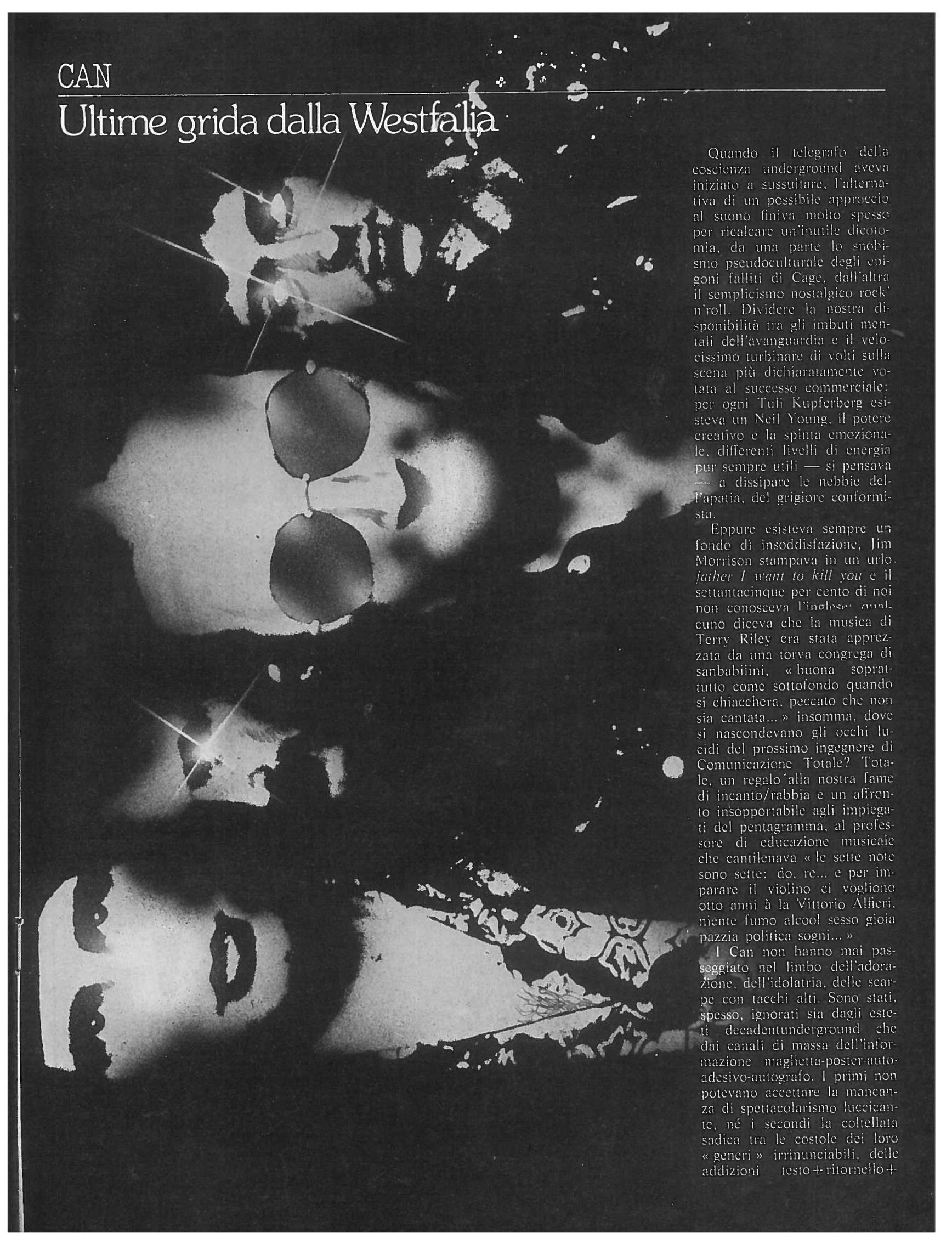
PICTURES OF INFINITY (1968), BLACK LION BPL 30103

ITS AFTER THE END OF THE WORLD (1970), MPS CRM 748

THE SOLAR MITH APPROACH (1970-71), 2 VOL., BIG 529202

# Discografia Incredible String Band

<p><i>Formazione originale: Mike Heron, Robin Williamson, Clive Palmer. Membri successivi: Rose Simpson, Licorice McKeeknie, Malcom Le Maistre, Stan Lee, Gerry Conway, Jack Ingram, Graham Forbes.</i></p>	<p>WEE TAM &amp; THE BIG HUGE (Elektra K 42021/2): Job's tears; Puppies; Beyond the sea; The yellow snake; Log cabin home in the sky; You get brighter; The half-remarkable question; Air; Ducks on a pond; Maya; Greatest friend; The son of Noah's brother; Lordly nightshade; The</p>	<p>U (Elektra K 62002): El wood suite; The juggler's song; Time; Bad Sadie Lee; Queen of Love; Partial belated overture; Light in the time of darkness; Glad to see you; Hirem Pawnitoff; Fairies hornpipe; Bridge theme; Bridge song; Astral plane theme; Invocation; Robot blues; Puppet</p>	<p>HARD ROPE &amp; SILKEN TWINE (Island ILPS 9270): Maker of islands; Cold february; Glancing love; Dreams of no return; Dumb Kate; Ithkos.</p>
<p>INCREDIBLE STRING BAND (Elektra EKS 7322): Maybe someday; October Song; When the music starts to play; Scaeffler's jig; Womankind; The tree; Whistle tune; Dandelion blues; How happy I am; Empty pocket blues; Smoke shovelling song; Can't keep me here; Good as gone;</p>	<p>mountain of God; Cousin Caterpillar; The iron stone; Douglas Traherne Harding; The circle is unbroken. (disco doppio).</p>	<p>song; I'm free; I know you; Rainbow. (disco doppio).  BE GLAD FOR THE SONG HAS NO ENDING (Island ILPS 9140): Come with me; All writ down; Vishangro; See all the people; Waiting for you; The song has no ending.</p>	<p><i>N. B. - Esistono due antologie dell'Incredible String Band: la prima si intitola «Relics of the ISB» (Elektra K 42060), e contiene materiale dei primi tre albums; la seconda è stata pubblicata solo negli Stati Uniti, si intitola «Relics», è un disco doppio che contiene</i></p>
<p>Footsteps of the heron; Niggertown; Everything's fine right now.</p>	<p>CHANGING HORSES (Elektra K 42057): Big Ted; White bird; Dust be diamonds; Sleepers, awake!. Mr. &amp; Mrs.; Creation.</p>	<p>LIQUID ACROBAT AS REGARDS THE AIR (Island ILPS 9172): Talking of the end; Dear old Battlefield; Cosmic Boy; Worlds they rise and fall; Evolution rag; Painted chariot; Adam and Eve; Red hair; Here till here is there; Tree; Eyes like leaves/Sunday is my wedding day/Drops of whiskey /</p>	<p><i>brani dei primi quattro album (Elektra 7E 2002). Le referenze dei dischi sono inglesi.</i></p>
<p>THE 5000 SPIRITS OF THE LAYERS OF THE ONION (Elektra K 42001): Chinese white; No sleep blues; Painting box; Mad hatters song; Little cloud; Eyes of fate; Blues for the muse; Hedgehogs song; First girl I loved; You know what you could be; My name is death; Gently tender; Way back in the 1960's.</p>	<p>I LOOKED UP (Elektra K 42046): Black Jack Davy; The letter; Pictures is a mirror; This moment; When you find out who you are; Fair as you.</p>	<p>Grumbling old men; Darling Belle.  EARTHSPAN (Island ILPS 9211): My father was a lighthouse keeper; Antoine; Restless night; Sunday song; Black Jack David; Banks of sweet Italy; The actor; Moon hanglow; Sailor &amp; the dancer; Seagull.</p>	<p>SMILING MEN WITH BAD REPUTATIONS (Island ILPS 9146): Call me diamond; Flowers of the forest Audrey; Brindaban; Feast of Stephen; Spirit beautiful; Warm heart pastry; Beautiful stranger; No turning back.</p>
<p>THE HANGMAN'S BEATIFUL DAUGHTER (Elektra K 42002): Koccoaddi there; The Minotaur's song; Witches' hat; Very cellular song; « Mercy » I cry « city »; Waltz of the new moon; The water song; There is a green crown; Swift as the wind; Nightfall.</p>		<p>NO RUINOUS FEUD (Island ILPS 9229): Explorer; Down before Cathay; Saturday maybe; Jigs; Old buccaneer; At the lighthouse dance; Second fiddle; Circus girl; Turquoise blue; My blue tears; Weather the storm; Little girl.</p>	<p>MIKE HERON'S REPUTATION (Neighborhood NBH 80637): Down on my knees (after Memphis); Easy Street; Evie; Residential boy; Without love; Born to be gone; Angels in disguise; Wine of his song; Meanwhile the rain; One of the finest; Singing the dolphin.</p>



CAN

## Ultime grida dalla Westfalia

Quando il telegrafo della coscienza underground aveva iniziato a sussultare, l'alternativa di un possibile approccio al suono finiva molto spesso per ricalcare un'inutile dicotomia, da una parte lo snobismo pseudoculturale degli epigoni falliti di Cage, dall'altra il semplicismo nostalgico rock'n'roll. Dividere la nostra disponibilità tra gli imbuto mentali dell'avanguardia e il velocissimo turbinare di volti sulla scena più dichiaratamente votata al successo commerciale: per ogni Tuli Kupferberg esisteva un Neil Young, il potere creativo e la spinta emozionale, differenti livelli di energia pur sempre utili — si pensava — a dissipare le nebbie dell'apatia, del grigiore conformista.

Eppure esisteva sempre un fondo di insoddisfazione, Jim Morrison stampava in un urlo *father I want to kill you* e il settantacinque per cento di noi non conosceva l'inglese, qualcuno diceva che la musica di Terry Riley era stata apprezzata da una torva congrega di sanbabilini, «buona soprattutto come sottofondo quando si chiacchera, peccato che non sia cantata...» insomma, dove si nascondevano gli occhi lucidi del prossimo ingegnere di Comunicazione Totale? Totale, un regalo alla nostra fame di incanto/rabbia e un affronto insopportabile agli impiegati del pentagramma, al professore di educazione musicale che cantilenava «le sette note sono sette: do, re... e per imparare il violino ci vogliono otto anni à la Vittorio Alfieri, niente fumo alcool sesso gioia pazzia politica sogni...»

I Can non hanno mai passeggiato nel limbo dell'adorazione, dell'idolatria, delle scarpe con tacchi alti. Sono stati, spesso, ignorati sia dagli esteti decadentunderground che dai canali di massa dell'informazione maglietta-poster-autoadesivo-autografo. I primi non potevano accettare la mancanza di spettacolarismo luccicante, né i secondi la coltellata sadica tra le costole dei loro «generi» irrinunciabili, delle addizioni testo + ritornello +

assolo + provocazione « zappiana ». I Can, fino a questo momento, hanno solo trascinato con incredibile coerenza le proprie intuizioni verso il fuoco di una musica straordinaria, rigorosamente rivoluzionaria. Possono insegnarci il suono dell'estasi, della pioggia, il colore archetipo della realtà...

Molti anni fa, sulle ceneri ancora calde del maggio francese e dell'attentato a Rudi Dutschke, due allievi di Stockhausen — Irmin Schmidt e Holger Czukay — avevano spalancato le porte del proprio desiderio di « far musica » ad un'ipotesi di suono totalmente anarchica. Musica solo spontanea, il superamento dei ruoli e dei rituali che anche certa avanguardia contemporanea ha finto per riproporre con cieca determinazione: musica spontanea, non come vuota etichetta da applicare ad un suono bulicante luoghi comuni, ma come unica luce/immagine del lavoro artistico. I Can: Schmidt, Czukay, il batterista free Jacki Liebezeit, il chitarrista Michael Karoli, il cantante Malcolm Mooney — che sarà ben presto sostituito dal giapponese Damo Suzuki —; due dischi come *Monster Movie* e *Tago Mago*, che ancora oggi conservano intatta la loro stupefacente carica di oscurità stellare, capolavori dei sensi regalati ad emozioni assolute. Rock attraversato da venature irreali, oniriche: frammenti di materia sonora ridotti all'essenziale, scarnificati, e ripetuti all'infinito con solitaria insistenza; trame strumentali senza alcuna apparente direzione, la « logica » del sistema tonale afferrata per il collo con ironico distacco. I Can raccontano magia e incanto perché l'aspirazione di trovare una realtà diversa, dietro gli steccati del quotidiano, è lo stimolo più potente della loro-nostra esistenza: brani come *Peking O*, e soprattutto *Aumgn* sono salmi elettrici rivolti all'Estasi, ad uno stato interiore che ha già compreso e trasceso il psichedelismo ingenuo che ancora sembra avere tanti proseliti, nelle terre dove i Pink Floyd dettano legge. Nel suono diviene quasi impossibile distinguere i singoli strumenti, perché ognuno di essi concorre con grande/sottile malizia alla condensa-

zione di una materia musicale solida ma pur sempre indefinita, dai contorni sfumati e sfuggenti; irrazionale come una forma di vita ai primi gradini dell'evoluzione, magmatica e apparentemente priva di coordinazione.

*Tago Mago* soprattutto, quattro facciate di musica infinita che ai tempi della sua prima apparizione aveva suscitato orrore riprovazione indifferenza, che cos'era questo rock pieno di simboli incomprensibili, che non si poteva immagazzinare nella memoria accanto all'*Instant Karma* di John Lennon; *Halleluwah* che trascinava tutto nei suoi vortici di sensazioni troppo brevi, rapide, istantanee... Ecco l'intuizione: l'istante. Una musica capace di cominciare e di finire in uno spazio temporale inesistente, non misurabile in ore minuti secondi: l'attimo che pretende dal tuo cuore e dal tuo cervello una sequenza di emozioni unica, destinata a non ripetersi mai più. E che ognuno di questi attimi sia riconosciuto come unica realtà, e dimenticato subito dopo: *Be here now*, ripetono da secoli tutti i maestri orientali, vivi *qui ed ora*.

Strutturalmente *Tago Mago* potrebbe essere commentato da mille angolazioni egualmente valide, se è vero che Damo Suzuki riproduce nel suo lavoro vocale l'inflessione inconfondibile della salmodia mantrica, a tratti perfino i toni del teatro Noh, l'antichissima e stupenda tecnica recitativa attorno alla quale era fiorita buona parte dell'arte espressiva giapponese. Come è vero che Michael Karoli si dimostra chitarrista più unico che raro, « non ho mai fatto un assolo in vita mia », dice, « e non ho la più pallida idea di ciò che posso suonare in un pezzo, finché non suono ». E ancora: « Una tromba è solo un prolungamento della tua gola, ma la chitarra è un vero strumento... un animale... imparare a suonarla non è una scienza, ma una questione d'amore. Il modo migliore per imparare non è studiare gli accordi, ma suonare una nota e meditare su di essa — cogliendone tutte le sfumature udibili —: suonare una nota ogni cinque minuti, per tre ore, e così via... »

Czukay è un appassionato



di musica tibetana e vietnamita; ha prodotto un disco solo, *Cannaxis 5*, dove si accosta singolarmente al lavoro di La Monte Young. Schmidt suona con una tecnica che a tratti può apparire elementare, ma che in effetti resta la maggiore responsabile della complessa, surreale consistenza della musica. Con simili personaggi in gioco, il risultato non avrebbe potuto essere in alcun modo incatenato all'Eternità del conformismo...

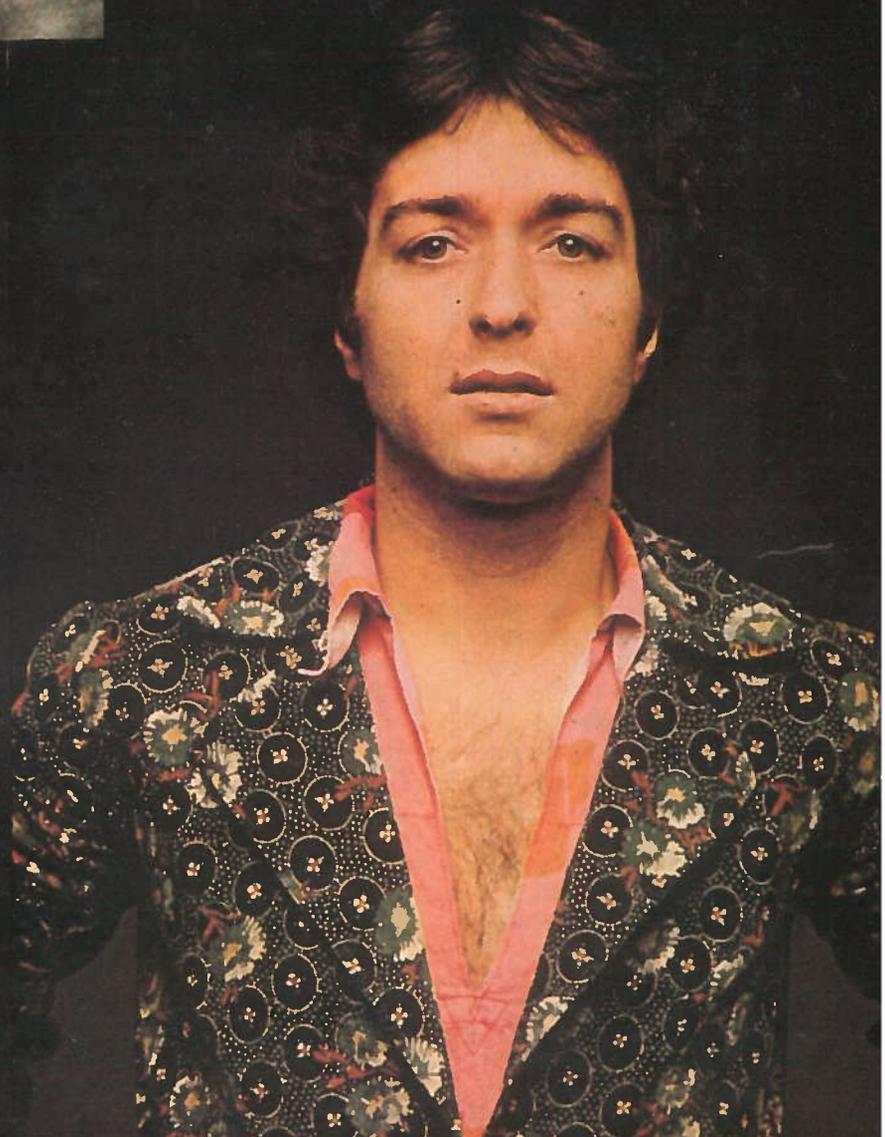
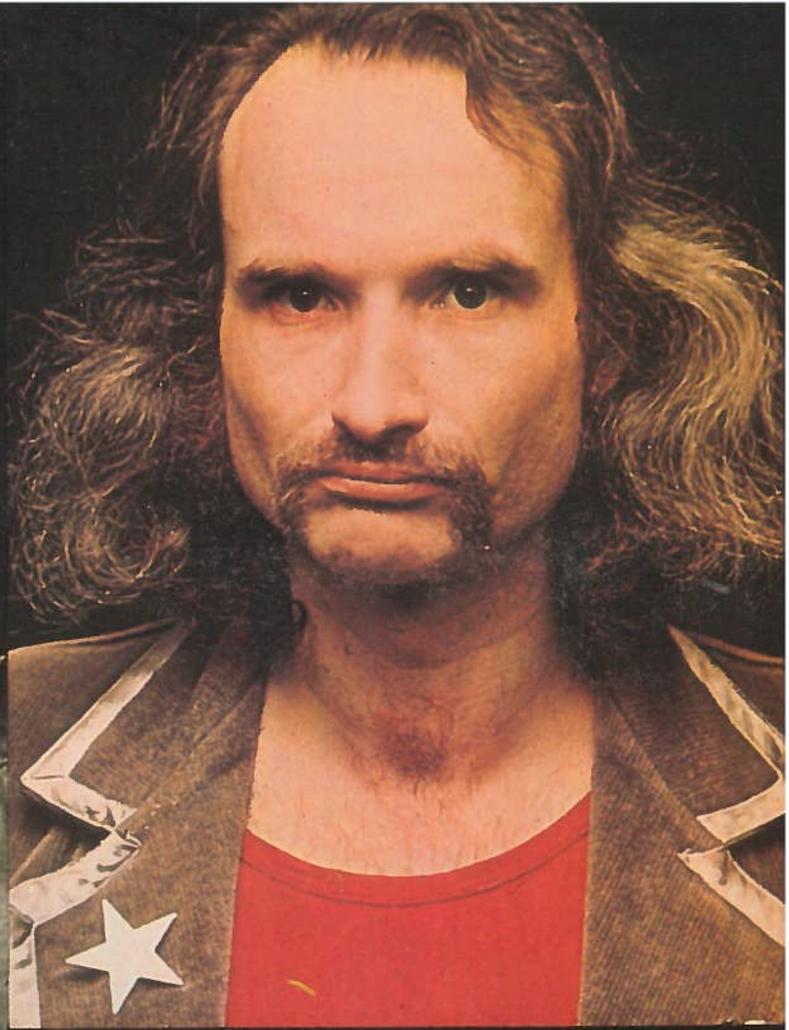
Elettroacustica è la parola magica per penetrare nell'universo Can: la dimensione che si offre alle emozioni di chi sa ascoltare questo suono, di chi sa dissociare le proprie percezioni dalla colonna sonora di *enjoy cocacola*, ovvero il trionfo della Società/Polizia, il Terrore edizione '70 nelle « innocue » docce cerebrali di Carosello...

*Ege Bamyasi* e *Future Days*, i dischi del secondo periodo Can, sconcertano regolarmente i teorici di una « consequenzialità artistica » esistente solo nei loro crani miopi di intellettuali. *Ege Bamyasi* è la nevrosi di *Spoon* o di *Pinch*, Damo Suzuki ferocemente isterico e il suono volutamente spezzettato, frantumato, scandito da colpi ritmici quasi dolorosi per le nostre orecchie; ed ancora un passo verso la definizione (o la non-definizione) di una nuova identità possibile al rock, un gioco senza fine che suona più o meno « togliete a caso una carta dal vostro castello di carte — il rock, l'armonia, la tonalità — e vedete come va a finire; rimettete al suo posto la carta e toglietene un'altra... » Musica che attinge la sua organicità in un universo sconosciuto, intriso di una « spazialità » pe-

sante, a volte sofferta. *Future Days*, al contrario, rifiuta la delimitazione di quest'area di lavoro sonoro per ricercare il bandolo di un'espressività molto più sottile e naturale, tanto fluida e scorrevole quanto scomoda e accidentata era stata quella di *Ege Bamyasi*. Incubi di sole, forse, la ritmica ben sottolineata e precisa a far da cornice a svolgimenti strumentali rapidi come lo scorrere di un archetto di violino sulle corde: dolcezza convulsa, sensibilità istintiva. *Bel Air*, la suite che occupa tutta la seconda facciata, è un collage di cinque personalità diversissime, e pure capaci di rendere complementari i propri interventi sulla base sonora che attraversa il brano: ed il risultato è accattivante e sapido come pochi, una sensazione ininterrotta di eterea luminosità.

La musica dei Can può sembrare cerebrale solo se ascoltata con orecchie certosine, il gioco inutile del « questo passaggio è à la Stockhausen, qui californiana, qui rollingstones '68... »: di fatto essa funziona soprattutto sulla sfera fisica, gli occhi chiusi di Michael Karoli avvinghiato alla chitarra nella quinta ora consecutiva di concerto sono proprio il riflesso di un tentativo che è alla base di tutta l'elaborazione del gruppo, perdere ogni identità intellettuale e culturale per toccare l'essenza del suono puro, così come ce lo comunica il ritmo del respiro o il respiro del vento tra gli alberi, Irmin Schmidt ha sempre rifiutato a denti stretti qualsiasi accostamento a Stockhausen: « quando lo si nomina in relazione al nostro lavoro, si pretende anche di confinarci tra i musicisti di seconda mano, quelli il cui lavoro deve essere « appreso » prima di poter essere « compreso » — merda. E' l'attitudine della Vecchia Musica: in realtà per godere fino in fondo la nostra musica non c'è bisogno di « capire » proprio nulla. Cioè, la nostra musica è spontanea, questo è il punto ».

*Soon Over Babaluma*, 1974, vede l'abbandono di Suzuki, divenuto testimone di Geova!, e l'introduzione di un sintetizzatore — lo svizzero Alpha 77. La « germanicità » del suono, il sapore occulto e vagamente arcano che aveva fino a





qui costituito un elemento di riferimento costante, si sfuma definitivamente: per lasciare posto ad un'impronta più marcatamente rockistica — no, « rock » non è certo un termine appropriato. Ritmi incalzanti e frecciate elettroniche, il trionfo del surrealismo onirico già accennato in *Ege Bamyasi: Come Sta La Luna* o *Chain Reaction* sono tentativi di comunicazione di massa con cervello sull'erba e piedi per aria, davvero ottimi per spronare ad una percezione/comprendimento liberata del fatto musicale. Suono che diventa difficilissimo tradurre in immagini verbali, sempre più strettamente figlio di un'esperienza assolutamente personale. Musica creativa tanto per chi suona quanto per chi ascolta, come anche il recente *Landed* ricorda fieramente: in brani come *Hunters & Collectors* o *Half Past One* vive una consapevolezza lucidissima, la comprensione delle strutture legate agli stilemi « normali » che diventa il grimaldello per un'espressione capace di mettere in moto la creatività dell'ascolto, a partire da riferimenti ormai entrati a far parte del nostro background emozionale fin dai tempi di Eric

Clapton. E dall'altra parte *Red Hot Indians, Unfinished* che già dal titolo ricorda come l'avventura della sperimentazione sia una pietra lanciata nel vuoto, nessun rimbombo prima della distruzione nel tempo...

Tiriamo le somme di questa musica, assolutamente inevitabile per chiunque cerchi nel suono qualcosa di più di una stimolazione analcolica dei fili dell'estetismo. Originalità, innanzitutto: stupefacenti la sicurezza e la coerenza manifestate dai Can in questi allucinanti tempi di nazismo decadente David Bowie rock'n'roll Barry White r&b e così via. Orrore di ripetere pagine già scritte e consumate, ma perfino orrore di ripetere se stessi: una ricerca affilata e ricoperta di colori, stimoli nuovi capaci di affiorare in ogni ritaglio dell'esistenza, per essere filtrati e reinventati alla luce di una sensibilità sorda all'imbecillità consumistica. Un atteggiamento creativo, quindi, tanto forte e sicuro da poter sdegnare perfino il comodo ermetismo dell'« avanguardia » di terza fila: un contributo alla distruzione della cultura sottoculturata, compresa come entità chiusa, formale, castran-

te, figlia di regole irrinunciabili.

Quale sia la direzione prevedibile del suono Can — qui sta il bello — non è affatto prevedibile: anche se, molto vagamente, è possibile affermare che un certo modo di « usare » sonorità elettriche fa ormai parte dell'immagine del gruppo. Ma nella misura in cui la spontaneità e l'immediatezza della creazione artistica, così come enunciate dagli stessi musicisti, non sono vuote fumose formule, il gioco di incollare etichette sul loro suono è destinato a fallire in partenza. « Musica iniziatica » mi è perfino capitato di leggere a loro proposito: ma quale « iniziiazione » è necessaria per impazzire di musica? Sfrondando di tutte le illusioni possibili la realtà della scena tedesca (e forse anche europea), nessun gruppo mi affascina con tanta invisibile sicurezza. Sarà il ricordo di troppe promesse non mantenute, o il flash nemmeno tanto razionale capace di provocare convinzioni dure a sradicare... Così oggi i Can sono gli unici musicisti che mi richiamano Bob Dylan 1964 non ancora sul trono « come gather round people / wherever you roam / and admit that the wa-

ters / around you have grown / the chance won't come again / then you'd better start swimming / or you'll sink like a stone / for the times they are a-changin'.. » (venitemi intorno, gente / dovunque voi siate / ammettete che le acque sono salite intorno a voi / non sarà possibile un'altra scelta / così fareste meglio ad iniziare a nuotare / o affonderete come pietre / perché i tempi stanno cambiando... »).

Insomma, stanno cambiando davvero? Quanto? Confesso la mia parzialità. A voi l'ultima parola, subito...

Gli otto LP dei Can:

MONSTER MOVIE  
(Liberty)

TAGO MAGO  
(2 LP, United Artists)

CAN SOUNDTRACKS  
(Liberty)

EGE BAMYASI  
(United Artists)

FUTURE DAYS  
(United Artists)

LIMITED EDITION  
(United Artists)

SOON OVER BABALUMA  
(United Artists)

LANDED  
(Virgin)



# L'enigma ha messo radici...



Le rovine non  
le temiamo.  
Erediteremo  
la terra.  
(B. Durruti)

E' successo tante volte che ormai sono in molti a considerarla una specie di regola ineluttabile: quando un gruppo arriva al disco *live* è davanti a una crisi creativa... E' davvero così?

Personalmente non riesco a credere a certe « fatalità ». ma tant'è il condizionamento di un ambiente (che vive di voci tutt'altro che certe e irrazionalità tutt'altro che utili) che davanti ad ogni novità dal vivo, mi chiedo anch'io se è il caso di fare una verifica...

Dunque c'è una crisi dietro la facciata attuale degli Area, proprio ora che lanciano sul mercato il loro quarto album e esibiscono in concerto una condizione e un amalgama forse mai raggiunti prima?

Questi cinque musicisti, tecnicamente solidi come pochi in Italia, non giovanissimi, né tantomeno inclini al divismo, hanno sempre manifestato senza troppe preoccupazioni il loro carattere (la loro grinta polemica, anche): hanno sempre saputo mettere in discussione tutto, compreso il loro lavoro. Se oggi gli si chiede se attraversano una fase di ripensamento, probabilmente rispondono (tutti e cinque) positivamente; ma in fondo è stata sempre una fase di ripensamento, in occasione di ogni disco, forse persino di ogni esibizione.

Poco più di un mese fa, in occasione del concerto organizzato da Re Nudo per il rilancio del giornale nelle edicole, gli Area hanno tenuto al Teatro Pier Lombardo di Milano uno dei loro migliori concerti. Suoni pieni di carica emotiva, eppur organizzati con intelligente omogeneità; alcuni di loro stanno diventando dei veri polistrumentisti (una razza pressoché sconosciuta in Italia); il pubblico, sempre più convinto par-

tecipante. Ma allora cos'è che non va?

Val forse la pena di risalire alle origini per cercare di far luce su un'esperienza che nasce già « diversa » per quanto riguarda la situazione italiana. Il gruppo si fa le ossa in una lunga serie di partecipazioni dal vivo, come supporti nei concerti di gruppi stranieri: quando arriva al disco ha già preso una confidenza con il pubblico, che nessun altro gruppo italiano può vantare al suo esordio discografico. Tuttavia non si approfitta più di tanto di questa fortunata condizione (ed anche questo è un fatto insolito): il lungo rodaggio dal vivo ha messo in moto un meccanismo di evoluzione continuo e intransigente, e il primo album (seppur con parecchie acerbità) non è certo un' calderone di numeri scontati per chi già aveva conosciuto gli Area sul palco. C'è qualcosa anzi che nasce proprio da questo gesto di coraggio e contribuisce — specie nei mesi tra il primo e il secondo album — a dar consistenza ad una immagine determinata degli Area: un'immagine rabbiosamente ancorata alla realtà sociale, aggressiva, magari contraddittoria, ma certo non comune.

Ma, al di là dell'immagine, c'è la sostanza di un prodotto che coinvolge e sconcerta questo pubblico italiano anni '70, mostro dalle mille teste confuse/inquiete che toglie il sonno agli addetti ai lavori... Eppure è un prodotto come pochi in grado di vivere nel contatto continuo con la gente, con tutte le urgenze e le tensioni di una realtà sociale che si caratterizza oggi come un fenomeno senza facili confronti nel resto d'Europa.

Tra i titoli degli album ce n'è uno che mi è parso da sempre il più azzeccato: « Caution - Radiation Area ». Nell'uso insieme divertito e provocatorio di un linguaggio burocratico-tecnologico, questo avvertimento la dice lunga sul tipo di operazione che gli

Area stanno portando avanti su un altro linguaggio, quello musicale, che specificatamente gli compete.

La ricetta è complessa e velenosa quanto basta per essere servita oggi sulle tavole scaldate del « dopo la morte del rock »: i materiali raccolti su terreni diversissimi (rock elettrico e non, jazz e jazz-rock, avanguardie contemporanee, ma ha senso continuare la litania delle etichette?...), vengono sradicati, stravolti e triturati lontano mille contesti originari; incastrati su strutture e ritmi insoliti; corrosi negli acidi di una realtà umana instabile ed alienata. Infine esposti in recipienti anomali e insicuri, a mostrare tutta la loro pericolosità. L'ambizione di metter sotto il naso della gente — con poveri arnesi per far suoni — un'allegoria apocalittica di rabbia e di speranza è forse eccessiva e finisce col mettere a disagio gli stessi apprendisti stregoni.

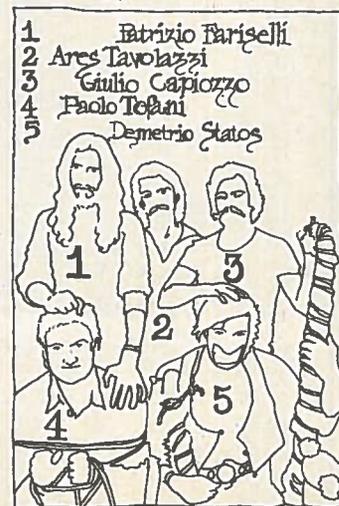
Il pericolo di maneggiare quel recipiente sinistro ed insieme il desiderio di vederlo esplodere si fondono in un tutto unico, una specie di ossessione nel cervello dei cinque... In un'altra fase di ripensamenti, quella precedente l'uscita del terzo album, il desiderio sembra prevalere prepotentemente: ma è davvero l'ora di far esplodere « gioia e rivoluzione »?. Non sarà *BOOM*, ma *CRAC*.

Tecnicamente più maturo dei precedenti, più ricco e forse più colto, il terzo album conferma tuttavia, insieme alle qualità, anche i problemi in cui il gruppo si dibatte. Come sempre, vi sono spunti felici, roventi, unificanti, ma anche momenti di impaccio, provocazioni creative ed altre fini a se stessi; come sempre, dal vivo s'impara a curarsi le ferite, a riempire buona parte degli spazi irrisolti. Ma soprattutto, affiora ancora a tratti un'ombra cupa di paranoia, che — se vuol essere un segno dei tempi — rischia anche di

trasformarsi in una aggressività rivolta su se stessi, un ronzio troppo forte di sangue alle tempie, un acre velo di smog che impedisce agli occhi di vedere nitidamente i contorni di una *scena reale*, storicamente determinata.

Dunque anche *CRAC* è un'implosione più che un'esplosione: il più avanzato (e politicamente cosciente) pop groups italiano ha realizzato finora tre album, nessuno dei tre indegno, ma nessuno perfettamente riuscito. E questo in fondo non significa molto (liberi gli Area come chiunque di preferire... l'estetica del non finito: spesso il capolavoro svuota l'artista, si dice); il fatto è che il problema sussiste al di fuori della produzione discografica: dalle origini, coraggiose e anomale, è rimasto ancora qualcosa di insoluto, di contraddittorio nel linguaggio del gruppo. Ed è giusto che soluzioni e verifiche vengano cercate nel contatto con gli altri.

Veniamo dunque alla dimensione teatrale. Demetrio Statos, Paolo Tofani, Patrizio Fariselli, Ares Tavolazzi e Giulio Capiozzo sono gente accanita, che continua a studiare seriamente e ad approfondire i loro interessi. Nessuno di loro — per fortuna — possiede le qualità per diventare un angelo-demone del palcoscenico: nessuno di loro è giovanissimo, bellino, efebico e teatralmente. Eppure la dimensione







scenica è sempre stata curatissima e sta tuttora assumendo una crescente importanza per la loro musica.

Diceva Tofani in una intervista a GONG (Gennaio '75): «Molti compagni ci hanno manifestato l'esigenza di un più stretto rapporto tra musica e teatro... Noi stiamo ora appunto sperimentando in questa direzione. E ciò servirà ancor più a chiarire il nostro tipo di intervento sulla musica...».

Su quello che gli Area fanno vedere dal palco, sui loro atteggiamenti, sugli eventi che provocano, la gente discute spesso e spesso anche fischia incazzata... C'è chi odia l'aggressione di *Lobotomia*, o la «sfacciata» pausa per sgranocchiare la *Mela di Odesa*, o ancora lo sventolio di bandiere o i gesti e le parole che a molti puzzano troppo di slogan posticci per fare accettare i suoni...

Personalmente non amo le facili reazioni emotive (negative o positive che siano), ma devo ammettere che, se ci sono, hanno anch'esse un significato che entra a far parte dell'happening.

Il problema è invece di misurarne sempre più attentamente l'efficacia e il senso; di limitare la gestualità a quello

che i protagonisti sanno realizzare con completa convinzione; di verificare momento per momento che la scena sia legata (anche nei suoi spunti più provocatori) a quella realtà sociale in cui vivono sia i protagonisti sul palco che quelli sotto.

La direzione comunque mi sembra abbastanza aggiustata (e comunque assai più cosciente di quella di tanta altra gente di casa nostra) se penso che gli Area — per intima convinzione e per temperamento — guardano ad esempi come l'Art Ensemble of Chicago, e non agli zoccoloni di Elton John o alle chiappe lucicanti di Mick Jagger.

Quest'ultima annata è stata di un'intensità senza precedenti e ha portato i cinque musicisti al limite dell'usura in una serie infinita di avventure «live», tra concerti e manifestazioni politico-musicali in ogni angolo d'Italia. Una stressante routine, a cui si sono alternati quasi soltanto periodi di studio e recentemente anche la partecipazione ad un'insolita esperienza didattica: una serie di lezioni teorico-pratiche tenute con altri colleghi in una scuola media della cintura milanese sotto il patrocinio su iniziativa della nostro rivista. Ancora una vol-

ta il contatto con la gente... con *tutta* la gente: una verifica, un rapporto che sta diventando sempre più vitale per musicisti operanti in questo nostro Paese, ricco di rabbia e d'entusiasmo, ma privo di libere strutture per creare e comunicare e afflitto da una diseducazione musicale istituzionalizzata.

Nasce così l'album dal vivo, forse il modo più coerente per i cinque di continuare oggi il loro discorso... Un clima volutamente non omogeneo, in cui ritroviamo alcuni capisaldi del repertorio registrati in diversi concerti e un solo lavoro nuovo, che dà il titolo al disco: «Areazione». E' una lunga suite, largamente affidata alle doti d'improvvisazione dei singoli, e tuttavia non proprio frammentaria, perché i vari materiali tendono a coagularsi nel groviglio delle tensioni tra solista e solista e tra pubblico e gruppo (infatti anche questo brano è dal vivo).

«Potrebbe essere un'anticipazione della fase futura degli Area — dice Fariselli — Probabilmente il discorso "gioia e rivoluzione" di CRAC si è già esaurito. La gioia oggi è rintuzzata: siamo abbastanza incazzati, e mi sembra una cosa logica per

qualsiasi compagno che vive gli eventi più recenti nel nostro Paese (ma anche in altri, come la Spagna, il Portogallo, etc). Dunque c'è di nuovo nella nostra musica una certa durezza, ma è una durezza diversa, lontana — credo — dalla paranoia dei vecchi tempi...».

Quale futuro dunque? Si apre sempre più l'«Area del Dubbio»?

Non mi sento di possedere doti di preveggenza... Certo è che l'enigma Area ha messo radici sull'accidentato terreno della nuova musica italiana (e la nuova generazione di musicisti — anche se rifiuterà l'imitazione — terrà conto di questa esperienza). La gente, pro o contro che sia, partecipa, discute, vive una musica e una scena che comunque sente più attuale, più sua di molte altre... Al di là degli stessi risultati che potranno raggiungere, il maggior merito degli Area sarà forse quello: le radici, nuove o ritrovate, non solo di un desiderio di cambiare, ma di un moto perpetuo che è la realtà di vivere.



# MEDICINA E POTERE

## COME CI UCCIDONO CURANDO CI



Ogni anno in Italia vengono denunciati 1 milione e mezzo di infortuni sul lavoro: un morto ogni due ore. Gli infortuni (sul lavoro, domestici, del traffico) sono la prima causa di morte per i giovani. In Italia 27 bambini su mille non raggiungono il primo anno di vita: un bimbo morto ogni venti minuti. I figli dei proletari muoiono più facilmente di quelli delle classi agiate, i bambini del Sud più di quelli del Nord: in Lombardia nel '72 morivano nel primo anno di vita 23,7 bambini su mille, mentre in Campania erano 39,7. A Napoli addirittura uno su dieci.

L'Italia, paese della retorica sui bambini e sulle mamme, è al diciottesimo posto nella graduatoria europea della mortalità infantile ed è addirittura all'ultimo per la mortalità perinatale (nati morti, morti nella prima settimana di vita). Di parto muoiono da noi 63 donne su 100.000 contro le 9 in Svezia: non sono quindi morti inevitabili. Ancora qualche dato per completare il quadro; nel '72 sono stati denunciati alle autorità sanitarie i seguenti casi:

— 10.483 casi di febbre tifo-

de ed infezioni paratifiche  
 — 2.940 brucellosi (febbre maltese)  
 — 540 difteriti  
 — 8433 scarlattine  
 — 1567 meningiti cerebrospinali epidemiche  
 — 39.331 epatiti virali

— 5.165 sifilidi.

Naturalmente i casi denunciati sono inferiori al numero reale; l'epidemia di colera nel '73, i morti di salmonellosi di questi ultimi giorni sono solo l'espressione più clamorosa di carenze igieniche e sanitarie di

ben più vaste proporzioni.

Già da questi dati emerge come in Italia coesistano due diversi tipi di patologia:

da un lato persiste e prospera, nelle zone depresse, e in particolare nel Meridione, la « patologia del sottosviluppo

Tabella 1 - Risorse utilizzate dal settore sanitario in Italia nel 1970 suddivise per fonti di finanziamento e destinazioni funzionali in miliardi di lire correnti

Spese del settore sanitario														
Spese per prestazioni sanitarie e di amministrazione														
Spese per prestazioni sanitarie														
Spese per ricoveri ospedalieri														
	Istituti ordinari	Istituti sanatoriali e neuro-psichiatrici	Totale ricoveri ospedalieri	Prestazioni ambulatoriali (1)	Oneri ai medici (2)	Farmaci (3)	Igiene, profilassi e prevenzione	Altre (4)	Totale prestazioni sanitarie	Spese di amministrazione e generali	Totale prestazioni sanitarie e amministrazione	Ricerca bio-medica	Insegnamento	Totale spese del settore sanitario
Settore pubblico	1210	215	1425	190	400	500	40	190	2745	400	3145	35	100	3280
Settore privato	120	100	220	50	200	300	—	50	820	—	820	(5)(5)	—	820
Totale	1330	315	1645	240	600	800	40	240	3565	400	3965	35	100	4100

(1) ospedaniere ed extraospedaniere

(2) esclusi quelli dei medici ospedalieri

(3) esclusi quelli somministrati in ospedale

(4) comprende anche spese di cui non è possibile la disaggregazione per destinazione funzionale

(5) tale importo è indicato in parentesi in quanto, per evitare duplicazioni, non è stato conteggiato nella somma. La stima si riferisce principalmente alla spesa per ricerca farmaceutica e applicata di engineering e di sistemi: tali costi sono già compresi nei prezzi di vendita dei beni e quindi nelle stime fornite nelle voci precedenti.

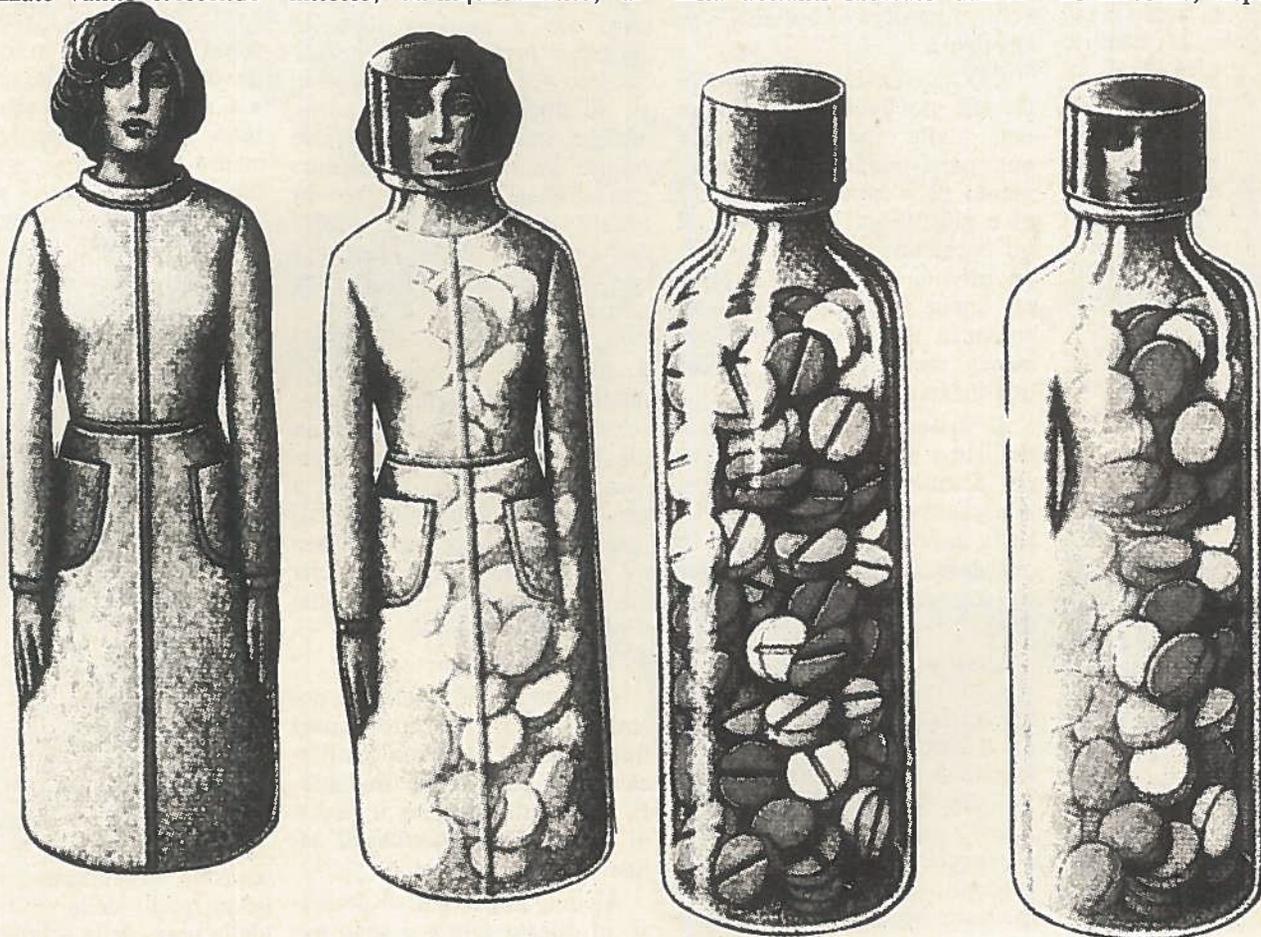
e della miseria », cioè le malattie infettive, le parassitosi, le carenze alimentari. Queste malattie, più che a carenze sanitarie in senso stretto, sono legate alla mancata costruzione delle fognature, alle case senza acqua potabile, all'assenza di sistemi per la eliminazione dei rifiuti, e così via.

D'altro canto, nelle zone industrializzate vanno crescendo

sionali: le malattie psicosomatiche, i tumori da carcinogeni ambientali, e infine quello stato di malessere che non è ancora malattia ma non è certo salute, (nemmeno come la intende la Costituzione italiana: « completo benessere psicofisico dell'individuo »), malessere legato ai ritmi di lavoro, al pendolarismo, ai quartieri-dormitorio, all'inquinamento, al-

mento che colpisce favorevolmente è la diffusione capillare dei medici, (1 per ogni 500 abitanti). Anche gli ospedali non sono, contrariamente a quanto comunemente si ritiene, numericamente insufficienti; la rete ospedaliera Italiana infatti, con i suoi 560 mila posti-letto corrisponde allo standard di 10 letti per 10 mila abitanti indicato dall'or-

dell'organizzazione sanitaria italiana. E' evidente innanzitutto la sproporzione tra l'assistenza medica curativa, (generica, ospedaliera, farmaceutica) che assorbe miliardi, e le briciole dedicate all'igiene, la profilassi e la prevenzione. Con altrettanta chiarezza emerge lo scarso peso dedicato alla « qualità » delle prestazioni mediche, rispecchiato nello



le cosiddette « malattie del progresso », cioè gli infortuni, le malattie cardiovascolari, le malattie psicosomatiche, i tumori da cancerogeni ambientali.

I dati sugli infortuni sono l'indice più clamoroso: gli infortuni sul lavoro rappresentano il prezzo umano pagato per una industrializzazione fondata sullo sfruttamento; gli infortuni domestici sono gli infortuni sul lavoro della casalinga consumatrice di elettrodomestici e dei bambini costretti a giocare entro quattro mura; gli infortuni sul traffico sono il risvolto della politica dell'automobile, cioè della forzatura del trasporto privato a scapito dei trasporti pubblici. Sfuggono alle statistiche, oltre naturalmente agli infortuni lievi che non vengono denunciati, molte malattie che non vengono considerate profes-

l'isolamento sociale.

Appare chiaro che entrambi i tipi di patologia, quella del sottosviluppo e quella dello sfruttamento, non possono essere attribuiti solamente a carenze nell'organizzazione sanitaria. Proprio il loro carattere sociale chiama in causa il « modello di sviluppo » del nostro Paese, e coinvolge responsabilità politiche più ampie.

Come cerca l'organizzazione sanitaria di fronteggiare questa situazione?

Ad un esame superficiale si ricava un'impressione per certi versi incoraggiante.

Innanzitutto va rilevata la somma veramente ragguardevole (circa 5300 miliardi) che l'Italia spende per la tutela sanitaria, sia in assoluto, sia relativamente al reddito nazionale lordo (7,7 per cento, addirittura di più che gli USA o l'Inghilterra). Un secondo ele-

ganizzazione mondiale della sanità.

A questi dati si aggiunge la constatazione che una gran parte dei cittadini è iscritta a una dell'innumerevoli mutue proliferate in Italia. Restano esclusi praticamente solo gli iscritti nell'elenco dei poveri (che vengono assistiti dai comuni), i « ricchi », che ricorrono alla medicina privata, e poche altre categorie.

Come mai, ci si domanda dunque, questi cospicui investimenti monetari e umani danno dei risultati così scadenti sul piano della salute pubblica?

Una prima risposta emerge dall'analisi della spesa sanitaria, schematizzata nella tabella 1.

Non occorre essere degli esperti di economia per saper leggere in queste cifre quali sono i principali orientamenti

scarsissimo impegno nella ricerca e nell'insegnamento. Le elevate spese « generali » e di amministrazione indicano un'organizzazione burocratica e clientelare, così come l'incidenza del 15 per cento degli onorari medici indica posizioni di privilegio e di rendita parassitaria.

Un cenno a parte merita l'assistenza farmaceutica, che dilapida miliardi l'anno in farmaci in gran parte inutili, quando non dannosi, alla salute dei malati, ma estremamente utili ai profitti delle industrie farmaceutiche. Che l'industria del farmaco sia estremamente redditizia è evidente anche dal solo dato delle spese sostenute dalle industrie farmaceutiche in Italia per « spese promozionali »: ogni anno 200 miliardi vengono « investiti » per la cosiddetta « informazione scientifica » ri-

volta ai medici, quando non addirittura ai « consumatori », attraverso le pagine dei giornali; informazione che in realtà ha le stesse caratteristiche (di obiettività e di serietà) della propaganda per una qualsiasi merce; e che si accompagna a « regalie » rivolte ai medici sotto forme diverse, che vanno dai congressi pagati in alberghi di lusso, a mezzi più diretti di corruzione, come il comunissimo (anche se bandito dagli ordini professionali e dalla legge) « comparaggio », cioè i premi in danaro, elettrodomestici, o generi alimentari per i medici che prescrivono i farmaci di una certa industria.

Così come la cospicua spesa sanitaria, anche il dato apparentemente confortante dell'estensione dell'assistenza mutualistica a quasi tutti i cittadini rivela, ad un esame più approfondito, il rovescio della medaglia.

In primo luogo va rilevata l'incongruenza di un sistema assicurativo frantumato per categorie che comprende la quasi totalità della popolazione, ma che fornisce prestazioni differenziate, utilizzando organizzazioni e servizi differenti e assolutamente privi di coordinamento.

Un sistema siffatto necessariamente disperde le sue risorse, ha innammissibili costi burocratici e di gestione, ed è sottratto a qualsiasi controllo e pianificazione democratica.

In secondo luogo va sottolineata la caratteristica incapacità delle mutue a organizzare i servizi, ed a tener conto della qualità delle prestazioni oltre che della quantità. Da sempre le mutue si sono limitate a finanziare passivamente « l'acquisto » dei servizi richiesti dagli assistiti. Le effettive cattive condizioni di salute pubblica da un lato e le spinte dell'industria farmaceutica e delle categorie dei medici dall'altro hanno condotto ad un enorme aumento della domanda sanitaria.

Le mutue hanno risposto al conseguente aumento dei costi comprimendo la retribuzione degli atti medici, le « visite » e creando la ben nota figura del medico della mutua, cottimista di attività sanitaria scadente.

Il medico della mutua infatti, almeno inizialmente, veniva pagato dall'ente mutualistico

« a notula », cioè secondo il numero di visite compiute di ricette stilate. Di qui la tendenza a moltiplicare le visite, che molto spesso si riducono alla prescrizione del farmaco o alla stesura del certificato di malattia per giustificare l'assenza del lavoro, e il rifiuto di eseguire prestazioni mediche più complesse, che vengono smistate a centri sanitari di livello superiore (specialisti, ospedale).

Ciò comporta evidentemente una gonfiatura sproporzionata della spesa alla quale non corrisponde un miglioramento della salute dei cittadini e giustifica il prosperare di un cospicuo settore di medicina privata, alla quale ricorrono anche i « mutuati » nella speranza di ricevere una assistenza meno frettolosa e dequalificata.

Il dissesto del sistema mutualistico fornisce una chiave per comprendere il fenomeno, apparentemente inspiegabile, della carenza di posti-letto in ospedale, nonostante l'estensione cospicua della rete ospedaliera.

Occorre premettere che in questo campo esistono squilibri territoriali ancora notevoli tra il Nord, dove il fabbisogno teorico è già coperto, e il Meridione, dove in effetti si registrano ancora gravi carenze. Ma anche nelle zone dove gli ospedali, sono, sulla carta, addirittura eccedenti al fabbisogno, vediamo corsie sovraffollate e cittadini trasportati da un ospedale all'altro alla ricerca di un letto libero.

Ciò si spiega essenzialmente con le cattive condizioni di salute della popolazione, che potrebbero e dovrebbero essere prevenute, e con la qualità scadente dell'assistenza fornita fuori dall'ospedale, che scarica in ospedale il malato che potrebbe esser meglio curato a casa o in un ambulatorio.

Un altro fattore è interno all'ospedale: la tendenza al gigantismo derivante dalla politica di potere delle amministrazioni, dalle sollecitazioni di medici che ambiscono i posti di primario, e la concezione dell'ospedale come azienda, che si è fermata con la cosiddetta riforma ospedaliera del 1968, secondo la quale l'ospedale si finanzia attraverso le rette pagate dalle mutue e dai

« solventi ». Di qui la necessità di avere sempre i letti occupati, a costo di prolungare inutilmente le degenze, o di ricoverare persone che non sono malati acuti ma che necessitano semplicemente di cure domiciliari.

In questo quadro anche il dato della diffusione capillare dei medici acquista un altro significato soprattutto se paragonato con il numero delle infermiere professionali che sono solo 4,2 per 10.000 abitanti (in Inghilterra sono ad esempio ben 35). Si chiarisce quindi l'immagine del medico dequalificato che svolge in buona parte mansioni proprie del personale paramedico ma che non rinuncia d'altra parte ai propri privilegi di casta.

A questi cenni sugli enti mutualistici, gli ospedali, i medici, vanno aggiunte alcune considerazioni che riguardano gli aspetti generali dell'organizzazione sanitaria italiana, e che suggeriscono i principali nodi da sciogliere per arrivare ad un sistema sanitario che sia effettivamente « dei cittadini per i cittadini ».

### 1. La prevenzione

Abbiamo visto come nel nostro sistema sanitario quasi tutti i mezzi vengano indirizzati alla cura delle malattie. E' tempo di spostare il tiro e di puntare su obiettivi di salute.

Alcune importanti esperienze in questo senso si sono avviate, da parte di amministrazioni locali, organizzazioni sindacali, movimenti giovanili, gruppi di operatori sanitari. In particolare ha raggiunto una certa estensione il movimento dei lavoratori per la tutela della salute in fabbrica. Da una impostazione sindacale basata sulla « monetizzazione » della salute, cioè dell'indennizzo in danaro del rischio e del lavoro in ambienti nocivi, i lavoratori sono passati a rivendicare l'eliminazione dei fattori di nocività. Lo statuto dei lavoratori, e i contratti di lavoro di diverse categorie prevedono la possibilità da parte dei lavoratori, di far svolgere indagini con l'aiuto di istituti specializzati non « di parte », sulle condizioni di lavoro. Ma questa importante conquista incontra grosse difficoltà a realizzarsi compiutamente per la mancanza di

strutture tecniche e di personale qualificato. Anche qui, come in molti altri casi, la coscienza popolare precede le istituzioni. Un altro movimento che è nato in alcune zone del nostro paese è quello per la tutela della donna e dei bambini portato avanti soprattutto dai movimenti femminili, che rivendicano una moderna legislazione sull'aborto, consultori pubblici per la pianificazione familiare, l'individuazione delle gravidanze cosiddette « a rischio » (cioè che presentano qualche pericolo per la madre o il bambino, e che vanno seguite da centri specializzati), la diagnosi precoce dei tumori femminili.

E' di questi giorni la proposta di istituire una « Costituente sanitaria » per il mezzogiorno, ai fini di superare l'arretratezza igienica e sanitaria del Sud. Altri temi che qua e là iniziano a prendere corpo sono la lotta contro l'inquinamento e il deterioramento delle condizioni ambientali delle città, la lotta contro le malattie mentali, la rivendicazione di servizi per gli anziani che assicurino loro la tutela sanitaria e una vita dignitosa.

Crediamo che questi temi, per la loro rilevanza non solo sul piano umano ma anche su quello sociale e politico, debbano diventare sempre di più momenti di lotta e di rivendicazione organizzata, come lo sono quelli della occupazione, della casa, della scuola.

### 2. Il diritto alla salute per tutti i cittadini

Nonostante, come abbiamo visto, la maggioranza della popolazione sia assistita dagli enti mutualistici, va rilevato che esistono ancora cittadini privi di assistenza, in particolare i disoccupati. Inoltre contrasta col l'articolo 3 della Costituzione (« tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono uguali davanti alla legge ») l'estrema diversificazione dell'assistenza sanitaria, che va dalla « beneficenza » per gli iscritti all'elenco dei poveri, alle cliniche private di lusso per chi può permettersi di pagare rette favolose, dai paesi del Meridione senza acqua potabile, senza medico, senza scuola, alle città del Nord ricche di strutture qualificate. Occorre andare al più presto alla unificazione di tutte le risorse in un Servizio Sanitario Nazionale



le, che fornisca prestazioni gratuitamente per tutti i cittadini, che raggiunga un grado di qualificazione tecnica tale da scoraggiare la medicina privata, che sia controllato democraticamente e pianificato in modo da eliminare le sperequazioni.

### 3. Educazione sanitaria e autogestione della salute

Momento essenziale nella « lotta per la salute » è la presa di coscienza da parte dei cittadini del loro diritto a gestire la propria salute, e a non delegarla al medico e alle istituzioni sanitarie. Presupposti per la non-delega sono, su un piano culturale, una maggiore conoscenza del proprio corpo e della medicina, che dovrebbe ragionevolmente far parte dei programmi della scuola dell'obbligo; in secondo luogo la consapevolezza dei

propri diritti sul piano legale, in modo da non divenire un oggetto passivo negli ingranaggi delle istituzioni mediche; infine, la volontà politica di controllare democraticamente il sistema sanitario, che va concepito come un servizio per i cittadini e non come un « corpo separato », da guardare dall'esterno con reverenza, o con la speranza di non averci mai a che fare.

Solo quando i lavoratori delle fabbriche hanno iniziato a occuparsi in prima persona dell'ambiente di lavoro e della loro salute, si sono resi conto delle cause reali delle loro malattie, e si sono organizzati per eliminarle. Questo processo di autocoscienza va favorito e stimolato anche per le altre categorie più minacciate sul piano della salute: le donne,

gli anziani, gli inquilini delle case fatiscenti.

Ma occorre poi fare un ulteriore passo avanti: occorre che i cittadini, gli assistiti delle mutue, i malati degli ospedali, gli operatori sanitari più aperti, le forze sociali e politiche democratiche, incomincino a spezzare l'isolamento tra strutture sanitarie e territorio, tra sistema sanitario e vita democratica, per iniziare la « presa di possesso » del sistema sanitario da parte dei cittadini.

### Bibliografia

- L'ambiente di lavoro* - Atti del convegno provinciale unitario CGIL, CISL, UIL - Torino 1970. Ed. Stasino.  
*La salute in fabbrica* - ibid. 1971. Ed. Stasino.  
*Donna, salute e lavoro* - D'Ambrosio, Badaracco, Buscaglia

- Milano, 1975 - Ed. Mazzotta.

*La salute nelle fabbriche* - G. Berlinguer - Bari 1969 - Ed. De Donato.

*Il potere assistenziale* - F. Terranova - Roma 1975. Ed. Riuniti.

*I diritti del malato* - AA. VV. - Milano 1975. Ed. Feltrinelli.

*Medicina al bivio* - Coop. Editrice Donati - Milano 1972.  
*Sapere* - N. 777, dicembre '74. Ed. Dedalo.

*Da Erode a Pilato* - G. Beltrami, S. Veneziani - Padova 1973. Ed. Marsilio.

*Di farmaci si muore* - S. Scarpa, L. Chiti - Roma 1975. Ed. Riuniti.

L. BOSMI

## Svernare nell'Egeo



### Come svernare nell'Egeo.

« Sicuramente, la c'è un Dio » (Omero - Odissea).

Quando la nebbia invernale comincia a scendere e la pioggia comincia a battere sulle finestre nella testa ritornano vecchie rime infantili e ci assale la voglia di mare, di caldo di sabbia.

Gli stereotipi della società turistico-consumistica ci offrono a questo proposito le immagini delle Barbados, dei Caraibi ecc. E così diciamo « lascia perdere ». Ma non è così; l'inverno può avere una sua parentesi estiva, fantastica, anche per chi ha poche lire.

Le isole dell'Egeo sono in questo senso una ottima meta: clima mite, prezzi bassi, pochi hotel. A tutto questo si aggiunge la particolare atmosfera greca che permette distensione e riflessione.

Così Nikis Kazantzakis ne parla: « Chiunque soggiorni in Grecia e ha occhi per vedere e una mente per pensare, si ritrova in un posto magico e sconosciuto a percepire numerose vibrazioni spirituali. In Grecia una persona afferma infatti che lo spirito sia la continuazione della materia, e che il mito sia la semplice e composta espressione della realtà positiva. Lo spirito è rimasto nelle pietre della Grecia per tanti e tanti anni: dovunque tu vada, tu sco-

pri le sue tracce divine ».

Tuttavia, non facciamoci prendere dalla fantasia: queste isole non sono più quelle di dieci o venti anni fa. Molte case contadine si sono trasformate in bar, discoteche, o boutiques e pescatori infaticabili in camerieri. E' rimasto comunque un buono spazio per l'individuo, nonostante tutto.

**Come arrivarci:** Da tutte le principali città italiane c'è il treno per Atene a tariffa ridotta B.I.G.E. (Milano-Atene Lire 47.000 A-R). In nave, giornalmente da Brindisi Lit. 14.700 solo A., da Venezia una volta alla settimana (il venerdì) con la compagnia Tirrenia; da Ancona passaggi bisettimanali.

Aereo di linea da Milano o Roma con tariffa speciale per giovani al di sotto dei 26 anni Lit. 56.000 solo andata. Dal Pireo (Atene) c'è un regolare servizio di navi che collega la maggior parte delle isole: sono lente ma economiche. Purtroppo i collegamenti tra le varie isole sono più difficili, quindi se si vorrà passare da un'isola all'altra bisognerà certe volte ritornare al Pireo. I diversi uffici turistici-studenteschi ad Atene forniscono informazioni a riguardo (ed anche l'Ufficio Nazionale del Turismo). CTS, 2, Ippokratous St. tel. 60 02 33, Hellenic Organisation of Tourism, 4 stadiou St. tel. 32 33 111.

**Dove alloggiare:** Utilizzate soprattutto le camere nelle case private sono a buon prezzo ed avrete un diretto contatto con la realtà del luogo. Vi sono cartelli sulle case che dispongono di camere da affittare oppure ve lo chiederanno lungo le strade.

Il campeggio si può effettuare un po' dovunque.

**Dove mangiare:** andare direttamente dai contadini a comprare la frutta o i vegetali oppure dalla donna che fa il pane in casa: i prodotti sono più genuini e più a buon mercato. Comunque, per chi è legato alle abitudini, esistono negozi in tutti i centri cittadini delle isole.

### Le isole saroniche

**Aegina e Poros** sono le due più accessibili: piccoli villaggi e spiagge pulite. Si trova sull'isola il tempio della dea Aphaia che fu costruito con i resti delle guerre persiane. Pochi si fermano in queste due isole, preferendo la più distante e costosa Hydra. **Hydra**, possiede uno dei più spettacolari porti della Grecia: case color pastello che coprono

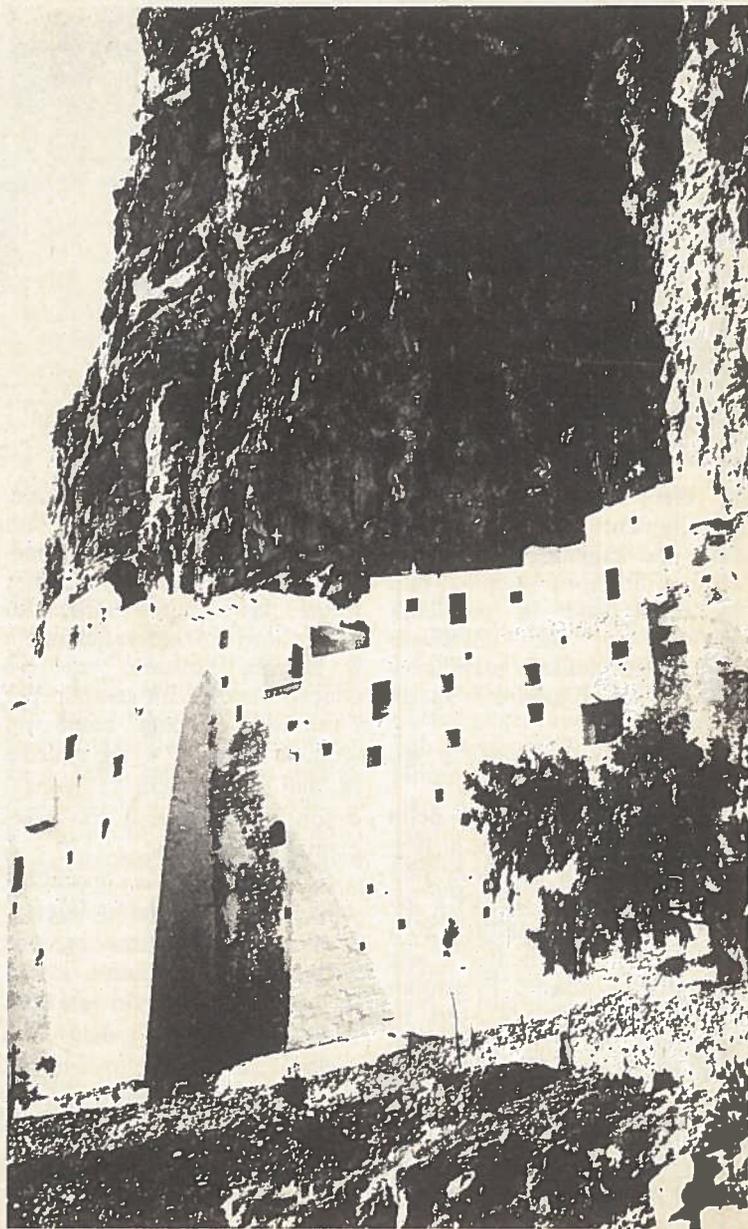
le colline degradanti verso il porto. In cima alle colline ci sono diversi monasteri raggiungibili solo a dorso di mulo. Hermes e Sophia sono gli hotels più economici che si trovano nella zona del porto, però se si sale verso le colline, si possono trovare camere in case private a poco prezzo.

**Spetsai**, è la più quieta e la più verde delle altre selvagge isole vicine. La favorita dalla società ateniese. Qui sopra il principale mezzo di comunicazione è il cavallo o il mulo. Acropole e Saronikos sono due hotels a buon prezzo, la camera doppia 100 drs (dracne), c'è anche un ostello lungo il vecchio porto. Charalambos è la taverna giù a buon mercato nella zona del vecchio porto. Aya Marina è un ristorante che co-

sta qualcosa di più, però c'è la musica popolare dal vivo. Ci sono tre navi che collegano l'isola giornalmente al Pireo.

### Le Cicladi

**Mykonos** è la più popolare isola dell'Egeo, sia per il Jetset, che per il semplice turista. I prezzi sono complessivamente un po' più cari che nelle altre isole. Per una camera in casa privata siamo cifra 80 o 100 drs. C'è un ostello vicino al punto di sbarco della nave e, costa 30 drs. a notte. Si può campeggiare liberamente sulle spiagge di Platys Yalos o di Paradiso. C'è una pensione al numero 11 di Agis Paraskeris abbastanza a buon mercato: una stanza doppia 130 drs. Il migliore ristorante a Mykonos è Spiro's, informale, divertente ed economico; Antonini's vicino al-



la fermata del bus è sempre a prezzi popolari; Alekantra è un po' più caro ed è vicino all'albergo Xenia. E' necessario da qui fare un salto a Delos, che era uno dei posti sacri delle isole, poiché la leggenda lo riteneva il luogo di nascita di Apollo. Sempre la leggenda dice: Delos sorse spontaneamente dal mare per opera di Poseidone. Ogni mattina tre navi salpano per Delos da Mykonos, il costo della A-R è di 31,50 drs.

*Maxos*: è la più grande e la più prosperosa delle Cicladi. Il villaggio principale è quello dalle case bianchissime che brillano al sole e dalle splendide chiese ortodosse. Le sistemazioni presso famiglie sono facili da trovare e, i prezzi vanno da 50 a 60 drs.

E' interessante passare un po' di tempo in uno dei 50 villaggi che compongono Naxos come Apiranthos, Filoti Damariona che si trovano nelle montagne, oppure Apollon che è completamente disabitato (solo qualche viaggiatore vi ha posto la propria dimora). Accanto ad una altrettanto deserta spiaggia.

Subito dopo Naxos c'è Paros, molto più popolare fra gli Ateniesi che fra i turisti, la città principale è Paroika, molto simpatica ma turbata da souvenirs

e boutiques; più interessante è invece Naoussa, un villaggio di pescatori raggiungibile con il bus.

*Los* è una delle più belle isole delle Cicladi, se non dell'Egeo. Un piccolo villaggio arroccato su una collina, tutto bianco, la magnifica spiaggia di Mylopotas, molte grotte dove vivono diversi freaks. Sistemazioni presso case private sono facili e a buon prezzo. C'è una nave al giorno dal Pireo.

*Santorini (Thera)* è la più spettacolare dell'Egeo, la leggenda racconta che sia la parte di Atlantide riemersa improvvisamente dal mare. La città principale è Fira, che si trova sopra a drammatiche scogliere a più di 1000 piedi sopra il mare, paesaggi stupendi. Le case private offrono sistemazioni sulle 30-40 drs., due hotels a Fira: Atlantis e Panorama un po' costosi 120-170 drs. ma ottimi. Sifnos, Siknos, Serifos e Milos sono conosciute come « le isole asciutte » sono povere ma egualmente belle, soprattutto per chi vuole meditare sul senso della vita: è il luogo adatto. *Amargos* con le sue scogliere color arancione è forse la più isolata fra tutte queste isole. Lunga e sottile, dal centro di questa isola si può vedere il

mare da entrambe le parti. Condizioni un po' spartane ma esperienze eccezionali. Qualche nota d'obbligo su Rodi: molti hotels, masse di scandinavi, monumenti eretti durante l'epoca fascista. Se ci passate non perdeteci troppo tempo. *Patmos*: è un luogo molto frequentato da pellegrini. Qui S. Giovanni scrisse l'Apocalisse. Un famoso monastero dell'XI secolo e una chiesa racchiudono la grotta, dove S. Giovanni le rivelazioni.

*Creta*. « A Creta lo straniero è ancora il dio sconosciuto. Davanti a lui tutte le porte e tutti i cuori sono aperti » (Nikos Kazantzakis). La bellezza, la storia e il panorama fanno di Creta un'isola a parte, un mondo a sé stante. Il paesaggio è marcatamente diverso: montagne selvagge e rocciose, vallette, passi, tutto inteso a creare atmosfera di « strana paura ». La civiltà Micenea ebbe qui, 4000 anni fa, uno dei punti più alti di sviluppo (palazzo di Knossos, Phaistos etc...). Heraklion è la città più grande dell'isola, qualche industria, turisticamente interessante per il palazzo di Knossos e per il relativo Museo Liberty Square (entrata 5 drs. per studenti). A Phaoistos, Aghia, Triada,

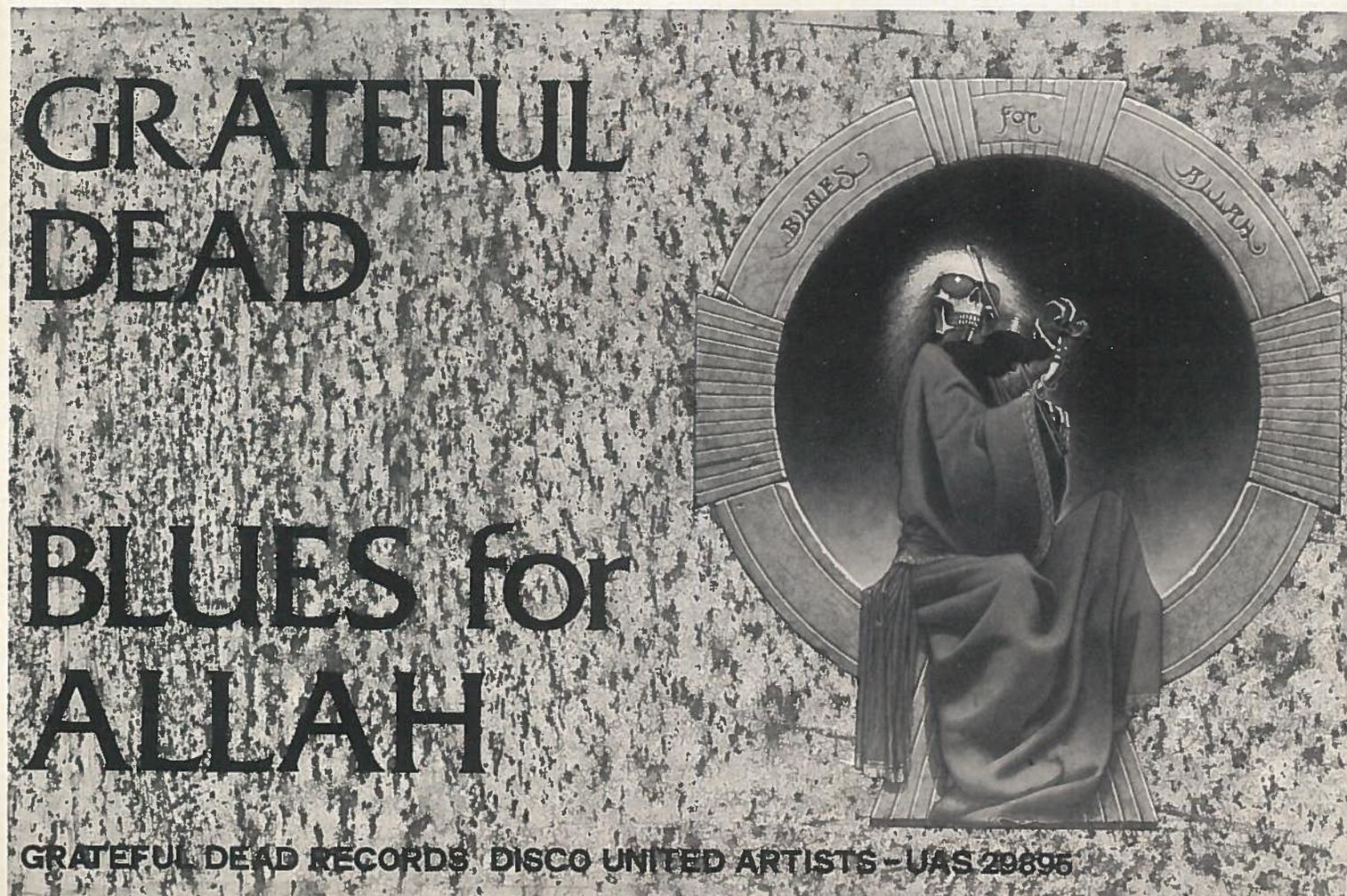
Mallaia e Gortys altri segni di questa civiltà (micenea) che fu una delle prime del vecchio Continente. Qualche hotel: Dandaris Pension, 11 Mastraka St. telef. 283 707. Ines Pension 13 Korytsos St. tel. 285 751 un po' fuori ma economica. In daidolou St., diverse taverne con all'incirca lo stesso prezzo (40-50 drs.). Per maggiori informazioni: Lotus Travel Liberty Sq. tel. 283 286-287 657.

Aghios Nocholaos, 70 km. da Heracleion, città turistica (bungalow, souvenir, boutiques) con un mare comunque molto pulito e abbastanza caldo dove si può fare il bagno tutto il periodo dell'anno. Uno degli alberghi più economici e decenti è il Lato, una doppia 115 drs. Da Aghios Nicholas escursioni balneari a Ierapetra o Vai una ottima spiaggia racchiusa in una distesa di palme.

Rethymon e Chania altre cittadine importanti dell'isola con evidenti resti delle dominazioni turche e veneziane.

« Viaggia tutto l'Egeo come Ulisse fece dopo la guerra di Troia, per una nuova era dell'Odissea ».

Carlo  
Tumio





**FLYING BURRITO BROTHERS**  
Flying Burrito Brothers  
(Columbia)

Il gaudio e il tripudio dell'«acquirente medio», ancora una volta, non ci appartengono: ce ne dispiace, domandiamo scusa. Ritorni clamorosi come questo dei Flying Burrito, formazioni «prestigiose» come quella indicata in cima alla copertina (Gib Guilbeau + Chris Ethridge + Joel Scott Hill + Sneaky Pete Kleinow + Gene Parsons) ci lasciano indifferenti, pigri, senza energia: anche perché vengono a ridar fiato ad una scena, quella country rock, che già scorgevamo fortunatamente in difficoltà, stretta alle corde dalla monotonia e dalla usura industriale.

Poco da dire su questo gruppo, che un giorno «salvammo» con mano tenera per via di un certo divertimento e ora invece mischiamo impietosamente al resto. Il country è molto annacquato, le voci «pregevoli» finiscono una purezza che la puttana californiana ha in realtà perso da tempo, sul marciapiede-sotto casa: è musica leggera e nemmeno di quella «ascoltabile», fatta apposta per ottundere con il poco probabile corteo dei tanti miti americani. Fatto fuori Berlino, il bluegrass ha perso i denti eliminando i pochi guizzi di piacevolezza che si potevano trovare: sul fronte del peace & love, Sneaky Pete Kleinow somiglia più ad un trepido mandolinista napoletano che allo spettro



a cura di:

RICCARDO BERTONCELLI  
MARCO FUMAGALLI  
GIACOMO PELLICCIOTTI

di Jerry Garcia + David Crosby.

In mezzo ai brani, deboli oltre ogni dire, poca saggezza e molta polvere: *Desert Childhood* dà ragione ai moustaches pionieristici del Gene Parsons, suonando assolutamente «da prateria», mentre *Hot Burrito number 3* cerca pateticamente il ricordo coi «bei tempi andati», tra un colpo di fiddle e uno starnuto di pedal steel guitar.

(r. b.)



**GAETANO LIGUORI**  
**IDEA TRIO**  
I signori della guerra  
(PDU)

Bene. Gaetano Liguori conferma quanto di positivo si è detto sul suo conto sfornando un disco intelligente e calibrato, pervaso da ambizioni per le quali il mercato italiano sembra già troppo limitato. Ma è tutta una nuova generazione di jazzisti — Liguori ha venticinque anni — che si sta affacciando alla ribalta, liquidando energicamente i pregiudizi e le paure che per anni hanno inchiodato il jazz italiano su posizioni di netta retroguardia, a metà tra il fanatico conserva-

torismo e sconsiderati balzi pseudoavanguardistici.

Liguori ha dalla sua una tecnica più che decente, ed un'intelligenza espressiva che si sta maturando con ottima rapidità: le influenze esistenti nel suo suono non appaiono più troppo condizionanti, e la pretesa di spaziare su mille terreni differenti — come il free à la Cecil Taylor e il folklore fusi in *Tarantella del vibrione* — sembra scaturire con naturalezza dal retroterra emotivo del musicista, folate immateriali di «ricordi» sonori trasfigurati in una sola sintonia emotiva. Non tutto è rose e fiori, naturalmente, *I signori della guerra* riprende qualche trovata piuttosto consunta — ascoltare l'*Universal soldier* dei Weather Report per capire — e *Don Mario blues* si agita in un non sempre felice intreccio di linee strumentali. Dove Liguori convince — ed a volte trascina — è nell'accortissimo recupero delle linee melodiche, «pensate» quanto basta a garantire una certa dignità innovativa, ma anche fluide e comunicative, base sonora ideale per le tastiera. Nota anche per gli accompagnatori, al basso un Roberto Del Piano calibrato e versatile, alla batteria un Filippo Monico che sta sfrondando il suo stile da ogni inutile fronzolo.

I brani più indovinati sembrano la già citata *Tarantella*, l'ironico *Viva*

*la Cassa del Mezzogiorno* e *Garabongo*. Una prova di rilievo, e un jazzista capace di sollevare i suoi ascoltatori dall'obbligo di essere jazzofili. E non è poco.

(m. f.)



**CROSBY & NASH**  
**Wind on the water**  
(A&C)

La parsimonia artistica di David Crosby (che noi ci ostiniamo a considerare, sino a prova contraria, un sublime segno di lucidità) non impedisce al vecchio maestro di onorare l'autunno 1975 con un Lp che intende spostare in avanti le lancette di un discorso fermo al 1972: Graham Nash, già discreto compagno delle ultime storie, è ancora una volta al suo fianco, timido e semplice come vuole l'iconografia ufficiale della West Coast!

Che pigro disco piacevole è mai questo, uscito da uno dei più delicati momenti dell'Età dell'Acquario! I due parlano sottovoce, recitano bene le loro parti, tracciano poesie di terra e di acqua stando attenti a non pigiare troppo un acceleratore che potrebbe anche

condurli fuori strada: California esce «come dovrebbe essere», appesa ad accordi geometricamente «belli» e ad una tematica «umanista» che in fondo resta il frutto più serio ed accettabile del Sessantotto Americano. Manca la magia, però, manca l'impatto della prima volta e il bacio a fior di labbra di una musica (sia essa universale e completa, e parlo di *If I Could Only*, sia soltanto dolce e suadente, e dico di *Song for Beginners*) che ci sconvolse nella nostra innocenza: vicenda inevitabile, da accettare con pazienza (come già accadde per il *Dragonfly* dei Jefferson e per *On the Beach* di Young) e in cui scorgere ancora il gusto, la vena morbida «di classe».

Canzoni come quelle che animano la first side, con il dialogo ottimo tra Crosby «filosofo» e Nash ragazzino smarrito, possono ben reggersi in piedi di fronte al ricordo di *Laughing* o di *Song With No Words*, o di *Sleep Song*: anche se *Take The Money & Run* è il follow on di *Immigration Song*, e *Mama Lion* mescola ingredienti già gustati nell'interminabile Nastro Californiano, e *Bitter Sweet* (la cosa migliore, con un pianoforte sottile come un ago finissimo) è una *Chapter 43* finalmente convinta della forza travolgente delle «buone vibrazioni».

Più difficile accontentarsi della seconda facciata, che manda segnali di vita con notevole impaccio melodico. *Naked in the Rain* è una delle più anemiche creature di Crosby, *Cowboy of Dream* s'inginocchia sotto il peso del passato Nash: e soprattutto *Critical Mass* (una canzone dedicata alle ultime balene rimaste) rievoca con mano infelice la fantasmagoria di *Orleans* e di *I'd Swear*, scivolando presto nella ingenuità e nella monotonia.

(r. b.)



**DON CHERRY**  
**Brown Rice**  
(Emi)

« Tamari, miso, riso integrale » canta Don Cherry sulla sua musica Immemorabile, il regalo di una semplicità creativa che ha le radici nel tempo e gli occhi ben fissi su un'aspirazione d'Armonia che sale dal profondo, in torrenti di note regalate all'incanto dell'attimo... La prima incisione « ufficiale » di Don dopo *Relativity Suite* ha tutte le carte in regola per toccare le corde del fascino, un fascino universale perché realmente non limitato da pregiudizi stilistici. Come descrivere altrimenti la soffice, calda emozione di cui vive questa musica, i mille riferimenti strutturali fusi con incredibile naturalezza in un solo magma sonoro, capace da una parte di toccare le corde dell'emozione e dall'altra di spingere l'attenzione all'interno di se stessi, un confronto ed un'introspezione individuali impregnati di scomoda lucidità...

Don lascia che la musica scorra tra i suoi strumentisti in modo « organico », senza rigidi schemi prefissati: e pure il risultato possiede un'unitarietà ed un significato incredibilmente limpidi. Il brano che dà titolo all'album è una deliziosa, sottile, ipnotica filastrocca acustica, *Malkauns* un luccicante invito alla gioia dei sensi, con Charlie Haden che regala la sua anima in un lungo, corposo assolo di basso e Billy Higgins che appare proprio il batterista ideale per questo suono, i piatti appena accarezzati e i tamburi in eco lonta-

ne, solo accennate. *Cherezig* è il momento più spirituale, il mantra tibetano Om Mani Padme Hum riportato sull'asfalto della nostra vita; e *Degi-Degi* sarabanda di mille colori, Frank Lowe che lascia cantare il suo sax con voce altissima e Don Gran Maestro di Cerimonie, la voce esile e il piano suggerito con disarmante pace negli occhi...

Che dire d'altro, un'esperienza personale assolutamente irrinunciabile, suono splendido e vivo che continua a echeggiare nella testa per ore ed ore... il miracolo di una comunicazione davvero autentica, non mediata, libera da ogni fantasma stilistico. Se nel 1975 ha ancora un senso cercare il disco « più importante » dell'anno, ecco il mio candidato. Indispensabile.

(m. f.)



**ARCHIE SHEPP**  
**A Sea Of Faces**  
(Black Saint)

Archie Shepp incide il suo primo disco italiano, sull'onda di un successo clamoroso riportato nel corso delle feste di luglio-agosto: responsabile della operazione una giovane etichetta milanese, la *Black Saint Records*, innamorata di jazz soltanto e profondamente convinta che davvero *black is beautiful*. Non ascoltavamo Shepp dai tempi di *Kwanza*, avevamo addosso ancora il profumo ambiguo di quel free stracchiato dove la promessa ottima di *Magic of Ju Ju* s'era sfogliata e il soul sbilenco di *For Losers* giocava col proprio equivoco: *Sea of Faces*

ci convince che i tempi sono ancora amari, che l'uomo non ha certo risolto molte delle intime contraddizioni, pur sotto il segno di una stimolante energia. Lo Shepp che ci viene incontro è quello delle risoluzioni degli anni '70, del semplicismo equivocado con semplicità, del passato visto con occhio libidinoso senza la magica strafottenza di *Prelude to a Kiss* e giochi simili: musicista incerto, enigmatico, abbagliato dall'antico dilemma del comunicare che prima di lui ha tagliato la testa a moltissimi leoni della scuola *free*. La musica è poco mobile, stenta a ribellarsi, vuol sfuggire a una « contemplazione » che in realtà gli scivola addosso con poca grazia: nella seconda facciata soprattutto, il recupero di una strabica ballad come *Lookin' For Someone To Love* e di un blues suadente abbozzato dalla cantante Bunny Foy, non riescono a darsi un senso, equivocando sul passato come unico modo di parlare alla gente contemporanea.

Il nucleo del disco, la poesia-fremuto di *Song For Moccambique* e la lunga avventura di *Hipnosis*, presta anch'esso il fianco a critiche e a dubbiose considerazioni. Nel primo brano, giocato sulla voce aerea della Foy e sul grintoso recitativo di Shepp in persona, si assiste alla penosa riesumazione di *Malcolm Malcolm Semper Malcolm* e di una lucida rabbia certo sepolta: se ognuno può sottoscrivere le forti parole, altrettanto non si può dire della struttura, dell'idea, legata a toni enfatici che difficilmente possono superare la soglia dell'epidermide. Ovvietà, ecco il male alla radice: come in fondo sembra narrare anche *Hipnosis*, che pure del Lp risulta la vicenda più onesta, con un sem-

plice background ritmico e violenti sviluppi di Shepp + Dave Burrell al piano.

Cosa manca? Coesione, innanzitutto, il filo saldo di un *discorso* che poi in fondo vuol dire *lucidità*: e qualche briciola di smalto strumentale, forsanche, se è vero che lo Shepp dei giorni giusti riusciva a sopravvivere ad ogni mancanza con l'urlo efficacissimo della propria « arma » sonora.

(r. b.)



**MAN**  
**Maximum Darkness**  
(United Artists)

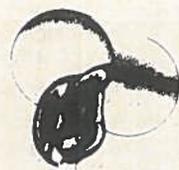
Le mani fotografate in copertina — con l'ammiccamento feticista del caso —, già grigie e raggrinzite, sono proprio quelle di John Cipollina, anche se i Quicksilver sono lontani alcune vite dal suono di quattro figure come i Man... e poi, andiamo, sarebbe fin troppo facile ironizzare su un titolo come *Maximum Darkness*...

Quando la notizia della tournée Man-Cipollina era arrivata sui giornali di mezzo mondo, tra i californiani ad oltranza era scoppiato il panico: le speranze di recupero dell'uomo sembravano divenire sempre più esili, perché scegliere il gruppo inglese più americanizzato per il ritorno ai riflettori bianchi? Questo disco è stato registrato dal vivo, in maggio, alla Roundhouse di Londra: e fotografa con imparzialità la consistenza dell'operazione, senza concedere nulla alle alchimie furbastre possibili in sala d'incisione. Due parole sui Man, innanzitutto: un gruppo

che stenta ancora a trovare una dimensione ed una direzione, anche perché gli ipersfruttati canali di certo rock non consentono certo eccessivi spazi a voli di fantasia strumentale. Micky Jones e Deke Leonard non sono individualità disprezzabili: ma è anche vero che il modello stampato nei loro occhi non ha più fiato né smalto, a meno che ripetere tre accordi di sapore sessantasette, o le pause interminabili di *Who do you love* possa essere considerato operazione intelligente. C'è molta coreografia da strapazzo, spilli puntati su ogni corpo sonoro nel vano tentativo di resuscitare idee già diluite nel calderone dell'ovvietà. Cipollina esce a tratti, quasi timidamente, a riproporre le sue inconfondibili svisate in *glissando*, la leva del vibrato sempre tra le dita e la testa persa tra le nebbie dei ricordi. 7171-551 scuote qualche emozione, *Bananas* viene riproposta nell'ennesima versione tanto per concludere in qualche modo questi quaranta minuti di nostalgia usata male.

D'accordo, la Bad Company avrebbe da imparare anche i solfeggi, su queste terre. Ma non basta. Per John Cipollina, cuoio nero sulla pelle e occhi stralunati da fantasma, questo è stato forse proprio l'ultimo sussulto.

(m. f.)



**MIKE OLDFIELD**  
**Ommadawn**  
(Virgin)

Ommadawn non è certo scampolo di *Hergest Ridge* (certamente derivato dai cascami delle « campane tubolari ») ma

di qui ad una musica sana ed intelligente ne passa di strada! Il « bel musicista » dimostra ancora di non essere tale, chiamato per la terza volta alla lavagna discografica: gli arrangiamenti leziosi, le idee stirate in lungo con l'ausilio di potenti mastici sonori, l'ingenuità del « bello » accoppiato al « pulito » (unici valori, assoluti), la dicono lunga sulla fiacca vena di un manipolatore di situazioni, di un artigiano collagista trovatosi improvvisamente in cima alla piramide del Business.

Agli amanti della morbidezza, che oppongono al nostro deliquio la rigorosa lucidità del « mi piace così » (gli stessi affascinati dai begli occhi strabici di *Wish You Were Here*) raccontiamo di una subdola delicatezza, di un finissimo gioco di luci che sfiora (senza peraltro raggiungerla) la perfezione astuta di *Tubular Bells: Ommadawn* è una porcellana istoriata con gran cura, dove l'azzurro è un gran bell'azzurro e il rosa pallido ha la sfumatura delle labbra della mia ragazza. Ascoltare gli ultimi minuti della prima parte per sentir qualche cellula muoversi lentamente: rinunciare al finale, invece, che specula con fare birbone sulla innocenza di un coro di bimbi. (Mike Oldfield sarà a GONG tutti i sabato mattina a firmare autografi alle ragazze che gli piacciono...).

(r. b.)



**ALLMAN BROTHERS BAND**

**Win, Lose or Draw (Capricorn)**

Voci di scioglimento sempre più insistenti,

Dicky Betts e Greg Allman a rincorrere discutibilissime prove solo, il lungo silenzio dopo *Brothers & Sisters*: chi avrebbe scommesso qualcosa sugli Allman Brothers? Eppure le notizie appena arrivate via etere sono incoraggianti. No, gli Allmans non si sono dati al R&B. No, non hanno assoldato una troupe di ballerine rumene. No, non hanno composto nessuna sinfonia sull'Imminente Catastrofe Apocalittica. In questo mese di tristezze, la musica di *Win Lose or Draw* sembra la panacea per tutti gli acciacchi del rock.

Cosa è successo? Proprio niente, qui sta il bello. Il gruppo marcia tranquillamente sulla sua strada, la stessa di anni, non senza evitare qualche ripetizione, quadri sonori vecchioti e cristallizzati. Ma è una musica che si ascolterebbe per ore ed ore, sempre con la stessa tensione emotiva a luccicare nelle orecchie, godendo i brani di Howlin' Wolf come se il blues fosse appena sbarcato sul nostro pianeta. Il colpi di sciabola di Betts, il pianino quasi honkytonk di Chuck Leavell, la voce di Greg, il suono che si arrotola con una fluidità unica attorno ad ogni invenzione strumentale: la slide che addenta le fibre del cuore e il ritmo che scuote la testa: e anche dopo avere ascoltato migliaia di dischi diversi, da Mozart a Stockhausen, questo suono sa conquistarsi un suo spazio di elettricità, di puro godimento sensoriale.

Relatività delle impressioni. Non mi convincono troppo le due composizioni targate di Greg Allman, *Nevertheless* e *Win, Lose or Draw*, piuttosto anonime ed inutili; meglio le idee che ribollono nel cranio di Betts, soprattutto *High Falls* — che occupa buona parte della seconda facciata — dove la musica si distende con

perfetta scelta di tempo, e gli interventi strumentali sono venati di santa libidine.

Gli Allmans si dimostrano ancora una volta un autentico gruppo, non un'accozzaglia di musicisti riuniti per caso: e pur senza strabiliare dal punto di vista innovativo, ci regalano un album che non può certo essere confinato nel cassetto marone delle Rimembranze. A buon rendere. Avanti così...

(m. f.)



**NITTY GRITTY DIRT BAND**

**Dream (United Artists)**

Il mercato italiano pullula di dischi country, e proprio in un momento di non eccessiva vitalità creativa del suono *traditional*. Tutto nasce forse da un complesso di colpa che fa tendere il collo a qualche discografico, bisognoso di discoparsi di peccati 1969 (I Quicksilver? La Band? Captain Beefheart? E chi sono?), ma anche abbastanza furbo per comprendere come anche un genere così distante dalle nostre matrici culturali possa attualmente contare su un pubblico di fedelissimi.

Dovendo scegliere, scegliamo la Nitty Gritty Dirt Band, da tempo memorabile la più eclettica e simpatica country band: dopo *Stars & Stripes forever*, che aveva un po' sfigurato rispetto all'ormai celebre *Will the circle be unbroken*, questa è la seconda apparizione italiana del gruppo. Momentaneamente abbandonata la linea del recupero e della reinterpretazione di temi tradizionali, la NGDB sembra

volersi spingere verso terreni più redditizi (ma anche più sfruttati): il country elettrificato, un'impronta banjos-mandolini-bluegrass ancora ben presente ma l'occhio fisso alle riserve di caccia dei Poco, o di Souther-Hillmann-Furay. Lungo i solchi del disco si contano ben 17 titoli, qualcosa per tutti i gusti: da una introduzione affidata ad un'arpa suonata dal vento, al folk elettrico di *Bajou jubilee* e di *Mother of love*, alle apparizioni di Leon Russel con synthesizer (*Joshua come home*), alle interpretazioni di « banjo classico » di John McEuen, ai fulminanti ritmi di violino che ciascuno di noi conserva in una memoria sonora un po' oleograficamente far west (*Sally was a goodun*).

Professionalismo e senso della misura non mancano di certo: fatto che permette di dribblare sia certa monoliticità archeologica del passato, sia un ricalco troppo piatto di formule con aneliti rockeggianti. Il cocktail si concede ovviamente solo soddisfazioni epidermiche: anche perché non esiste certo molto spazio in cui muoversi con intelligenza reale, lucida, su questi binari stilistici. *All I have to do*, canta Jeff Hanna, *is dream*. Così è.

(m. f.)



**FRANK ZAPPA & CAPTAIN BEEFHEART: Bongo Fury (Discreet)**

Smessi i paludamenti del marchese de Sade per assumere il saio francescano del « volemosse bene », Frank Zappa si

riappacifica con il vecchio nemico Don Van Vliet e brinda con lui al futuro del pop: *Bong Fuy*, il pezzo di vinile che dovrebbe festeggiare l'avvenimento, emana incredibili vibrazioni industriali, confermando come di certe trovate angeliche si debba sempre diffidare, specie in terra musicale.

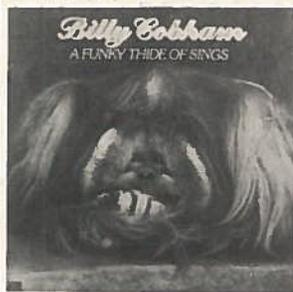
Il duo, reso leggendario dal vulcano degli anni '60 e in realtà sperimentato precisamente una sola volta, con *Willie The Pimp* sui « topi caldi », avrebbe in teoria buone possibilità di funzionare. Lucido e infingardo lo Zappa, con manuali di controarchitettura in fondo alle tasche, geniale e istintivo il Beefheart, vera forza della natura disponibile per ogni evenienza: un *Uncle Meat* ancor più sboccato e volgare dell'originale, con timbrica inaudita e rigorosa fiera arcaica, ben potrebbe nascere da una « fusione » controllata con cura. Ma Zappa è stanco, Beefheart smemorato, la Discreet alle prese con qualche chilo di « morfina mercantile »: per cui il lavoro si rompe prima ancora di acquistar fisionomia, proponendosi come « avvenimento casuale » e non certo come data storica del pop anni '70.

La musica, frantumata in sketches e incanalata sui binari dell'*easy listening*, del sincopato a tutti i costi, dell'hard mezzo serio e mezzo triviale, soffre gli stessi mali di *Apostrophe*, di *Over-Nite Sensation*, e inciampa in un umorismo di triste lega che fa appassire le (poche) trame di *One Size Fits All*: suono pallido, con la schiena a pezzi, steso alle corde delle lunghe « recite vocali » che un Beefheart sempre più sporco regala come suprema illusione artistica. Falsa libertà, ecco il nostro problema; nessuno recita qui la sua giusta parte, se è vero che ci ostiniamo a

considerare « buono » il solo Zappa tipo *Burnt Weeny Sandwich* (o tipo *Absolutely Free*) e « sincero » il solo Beefheart formato *Trout Mask Replica*.

Dei nove brani, alcuni dei quali « tirati su » dal vivo in un concerto del maggio scorso, sette almeno risultano statici, legati all'anemia dell'ultimo Zappa: *Advance Romance* e *Muffin Man* danno invece ragione al nevrotico Beefheart esperienza Virgin, disordinato e cattivo quanto può esserlo uno stimato cassiere del Supermarket Discografico.

(r. b.)



**BILLY COBHAM**  
**Funky Thide of Things**  
(Atlantic)

Il temibile « picchiatore-divo » di *Shabazz* e cose precedenti, si spoglia di molta violenza e prende a lavorar di filo: il senso di questo quinto album del celeberrimo drummer di colore sta qui soprattutto, con amorosa dedica a coloro che ancora riescono a cogliere le tinte sfumate nel bel mezzo dell'intrigo consumistico industriale.

Mi pare che qui sia tutto più pianificato, chiaro, preciso che nei lavori precedenti: se la forza inaudita di *Spec-*

*trum* è appassita per non risorgere mai più, è vero anche che l'impasto sonoro si è messo il vestito di festa, dandosi una « coerenza » e una filosofia che a stento avevamo intuito nel fogliame delle opere precedenti. Cobham è un entertainer, cioè, e qui scioglie ogni dubbio in proposito: il suo funk + jazz + easy listening è una storia per animi delicati, per spiriti dolci ancora in grado di scambiare raffinatezza per verità espressiva, di equivocare feeling con grande civiltà del corpo. John McLaughlin saluta e scompare dietro l'ultima porta, sostituito da uno spettro a caso che potrebbe essere Eddie Harris come David Clayton-Thomas o chiunque altro, con tutti gli adeguamenti necessari: niente di male, ad ogni modo, se è vero che i tanti profeti del « jazz elettrico » ci servono né più né meno dei « manovali da R&B », prigionieri tutti di un so-

gno « di retroguardia » incapace di mettere in moto la nostra mente.

Ascoltare la prima facciata, specialmente, con *Funky Thide of Things* che insegna la filosofia della musica da telefilm e *Thinking of You* che allaccia coppie timide nella oscurità, e *Some Skunk Funk* con perfidi guizzi da discoteca: meno adatta al nostro discorso la seconda parte, con la lunga *Moody Modes* che ancora indugia nel ripostiglio del vecchio Cobham. Il « tritolo batteristico », sciorinato un po' ovunque con piccoli, incomprensibili frammenti e riunito infine in un lungo Drum Solo, si dimostra di qualità diversa rispetto al passato: Cobham diventa umile e modesto, rinuncia alle torrenziali piogge rumoristiche e fa parlar l'eco e altri minuscoli tricks, bluffando con divertente candore la propria verginità percussiva.

(r. b.)



**BOB MARLEY & THE WAILERS**  
**Natty Dread**  
(Island)

Lanciato da una martellante campagna pubblicitaria nei paesi anglosassoni, eletto da certa stampa inglese notoriamente assetata di idoli a « genio degli anni '70 », Bob Marley si rivela comunque il primo musicista capace di far uscire il reggae dalle pastoie di certa sorridente imbecillità consumistica. *Natty Dread*, pubblicato da noi con un cospicuo ritardo, è la foto esatta dell'uomo, viso aguzzo e strano bagaglio di convinzioni sulle spalle. Marley è ovviamente fiero della sua origine nera, ama farsi



**Il pubblico non ascolta.  
Partecipa.  
Compone.  
Arrangia.  
Vive.  
Il pubblico è musica.**

task/Modena

**area**  
international POPular group



Danza della pioggia, Festa del Proletariato giovanile 30 Maggio 1975-Parco Lambro

## Are(A)zione

Are(A)zione (CRS LP 5104) è il nuovo Lp degli AREA registrato dal vivo a Milano (Parco Lambro) a Napoli (Festa dell'Unità) a Rimini (Festa della Gioventù) a Reggio Emilia (Teatro Comunale) e in cento altri incontri col pubblico.

Una facciata di pezzi mai eseguiti. "L'Internazionale" in un nuovo arrangiamento. Le altre composizioni, anche se le più conosciute, sono arrangiate e registrate con l'intervento diretto del pubblico.

Distribut. Baby Records srl Milano

CRAMPS RECORDS/Milano

fotografare con colossali joint tra le labbra, declama con un tocco di arroganza la filosofia dei Rastafarians, la setta cui aderisce. Ingenuità, diciamo subito, ingenuo misticismo ed ingenuo rivoluzionarismo, consapevolezza un po' nebulosa di una sorta di debito dovuto alla « grande madre universale », rime congo/bongo... eppure è inevitabile fermare sul suo suono un attimo d'attenzione. Le linee strumentali sono sottili e ben distinte, lo svolgersi del suono rarefatto, quasi in sordina: gli spazi di silenzio, le pause, assumono una loro irrinunciabile importanza anche all'interno di una struttura ritmicamente marcata. La voce di Marley cadenza l'espansione sonora con toni secchi, glaciali: gli interventi chitarristici sono per lo più brevi contrappunti, sibili lanciata contro le pareti dell'orecchio.

Il protagonista è assolutamente privo di artefazione; e la musica ha saputo trovare la sua accattivante originalità in un'idea di una semplicità davvero disarmante. Marley ha in sé qualcosa di perfettamente spontaneo, di organico, che lo rende immediatamente disponibile a chiunque: e sa anche vestire i panni del profeta, ogni testo è affermazione orgogliosa e netta, che non concede certo spazio alla pluralità delle interpretazioni. Diversamente da quando accade con il R&B di consumo, qui i fiati entrano solo sporadicamente nelle costruzioni strumentali. Ed in effetti nel suono dei Wailers c'è tutto, la linearità del beat '64 e il volto sonoro più recepibile dall'appassionato di rock, i ritmi intelligenti di certo suono nero e lo spunto abbastanza nuovo per dare vita, addirittura, a tutta una scuola — che invaderà ben presto i nostri scaffali, statene pur certi.

L'esperienza non è tra-

scurabile, anche se dopo quattro brani il suono continua imperterrita sugli stessi binari, evidenziando una preoccupante monoliticità. *Lively up yourself, No woman no cry, Rebel music e Revolution* gli attimi più convincenti. Siamo a vedere.

(m. f.)



**CARAVAN**  
**Cunning Stunts**  
(Decca)

I Caravan che somigliano ai Beatles, che bella sorpresa! Credevamo di avere ascoltato « tutto l'immaginabile », tra le pieghe del sesto disco sinfonico; e invece no, invece questa virata verso la canzonetta balorda, l'effetto vigliacco, Paul McCartney convincente e carino: così si rinnega Canterbury, con poco fiato e un'assoluta mediocrità inglese!

I Caravan odierni sono lo spettro dell'ambiguo-attraente complesso di qualche anno fa. Quello che li distingueva, il suono infido e colorato, la timbrica esaltante, il linguaggio ritmico fresco e piacevolissimo, si è dissolto con impensabile facilità: in sua vece, un far musica dai deboli profumi dove l'orchestrazione gioca con il proprio mito e le forme espressive non superano mai la soglia del disarmante semplicismo.

Chi ha in mente *For Girls Who Plump*, primo album della decadenza, sa quale taglio dare alla propria immaginazione. Musica annoiata e in eterno dubbio, senza un contributo al capire la realtà o un minimo aggancio con il vocabolario della fantasia: dove la rimarchevole normalità

chitarristica di Pye Hastings diventa stupido gioco impacciato e Dave Sinclair, amatissimo per certe sue « vocette » alla tastiera, riesce insopportabile quasi quanto un Mike Ratledge contemporaneo.

Le due sides in fondo si equivalgono, senza nemmeno un guizzo che possa riproporre le piccole visioni di *As I Fell I Die* o *Nine Feet Underground*: sul secondo lato, ad ogni modo, spicca la lunga e roboante suite di *The Dobsong Conshirotoe*, fragile esercizio di calligrafia per un complesso da cui si dovrebbe cavare ben altra energia.

(r. b.)



**THE TUBES**  
(A & M)

Eccoli qua, in questi tempi di frenesia consumistica non è certo comune trovare un gruppo già famoso ancora prima di avere inciso un solo disco. Show da far impallidire l'Alice Cooper Grand Guignol, musica come processo di frantumazione degli stili sonori: i Tubes assicurano materiale, per i prossimi mesi, a tutta la stampa musicale mondiale — scandalistica e non. Sette musicisti, ed un volume sonoro realmente impressionante. Se pensate che la produzione è curata da Al Kooper, ottimo businessman ma anche irrimediabile nostalgico dei suoi tempi *I stand alone*; che il gruppo si agita sulla scena californiana; che spesso il suono, legato su scena ad azioni visuali, assume la cadenza del musical; che certo intelligente elettronismo resta sempre e comunque

nelle pieghe del suono; che il condimento finale è naturalmente impastato di autoironia, avrete già una prima idea di cosa vi possono offrire i Tubes. Da *West side story* a Zappa, tutto l'itinerario di un suono-sogno americano; con il rock inevitabile filo conduttore, essenziale ed universale riferimento di qualsiasi costruzione e provocazione. Il rischio del pasticcio era senza dubbio notevole: ma i singoli musicisti possiedono senz'altro il pizzico di professionismo necessario per non far degenerare la propria immagine fin dal primo disco. Non è certo l'originalità a mancare: eppure c'è una fragilità di fondo, un incubo dagli occhi neri da esorcizzare in ogni brano, con grande spreco di coloratissime girandole strumentali, acrobazie vocali e riffs martellati nel cervello con fredda determinazione. *Up from the deep, Mondo bondage, What do you want from life* e *White punks on dope* gli attimi più convincenti, quando l'ansia dissacratoria che percorre fin troppo insistentemente le vene della musica trova una sua giusta dimensione, e l'aggressione strumentale suggerisce perfino una certa costruttività.

Gruppo *speedy* e fondamentalmente divertente, Tubes non si è ancora meritato la palma di « rivelazione dell'anno » o amenità simili. Ma la base su cui lavorare ha solide radici, e promette qualcosa. Un disco che va ascoltato — se comprarlo o no, poi...

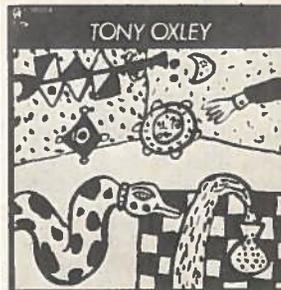
(m. f.)



## DISCHI D'IMPORTAZIONE



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



**TONY OXLEY**  
(Incus)

Lontano dagli strilli della popolarità e della considerazione, quest'uomo sta scrivendo pagine di musica (di suono) tra le più fresche mai ascoltate negli ultimi anni: è un vero peccato che le sue parole viaggino appese ad una etichetta dal timido volo quale la Incus, la casa di Derek Bailey e dei pochi « radicali » d'Oltremarica.

Oxley ha deliberatamente scelto la strada dell'emarginazione, i sotterranei dell'alternativa. Anni fa, al seguito di Mc Laughlin e delle « giovani promesse jazz » poi santificate dall'Industria, gustò il pane della normalità e dell'« intuizione elettrica »: seppur rifiutarlo, volle chiudersi nella stanza delle cose difficili dove Bailey, Evan Parker, Paul Rutherford, Barry Guy e pochi altri giunsero a tenergli compagnia regalandogli (come qui accade) il fiato del proprio coraggio. Scelta ardua, occasione decisiva: dove la musica non è più lo scherzo da tracciare con poche righe di matita ma diventa dannazione e gioia grandissima, un « tutto » che risucchia desideri e idee pretendendo rigore, lucidità, rifiu-

to solenne del patteggiamento.

Dischi come questi dimostrano la validità di simili atteggiamenti. Ripulendo da vizi e trucchi l'originale materia sonora, Oxley è giunto ad un eccitante linguaggio essenziale: dove il jazz è un posto ampio da dove muovere alla scoperta dell'Universo e non mai un ghetto in cui esaltarsi vanamente e poi morire, dove il gioco di percussione ha il gusto speziato dell'absolutely free, invenzione tra le invenzioni, senza il codice ridicolo della batteria, delle congas, degli assoli, dei ritmi, delle misure. In quattro brani (*East of Sheffield, South East of Sheffield, PP1, MWM*) Oxley raccolta le sue storie completamente solo; indugia, si rilassa, parte per brucianti avventure poi dimenticate in fretta, si parla addosso, si esprime compiutamente, percorrendo a piedi nudi un alfabeto che non può

non sembrare deliziosamente nuovo. Nemmeno per un attimo gli vengono in soccorso i vecchi gesti, le mosse preventivamente studiate sulla scacchiera: improvvisare, magnifico esempio di igiene mentale, è correre dove non si è mai stati, lasciarsi andare al ricordo e al sortilegio di un attimo per poi inghiottirne la memoria, affascinati da un nuovo, ulteriore segnale. Con chi tracciar paragoni, per far intendere? Con Derek Bailey, forse, tenendo presente le differenti armi timbriche; o con Han Bennink, per chi ha presente il pazzo olandese, con cui può esistere anche il legame di un modus operandi che è carezza agli strumenti, piccola auscultazione al cuore, senza fughe di violenza o tempesta scandita velocemente.

I due brani ad ampio organico esaltano i pregi e l'ingegno sonoro, colorando le invenzioni

con tinte assolutamente straordinarie: Evan Parker, soprattutto (tenerlo d'occhio, costui!) è inquietante con un sax amleriano che strilla verso l'acuto perdendo ogni contatto con il reale e con ogni « logico » svolgimento. Ancora una volta, però, è Oxley a dominare: dall'alto di un smisurato vocabolario, con uno stile fatto dolcemente respirare dall'uso assennato dell'amplificazione, che insegue e piega il rumore alle giuste esigenze dell'artista.

(r. b.)



**JOE BONNER**  
**The Lifesaver**  
(Muse)

Joe Bonner per la stragrande maggioranza dei

comuni mortali è un nome pochissimo conosciuto. Eppure Bonner, tra i pianisti afro-americi delle ultime generazioni, è una delle personalità più in vista e in ascesa. Messosi in luce soprattutto al fianco di Pharoah Sanders, con cui ha lavorato per un buon periodo di tempo incidendo anche quattro LP, è venuto recentemente in Europa con il quintetto di Billy Harper. Lasciando ad altre occasioni la storia di questo talento ancora in elaborazione nel misterioso sottosuolo afroamericano, mi occupo di questo primo LP inciso sotto suo nome, in cui Bonner si esibisce tutto solo al piano (in alcune brevissime sequenze, però lo stesso Joe usa altri ausili, come flauto o piccole percussioni). Che dire della musica che Bonner ha composto e suona in *The Lifesaver*? Niente di trascendentale, ma in sei pezzi vengono abbozzati altrettanti deliziosi qua-

dretti meditati e sereni dell'uomo. Che è per temperamento un poeta e si esprime come tale, secondo l'idioma classico e pure moderno appartenente al filone *mainstream* della Black Music. Riferimenti: ce ne sono tanti e Mc Coy Tyner sembra quello più evidente, ma alla fine appare abbastanza delineato il mondo personale di Bonner che è un pianista creativo, con diverse cose da dire, anche se certamente destinato a muoversi su strade non proprio rivoluzionarie. Di Cecil Taylor ce n'è uno solo ed è giusto che sia così, perciò lasciamo pure spazio a Joe Bonner. Forse ha altre storie da proporci ed è opportuno attendere che abbia il tempo di maturarle e di tirarle fuori. In conclusione un album di musica fresca e dolce, senza essere per questo insulsa o soporifera.

(g. p.)

# CHOCOLATE KINGS

lato 1

1. FROM UNDER
2. HARLEQUIN
3. CHOCOLATE KINGS

lato 2

1. OUT OF THE ROUNDABOUT
2. PAPER CHARMS

musica e testi composti ed arrangiati dalla PFM  
ad eccezione di CHOCOLATE KINGS e FROM UNDER  
i cui versi sono stati scritti in collaborazione con MARVA JAN MARROW

## PFM

FRANZ DI CIOCCIO : batteria, percussioni, seconde voci  
PATRICK DJIVAS : basso  
FRANCO MUSSIDA : chitarre, seconde voci  
MAURO PAGANI : flauti, violino  
FLAVIO PREMOLI : tastiere, seconde voci  
BERNARDO LANZETTI : voce solista

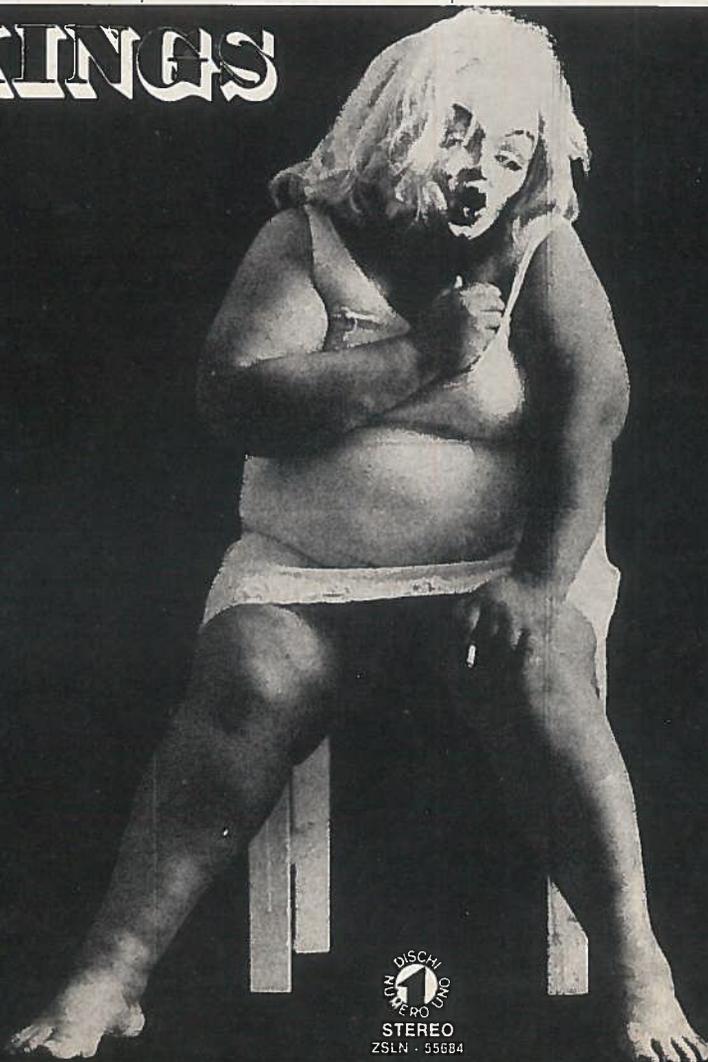
registrato e missato nel giugno e luglio 1975  
STUDI RICORDI, Milano

tecnico del suono : GAETANO RIA  
produzione : PFM CLAUDIO FABI  
produttore esecutivo : FRANCO MAMONE  
strumentazione : NORLIN, MONZINO, SGLINGERLAND  
ZIDJIAN, LOMBARDI e GRASSI

copertina : al. se. milano  
speciali ringraziamenti a gaetano, marva, david leed e dave roberts

Art director: gianni sassi, ezio colombo  
Foto: fabio elmon  
Per gentile concessione dell'Alfa s.p.a.

IL NUOVO  
DELLA  
PFM



DISCHI  
UNO  
STEREO  
ZSLN - 55684



### JET (CBS)

Il rock inglese sta voltando pagina lentamente ma sicuramente, dopo la vampata romantica à la Genesis e i sempre più patetici tentativi di rianimazione rivolti al cadavere dell'hard. Sotto questo punto di vista i pur discutibilissimi Roxy Music hanno davvero aperto una strada, e non è detto che i loro allievi non riescano ben presto a recitare copioni più lucidi ed essenziali.

Forse i Jet, il gruppo più convincente fiorito sui brividi decadentoidi degli Sparks. Non a caso il nucleo della formazione ruota proprio attorno al bassista Martin Gordon, che degli Sparks è stato la seconda mente e l'ispiratore per non poco tempo; e a Dave O'Liste, un nome che abbiamo ritrovato nei *line-up* dei Nice e dei Roxy Music, sempre sfuggito per un soffio all'abbraccio (mortale) dell'isteria teenager. I Jet — per il momento — hanno evitato le coreografie di dubbio gusto che sono state alla base del lancio dei fratelli Mael: limitandosi a proporre una voce — Andy Ellison — vistosamente sensibile al fascino dell'estetica dandy. La lezione Sparks è stata invece colta al volo ed opportunamente digerita nella strutturazione sonora: ritmi spezzettati con ironica baldanza, intrecci inestricabili di vocali/consonanti/prese di coca a tutta narice; i tempi che da anni si sono stampati nell'orecchio dei seguaci di Ritchie Blackmore vistosamente stravolti, con semplicità ed efficacia. Un'immagine di gruppo

solida, accentuata da un messaggio che confonde spesso e volentieri le carte delle linee strumentali, impastando voce chitarra tastiere in un'unica magma sonoro, pulsante e saltellante. Decisamente meglio la prima facciata, con *Start here*, *Brian damage* e *Nothing to do with us* che definiscono con intelligente energia i contorni del suono; più avanti le fila dell'ispirazione si fanno consunte ed arrugginite, macinando senza troppa convinzione una singola idea riproposta in centoventi salse.

Pur non vantando individualità di grande spicco — il ruolo di Gordon appare determinante soprattutto in fase compositiva — i Jet sembrano avere qualche carta in regola. Avremo tempo per verificarne la consistenza.

(m. f.)



### LEO KOTTKE Chewing Pine (Capitol)

La piccola pianta carezzata nella meravigliosa simbologia di copertina (« la mia musica è una pianta », stava scritto su *Greenhouse*) non basta a dare senno a questo ottavo lavoro di Leo Kottke, primo della nuova era di celebrità dell'artista. Già *Dreams & All That Stuff* aveva ammonito precisamente che andava consumandosi alle spalle dell'uomo una astuta macchinazione: qui il gioco si svela, parendo ormai chiaro che del chitarrista si vuole fare un personaggio, con i colori e il gusto che possono piacere al « consumatore medio » di musica pop.

Kottke è sempre stato strumentista geniale, sel-

vaggio, istintivo. Il suo guardar la tradizione, il suo afferrare il mondo per le radici della poesia, si sono svolti in ogni tempo lungo binari di esaltante originalità: se John Fahey era il *tramite* immediato, con il rigore di una amorevole tecnica mai compromessa, nel nostro vi era tuttavia un segno unico, una matrice complessa dove tutto il patrimonio folklorico degli Stati Uniti confluiva e si stemperava, stretto con forza alla emozione e alla fantasia spicciola: con l'ingenuità di qualche *canzone* e il sapore magico di uno *stile* formidabile, in grado di bruciare le dita a qualsiasi « concorrente ».

Quel Leo Kottke (che non vogliamo rinchiudere certo nel piccolo orto Takoma: sino a *Dreams & All That Stuff* è tutta una processione di ottime cose, anche negli uffici spaziosi della Capitol Records) è ormai un trepido ricordo per appassionati, una figurina da inserire nell'albo dei « rimarchevoli folksingers degli anni '60 »: appeso alla propria stupefacente abilità come ultima certezza per non morire, il nostro eroe ha perso molto candore, parecchie idee, il senso, soprattutto, di un discorso lirico ch'era tutto e niente, scrittura meravigliosa tra le corde di una sola chitarra. Gli arnesi che lo attorniano, anziché dare tono all'esperienza, anziché stenderla con mano felice sul tappeto del « colore », stringono e violentano inesorabilmente il poco suono: non è il vero Kottke quello che qui ripiega nel proprio angolo, limitato da un basso nevrotico e da una strumentazione che vuol gridare una assoluta, disarmante « normalità ». La chitarra così isolata, poi, è incapace di qualsiasi esaltazione, intimidita da un clima che rinsecchisce molte idee:

gli scopi di eccellentissimo *oltre bluegrass*, le meditazioni di vita, i giochi di minimo tratteggio son messi da parte per far posto ad una deludente mediocrità, dove l'abbaglio della « grande tecnica » copre pietosamente le falle della ispirazione.

Tra i dodici frammenti, brevi com'è tradizione, poco da raccogliere: *Scarlati Rip-Off*, soprattutto, lascia sgomenti per l'ambiguo atteggiamento di un americano decisamente tale che gioca (scherza?) con un certo classicismo di stampo europeo. *Venezuela, There You Go*, poi, ammicca dall'alto di una magica intenzione per consumarsi nella consuetudine quasi country.

(r. b.)



### ANDREW HILL Spiral (Arista)

Anni intensi e stimolanti i '60! Un turbine di tensioni, un alternarsi di personaggi ansiosi di smuovere le acque e di creare nuove vie. Alcuni escono fuori allo scoperto dopo anni di anticamera buia in sotterranei maleodoranti, altri si sono persi per strada impietosamente censurati dall'oblio. Altri ancora risuscitano oggi dopo un lungo e scomodo soggiorno nel limbo. Andrew Hill appartiene a quest'ultima schiera. Una lunga e felicissima serie di LP ce lo fece conoscere allora pianista fresco e interessante al fianco di personalità come Roy Haynes, Elvin Jones, Joe Henderson e compagnia bella. Un musicista con le idee chiare, con una sua tematica originale e

allo stesso tempo legata strettamente alla tradizione. Nero, originario di Haiti, si distinse alle soglie degli anni '60 come un artista solido e con in corpo delle idee in parte nuove e vive. I maniaci delle influenze stilistiche potevano riconoscere nel suo stile pianistico precisi richiami a Bud Powell, a Monk, e persino a Taylor. Anche se la linea ferrea dei dischi Blue Note lo inquadravano nel filone hard bop più o meno « progressivo ». Dopo un lungo periodo di silenzio, oggi Andrew Hill torna all'attenzione di un pubblico più largo. Questo suo LP per la Arista è un inventario esemplificativo dello Hill di oggi. Gli sono stati messi a fianco, in un disinvolto campionario di tipi e di artisti, nomi di ieri e di oggi: da Lee Konitz a Ted Curson, da Cecil McBee a Robin Kenyatta, da Stafford James a Barry Altschul. E il risultato è perfettamente conseguentemente a quello che già si sapeva di Andrew. Per fortuna nessuna concessione alle mode attuali, ma un musicista forte e rigoroso che ripete il suo universo creativo senza troppe sorprese, ma anche senza nessuna deviazione di tipo opportunistico o strumentale. Nei diversi bozzetti del disco esce fuori il solito compositore e pianista sanguigno e generoso che già si conosceva.

Un campionario di brani e di sensazioni diverse, grazie anche al variare degli organici di titolo in titolo. Un disco, dunque, forse perfettamente prevedibile, ma certamente genuino e vero come pochi altri della corrente produzione. Occhio a *Invitation*, un delizioso duetto di Hill e del redivivo Lee Konitz.

(g. p.)

il secondo disco

# GAETANO LIGUORI IDEA TRIO

## i signori della guerra

"Liguori" met au service de cette inscription politique un grand talent de pianiste et une intelligence musicale qui, comme celle de Charlie Haden, sait faire signe des sons.

Jazz Magazine  
Festival di Bergamo

"Del pianismo pieno di spirito... ondeggiante entusiasmo che vi lascerà senza fiato."

Steve Lare  
Melody MaKer

il primo LP



Gaetano Liguori  
idea trio  
Cile libero,  
Cile rosso

**PI**

ITALIANA

## La nuova canzone bretone

# Disonora il padre!

Di Stivell si è detto. Fierezza, poesia, la profondità espressiva di chi riesce ad 'estrapolare da ogni forma sonora l'essenza vibrazionale di un messaggio sensitivo. Ed anche molto ben ragionato.

Ma quali sono dunque i reali contorni della nuova canzone bretone, quali le sue motivazioni e le sue speranze, i volti che dietro lo stendardo del *celtic revival* tentano di richiamare l'attenzione del mondo su una secolare storia di oppres-

sione ai duchi francesi ed inglesi: fino all'annessione alla Francia, ed all'inizio del processo di colonizzazione.

All'interno di un tracciato di vita così duro e doloroso, è certamente sorprendente notare come il popolo bretone abbia saputo conservare la propria identità etnica e culturale, perfino una lingua, una musica, una tradizione poetica costellata di mille figure di eroi popolari. L'obiettivo era evitare la scomparsa della Bretagna dalle car-

Gli antenati del suono bretone possiedono un nome carico di fascino e di magia: i bardi. Si accompagnavano con « uno strumento simile alla lira », come riportava lo storico romano Diodoro: proprio l'arpa celtica riportata alla luce dal padre di Stivell. Nella gerarchia sociale di quei tempi, i bardi erano inferiori solo ai sacerdoti, i druidi: la loro funzione non era semplicemente poetica ed artistica, ma anche didattica (l'insegnamento in

musica di mille scampoli di saggezza pratica, dall'uso delle erbe medicinali fino alle tecniche di guerra). Nel loro suono era possibile scorgere elementi magici, rituali e

religiosi costantemente impregnati di grande poesia: artisti autentici e completi, i bardi si tramandavano di padre in figlio, ed oralmente — secondo la tradizionale



## LYONESSE

sione, « questi volti sconosciuti sulla nostra isola / perché, per quale motivo / dove sono le tombe dei nostri uomini? »

1.

La storia del popolo bretone è un racconto di sangue e di dominazioni, fin da quando l'esercito Romano aveva invaso l'intero territorio dell'attuale Francia distruggendo le delicate strutture tribali celtiche, una tradizione esoterica ricchissima ed eccezionalmente evoluta: quella dei druidi. Il periodo medioevale senza pace, una breve indipendenza ed ancora la sottomissio-

ne geografiche, il brutale processo di annessione ad uno stato secolarmente ostile: dalle rivolte dei « Bonnets rouges » cinquecenteschi alle bombe 1970 del Fronte di Liberazione Bretone è sempre esistita una ben precisa continuità storica. La musica è ovviamente stata lo specchio fedelissimo di questa condizione: i *traditionals* bretoni, in effetti, sono diventati con il trascorrere del tempo un colossale esempio di storia alternativa, scritta dal basso e tramandata lungo l'arco di secoli ai giovani come lezione insostituibile di libertà.





avversione dei popoli celtici per la lingua scritta (cioè morta) — un enorme bagaglio di conoscenza e di storia. I bardì furono soppiantati, a partire dal VI secolo, dai menestrelli, che rappresentavano un ulteriore passo sulla via della volgarizzazione dell'arte musicale: i testi, a questo punto, iniziano ad essere popolati da feste, sbronze, donne, drammi di gelosia. La spaccatura tra questo tipo di canzone e la musica religiosa (ora veramente rinchiusa tra le maglie di un'opprimente ritualità) è a questo punto un dato di fatto.

2.

Con la prima guerra mondiale — in cui i bretoni vengono trattati come carne da macello: uno su quattro non ritorna dal fronte — la

situazione della cultura bretona giunge al punto più disastroso. Vietato l'insegnamento della lingua tradizionale, scoraggiate perfino le feste popolari — imperniate su commedie e canzoni in cui il francese è sempre identificato con l'oppressore —: perfino il musicista bretono più noto dell'epoca, Théodore Botrel, si fa interprete di un integralismo per lo meno ambiguo. Dicono le cartoline postali del 1916, emesse con quattro versi scritti di suo pugno sulla facciata: « Vegliamo sulla Francia immortale / sempre pronti a soccorrerla / un Francese deve vivere per essa / per Essa un Bretonne deve morire ». Culto di Masoch? Qualcosa di più: il punto terminale di un'attenta operazione di soffocamento del-

l'orgogliosa identità nazionale bretona.

Bécassine, il noto personaggio dei fumetti che riscuote un grande successo negli anni '30, è proprio il prototipo lungamente cercato dallo Stato francese per perpetuare il suo disegno colonialista: una contadina ingenua, tendente alla demenza e... priva di bocca. La fine del diritto di espressione per il popolo bretono era stato sancito in modo definitivo.

Dopo la seconda guerra mondiale e la lotta di liberazione, le forme musicali bretoni superstiti erano principalmente quattro. *l'an dro* nel Vannetais, la *gavotta*, la *danse fisel* e il *plinn* — il più antico in assoluto — nella bassa Bretagna, la regione delle montagne. Proprio qui era ca-

ratteristica una forma interpretativa vocale chiamata *kan ha diskan*, una sorta di «staffetta» a due voci in cui l'ultimo verso di ogni ritornello viene cantato coralmemente, infondendo in chi ascolta un curioso stato di eccitazione. Il *kan ha diskan* è largamente presente anche nell'opera di Stivell (*E Langoned* soprattutto) e in quella dei suoi continuatori. Da notare che ogni brano vocale o strumentale è un pretesto per una differente danza: le danze sono impostate su di un canovaccio fisso — e piuttosto complicato — che consente anche qualche improvvisazione. Questa caratteristica — « vissuta » profondamente da tutti gli amanti del suono celtico — fa del revival bretono una delle forme musicali meglio

disponibili ad una partecipazione corale, e più ricche di una colorata, splendida spettacolarità.

3.

Grazie a Stivell, a Glenmor ed a Gilles Servat il problema bretono è divenuto di dominio pubblico. Il ripristino dell'insegnamento della lingua tradizionale non appare più un obiettivo irraggiungibile: e la nuova generazione sta prendendo coscienza del grave errore commesso dai propri padri, convinti che solo l'adeguamento ai modelli « francesi » avrebbe potuto garantire loro un decente livello di emancipazione, l'inserimento nelle strutture sociali francesi.

*Glenmor* è un curioso personaggio uscito da un libro di fiabe, la fronte altissima e una enorme, aggressiva barba grigia:

ricorda in maniera impressionante le iconografie sui bardi. Negli anni '50 gira l'Europa con mezzi di fortuna, proprio come un conterraneo più famoso — Jack Kerouac —: al ritorno in Francia si costruisce subito una solida popolarità nel milieu studentesco. La musica non possiede una carica innovativa particolarmente rilevante: molto belli i testi, visionari e profetici, impregnati di un misticismo assolutamente personale. Gilles Servat, al contrario, ha recuperato con astuzia la tradizione tipicamente francese dello *chansonnier* vagamente protestatario, alla Leo Ferré. Il suo interlocutore è in effetti il pubblico francese, ed è il francese la lingua di tutte le sue canzoni: un messaggio duro, senza mezzi termini nei suoi momenti migliori, trasfigurato da una intelligente poesia (« ed ecco la collera bretona / collera mischiata a speranza / ecco il mattino che si alza / la libertà che sognamo / il giorno dei pugni alzati », o ancora « siamo eroi senza obblighi / esseri immorali con un futuro negli occhi / noi saremo sordi alle leggi dei templi / testimonieremo delle piogge sui monti, delle tempeste / noi rifiutiamo la ragione / noi reclamiamo la nostra identità. / Bardo che cammini sulla strada / fermati ed ascolta le nostre incertezze / che i tuoi canti possano commuoverci / renderci l'ardore di combattere / tocca i nostri cuori, fai rinascere scintille nel focolare / aiutaci a riconoscerci / ed a nascere »).

4.

Per intuibili ragioni « culturali » sono stati comunque i gruppi a regalare l'impulso più significativo alla nuova canzone bretona. Recuperare le strutture ritmiche del rock — o anche solo una certa coreografia elettrica — significa



Tri Yann

anche agire sull'unico denominatore comune della lingua celtica capace di spingere gli stessi bretoni al superamento di radicati complessi di inferiorità culturale.

*Gweltaz Ar Fur* è senza dubbio uno dei pochi musicisti che non possono essere accusati di sfruttamento indebito dell'opera di Stivell: il suo impegno nella canzone bretona ha infatti una ragguardevole anzianità. Molto sensibile — al pari di Glenmor — ai problemi sociali, politici e culturali bretoni, Gweltaz crede fermamente nella nuova canzone bretona come momento di un rinnovamento ben più ampio di un semplice revival: un'incarnazione della realtà quotidiana a partire da mille singoli frammenti di esistenza pienamente consapevole. Musicalmente, l'influenza dei cantautori americani è evidente: e se il suono non riesce a raggiungere la straordinaria, matura pienezza caratteristica di Stivell, gli spunti più intimisti, legati ad una lineare dimensione acustica, sono autentiche piccole perle di concisione, di pulizia espressiva.

Gli *Ar Skloferien*, stilisticamente i più vicini a Stivell, propongono invece un interessante e colorato recupero di *traditionals*, intervenendo sugli arrangiamenti ma lasciando sostanzialmente immutati i contorni dei brani sottratti alle nebbie di una cultura co-

si ricca di toni e sfumature. La strumentazione — che comprende banjos, mandolini e chitarre elettriche — ripropone un sound capace di sottolineare con intelligenza i profondi legami esistenti tra la musica popolare e quella americana, figlia legittima delle tradizioni celtiche. L'unico LP finora inciso dagli *Ar Skloferien* è un convincente esempio di suono fisico, eccitante, completamente proiettato nella dimensione di una danza limpida, sfrenata, dai riflessi capaci di evocare un feeling ancestrale non ancora perduto, anche nei labirinti della nostra sensibilità.

*Gabriel Yacoub*, dopo una lunga collaborazione con Stivell — culminata in lavori come *A l'Olympia* e *Chemins de terre* — si è segnalato come principale protagonista di *Pierre De Grenoble*, un disco che appariva proprio come la continuazione di *Chemins de terre*. Gioia folle e senza freni, lunghe rincorse di violino, gli intrecci dei binou e delle bombarde in esaltanti spirali acustiche: un invito irresistibile a muovere il corpo ed a regalarlo alla saggezza dei sensi.

*Malicorne*, qualche mese più tardi, segna la costituzione di un gruppo organico non più indirizzato esclusivamente verso la terra bretona e aperto alle forme musicali della Savoia, del Delfinato, della Picardia, della Normandia. Non un pasticcio di suo-

ni e « generi », ma l'acutissima ricoperta di un'essenza comune a popoli in fondo molto differenti, ed uniti solo da un'identità « nazionale » piuttosto posticcia: il sapore della festa e la disincantata concezione dell'esistenza, le fiabe d'amore che rivalutano orgogliosamente un livello emotivo ormai completamente inghiottito dalla vita superficiale e stressante delle grandi città. Il lavoro dei *Malicorne* di Yacoub è soprattutto un lucido esempio di come determinate strutture tradizionali, oltre ad essere impregnate di un fascino non comune, costituiscano ancora importanti occasioni di studio, di riflessione, di ispirazione emotiva ma anche « tecnica ».

I *Tri Yann*, dopo una prova d'esordio sostanzialmente ambigua, si sono rivolti all'area geoculturale meno sfruttata, all'interno del revival bretono: la Bretagna gallica, di lingua francese. Musica come sempre dolce e sottilmente poetica, trasfigurata nel lavoro del gruppo fino ad assumere invitanti connotati strumentali: il discorso culturale che accompagna il suono è sufficientemente attento e profondo.

Anche i *Lyonnesse* rientrano di sbieco nell'area bretona, data l'eterogenea nazionalità dei suoi membri. Il primo album rifletteva principalmente la personalità di Trevor Crozier, ex Broken Consort ed epigono di un folk dai contorni anglosassoni, piuttosto rigido e strutturalmente scrano: la dimensione di gruppo, malgrado qualche spunto indovinato, non era certo ancora a fuoco. Dissoltisi e riformatisi nel giro di pochi mesi, i *Lyonnesse* sono ora un trio: regista del suono è Pietro Bianchi, ticinese, passato di pianista jazz e personalità musicale spiccatissima. *Cantique*, l'incisione nata da questa formazione, (recensito

nello scorso numero di Gong) è prova forse più omogenea.

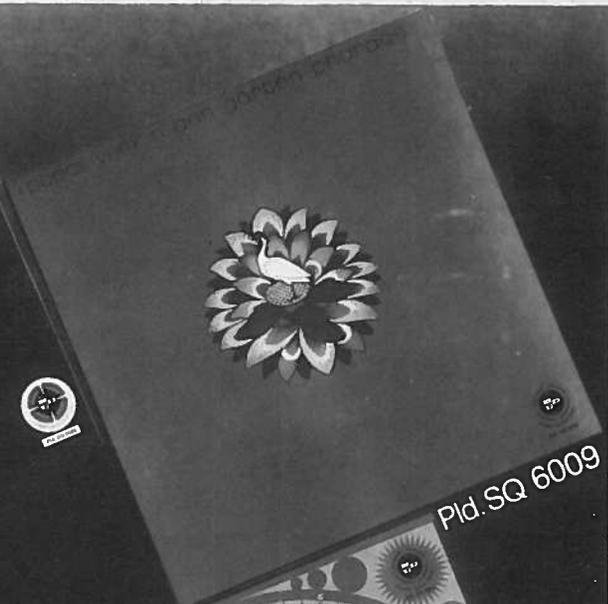
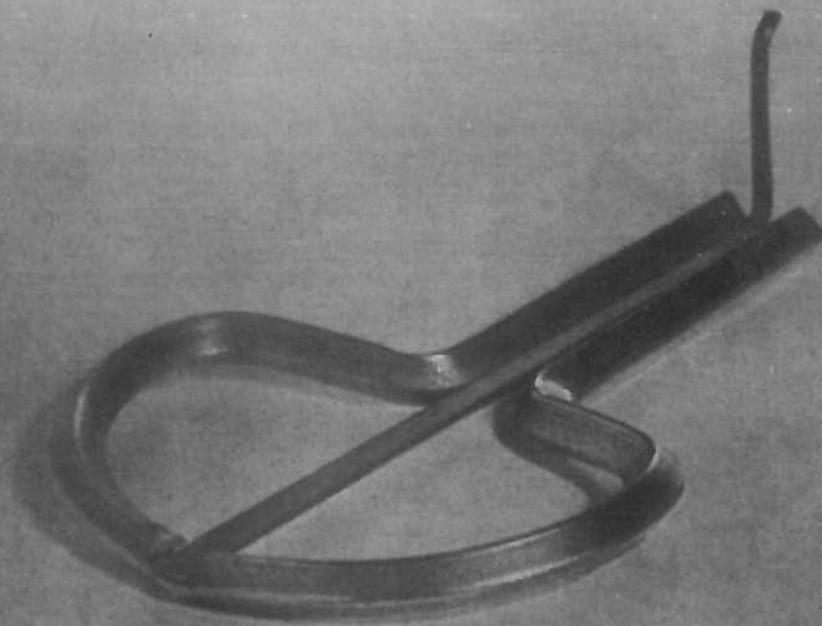
...E resterebbero ancora molti volti da inquadrare, da Ebgen Kirjuhel ai Diaouled An Menez, da Maripol a Gwendal. Basti sottolineare che attualmente il folk bretono ha senza dubbio le carte in regola per sostituire qualsiasi Steeleye Span nel cuore di chi sa cogliere, nella immediata dimensione del *traditional*, la stessa frequenza che ha fatto danzare le nostre emozioni lungo lo scorrere dei secoli, prima che l'Alienazione iniziasse a reclutare i suoi eserciti. C'è una realtà da scoprire, e la dialettica di questa realtà: l'avventura è bellissima. O con le parole di un grande sconosciuto poeta bretono « oggi / ve lo dico / il terreno inizia a scivolare / vedremo la luce sussultare nella nebbia della solitudine / e gli angoli delle finestre si riempiranno di felci / allora andremo tra l'odore delle falegnamerie e i tetti da sollevare / per godere tumulti di tenebrezza / oggi / ve lo dico / un popolo nuovo emerge lentamente / curando le sue messi esemplari... »



Discografia essenziale  
**GLENMOR:** *Hommage à Morvan Lebesque* (Barclay); *Malicorne tendez bien...* (Chant du Monde)  
**GILLES SERVAT:** *Ki Du* (Keleenn)  
**GWELTAZ AR FUR:** *Chants celtiques (Atlantic)*  
**AR SKLOFERIEN:** *Folk celtique* (Vogue)  
**GABRIEL YACOB:** *Pierre De Grenoble* (Barclay); *Malincorne* (Héxagone)  
**TRI YANN:** *Suite gal-laise* (Marzelle)  
**LYONESSE:** *Cantique* (PDU)  
 e un disco collettivo: *Kertalg, premier festival de pop celtic* (Chant du Monde)

# SONANZE ROBERTO CACCIAPAGLIA

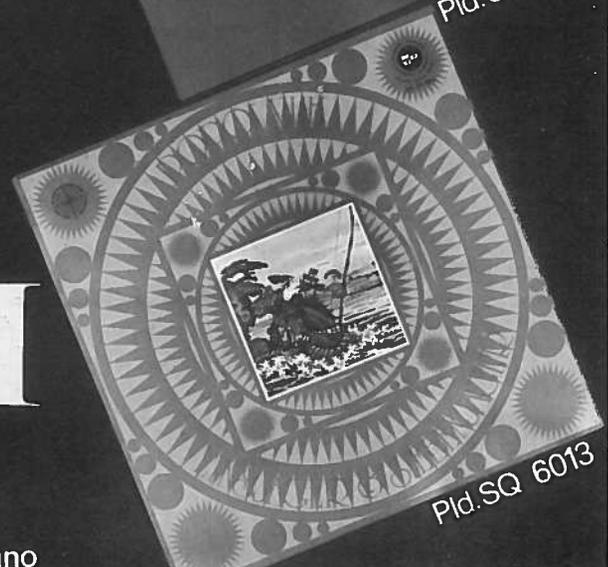
Pld. SQ 6025



# POPOL VUH



via Senato 12, Milano



# RIPRODIAMOCI LA CLASSICA



Da questo numero iniziamo una rubrica che forse in un mensile come GONG non avrebbe mai dovuto mancare e che molti di voi lettori da tempo chiedevate.

Perché dunque apriamo questa rubrica? E' una domanda che provoca una risposta quasi ovvia...

E' utile innanzitutto incarnare il nostro discorso su una problematica tragicamente reale, quella dell'educazione musicale, che a parer nostro è la lacuna più grave della cultura italiana d'oggi, o per lo meno è tale da anteporsi per urgenza a tante altre che definiremmo in questo caso satelliti.

In tutti i cosiddetti « Paesi civili » sin dalla più tenera età i bambini vengono portati alla musica nei modi più svariati e con la massima serietà d'intenti: in casa, negli asili, nelle scuole. Per fare un esempio, in Germania qualunque frugolletto di otto anni è in grado di strimpellare amabilmente uno strumento. E in Italia?

## Il sistema educativo

Da noi purtroppo né l'educazione familiare né quella scolastica sono in condizioni tali da tentare un minimo di istruzione musicale, e gli stessi Conservatori (che dovrebbero fornire specialisti di prima qualità) sono isole avvelenate, didatticamente al di sotto del livello europeo, strutturati in modo ottocentesco, insufficienti a recepire tutte le domande, privi di mezzi e ignorati dai burocrati della Pubblica Istruzione.

Una delle maggiori carenze è costituita da leggi che sottovalutano o addirittura ignorano l'importanza per i giovani dell'apprendimento della musica come potenziale culturale e soprattutto formativo. Sia nei programmi, che nei mezzi, queste leggi sono vaghe, imprecise e vecchie. Tanto vecchie da riportarci al regime fascista e spesso ancor più indietro. Pare infatti che alcuni decreti ministeriali vigenti nei Conservatori vantino da cinquant'anni di « muffa ». In definitiva, oggi nei Conservatori italiani si studia con i programmi

e i mezzi didattici che aveva a disposizione lo studente Giuseppe Verdi.

Vengono poi le scuole inferiori, quelle che dovrebbero realizzare un minimo di educazione musicale di massa: anche qui la situazione legislativa e pratica è pressoché paradossale.

Per farsi un'idea della « freschezza » di metodi e programmi basta dare uno sguardo a certi testi di canzonette infantili inserite nei libri per l'educazione musicale:

« Ho detto di no / E non lo farò / Che se per natura / ho la testa l'ho dura / Cambiar non si può / Ho detto di no ». « Grati vi siam noi tutti / Grati del vostro affetto / Noi serberem nel petto / Riconoscente amor ». « Oh che piacere / mangiare e bere / andare a spasso / e fare il chiasso ». (E vi risparmiamo, naturalmente, la vergognosa scrittura musicale). Se dunque anche qui i metodi educativi puzzano di cadavere, d'altra parte mancano ovviamente i mezzi moderni che nessun legislatore si sogna di considerare indispensabili per una materia così sottovalutata. Le scuole dovrebbero avere tutte

almeno una discoteca e/o una nastroteca adeguate, una sala da musica ed altro ancora. La solita, arida lezione teorica continua a non dare nulla sulla realtà della musica e degli strumenti per farla.

Dobbiamo dire che da qualche parte finalmente si sta muovendo qualcosa, nella provincia di Milano ad esempio, con l'istituzione di dodici nuove medie sperimentali ad orientamento musicale (che prevede oltre ad un serio ed equilibrato studio teorico anche lo apprendimento di almeno uno strumento e la pratica d'insieme sotto la guida di un esperto maestro di musica). E' un primo passo notevole, ma non basta...

## Fuori dal ghetto

Mancando le strutture di base per l'educazione musicale nelle scuole, le conseguenze sono più evidenti. Pare quasi che aggettivi come « classica, seria, pesante, ecc. » la dicano già lunga sulle ragioni per cui certi prodotti musicali facciano subito sentire istintivamente alla gente un terribile puzzo di antiquato, noioso, inarrivabile, elitario.

Così viene lasciata da parte

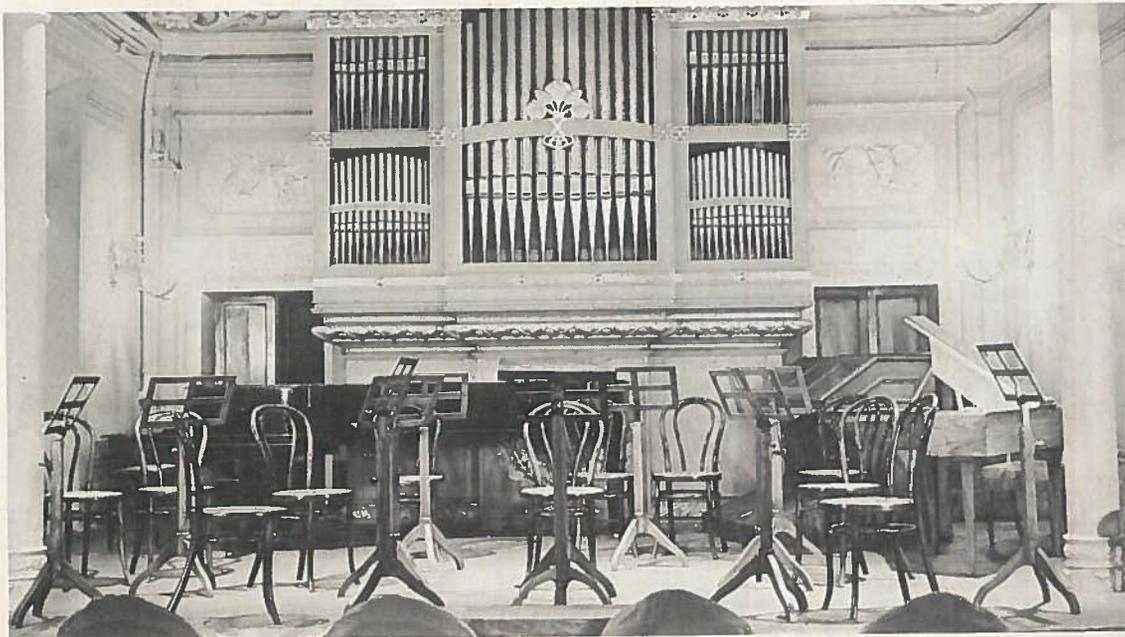
una delle più ricche risorse culturali e spirituali che l'evoluzione umana abbia conosciuto. E' assurdo conoscere Byron senza Chopin, Picasso senza Strawinsky, Einstein senza Stockhausen. E' assurdo soprattutto l'uso che al giorno d'oggi si fa di certa musica.

Forse è proprio arrivato il momento di strappare la musica colta occidentale da un sistema di strutture educative e produttive che la isolano dal resto del mondo (musicale e non).

Questa pagina cercherà di offrirvi un'informazione essenziale e aggiornata su tutti i problemi della musica colta, sia classico-tradizionale che contemporanea, sui musicisti e sulle maggiori manifestazioni (non per grandezza o impiego di mezzi, ma per qualità e contenuto). Verrà anche riservato uno spazio ai dati dell'informazione discografica.

Ma soprattutto da queste righe vogliamo tentare uno sforzo di divulgazione e coinvolgimento senza voler calare spocchioso sapere dall'alto della cattedra, né chiudere questa musica in un ghetto (più o meno dorato) che continui a isolarla, per il piacere di pochi eletti, dalla realtà storico-sociale che tutti viviamo.

Carlo  
Cella





# siamo una classe oltre **Classe Cromo**



Il nostro sistema a cassetta è maturo per i concerti più impegnativi. Compact Cassette, Registratori, Piastre stereo a norme HiFi DIN 45500. E per uno scorrimento senza problemi c'è la Meccanica Speciale SM

## **BASF Classe Cromo**

I registratori della Classe Cromo traggono il meglio da ogni cassetta. Commutazione automatica Eliminazione del rumore di fondo. Stereo Decks con elettronica Dolby o DNL.



**BASF la spirale**



**della qualità**

## Quando il cinema dà i numeri

E' ricominciata la sagra autunnale dei filmofaghi, dopo la dieta estiva. La grande abbuffata si preannuncia di immani proporzioni e, benché si sia solo agli antipasti, abbiamo già capito che non sarà in ogni caso un pranzo a sorpresa (è vero che ignoti hanno trafugato qualche bobina ma non c'è banchetto che si rispetti che non venga preso di mira dai soliti ladri di argenteria): si conoscono esattamente i piatti forti e la loro successione (*Lo squalo*, che occupa il posto d'onore, sta già friggendo nel pentolone pubblicitario). Il menù si presenta singolarmente all'antica: quasi scomparse le portate esotiche (Bruce Lee ha già concluso il suo lungo addio con *Il furore del drago*); consistente la presenza di piatti nostrani anche se non tutti fatti in casa (*Sodoma e Salò*, *Casanova*, *Novecento* si annunciano come prodotti tipicamente regionali, ma si prevede che varcheranno le frontiere con lo stesso furore della pizza); declassata definitivamente la cucina francese; snobbate quelle tradizionalmente povere; si impone infine, ancora una volta e sempre di più, la cucina americana, nemica delle raffinatezze ma sostanziosa. La prima cosa che si nota, limitandoci agli antipasti che abbiamo sotto gli occhi, è la fedeltà con cui vengono riproposte le vecchie ricette. Questo cuoco ha decisamente orrore delle novità: è così fedele a se stesso da dover produrre innumerevoli variazioni sui suoi piatti per convincerci che non si tratti proprio degli avanzi dell'anno passato. Il cinema industriale, prontamente guarito dalla sua crisi d'identità (gli anni '70 appaiono sempre di più come quelli della sua rapida convalescenza), non ha più voglia di fare alcun esperimento. Rassicura i suoi spettatori prolungando in ricette e formule gli ingredienti di successo. «L'ho già visto», questa frase che applicata a un film significava la perdita dello spettatore che la pronunciava, esprime ora il rapporto che il cinema, globalmente, tende a stabilire con il pubblico. Mentre in passato il successo di un film era contrastato (ma anche confermato) dal fiorire delle sue imitazioni, adesso è la stessa casa produttrice originaria a imitare, con un seguito, il film che ha dato garanzie di funzionamento. *Il braccio violento della*

*legge N. 2, Il Padrino - Parte II* (e, già annunciati, *C'era una volta Hollywood N. 2*, *L'esorcista N. 2*, *I diavoli N. 2*) offrono allo spettatore una differenza (un supplemento di spettacolo da consumare per la prima volta), ma garantita dal fatto di essere incorporata in una rassomiglianza. Fra il film e lo spettatore si stabilisce un rapporto di complicità che gioca più su quello che hanno già in comune piuttosto che su ciò che impareranno di nuovo l'uno dall'altro. Il Pubblico e il Cinema (o almeno il cinema che questi film indicano) si avvicinano sfruttando la loro comune paura per il nuovo e per il diverso. D'altra parte il grande successo dei «seguiti» conferma che non si tratta di episodi isolati di una politica produttiva miope e avida: è un segno in più della grande salute dell'industria dello spettacolo, che può limitarsi a gestire il già visto piuttosto che avventurarsi in operazioni inedite e rischiose. L'autore, questa figura ambigua, contraddittoria e fertile che si era affacciata sulla scena industriale negli anni '60, profugo dal nuovo cinema, non è più necessario al prodotto, a cui basta il fatto di fare parte di un genere. Con l'eccezione di Coppola, non è mai lo stesso regista a fare il seguito del primo film; eppure non si produce, fra il numero 1 e il numero 2, nessuna incompatibilità ideologica o poetica. Per questa ragione, se davanti a essi è ancora lecito interrogarsi su una ispirazione, è più produttivo farlo su un funzionamento o su una disfunzione (quelli della macchina industriale che li realizza). L'ideologia che questo falso movimento sottintende mi

sembra chiara: contrastare, con uno spettacolo sostanzialmente ripetitivo e non dinamico, ogni tipo di trasformazione. Il pubblico può ritrovare, nell'esistenza dei «seguiti», non solo quella mitologia epica che il cinema di intrattenimento non offriva più (mancanza che spiega tanto la nostalgia per i film classici quanto il successo dei «c'era una volta» e le mode retrospettive), ma anche l'assicurazione che i «valori» trasmessi da questi spettacoli sono degni di essere tramandati. Con i «seguiti» Hollywood non vende soltanto un consumo ma anche un simulacro di tradizione, e porta alle estreme conseguenze la fungibilità dei film contemporanei che tendono ad assomigliare sempre più l'uno all'altro.

### Riscoperta dei "serial"?

Louis Aragon e André Breton furono i primi "intellettuali" a esaltare questa forma di spettacolo. «Si comprenderà un giorno che non vi fu nulla di più realistico e al tempo stesso di più poetico del cinema d'appendice che costituiva un tempo la gioia degli spiriti forti». Louis Feuillade, questo "cottimista" del cinema francese (800 film in una vita non tanto lunga) realizza nel 1913-14 i cinque episodi di *Fantomas*; nel 1915-16 i dieci di *Les Vampires*; nel 1916-17 i dodici di *Judex*; nel 1918 i dodici di *La nouvelle mission de Judex*. Oltre a essere dei capolavori, i "serial" di Pudex caratterizzano il successivo cinema d'appendice europeo e la sua ambizione: costituirsi come genere che concili la natura popolare del nuovo mezzo, il cinema, con l'eredità culturale che gli sta alle spalle. Il "serial" sfugge alle tentazioni letterarie, teatrali, pit-

toriche del cinema muto, scegliendo come antecedente i romanzi di appendice (una forma "bassa" di letteratura) e offrendosi come impasto di esterni naturali e personaggi mascherati, lirismo e grand-guignol, struttura episodica e grande larghezza di respiro. In Italia Emilio Ghione è il primo a cogliere l'indicazione di Feuillade: girando nel 1914 *Telly la Gigolette*, inventa un personaggio di "apache" triste e gentile, *Za la mort*, che interpreta egli stesso. E' nato un doppio di *Fantomas*, che si muoverà nei film successivi in una Parigi turbolenta e irreale (tanto quanto è realista quella di Feuillade): *Za la mort* (1916) gli otto episodi di *I topi grigi* (1918), *Za la mort contro Za la Mort* (1921), *Za la mort e Za la vie* (1924). In Germania Joe May realizza due "serial" scombinate, lirici e selvaggi, *Stuart Webbs* (1913-14) e *Veritas Vincit* (1916). E' un suo allievo, Fritz Lang, a capire fino in fondo le possibilità didattiche offerte da un genere così apparentemente evasivo: *Die Spinnen* (I ragni, 1919) in quattro episodi e, soprattutto, il ciclo del dottor Mabuse, che copre un arco di circa quarant'anni, dimostrano che i surrealisti non avevano torto nell'entusiasarsi davanti alle possibilità del genere. Nel 1922 (*Doktor Mabuse der Spieler*) Mabuse è al centro di una scena dominata dagli inganni, dalle maschere e dal gioco inteso in tutte le sue accezioni (società segrete, vizi nascosti, ipnotismo, violenza senza limiti, depravazione, ladri, traditori e falsari). Nel 1932 invece (*Das Testament des Dr. Mabuse*) egli agisce dietro le quinte, rinchiuso in un manicomio, protetto da ogni sospetto. Al passo coi tem-



# DEEP PURPLE

NOVITA!

DEEP PURPLE



3C 064-97044



EMI Italiana SpA.

DISPONIBILE IN MUSICASSETTE E STEREO 8

pi, fa della propria filosofia criminale una fede e una ideologia da trasmettere agli altri, grazie a messaggi scritti, diffusi con la mediazione del direttore del manicomio. Goebbels proibì il film. Infine, nel 1961, con *Die Tausend Augen des Doktor Mabuse* (Il diabolico dottor Mabuse), l'eredità viene raccolta dal figlio, che dà a Mabuse una maschera tecnologica e internazionale. Nasosto nella camera segreta di un grande albergo, attraverso minuscole telecamere, egli controlla le manovre dei suoi nemici, delle sue vittime e dei suoi emissari, in vista della conquista del mondo. Il "genere" e il "personaggio" vengono sottoposti a un gioco di maschere e a una serie di trasformazioni reali che fanno di questo "serial" un calco della negatività di una società storicamente determinata.

Di tutt'altro stampo il "serial" americano. Anche nel momento del suo maggiore successo, all'epoca del muto, non va mai oltre le 2 bobine e si costituisce come alternativa al cartone animato, prima dell'inizio del film vero e proprio. Quasi sempre i singoli episodi non hanno alcun margine di autonomia e si risolvono nella frustante attesa dell'episodio successivo. Infatti mentre il "serial" europeo si modella sulla letteratura di appendice, quello americano nasce prima dalle storie a puntate e poi dai fumetti dei quotidiani, ai cui lettori faceva appello dando un viso ai personaggi della carta stampata e un movimento a quelli delle "strip". Il primo "serial" è *What Happened to Mary?*, prodotto dalla Edison Company nel 1912 e interpretato da Mary Fuller, prima di una serie di eroine destinate a elettrizzare milioni di americani: la spericolata Helen Holmes, Kathryn Williams, Ruth Roland, Eileen Sedgwick, Arline Pretty, Grace Cunard, Neva Gerber si divisero le briciole del successo non raccolte dalla superstar del serial muto, Pearl White (duecentocinquanta serial dal 1913 al 1930). Eroeine e eroi del serial si rinnovano all'avvento del sonoro quando il predominio incontrastato della Universal e della Mascot viene messo in crisi dall'arrivo della Republic Pictures, che realizza i più bei « serial » del cinema americano. È significativo che essa venisse chiamata dispregiativamente « Repulsive Pictures »: lavorare per la Republic era considerata la fine professionale di un attore, di un regista, di un tecnico. A differenza del « serial » europeo quello americano si offre in tutto il suo infantilismo a platee infantili: Zorro, Fu-Manchu, Tarzan, Dik Tracy, Flash Gor-

don, Jim della Giungla, l'Agente Segreto X-9, Mandrake, l'Uomo Mascherato, Batman, Superman, sono i protagonisti di queste saghe destinate, con gli anni '50, a trasformarsi in serie televisive o a essere recuperate, dieci anni dopo, come fenomeni di pop culture. È al suo livello più basso e improduttivo che il « serial » viene ripreso, irrigidito in una formula di sicuro successo, dal film di James Bond (i primi, senza dubbio, a essersi costituiti come versione ossessiva del cinema d'appendice) e già sta per planare un *Superman* scritto da Mario Puzo e interpretato da Paul Newman.

*Che indicazioni danno i due « seguiti » usciti fino ad ora?*

Il braccio violento della legge N. 2 trasforma la lotta (eterna) fra il Poliziotto (Gene Hackman) e il Criminale (Fernando Rey) secondo le esigenze della Republic Pictures del '36: protagonista paziente e abile e antagonista sfuggente e furbo (Batman contro il Jolli, Superman contro Luthor). Del serial arcaico vengono esaltati il puritanesimo (Hackman sorride a due ragazze in un bar solo perché possano aiutarlo ad avere un Four Roses; guarda golosamente una passante che sta mangiando il gelato perché desidera quest'ultimo; la sua grande passione poi è la cioccolata, proposta dal film come rimedio miracoloso contro l'assuefazione da eroina), il catastrofismo fine a se stesso (incendio dell'ex-Hotel du Tanger; allagamento del cantiere navale), gli inseguimenti a rotta di collo (il giro turistico di Marsiglia, dal quartiere arabo fino al porto, nella corsa finale fino all'ultimo respiro).

Per chiarire subito lo spirito agonistico e prescrivere al pubblico, un comportamento di tifosi, mentre il N. 1 (arbitro: William Friedkin) si giocava in casa, il N. 2 (arbitro: John Frankenheimer) si sveglia in trasferta (una Marsiglia che fa assomigliare New York a Disneyland). Gene Hackman vince praticamente ai tempi supplementari (ultimi cinque secondi del film). Se Frankenheimer fa dello sport televisivo, Coppola, molto più ambizioso e estremamente più dotato, occhieggia a modelli di serial decisamente alti. Il primo sbarca in Francia ma, da buon turista zoticone e yankee, non va a dare un'occhiata neppure alla Cinemathèque. Il secondo, senza spostarsi dall'America, pensa al ciclo Mabuse di Lang e addirittura all'*Ivan Groznyj* di Eizenstein. Non solo costruisce la seconda parte in modo che risulti anti-

tetica rispetto alla prima (rifles-

sione al posto di azione, interiorità al posto di esteriorità, rappresentazione al posto di spettacolo, buio al posto di luce) ma si guarda bene dal legarle insieme in modo lineare: *Il Padrino* si incastra nel N. 2 e nei suoi frequenti salti temporali: il secondo film non ci mostra solo quello che viene dopo il primo, ma anche quello che lo precede. Succede che, modernamente, il N. 1 si incorpori nel N. 2 come assenza attiva, evocata continuamente dal ricordo dello spettatore.

Il film si presta ad ogni sorta di lettura psicanalitica (il problema non è la morte del padre, ma quella del padre; sugli orfani preme lo spettro dell'orda; si scatena la lotta per l'eredità del pene-schetto paterno), politica (la mafia come metafora del capitalismo), criminologica (la fine della famiglia patriarcale; l'America come cultura orfana), estetica (*La congiura dei Boiardi* raccontata alla maniera di *Scarface*), a patto di dimenticare la sua inerzia. Mai tragedia fu tanto esangue, inerte e immobile come quella di questo gruppo di famiglia in un interno. Benché l'azione si sposti affannosamente attraverso le principali città americane e Cuba, il film sta fermo, non produce altro movimento che quello, febbrile, dei propri personaggi. Se il film non riesce a tenere fede ai suoi modelli è perché la struttura di *Ivan* o di *Mabuse* (e più in generale del « serial » e del cinema di appendice) non stabilisce nessun rapporto con il presente, ma rimanda solo a un passato. Del resto è proprio il passato che il film evoca continuamente al suo interno, anche sotto forma di finzione (la giovinezza di Vito Corleone interpretato da un Robert DeNiro forse bravissimo ma qui duramente obbligato a fare il verso a Marlon Brando).

In qualche modo il problema del passato e del futuro del cinema spettacolare che spiega la nascita dei « seguiti » si è infiltrato nell'ispirazione dell'autore che ha avvertito inconsciamente quanto il suo film si costituisse, inevitabilmente, come epica del cinema industriale e suo prolungamento. Forse per questo Coppola ha girato con tanta enfasi la reazione di Al Pacino all'aborto di sua moglie e la sua solitudine finale, la sua scoperta di non aver perso per sempre solo il padre ma anche il figlio. Ha scongiurato così la possibilità di dover girare, fra breve. *Il Padrino - Parte III*.



*I Nibelunghi di F. Lang*



*Il diabolico Dr. Mabuse di F. Lang*



*Ivan il Terribile di S. M. Eisenstein*



*The Hazards of Helen (1914)*



*The romance of Elaine (1915)*



*Flash Gordon's Trip in Mars (1938)*



# perche' in italia non tutti chiamiamo roma 31-31

Già, se tutti lo facessimo, saremmo felici e contenti dei programmi che non possiamo scegliere.

Invece in Italia non ci piace avere sempre davanti l'alternativa minestra/finestra, perché ogni tanto amiamo cambiare.

Da un po' di tempo in Italia trasmettono delle radio indipendenti: ce n'è dappertutto e altre ne verranno. Sono stazioni che diffondono i loro programmi in modulazione di frequenza (FM) in un raggio massimo di 70/80 chilometri. Per riceverle basta sintonizzarsi sul numero di megacicli della scala FM corrispondente alla stazione della città più vicina, in un raggio di 70/80 chilometri.

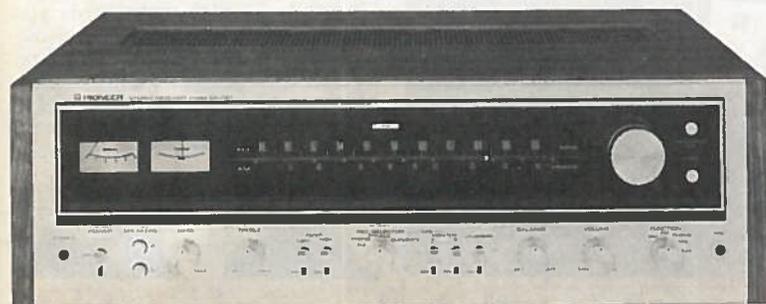
Spesso non sono stazioni condotte da professionisti dell'annuncio: se vi capita di sentire qualche papera, qualche pausa troppo lunga o qualche disco che gratta, pensate alla minestra, alla finestra e al 3131.

L'FM, oltre a far sentire nuove voci dell'Italia, permette una ricezione più fedele e qualche volta anche in stereo, dei normali programmi della radio.



tutte le radio indicate  
trasmettono in FM  
tra gli 84 e i 104 MHz

**Sintoamplificatore Pioneer SX 737 FM/MW.**  
35 Watts RMS x 2 con distorsione armonica  
totale inferiore allo 0,5%.  
Due strumenti separati per segnale;  
sintonia a scala lineare con circuiti integrati  
a 5 stadi IF.



  
**PIONEER®**  
Sintoamplificatori e sintonizzatori.

# strumenti

## LE CORDE DELLA CHITARRA

Dire che, per il suono di una chitarra, la qualità delle corde è basilare, è dire la cosa più ovvia di questo mondo, salvo vedere poi regolarmente persone che spendono centinaia di biglietti da mille per una chitarra lesinando il centesimo nell'acquisto delle corde.

Esistono diversissimi tipi di corde: ruvide, semiruvide, lisce, prodotte con metalli diversi e con diverse dimensioni. Naturalmente ogni tipo e ogni marca fornisce sonorità e prestazioni diverse e dunque l'unica cosa che potete fare è provare fino a che non trovate la corda ideale per la vostra chitarra e per il vostro modo di suonare. Con una corda ruvida, ad esempio, durante i cambi di accordi bisogna fare attenzione a staccare leggermente la mano dalle corde, per evitare il rumore prodotto dallo sfregamento della mano stessa, fermo restando che ci sono un sacco di chitarristi che preferiscono la corda ruvida per un'enormità di motivi, ed altrettanti che, per altrettanti motivi, preferiscono quelle lisce. Non si scappa, è una questione di gusto.

E' un errore pensare che una corda debba essere cambiata spesso. Tanto per cominciare una buona corda non si deve rompere, sempre che non la tendiate molto

al di là della tensione per cui è stata costruita. Avete un certo margine, ma ricordatevi che è a quella tensione precisa che la corda vi darà un'intonazione perfetta su tutto il manico. La buona corda, con l'andare del tempo, si sfibra, e ve ne potete accorgere perché sfalserà l'intonazione dell'ottava. Ma questo vi potrà capitare non dopo una settimana, bensì dopo mesi. E' un errore cambiarle troppo di frequente, non bisogna assolutamente preoccuparsi se le corde si ingialliscono, è un normale processo di invecchiamento, previsto anche dalla casa, e, in linea di massima, è inutile pulirle. Se proprio ci tenete, fatelo con un panno, imbevuto al massimo di olio di vaselina, mai, e sottolineo *mai* fatelo con l'alcool.

Ci siamo rivolti alla Dogal, una delle maggiori industrie del settore, per sapere che cosa è e come viene costruita una corda. Innanzitutto è composta di due parti: l'anima, generalmente in acciaio inossidabile, e la piattina, che, avvolta sull'anima stessa è costituita da diversi materiali quali il metalcromo, l'acciaio cadmiato e il rame argentato.

Il tutto viene poi levigato con speciali macchinari la cui precisione determina la bontà o meno di

una corda. Il materiale di cui è rivestita la corda determina la morbidezza e il timbro del suono, l'ultimo giudizio è comunque lasciato al musicista e molte volte proprio le indicazioni dei professionisti contribuiscono alla creazione di nuovi tipi di corde.

Una corda richiede un tempo di lavorazione piuttosto lungo, si parte dai cinque minuti per le corde della chitarra fino ad arrivare ai venti minuti per quelle di contrabbasso ed ognuna di esse deve essere curata e controllata al fine di garantire la migliore resa sonora.

Esistono due tipi di prove: uno consiste nel verificare lo spessore della corda lungo tutta la sua lunghezza, spessore che deve essere costante altrimenti ne risulterebbe un suono falsato; l'altro è un test di tensione che, se fuori della media (sui sei Kg.), porterebbe ad un suono alterato e non brillante.

Dopo questi controlli la corda è pronta per essere montata sullo strumento, operazione questa molto importante a cui bisogna prestare la massima attenzione: montandola male, infatti, essa non reggerebbe bene l'accordatura.

E' necessario però tener conto che la corda si assesta bene dopo circa tre ore che viene suonata e quindi appena accordata ha biso-

gno di essere regolata frequentemente. Una volta assestata la corda dura dei mesi e va cambiata solamente quando non risponde perfettamente all'ottava, è quindi un errore cambiare le corde una volta alla settimana come fanno molti chitarristi oppure prima di ogni concerto, questo per due ragioni: primo per la spesa che ci si trova a dover sostenere (una buona serie di corde costa 3500 lire circa); secondo perché così si suona con corde non perfettamente assestate che si scordano durante l'esecuzione con deleteri risultati.

Abbiamo parlato fino ad ora delle corde in metallo perché sono destinate a sostituire quelle in najlon usate soprattutto nella musica classica.

Le corde in najlon furono introdotte dagli spagnoli al posto di quelle in budello che sono ormai introvabili da circa 15 anni; accanto al loro pregio della sonorità piena vi sono però diversi difetti il più grosso dei quali è dovuto al fatto che essendo legate al ponticello con un nodo, fra l'altro abbastanza complicato e sul quale bisogna impraticarsi parecchio, questo, per la tensione esercitata dalla corda, si smolla falsando le note richiedendo continue regolazioni.

Questi difetti sono stati superati dalla « Dogal » che ha fatto uscire sul mercato, dopo molti tentativi effettuati con diversi tipi di leghe, una corda che, pur essendo di metallo, conserva tutte quelle caratteristiche di suono appunto e di morbidezza al tatto delle corde di najlon, evitando però l'ostico nodo, sostituito da un più pratico pallino di metallo, e riducendo quindi le piuttosto frequenti scordature.

Ultimo discorso da fare è quello della misura delle corde. In questi ultimi anni, con l'avvento degli effetti di distorsione e con il diffondersi di un modo di suonare con frequenti « svisate », si sono molto diffuse le corde cosiddette « scalate ». La scalatura classica consiste nel sostituire al SI della chitarra un MI cantino, al SOL un SI, al RE un SOL, al LA un RE e al MI basso un LA; al posto del MI cantino si possono montare diverse altre corde, le migliori sono il LA del banjo tenore o il SOL di risonanza della chitarra a 12 corde (quello più fine per intenderci).

Il risultato di questa operazione consiste nell'avere corde molto più morbide e più adatte per ottenere i caratteristici suoni prolungati e meno irritanti per le dita anche se suonate a lungo. Vi sono però degli svantaggi: ad esempio le note non sono proprio piene come con le corde normali e l'accordatura è un po' più difficoltosa da mantenere, comunque il suono in generale non subisce variazioni notevoli.

Sono in vendita anche corde già scalate, esse hanno dei buoni risultati e sono vendute non per nota ma per spessore, per esempio il MI cantino può essere da 0, 12, 0, 09, 0, 05 mm., però se si usano corde troppo fini il suono è un po' opaco e non molto musicale.



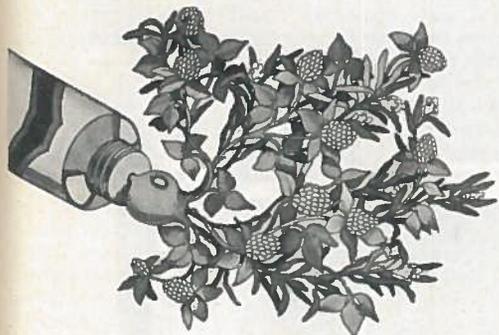
Forfora, untuosità, debolezza.

# Che problema avete in testa?

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

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

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



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

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



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

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



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

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

Shampoo speciali

# Dr. Dralle



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

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

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

**i rimedi della natura ai problemi dei capelli**

# HI-FI

## L'IMPIANTO BASE

Appena arrivati a casa, dopo aver acquistato un impianto HI-FI cominciano i primi problemi che generalmente riguardano i collegamenti da effettuare e il modo migliore di sistemare i vari componenti.

A torto questi argomenti sono lasciati in secondo piano dai venditori, costituiscono invece un momento fondamentale nella vita di un impianto e, se maldestramente manipolati o male interpretati, possono essere responsabili di mancati funzionamenti o di una resa musicale nettamente inferiore a quella prevista. Vediamo quindi di chiarire, almeno per sommi capi questi argomenti.

L'impianto base è di solito costituito da un giradischi completo di testina magnetica, da un amplificatore e da una coppia di casse acustiche. In alcuni casi il giradischi può essere sostituito da un registratore e può essere inserito nell'impianto anche un sintonizzatore (finanze permettendo).

Cominciamo dalla testina: è forse il componente più importante di tutto l'impianto e perciò il suo montaggio dev'essere il più accurato possibile. Generalmente assieme ad essa sono fornite le viti di fissaggio alla conchiglia portatestina del braccio, l'operazione non è molto complicata, quasi tutte le conchiglie hanno degli attacchi standard, bisogna solamente fare attenzione a non stringere troppo le viti per evitare di spanarle e a mantenere la testina perfettamente per-

pendicolare al piano del disco perché altrimenti leggerebbe il solco più da una parte che dall'altra causando distorsioni e rovinandosi molto prima del dovuto. Questo controllo può essere facilitato mediante una speciale dima che si trova nei negozi più forniti o che in alcuni rari casi viene data insieme alla testina.

Importantissimi poi sono i collegamenti con i cavetti del braccio che vanno fatti seguendo scrupolosamente le istruzioni contenute nell'opuscolo fornito dalla casa produttrice.

In linea di massima, comunque, ci sono sul retro della testina quattro spinotti contraddistinti dalle sigle: L (sinistra, polo caldo), LG (sinistra, polo di massa), R (destra, polo caldo), RG (destra, polo di massa), che si collegano ad altrettanti cavetti di diversi colori che spuntano dal braccio.

Generalmente allo spinotto L corrisponde il colore bianco, a LG il blu, a R il rosso e a RG il verde. Si bilancia quindi il braccio e si regolano il peso di lettura e l'antiskating, se c'è, in conformità ai dati contenuti nell'opuscolo; tenete presente che se avete una testina il cui peso di lettura è, poniamo, da 1 a 2 grammi è meglio regolare il dispositivo del braccio su 1,5 grammi, perché, a meno che non abbiate un braccio dalle prestazioni superlative, può capitare che la puntina salti qualche solco se il disco è appena rovinato. Per il giradischi non occorrono particolari

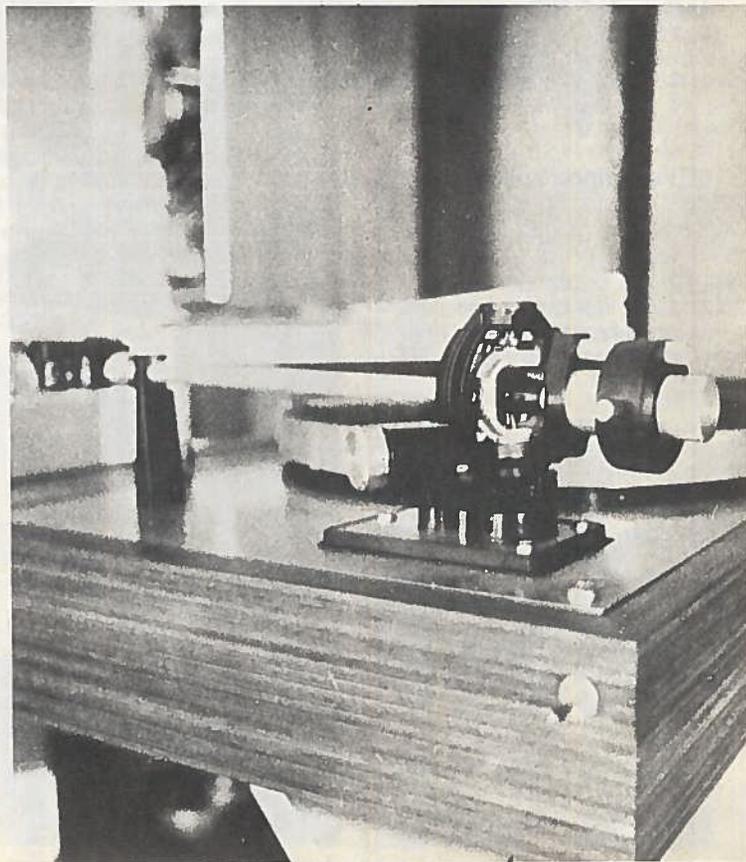
accorgimenti, basta controllare che la cinghia di trasmissione sia ben aderente alla puleggia su cui appoggia il piatto, per far ciò si fa girare la puleggia a mano, badando che la cinghia non slitti e che sia orizzontale altrimenti uscirebbe dalle guide. Si collega quindi il giradischi all'amplificatore mediante l'apposito cavo che termina quasi sempre con due spinotti chiamati « plug ». La presa che interessa nell'amplificatore è quella PHONO o PHONO MAGNETIC, essa è posta sul retro dell'apparecchio ed è composta da due prese LEFT (sinistra) e RIGHT (destra); non ha importanza come si collegano gli spinotti del giradischi, generalmente non hanno colori o denominazioni, solo alcuni giradischi giapponesi hanno i cavi rosso e bianco dove il ROSSO è il sinistro e il BIANCO il destro.

Sul retro dell'amplificatore ci sono anche le prese per le casse acustiche. Per ogni canale c'è una presa con un polo positivo ed uno negativo. La cosa migliore da fare è usare dei cavi bicolori in modo da non invertire la polarità quando si collegano alle casse. I cavi non devono essere troppo lunghi e devono avere una sezione sufficientemente larga, per limitare al massimo le dispersioni. Attenzione nello spelare i fili a non strapparne qualcuno. A questo punto, controllato che il cabiatensione siano sul giusto voltaggio, si innestano le spine e si può accendere l'impianto. Si deve sentire un lieve rumore

di fondo ruotando la manopola del volume al massimo, mentre se si sente una scarica cupa e continua significa che qualche cavo non è ben collegato. Buona norma è procurarsi un disco di prova, con le sue indicazioni potrete agevolmente controllare che ogni componente dell'impianto sia a posto.

Esistono poi delle accortezze da seguire nella disposizione degli apparecchi. Il giradischi va messo perfettamente in piano, molti anni i piedini regolabili, in caso contrario si possono applicare dei dischetti di feltro che oltre tutto servono per evitare le eventuali vibrazioni e dunque mai posarlo sopra una cassa acustica, metterlo di fronte, perché le onde sonore degli alti verrebbero captate dalla testina e creerebbero un fastidioso ronzio. L'unico problema per l'amplificatore invece è che non siano occluse le prese d'aria per il raffreddamento, cosa che comprometterebbe i transistor finali.

Anche le casse acustiche non creano particolari problemi, basta sistemarle in modo che la tela frontale non sia incassata in qualche mobile, per non limitare la diffusione delle onde sonore, ma è bene anche che siano leggermente sollevate da terra, non più di un metro comunque, in modo da diffondere il più completamente possibile i suoni. A questo punto avrete già passato un paio d'orette a montare il tutto, e perciò, oltre ad aver messo l'impianto in condizione di dare il meglio di sé, sarete nelle condizioni ideali, cioè abbastanza stanchi, per sedervi e ascoltare finalmente della buona musica come si deve.



# L'auto dell'anno?



Vi invitiamo a giudicare se abbiamo colto nel segno. Quando abbiamo progettato le tre nuove SIMCA - la 1307 GLS e la 1307 S con il motore di 1294 cc. e la 1308 GT con il nuovo motore di 1442 cc. - pensavamo ad una vettura per la famiglia, con 5 posti, di linea "filante", con stile e prestazioni brillanti e che riunisse tutte le innovazioni tecniche oggi a disposizione.

#### Meccanica d'avanguardia

E così abbiamo realizzato le nuove Simca con trazione anteriore, motore trasversale, sospensioni indipendenti sulle quattro ruote, freni servo assistiti a doppio circuito; anteriori a disco e posteriori a tamburo.

E per la prima volta su una vettura di serie, l'accensione transistorizzata che, fra l'altro, garantisce un avviamento immediato in qualsiasi condizione di tempo.

#### Sicurezza

Noi teniamo particolarmente alla vostra sicurezza. E lo abbiamo dimostrato con le

nuove Simca che hanno una ottima tenuta di strada, uno sterzo morbido e preciso, paraurti integrati antiurto, volante di sicurezza ad una razza.

#### Confort per tutti

Ma il confort non è meno importante della sicurezza. Sulle nuove Simca il confort è fatto di tanti particolari: ampie e comode poltrone tanto spazio per le gambe di tutti i passeggeri, molta luminosità con i 6 vetri laterali, e molto silenzio grazie all'attento studio della carrozzeria e del motore.

Una comoda quinta porta che facilita il carico dei bagagli e il sedile posteriore ribaltabile che aumenta lo spazio.

Ma per parlare di confort bisogna parlare di equipaggiamento.

#### Equipaggiamento eccezionale

La 1308 GT, per esempio, offre di serie: vetri anteriori azionati elettricamente, riscaldamento indipendente per i passeggeri posteriori, parabrezza stratificato, lunotto

termico e sbrinatori per i vetri laterali, antenna ed altoparlanti stereo predisposti per la radio di vostra scelta, vetri azzurrati, cinture di sicurezza ad avvolgimento automatico.

Ecco perchè noi giudichiamo le nuove Simca le vetture dell'anno. Ora tocca a voi giudicare.

300 Concessionari in tutta Italia vi aspettano per una prova.

**Simca 1307/1308:**  
i nuovi prodotti  
Chrysler



## Giudicate voi!

 **SIMCA 1307**  
 **SIMCA 1308**  
 **Benvenuto a bordo**

# Philips evoluzione in Stereo



GR014: amplificatore stereo, giradischi, piastra di registrazione stereo a cassette. Potenza d'uscita 8 watt per canale.

**PHILIPS**  
quando il suono è perfezione

