

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

DICEMBRE '75
ANNO 2° N. 12
LIRE 800

ERIC
CLAPTON

ALLMAN
BROTHERS

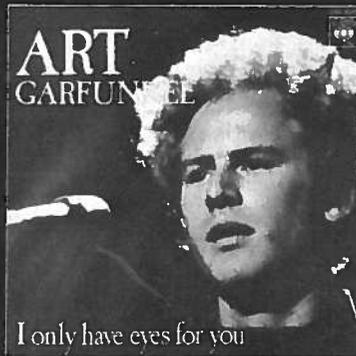
TERRY
RILEY

STEVE
LACY

COUNTRY
JOE

ART
ENSEMBLE
OF CHICAGO

BOOM DEL CINEMA PORNO
CONTROGUIDA AL SUDAMERICA
SCUOLA ITALIANA E MUSICA
CONVEGNO RADIO LIBERE



CBS 3712 (45 giri)
MY LITTLE TOWN
RAG DOLL / YOU'RE KIND

SIMON & GARFUNKEL
UN GRANDE RITORNO

PAUL SIMON
CON PHOEBE SNOW
E ART GARFUNKEL

Paul Simon. Still crazy after all these years.



SIMON & GARFUNKEL
DI NUOVO RITORNO
"MY LITTLE TOWN"
CONTENUTO IN QUESTO LP

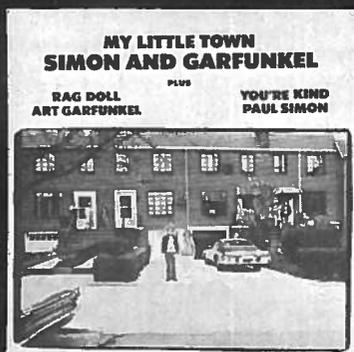
CBS 86001 (LP)
STILL CRAZY AFTER
ALL THESE YEARS

Simon & Garfunkel



ART GARFUNKEL
CON PAUL SIMON,
GRAHAM NASH
E DAVID CROSBY

CBS 86002 (LP)
BREAKAWAY



ART GARFUNKEL
«I ONLY HAVE EYES FOR YOU»
IL RITORNO DI UNA
VECCHIA MELODIA.

CBS 3575 (45 giri)
I ONLY HAVE EYES FOR YOU
LOOKING FOR THE RIGHT ONE



Posta

Carissimi di Gong,

dopo un anno che compe-
ro il Vs. giornale devo dire
che quello che cercavo nel
Vs. mensile quando ho ac-
quistato il primo numero l'
ho trovato, e questo è già
qualcosa.

Dopo anni che ascoltavo
musica pop alla radio e re-
gistravo cassette, ho capito
che la musica bisogna anche
cercarsela, non solo subire
quello che ti propinano, per-
ché certa musica non la sen-
tirai mai alla radio. Così mi
son procurata un giradischi,
e naturalmente i dischi che

cercavo. Gong è capitato a
proposito, sintonizzandosi
sul mio bisogno di avanguar-
dia, finalmente un giornale
di gente che scrive quello
che pensa; constatare che u-
na parte di te è dentro an-
che negli altri, che quello
che tu cerchi, altri lo stan
cercando, che la tua vita di-
pende dal tuo intimo e che
la musica è vita perché è
penetrata dentro di te, nel-
la corteccia del tuo essere,
modificandolo. La musica
può essere un pretesto, può
sembrare utopia, ma di fat-
to è l'espressione di quello
che potrebbe essere, dovreb-
be essere la nostra vita.
« City in my head, heaven
in my body, it's time for me,
for me to go ». Per molti
giovani che partecipano ai
concerti la musica è un pre-
testo, ma essi cercano ben
altro che un'evasione, non
si può starsene inerti a la-
sciarsi rincoglionire da un
sistema disumano. Ma in
effetti la realtà la conoscia-
mo tutti: in giro alla dome-
nica, tanto per fare un e-
sempio, a cercare il fanta-
sma di noi stessi, una pas-
seggiata in macchina, un ci-

nema, o la solita festa in
casa di amici. E poi preten-
diamo che le cose si cambi-
no da sole. Bisogna spinge-
re la gente fuori dalle case,
creare occasioni d'incontro,
ma soprattutto organizzarsi,
confrontare le idee, decidere
insieme quello che si può
fare.

Certi valori che la musica
sembrava aver fatto propri
sembrano svaniti nel nulla,
perché le strutture entro cui
viviamo ne hanno impedito
la comunicazione, la gente
si trova sempre più impiglia-
ta nella propria solitudine.
Secondo me, i gruppi alter-
nativi che già esistono o
stanno formandosi dovreb-
bero avere questo come base,
rompere il cerchio dell'iso-
lamento, confrontarsi, comu-
nicare, radunare più gente
possibile. Il pericolo gros-
so, però, è quello di fare di
ogni erba un fascio, è un vi-
zio che non abbiamo anco-
ra perso, di imporsi delle
strutture rigide, che poi non
è altro che una forma di pi-
grizia mentale, mentre quel-
lo che occorre, soprattutto,
è « igiene mentale » come
direbbe Bertonecelli.

Venendo a parlare di
Gong, mi van benissimo gli
articoli musicali, che van di-
ritti al cervello senza tante
parafrasi, mentre gli articoli
di attualità (scuola, circuiti
alternativi, problemi politi-
ci) li trovo un po' generici,
forse per mancanza di spa-
zio, o dati i molti aspetti
che li compongono. Comun-
que, mi piacerebbe che ve-
nisse messo più in risalto l'
aspetto pratico, approfondi-
ndo il più possibile i rap-
porti tra causa ed effetto,
cercando testimonianze pra-
tiche. Inoltre, finora non a-
vete trattato la situazione
della gente che lavora, e qui
di argomenti ce ne sarebbe-
ro a iosa, è il mondo del
lavoro che caratterizza la no-
stra società.

Se potete, aumentate le
pagine.

Tina Pastori - Legnano

Carissima Tina, per co-
minciare ti diciamo che ab-
biamo tentennato molto pri-
ma di decidere se pubblica-
re o meno la tua lettera e
questo perché le tante lodi
(troppo forse) si fanno ar-
rossire un po' dal piacere e
un po' dall'imbarazzo.

BASTA CON LA DISCRIMINAZIONE CONTRO CHI È DIVERSO!

Perché compositori e strumentisti
che hanno l'unica "colpa" di uti-
lizzare in maniera diversa gli
strumenti debbono essere discrimi-
nati, non classificati nelle sud-
divisioni tradizionali della critica
musicale? Perché non accettare che
si usino strumenti che potremmo

solo immaginare come musicali, del
tipo di tronchi d'albero, o soltanto
"suonare" la chitarra e il con-
trabbasso in modo diverso?

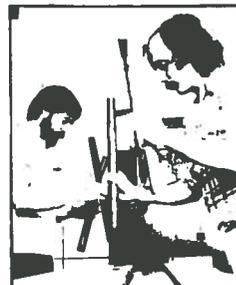
ANCHE SE SIAMO, e ci proponiamo in
modo DIVERso vogliamo avere un
posto, un ascolto!

A noi della Cramps ci è sembrata
una richiesta legittima e degna del-
la massima considerazione. Per questo
abbiamo dato vita a questa nuova
collana che si chiama appunto
"Collana DIVERso" per fare giustizia
e documentare anche il lavoro di

questi musicisti.
Non siete anche voi d'accordo?
Vi invitiamo ad ascoltarli!

OGNI REGALO (anche fatto a se stessi)
E'

DIVERso



ARZA ANATAK



DEREK BAILEY

DIVERso n.1

ARZA ANATAK "Txalaparta 75 iraila"
(CRSLP6201)

DIVERso n.2

DEREK BAILEY "Improvisation"
(CRSLP6202)

Prossima pubblicazione:

DIVERso n.3

FERNANDO GRILLO "Fluvine"
(CRSLP6203)

CRAMPS RECORDS/Milano

ARZA ANATAK

txalaparta 75 iraila

DEREK BAILEY

improvisation

RE NUDO nelle edicole di tutto le provincie ogni mese a 2.500

Eroina, famiglia, repressione
I GIOVANI SI RIBELLANO

Droga e sinistra giovanile
NEGRI, RAVELLI, DEBERNARDI

Omosessuali
IL FUORI PARLA DI PASOLINI

Doretta Graneris: dalla famiglia della morte alla MORTE DELLA FAMIGLIA

Donna-inchiesta
IL SUICIDIO D DELLE DONNE

America
POESIA FEMMINISTA

Musica
GLI OPERAI DELLA MUSICA:
LO SFRUTTAMENTO NELL'INDUSTRIA DEL DISCO

RE NUDO

Imbarazzo giustificato anche dalle tue giuste critiche contenute verso la fine. E qui dunque ci facciamo autocritica.

Ma, porta pazienza, qualche « ma » ce lo devi concedere, ma dunque, certe tematiche come quella del mondo del lavoro ecc., implicano veramente un grosso impegno, che noi riusciamo a programmare solo con lunghe scadenze, non certamente mensili come vuole la nostra rivista.

Credi, comunque, che ci stiamo dando da fare: ricorda però che Gong è una rivista culturale, dunque specializzata, e pertanto si deve sempre mediare (siamo tutti d'accordo, crediamo, che una corretta battaglia per un'« altra » musica sia già un discorso arduo da portare avanti).

Certo che se avessimo più spazio... e dagliela con i se... Grazie e ciao!



Cari compagni di Gong, sono un vostro lettore fedele, qualche volta anche critico... Ma, dato che ormai la musica mi è entrata nel sangue; non so proprio come farei se in Italia non ci fosse neppure una rivista come la vostra. Avrete già capito che sono di quelli che si leggono tutto, con pignoleria, e si coltivano mille piccoli interessi.

Perciò spero che non me ne vogliate se vi scrivo per un problema che vi sembrerà forse troppo personale e secondario: parecchi numeri fa nella pagina degli « Strumenti » è apparso un interessante articolo sulle ultime botteghe dei liutai. Mi chiedo però se non era possibile dare qualche informazione di più, o almeno qualche indirizzo di botteghe alla portata di mano dei lettori... Grazie e auguri.

Roberto V. - (Siena)

Caro Roberto, non sei il primo a manifestare il tuo interesse per questi argomenti: ti prometiamo di riparlare di liuti, di strumenti antichi, di tecniche tradizionali di costru-

zione, di scuole di liuteria, etc.

Quanto agli indirizzi dei liutai sopravvissuti qua e là lungo la penisola, non è facile scoprirne molti. Ti proponiamo qui di seguito un primo elenco indicativo. Altri indirizzi, i lettori interessati potranno cercare di averli informandosi presso negozianti della loro città, presso Conservatori o scuole di musica, o anche presso altri musicisti.

Corti Pietro, v. Pietro Calvi 2, Milano (Tel. 798304); Raspagni Carlo, v. Vitt. Veneto 7, Vignate (Milano) (Tel. 956089); Piretti E., v. Solferino 22, Bologna (Tel. 582405); Gallinotti C., v. Ghisleri 3, Solaro (Alessandria) (Telef. 76285); Aloj Dario, v. S. Niccolò da Tolentino 22/c Roma (Tel. 484929); Raponi Orlando, v. della Magliana Nuova 196, Roma (Tel. 5268600); Tomasini Domenico, v. Pellegrino Matteucci 118, Roma (Tel. 5772445); Orlandini, v. Gramsci 31, Parma; Leoni, Gaiano (Parma); Dindi, v. Crovero 14, Torino (Telef. 263211); Altavilla, Torino (Tel. 875838).

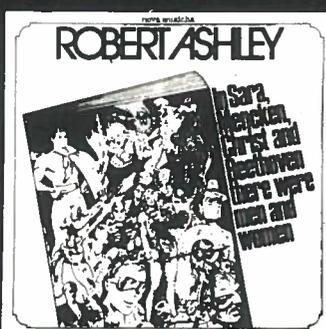
LA PAROLA PIÙ LUNGA DEL MONDO!

JOHN CAGE, JUAN HIDALGO, ROBERT ASHLEY, WALTER MARCHETTI, PAOLO CASTALDI, CORNELIUS CARDEW, COSTIN MIEREANU, MARTIN DAVORIN, JAGODIC e non è ancora finita... perchè continuerà con nuovi autori!



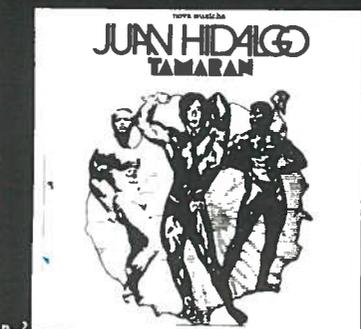
n. 1

CRSLP 6101



n. 3

CRSLP 6105



n. 2

CRSLP 6102



n. 4

CRSLP 6104



n. 5

CRSLP 6103



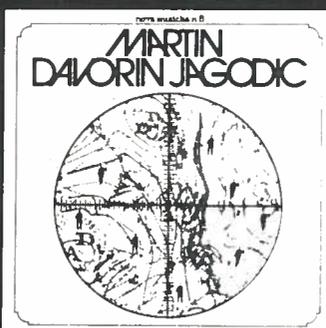
n. 6

CRSLP 6100



n. 7

CRSLP 6107



n. 8

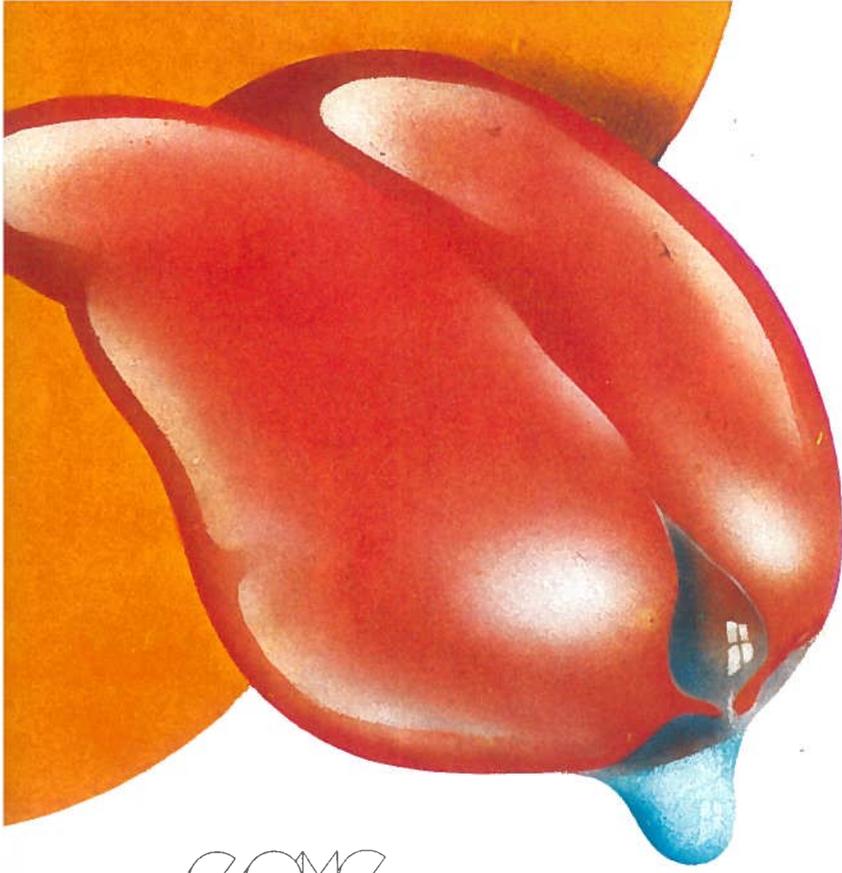
CRSLP 6108

Una parola che è musica, ricerca, proposta dei prodotti più qualificati della musica contemporanea. Questo è la Collana "NOVA MUSICHA" della Cramps, l'unica collana al mondo di documentazione di questo settore musicale d'avanguardia.

CRAMPS RECORDS/Milano

INTELLIGENZA & GUSTO & AGGIORNAMENTO: componenti essenziali per un regalo qualificato (anche a se stessi). N.B. Taluni si inventano onomatistici per avere la "scusa" di regalarsi un disco della Collana "NOVA MUSICHA"!

Distribut. Baby Records srl Milano



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Caposervizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncetti, 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. escli. 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.



Direttore



Caposervizi



Fotografie



Fotografie



Fotografie



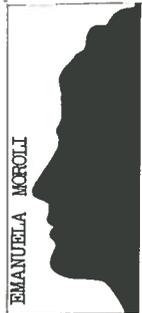
Fotografie



Impaginazione e illustrazioni



Cinema



- 3 Posta

- 6 Art Ensemble of Chicago:
Fanfara per i guerrieri
(Giampiero Cane)

- 12 Steve Lacy:
Un antico sotterraneo
(Giacomo Pellicciotti)

- 15 La musica e la scuola:
Per un'educazione musicale
(Roberto Brunelli)

- 11 Gong Gazette

- 18 Sotterranea:
Love (R. B.)
Nick Drake (M. F.)

- 20 Primo Convegno delle
Radio Libere:
Intervista a Pio Baldelli
(Roberto Brunelli)

- 24 Cinema:
Fino all'ultimo sospiro
(Enzo Ungari)

- 27 Musica e Candelotti:
Popol Vuh e Cacciapaglia
a Milano
(M. F.)
Schulze a Lugano
(R. B.)
Jazz Caos a Bologna
(R. Masotti)
Kagel a Parigi
(R. Masotti)

- 29 Canzoniere del Lazio:
Ritmi, discanti e
realtà urbana
(Troglodytes Niger)

- 32 Eric Clapton:
Histoire d'E
(Riccardo Bertoncetti)

- 36 Terry Riley:
Un arcobaleno...
(Marco Fumagalli)

- 39 Country Joe:
Amerika non abita più qui
(Riccardo Bertoncetti)

- 44 Fotografica:
Scene di vita militare
(Mario Convertino)

- 48 Altri Viaggi:
Controguida al Sudamerica
(Carlo Tunioli)

- 51 Riprendiamoci la classica:
Difesa dell'interpretazione
(Carlo Cella)

- 53 Allman Brothers:
L'Era del Capricorno
(Marco Fumagalli)

- 57 Recensioni

- 64 Ash Ra Tempel:
Freak & Roll
(Riccardo Bertoncetti)

- 68 Teatro:
Intervista a Franco Parenti
(Gaetano Sansone)

- 70 Hi-FI:
Come allungare la vita
al vostro impianto
(Lino Gallo e Dario
Guidotti)

- 71 Black Music:
Rapporto da New York
(Giacomo Pellicciotti)

- 74 Audiovisivi:
Jazz Show Multivision
(Paolo Tarozzi)

- 78 Strumenti:
Effetti chitarra
(Lino Gallo
e Dario Guidotti)

- Fotografia:
Roberto Masotti (6, 7, 8,
9, 12, 13, 14, 27, 28,
29, 30, 31, 51, 71,
72, 73, 74)
Silvia Masotti (16, 17,
20, 21, 22, 23)
Luca Gerosa (68)
Lino Gallo (70).

Foto copertina Roberto Masotti

Art Ensemble Of Chicago

Fanfara per i guerrieri



L'art Ensemble of Chicago è un'emanazione, la più nota al pubblico del jazz, dell'AACM (Association for Advancement of Creative Musicians), nata 10 anni fa a Chicago in una forma che la apparenta strettamente al modello della cooperativa. Il quartetto composto da Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Lester Bowie e Malachi Favors (questo il gruppo di base cui si sono aggiunti più o meno occasionalmente altri musicisti dell'AACM) ha la sua origine dunque in un contesto politicamente diverso da quello prevalente negli USA. Tale contesto non comprende soltanto la AACM ma anche, tra le espressioni maggiori dell'auto-

organizzazione, la Jazz Composers Guild, poi trasformata in Jazz Composers Orchestra, la Delmark, la Saturn e la ESP (queste ultime case di registrazione, o di intera proprietà di musicisti o cui questi partecipano).

Il gruppo dell'Art Ensemble nasce perciò all'interno del movimento rivendicativo nero e proletario dei musicisti contro lo sfruttamento e il condizionamento, spesso anche molto pesante, dell'oligopolio del capitale impegnato nel settore musicale.

Il giudizio politico sulle forme dell'organizzazione autonoma, sull'autofinanziamento e autogestione realizzati da raggruppamenti di lavo-

ratore omogenei, ossia da raggruppamenti professionali potrà anche essere *in ultima analisi* pieno di riserve, se non negativo; si potranno individuare gli elementi di contraddizione e le insufficienze dei modelli e della pratica; potrà non sfuggire al giudizio anche il loro peso, debole, nei confronti del peso della altra parte, il capitalismo musicale; si sottolineeranno anche gli aspetti corporativi di questo associazionismo professionale, e quindi la ridotta potenzialità d'espansione, di dilatazione, di conquista di consenso e partecipazione; ma ciò non significa che, almeno come punto di partenza, il modello organiz-

zativo non offra dei vantaggi al movimento culturale e non costringa a un riadattamento le altre parti che agiscono nello ambito della macchina culturale nel nostro caso musicale.

« Educare i giovani musicisti a creare una musica di elevato livello artistico che sia presentata alla massa del pubblico in occasione di programmi destinati a esaltare l'importanza della Musica Creativa; creare un'atmosfera stimolante per facilitare l'espressione collettiva dei musicisti di talento col lavoro in comune; organizzare programmi progressivi per i musicisti più giovani; procurare lavoro ai musicisti che ne sono degni;

partecipare finanziariamente a organizzazioni caritatevoli; stabilire criteri morali per il Musicista e rivalorizzare l'immagine pubblica del Musicista Creatore; favorire il raggiungimento di rapporti di equità e rispetto tra gli Artisti Creatori e i managers musicali...; rivalorizzare la tradizione culturale dei Musicisti, svilita nel passato», e con simili fini sono quelli dell'AACM come li descrive Jarman nella *manchette* del suo album solo *As If It Were the Season* (Delmark). Di questi fini dell'associazione, dei quali non potremmo dire per diretta esperienza fino a che punto abbiano attuazione, possiamo però sostenere, alla luce di



alcune considerazioni, che essi ci paiono quali certe leggi fondamentali, quelle che indicano una strada da seguire con un cartello che resta sempre più indietro e lontano, mentre il tempo passa. Questo perché, oltre ai primi soci, tra cui Abrams, Jenkins, Braxton, McIntyre, non ci sembra che nuovi nomi siano maturati in essa: che il piano di potenziamento e ampliamento delle possibilità di giovani musicisti non abbia dato esiti; che il lavoro pedagogico sia rimasto nelle intenzioni; mentre solo l'Art Ensemble ha goduto di una qualificazione in ascesa all'interno della macchina culturale. I momenti comunitari e sociali del

progetto, quindi i momenti politici, sembrano in tal modo aver ceduto il passo a quelli di rappresentazione, o pubblicitari e di spettacolo. Ciò mostra una chiara prevalenza dell'iniziativa che si rivolge all'esterno. Il principio di creatività, esaltato dall'associazione, ha chiaro e positivo esito nell'arte-insieme del gruppo, la cui scelta qualificante, al di là dei meriti musicali di ogni singolo membro, sta nella *teatralità* delle realizzazioni. Su di essa molte cose sono state qua e là dette e tutti ne hanno notato l'essenzialità (usandola anche per contestare, in presenza di essa, l'assenza di musica), ma il perché e il come

della sua essenziale contestualità non li diremmo affatto chiariti. Resta di fatto che, tolto il disco, cioè la musica fatta pensando ad esso come mezzo, nei concerti «la musica» dell'Art Ensemble of Chicago è «da vedere». Si può dire, intanto, che questa scelta continua coerentemente quella autoriduttiva dell'ACM di muoversi agendo soprattutto in relazione al fronte esterno. Quest'ultimo non è costituito evidentemente soltanto dai bianchi o dai capitalisti o dai borghesi di colore, ma, direi, dalla standardizzazione dei prodotti e delle risposte all'interno del campo d'azione dei *media di massa*, cioè pra-

ticamente nella totalità. Le masse nero-americane sono altrettanto soggette a eterodirezione e alienazione culturale quanto le masse bianco-americane. Per nessuna delle due la musica fa eccezione. Il palcoscenico sembra un luogo dal quale, con la sola musica, nella società di massa, si chiarisce ben poco. Metterei a confronto a questo punto gli *ellington* di Shepp con la scena *funky blues* dell'Art Ensemble. Anche accogliendo i fini didattici che Shepp attribuisce alla sua musica attuale, non si può mancare di osservare la più totale assenza di critica nelle letture che egli propone di certi *classici* ellingtoniani: per lui

essi sono significativi e belli per definizione e vanno ascoltati e seguiti con l'atteggiamento che ne ha accompagnato il successo. Shepp, così facendo, certifica che fu giusto l'innalzamento di Ellington nel cielo degli eletti e non consente la riddiscussione della musica ch'egli compose (che a mio parere, per inciso, è piuttosto mediocre e, spesso, decisamente misera e barcollante), ma nemmeno segnala il ruolo dell'*Ellington middle class*, né la sua oggettiva presenza politica come agente propagandistico dell'America della Casa Bianca, ovvero dell'America della CIA. Anzi, Shepp e Greenlee (il suo attuale trombonista, per



capirci) seguono le frasi ellingtoniane con atteggiamento di rilassata partecipazione, le suonano e si ascoltano mostrando partecipazione e autoco-involgimento.

Per l'Art Ensemble il mondo degli anni trenta, come quello di altri anni di musica consolatoria, è un modello da criticare e beffeggiare. La musica addirittura arriva e tace e restano sulla scena solo i lividi gesti della compassione per se stessi. Quello che altrove ha valore di destino, qui viene ridotto a frammento caricaturale. Non è specificamente Ellington l'oggetto di questa rivolta grottesco-romantica, ma è un modo di usare la musica, di concepirne la fun-

zione, l'atteggiamento di deviata consolazione. L'azione è illuminante, l'intenzione illuministica. Il giudizio che regge l'azione mimica dell'Art Ensemble, applicandosi al modo in cui Shepp percepisce e rappresenta la musica di Ellington, vedrà in quel suo umore ormai sempre più nostalgico e consolatorio l'esplicitarsi di una forma di « schiavitù rituale » in cui Shepp è solo parzialmente coinvolto, ma che è un atteggiamento molto più generale. La loro azione mimica rappresenta dunque una rivolta superiore dello spirito contro tale assuefazione; essa si realizza con drammatico humour.

C'è certamente qualco-

sa di clownesco nel lavoro dell'Art Ensemble, nella mimica che investe di teatralità la loro musica, nel richiamo a partecipare all'emotività delle motivazioni, a riconoscere fini e bersagli, in quella loro *commedia del suonatore che piange e si consola col proprio strumento*. E questa, nella realizzazione, è proprio commedia da palcoscenico, non buffoneria da piazza. Commedia che musicalmente si attua in una comicità didattica, che indica i segni di una malattia, che dunque ha scelto tra il bene e il male, il giusto e l'ingiusto e sarcasticamente rappresenta una complessità, una realtà complessa, come a esempio l'uomo

suonante della citata *commedia*, in un'unica dimensione, scartando tutte le altre e, in fondo, costringendolo a essere quale viene rappresentato.

Come tutte le commedie, anche quella dell'Art Ensemble « imposta un tipo di comicità basata sui segni, non sulla malattia » (Celati).

Se mai il rapporto diretto con la malattia e con l'oscura molteplicità dell'esistenza anima la loro musica « positiva », quella in cui essi rappresentano se stessi, e non il proprio modo di porsi in relazione con precisi e circoscritti fatti o situazioni.

Non è il clown che cura e alimenta il proprio

mito, quel che compare nell'atto musicale dell'Art Ensemble; scopertamente, in tale modo, ha lavorato piuttosto, a volte, Mingus; ma il tipo di sublimazione che sempre accompagna la passione del clown è spesso qui chiaramente rintracciabile, come lo è la non comicità del clown, determinata come impossibile dal mito d'ascesa che lo pervade.

Ascendenze e discendenze

Il libro di Carles e Comolli, *Free Jazz / Black Power*, dà per scontata un'eredità ayleriana dell'Art Ensemble. Se l'attività jazzistica in Italia non fosse definita da gigantismo e reazionarismo



culturale, si sarebbe potuta avere l'occasione di assistere a concerti di Ayler, quale è stata data in tutti i paesi dell'Europa occidentale; si sarebbe potuto osservare il carattere della musica di Ayler, dal vivo; si potrebbe disquisire di attinenze e/o di distanze. Ciò non è stato e quindi restano per il raffronto solo i dischi.

Come astrarre però dalle sensazioni immagazzinate, ricevute dai concerti dell'Art Ensemble? Non soltanto mi pare impossibile, ma direi anche soprattutto falsificante. L'uso del tema musicale che fa il gruppo chicigoano, « come uno fra i molti elementi dello

scenario musicale che essi creano per ciascun brano », (secondo i due autori francesi) non mi pare coincidere, né continuare l'uso ayleriano dei temi. E' solo un caso che la possibile descrizione dell'uso possa coincidere, o meglio è un inizio da cui partire per vedere le divergenze. Esse stanno, a mio vedere, nella scelta dei materiali: « carnevaleschi » addirittura in Ayler, nella loro organizzazione per forti contrasti di colore — anche se sotto una decisiva unitarietà di stile —, nella vitalità (biologica e mondana) che vi si estrinseca; mentre nell'Art Ensemble i materiali mi paiono « quaresimali »,

l'organizzazione per continuità e somiglianza, l'enfasi ideologica.

Ecco che così l'Art Ensemble verrebbe piuttosto a trovare punti di contatto con musicisti quali Tchicai, Rudd, Dixon e, salva la matrice idiomatica, Roach, insomma il mondo che culturalmente fu meglio rappresentato da Le Roi Jones. Ma più che discendere da esso, l'Art Ensemble, raccoglie nella sua arte certi singoli portati di quei musicisti. Certo non saprei dire se ciò avvenga in coscienza, ma comunque l'esito non è soltanto una sintesi, ma è una nuova rappresentazione, nella quale una fondamentale importanza

assume il palcoscenico.

Quest'ultimo elemento, il teatrale, è però anche quello che mette in crisi il lavoro del gruppo. Esso non lega con la spinta che tende a trasformare l'ideologia in politica, a riconvertire il quaresimale (cronologicamente successivo) in carnevalesco, e che invita a una prassi di presenza, oltre la rappresentazione.

Probabilmente l'Art Ensemble non durerà a lungo, se non trasformandosi in maniera adeguata alla soluzione di questi problemi: i poli dissocianti, che nel loro lavoro oggi si manifestano, sono legati alla compresenza di una teatralità clownesca, quindi didattica e

rivelatrice, con una musicalità fortemente auto-affermativa, totalizzante, che vuol dettare a tutto le proprie ragioni. Ma questa polarità, d'altro canto, è il fattore che supporta l'originalità dell'Ensemble nel quadro dei gruppi musicali nero americani. E quindi, o il gruppo saprà trovare un *tertium* tra i due poli, che li attragga, bilanciandone la forza e tensione d'allontanamento, o asservirà un polo all'altro, o scivolerà (restando compatto o disgregandosi) verso altre e differenti operazioni artistiche.

Giampaolo
Cane

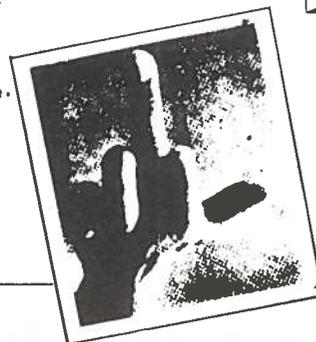


Scherzi da prete e consumismo

Abbiamo scherzato. Qualcuno non ci crederà, ma è la sacrosanta verità! Non volevamo prenderci gioco di tutti voi, ma principalmente di quelli che ogni giorno con arroganza e sicurezza speculano sul vostro maggiore difetto: il peccorinismo consumista. Non sto facendo giochetti settimanaenigmistica: parlo solo di Red Woods, il "nuovissimo" disco di Crosby Stills Nash & Young, completamente inventato. Chi è caduto nel tranello? Gli operatori discografici, che si sono aggrappati immediatamente ai telex per ricevere ordini e delucidazioni dal padrone americano? Ne siamo ben felici! I negozianti di dischi milvaalbanooriettaberti, che si sono precipitati a ordinarne una tonnellata? Ben gli sta! Qualche lettore che ci sbircia di traverso con la copia di CIAO nella tasca destra e che è corso a prenotarne una copia per la sua macrocollezione? Crescerà finalmente! E imparerà l'umorismo, per non prendere troppo sul serio il suo trip consumistico.

Chi ci segue da tempo forse ha capito tutto fin dalla prima riga. "Il tempo invecchiando insegna molte cose" diceva un poeta migliaia di anni or sono... Noi di GONG (che siamo già un po' invecchiati) vi stiamo aspettando al varco, carissimi amici, e insieme a noi c'è sempre più gente stufo di violenze e condizionamenti culturali, gente che con un comportamento più critico e attivo prima o poi costringerà gli operatori del settore a cercare cose nuove (magari nuovi imbrogli), perché quello che ci propongono oggi è solo sufficiente a permetterci di prenderli per i fondelli. Qualcuno dirà: "E' uno scherzo da prete". Non siamo d'accordo. In questo campo gli scherzi da prete sono solo quelli che ci privano di nuovi strumenti per appropriarci liberamente della cultura (musicale e non). Troppo vago? Eccovi un esempio. A Milano, dopo mesi e mesi in cui si è discusso su quali "direzioni culturali" riat-

tivare il vecchio Velodromo Vigorelli, è stato deciso di trasformarlo in cinodromo (cose da cani!). Contro questa "destinazione culturale" (che è davvero un scherzo da prete) i comitati di quartiere hanno mobilitato già migliaia di persone. E ciò va considerato soltanto l'inizio di una battaglia per raddrizzare con la volontà popolare le aberranti decisioni delle autorità. Se veramente vogliamo che la cultura di massa non sia la saga del rimbecillimento, è necessario che le masse stesse la gestiscano, cominciando a riappropriarsi degli strumenti per farla.





**TRA LE MILLE
COSE CHE
BOB DYLAN
VA FACENDO,**

c'è anche la colonna sonora di un film dedicato a John Hammond. Il leggendario Bobby canta *Oh Sister*, *Simple Twist of Faith* e la nuovissima *Hurricane*. Qualcuno, nel frattempo, ha intenzione di portare sullo schermo una canzone da *Blood On the Tracks*, *Lily*, *Rosemarie and the Queen of Hearts*.

**CECIL TAYLOR
HA PRESENTATO**

alla City Town Hall di New York, lo scorso 15 ottobre, la sua ultima fatica. Si tratta di un'ambiziosa suite che mescola diversi generi musicali, dal pop al jazz alla danza al cabaret. Titolo provvisorio *Columns*.



**INAUGURATA LA
CATEGORIA DEI
QUASIMORTI.**

Paul Kossoff, della Back Street Crawler e più indietro ancora dei Free, è stato salvato per miracolo in una clinica londinese dopo essere « clinicamente morto » per 35 minuti. Nessuna overdose, comunque: un « semplice » blocco cardiaco. Tony Poole, degli Starry Eyed & Laughing, per non essere da meno si è fatto raggiungere da una potentissima scarica elettrica durante un concerto: ricoverato d'urgenza in ospedale, è stato trovato miracolosamente illeso.

Gong Gazette

notiziario intergalattico
di musica progressiva

**ARRIVANO I
RE MAGI?**

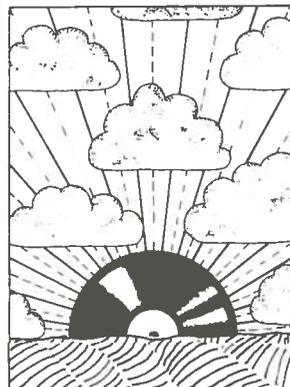
Toni Pagliuca, tastierista delle Orme, di ritorno dalla West Coast, ha bussato alla porta di Franco Bat-

tiato per portargli un regalo di un suo ammiratore di nome Frank Zappa (!). Non è fantapop: il regalo consiste in un paio di scarpe alate...



**NUOVA BAND PER
JEAN-LUC PONTY,** ormai in odor di « santità consumistica ». Il nome del gruppo è Pegasus e Tom Fowler, già scudiero di Frank Zappa, è il

personaggio più prestigioso al seguito. Il complesso sta girando l'Europa, tornerà negli States prima della fine dell'anno e registrerà prestissimo un Lp, forse dal vivo.



**NUOVA ETICHETTA
ALTERNATIVA
IN INGHILTERRA,**

la *A Records*. Il primo è un disco dello Spontaneous Music Ensemble, un organico di 20 persone che « gira » dalle parti della libertà assoluta: titolo *Sme Plus = SMO*. Per avere i dischi bisogna scrivere a Trevor Watts, 10 Great North Road, Highgate, London N 6.

**ART GARFUNKEL
E' TORNATO
DALLE NEBBIE**

con un insipido 33 giri, *Breakaway*. Molto interessante il cast di amici che lo aiuta nella faticosa rentrée: assieme al vecchio « compagno di banco » Paul Simon ci sono infatti Klaus Voorman, Nicky Hopkins e gli ineffabili Graham Nash e David Crosby.

**PER LA GIOIA
DEI NOSTALGICI.**

Gli Strawbs si ricompongono e offrono alle masse *No Madness*, i Van der Graaf fingono di respirare ancora con il nuovissimo *Godbluff*.



**CARLA BLEY E
MIKE MANTLER**

ritornano a far parlare di sé dopo l'accoppiata di *No Answer / Tropic Appetites* dello scorso anno. La Watt, personale etichetta discografica, ha appena edito un album in cui sono contenute le ultime fatiche dei due personaggi, *Thirteen e 3/4*.

**FANTASMI IN
CIRCOLAZIONE.**

Risputata da chissà dove la Edgar Broughton Band, una delle poche formazioni politiche inglesi che ebbe discreto successo anni fa con un paio di LPs, *Wasa Wasa e Inside Out*. Il gruppo ha appena concluso una veloce tournée inglese e già annuncia un 3 giri, *Bandages*.

**RORY
GALLAGHER**

sta mietendo buoni successi dopo anni di oscuro lavoro. Con la band personale (Rod De' Ath alla batteria, Lou Martin alle tastiere e Gerry Mc Avoy al basso) sta massacrando gli spettatori dei concerti e prepara un nuovo disco, *Against The Grain*.



**NILS LOFGREN,
VECCHIO « SERVO »** di Neil Young ai tempi dei Crazy Horse, si è fatto tentare dalla mania solistica. In questi giorni va girando per l'Europa con una band composta dal fratello Tom (chitarra), da William Scott Ball (basso) e Mike Zack (batteria). La A & M ha appena edito un suo 33 giri, intitolato semplicemente Nils Lofgren.

Steve Lacy

UN ANTICO SOTTERRANEO



La crescente mercificazione da parte dell'industria dello spettacolo di ogni tipo di musica, anche la più ardua e sperimentale, rende sempre più difficile trovare sulla scena artistica odierna la figura del musicista-underground. Quel tipo di «missionario», tutto dedito alla realizzazione del suo universo espressivo, inca-

pace per sua scelta di scendere a qualsiasi compromesso offertogli dallo show business dell'era dei consumi. E' insomma una razza in via di estinzione, anche perché in fondo negli ultimi tempi anche gli artisti più rigorosi hanno acquistato una nuova coscienza che permette loro di organizzarsi sul piano professionale,

in modo da poter «vendere», in una certa misura, il loro «prodotto» musicale.

Eppure dei cosiddetti musicisti-underground ce ne sono ancora alcuni esemplari, sparsi qua e là per il globo. Uno di questi, e senza dubbio il suo esempio è uno dei più rari ed eroici, è Steve Lacy.

Lacy fa parte di quel ristret-

to gruppo di musicisti pazzi eppure lucidissimi, che negli anni '60 portarono avanti una rivoluzione veramente indelebile su tutta la scena musicale.

Molti di questi «sconsiderati» oggi non si ascoltano più, o perché sono scomparsi (Albert Ayler), o perché sono stati ridotti al silenzio da difficoltà concrete di sopravvivenza (Giuseppi Logan). Altri, come Taylor e Don Cherry, solo oggi raccolgono qualche frutto, dopo tante fatiche ed oscure anticamere. Lacy, pur essendo unanimemente riconosciuto come una tra le poche voci originali del movimento free, tuttora stenta a uscire fuori dal ghetto. La sua musica e le sue idee, che hanno progressivamente seguito il loro sviluppo, secondo una logica ed una coerenza esemplari, ancora oggi fanno tremare di paura le orecchie dei benpensanti legati al jazz, secondo schemi e concezioni chiuse e reazionarie.

Steve Lacy rappresenta oggi un esempio davvero inconsueto: bianco, americano, esule in Europa (Parigi), porta in sé un cumulo di contraddizioni che vengono risolte quasi sempre dalla sua musica.

Ascoltandolo si comprende come Steve non abbia problemi a suonare una musica che fa parte essenzialmente di tutta la tradizione della Black Music, sebbene siano superate tutte le limitazioni pedanti e chiuse che qualcuno vuole a tutti i costi imporle, riproponendo così il solito ghetto. E' chiaro che nella musica di Lacy si trovano anche influenze della tradizione occidentale ed europea. Ma ogni contrasto artificioso e stridente viene risolto da Lacy con un rigore di linguaggio ed una consequenzialità evidenti.

A questo punto forse è meglio vedere da vicino chi è Steve Lacy e quale è stata finora la sua storia artistica. Per un tipo come lui tutto è ancora da scoprire, e anche parlare dei suoi dati biografici e discografici può essere l'inizio di una maggiore conoscenza del musicista.

Steven Lackritz Lacy, detto Steve, sassofonista soprano, è nato a New York nel 1934. Cominciò a studiare il pianoforte e solo successivamente si dedicò al sassofono e al clarinetto. Dal 1952 suona in di-



verse orchestre di jazz tradizionale, come quelle di Miff Mole, Red Allen, Joe Thomas, Charlie Shavers, Pee Wee Russell, Rex Stewart, Pops Foster, Buck Clayton, ecc.

Allo stesso tempo perfeziona la sua preparazione musicale alla Shillinger School di Boston, 1953) ed alla Manhattan School (1954). La sua con-

versione al jazz moderno è dovuta a Cecil Taylor, nel cui quartetto egli collabora dal '53 al '59. Ma fu scoperto principalmente da Gil Evans che lo vuole a più riprese nella sua orchestra (1956-'65). Lavora successivamente con il quintetto di Thelonious Monk ('60-'63). Forma poi un quartetto con Don Cherry (1961)

e con Roswell Rudd (1962-'65). Sempre nel 1965 Steve Lacy inizia la sua carriera di esule-giramondo. Da allora in poi non si contano più i posti in cui Lacy vive e suona: Europa (1965), Sud America (1966), New York (1967), Roma (1967-69), Parigi (dal '70 in poi). Ma è solo una semplificazione di tappe, perché

in mezzo a questo ce ne sono tante altre che vanno dalla Scandinavia a Londra, e chissà dove. Lacy, portandosi dietro i suoi musicisti, che di volta in volta sceglie sempre tra i più emarginati ed audaci (da un Enrico Rava inizio anni '60, ancora sprovveduto e povero di tecnica, ma già caparbio e grintoso, agli attuali Irene Aebi (sua moglie), Steve Potts, Kenny Tyler, Kent Carter). Partecipa anche a grossi festivals, ma per lo più si muove nell'ambito dei piccoli clubs e dei concerti isolati.

Se uno dà un'occhiata alla discografia di Lacy, si può rendere conto un po' dell'esperienza dell'uomo. Una serie numerosa di titoli, ma piuttosto disordinata, sgranellata in una moltitudine di piccole etichette sparse per i vari paesi che Steve visita. Spesso quelle registrazioni vengono fatte per assicurargli un minimo di sopravvivenza, ma, a parte il caos di nomi e di labels, quasi tutti i dischi lacyani, sono interessanti e degni di attenzione.

In un momento in cui il polistrumentismo sta divenendo una sorta di regola (per esempio, la maggior parte degli attuali sassofonisti suona alternativamente tenore, soprano, alto, flauto...), il caso di Lacy è ancora una volta controcorrente. Egli ha organizzato tutto il suo mondo musicale attorno ad un unico, esile strumento, il sax soprano. Uno strumento che — al di fuori del fulgido esempio coltraniano — è stato sempre poco e male utilizzato in tutta la storia del jazz, proprio per le sue difficoltà intrinseche. Oggi di soprannisti ce ne sono molti, ma a parte che tutti più o meno imitano il compianto Coltrane, nessuno possiede la voce, l'originalità, la creatività, la riconoscibilità, il coraggio di Steve Lacy. Citando i critici francesi Philippe Carles e Jean-Louis Comolli, « il carattere ossessivo del suo processo è rinvenibile sia a livello tecnico (è divenuto incontestato specialista dello strumento) sia nei riguardi delle fonti di ispirazione (per molti anni si è fissato a non suonare che le composizioni di Thelonious Monk allo scopo di esplorarne tutte le risorse melodiche, armoniche e ritmiche). Da quando scelse il free jazz mostra la medesima



ostinazione, procedendo a una metodica demolizione del proprio universo e sconvolgendo una preparazione tecnica eccezionale (perfezione sonora, rigorosa dialettica degli sviluppi armonico-melodici) con il ricorso sempre più frequente ai rumori e ad altri suoni parassitari ».

Certo la musica di Steve

non è fatta per chi ama il solletico alle orecchie. E' la musica di un uomo che esprime senza veli e senza pudori le sue nevrosi, le sue angosce, le sue frustrazioni, le sue impotenze. E' un qualcosa che fa male spesso fisicamente a chi suona e a chi ascolta. Ci sono contrasti singolari nella musica lacyana. Forse il più

evidente e sintomatico, specie negli ultimi gruppi, è dato dallo stridore e dall'ossessività di tutti gli strumenti del coro, mentre il soprano di Steve, con quella sua voce dolce eppure estremamente virile, rappresenta una strana e disincantata antitesi. E' come la storia di un uomo che, disilluso eppure ancora pieno di speran-

za, si muove nel caos della vita di tutti i giorni, nella città, nella società...

Una esperienza a parte della poetica lacyana è la sua più recente e marginale produzione solistica. Chi ha potuto ascoltare qualche concerto di soprano-solo, oppure il suo disco per la EMANEM (*Avignon Solo Concert*), avrà scoperto un lato più intimo eppure perfettamente coerente della sua arte.

Proprio di recente l'ho potuto ascoltare in un concerto-solo nel quadro delle manifestazioni indette a Como per l'Autunno Musicale. E' stata per me un'esperienza irripetibile. Ma di fronte a una musica così lucida, cristallina ed intensa, era fin troppo facile per me avere uno choc positivo. Il fatto è che in quella chiesa sconscacrata, a Como, ero insieme a qualche centinaio di giovani che tutti, nessuno escluso, rimasero assolutamente ammirati dalle note e dalle invenzioni del soprano di Lacy. Bozzetti ironici, graffianti, impietosi, alcuni addirittura comici, suonati sempre con un lirismo ed una limpidezza davvero incredibili. La sala era l'ideale per il soprano-solo di Steve che, a microfoni bassi, otteneva costantemente degli effetti di singolare e raccolta suggestione. E la sua intelligenza quella sera si manifestò, non solo nella pratica fortunata dello strumento, ma altresì nell'uso del tutto sapiente dell'ambiente naturale che lo circondava. Infatti, ad un certo momento, egli scese dalla pedana e, ripetendo ossessivamente la stessa frase, prese a girare fin negli angoli più segreti della chiesa, ricavandone effetti d'eco assolutamente geniali.

Naturalmente questo pezzo non può che essere un'introduzione o per lo meno uno stimolo, approssimativo e ultrasemplificato, per accostarsi ad un artista così complesso come Steve Lacy. Non è facile ascoltare un suo concerto da queste parti (gli organizzatori lo odiano con tutte le loro forze) e, quindi, se non avete modo di andarlo a sentire dalle parti di Parigi o in giro per l'Europa, non resta che tentare di reperire qualche suo disco.



Per una nuova educazione musicale

Gong, nell'ambito delle sue attività extra-editoriali, ha organizzato recentemente un'esperimento-ricerca in una Scuola Media Statale di Cinisello Balsamo. Tutto è partito dalla triste realtà dell'insegnamento e della coscienza musicale nella scuola dell'obbligo dove la musica, come le altre attività creative, è considerata materia di secondaria importanza, una cenerentola (una sola ora di lezione alla settimana e un programma inesistente).

E' chiaro che gli insegnanti di musica, anche se armati della massima buona volontà e coscienti della sottocultura bombardata quotidianamente dai mass media del sistema, hanno ben pochi strumenti di intervento. Abbiamo così pensato di fare un intervento che, anche se modesto, ha lo scopo di innescare un processo nuovo e creativo per la comprensione e l'uso dei linguaggi musicali (dalla classica al pop, dal jazz alle avanguardie).

L'istituzione scelta è stata la IV Scuola Media di Cinisello Balsamo che per le sue

caratteristiche di inserimento sociale rappresenta egregiamente il campione umano di una zona industriale. Abbiamo invitato come « insegnanti » alcuni operatori professionisti della musica di massa, convinti che solo loro possano, almeno per ora, essere portatori di esperienze musicali quantomeno valide e certamente ancorate alla realtà e al livello italiana di ricettività dei giovani. Tutti, hanno alle spalle una solida cultura e tecnica musicale, condizione questa che ci ha permesso di superare le giuste titubanze di alcuni professori che temevano un intervento poco qualificato.

Così Franco Battiato, Roberto Cacciapaglia, Eugenio Finardi, Mauro Pagani della PFM, Demetrio Statos e Patrizio Fariselli degli Area hanno fatto due giorni di lezione ciascuno alle tre classi di un corso, in cui gli insegnanti delle varie materie si sono impegnati a seguirne i risultati nell'arco di un anno. Come si può ben vedere i musicisti di questa straordinaria equippe didattica rappresentano quasi completamente il panorama delle nuove tendenze di linguaggio musicale. In alcune riunioni *inter nos* si sono stabilite li-

nee comuni di intervento come per esempio la demistificazione dell'immagine-mito legata ai singoli musicisti ed il fare in modo che l'animazione fosse la componente principale di ogni lezione.

Franco Battiato e Roberto Cacciapaglia sono stati i primi coraggiosi che hanno affrontato 25 ragazzini scatenati ben lieti di abbandonare l'ora di italiano o di matematica per fare un po' di casino con degli estranei (questo, se si vuole, è uno dei limiti di questa esperienza, non è stata portata avanti in primis dalla scuola che d'altra parte non può avere né forza né fantasia per realizzarla). Franco e Roberto, per calmare le acque, hanno usato un trucco vecchiotto, ma formidabile: messo sul piatto del giradischi un brano di Stockhausen, sicuramente sconosciuto ai destinatari, hanno invitato i ragazzi ad ascoltarlo, come per gioco, ad occhi chiusi e nel massimo silenzio. Così, specularmente un po' sul fascino magico della musica, quando alla fine del pezzo è stato

chiesto quali sensazioni quegli « strani » rumori avessero stimolato, si è potuto ottenere un primo risultato, a dir poco stimolante... Una ridda di mani alzate raccontava storie e visioni che la musica di Stockhausen aveva sollecitato nella fantasia scatenata dei ragazzi.

Lo stesso esperimento venne fatto con altri musicisti (da Bach a Debussy, a John Cage) che hanno evocato tutti immagini fantastiche nelle teste dei ragazzini. Alcuni di loro, specie per quelli delle classi superiori, paragonavano certi brani, di norma quelli più elementari, a musiche già sentite al cinema o in televisione mostrando perciò il loro già elevato grado di assuefazione ai mass media, mentre altri fornivano versioni la cui analisi interesserebbe moltissimo i socio-psicologi (non quelli di Stato che conoscono alla perfezione l'impatto informativo-formativo della « solita musica » del potere).



Continuando Franco e Roberto si sono messi davanti all'organo della scuola e hanno suonato una canzonetta di Celentano sempre davanti a 50 occhi chiusi. Risultato... assoluto silenzio ed anche un certo imbarazzo da parte degli allievi che non riuscivano a far funzionare il cervello: uno di loro ha poi ammesso che i Celentano e le Carrà, « anche se piacciono », non ti dicono nulla, non ti stimolano le idee. Un'ultima botta è stata data suonando su quello scassatissimo organetto un lungo brano di improvvisazione che ha impressionato la scolaresca in un modo incredibile: chi lo sapeva che la musica la si può fare senza leggerla, senza ricordarla a memoria, ma semplicemente inventandola?

Eugenio Finardi ha invece impostato le sue « lezioni » sul ritmo: l'esperimento, forse nuovo per quella scolaresca, era riuscire a fare musica con le mani, coi tavoli o con le sedie. Anche qui una serie ben selezionata di dischi ha notevolmente aiutato i ragazzi nella comprensione del ritmo e del concetto del « libero », del **free**. Vinti i primi momenti di gran casino, organizzati i ragazzi per gruppi su due o tre tempi di battuta, il risultato è stato molto interessante e bisogna dire anche piacevole tanto che Eugenio poi ha affermato di avere avuto una serie di **flash** che spera di poter realizzare prossimamente. L'ascolto e l'analisi dei rumori, comparati con brani di country e di rock, hanno portato alla scoperta della musica « da città » e della musica « da campagna ». Similmente i giorni prima, assieme a Franco Battiato, i ragazzi avevano scoperto la differenza tra le musiche del mare, degli spazi aperti, della natura insomma, come venivano proposte in particolare da certi brani classici e le musiche più rappresentative dei nostri giorni dove traffico, metropolitane, sirene e aeroporti battono il ritmo della nostra alienazione quotidiana.

Questi suoni però danno vita anche alle musiche delle nostre lotte, dei nostri

2A E
 COMPOSIZIONE PER
 TAVOLI, SEDIE, MANI
 PIEDI, CLARINETTO BASSO

giorni di rabbia, e allora Demetrio e Patrizio degli Area hanno mostrato come due artisti negri (entrambi statunitensi con in comune problemi razziali, sociali ecc.) si possano esprimere differenzialmente a seconda delle scelte di classe singolarmente fatte in precedenza. La rabbia e la voglia di lotta di Archie Shepp è stata completamente recepita dai giovani allievi perché il suo linguaggio, anche se difficile o quantomeno loro sconosciuto musicalmente, è comune a tutti i popoli e a tutte le classi che soffrono. James Brown, di colore pure lui ma super inserito nel sistema che alla fine lo ha anche accettato, seppi munito di u-

na notevole tecnica musicale, è passato con un « sì, ci piace, ci fa venire voglia di ballare però non si direbbe che è un negro; e poi forse Celentano è altrettanto bravo ». Come si sa, gli Area si ispirano ad un grande papà: John Cage, e naturalmente, è stato tirato fuori; gran parte delle risposte date dai ragazzi, alla fine del corso, ad una serie di domande menzionano Cage e gli esperimenti fatti sui nuovi modi di far musica. Gli Area hanno un padre ma anche un frutto: chi lo indovina? Ecco, esatto; è la mela. Dieci chili di belle mele grosse e rosse sono state addentate in silenzio, ascoltate e gustate con grande successo



personale dei nostri. Al di là delle ironie si deve dire che l'idea anche questa volta ha colpito il segno: i rumori fanno musica, ciascuno mangia la mela diversamente e fa un rumore suo e i rumori messi assieme fanno « musica ». Il fatto che ogni mela facesse suoni diversi ha dato lo spunto a Demetrio per raccontare come Cage intendeva l'uso della voce. L'esperimento delle lettere, che componevano i nomi di qualche ragazzo, scritte sulla lavagna ciascuna con caratteri diversi, suonate da Statos e poi dai ragazzi stessi ha suscitato un incredibile interesse (gli stessi insegnanti presenti lo hanno fatto notare). La scoperta del poter far musica in modo piacevole, addirittura senza strumenti, è stata un'altra delle osservazioni positive fatte a posteriori dai ragazzi.

Mauro Pagani della PFM ha tenuto banco, tra una jam-session violino-mani e l'altra, sui fenomeni più deleteri della sottocultura musicale nostrana. Il retrofacciato del mito « artista » mostra tutti gli squallori di certa industria discografica e dei media che la appoggiano. Il suo era un discorso di difficile comprensione per questi ragazzi dalla giovane coscienza, già in preda ai vari miti, per nulla muniti di strumenti critici per difendersi dalla valanga di qualunque « musicale » che sono costretti ad ingoiare ogni giorno.

Mauro, PFM, pur cosciente della sua storia-cultura pop-rock che lo accomuna a tutti noi, ventenni di ieri di oggi e di domani, è riuscito a sgretolare i suddetti muri un po' raccontando le proprie esperienze e un po' facendo animazione, suonando tutti assieme. Tra tutti i professori musicisti del corso Pagani era il più noto ed ha avuto qualche problema, diciamo di immagine, con i ragazzi più grandicelli che lo conoscevano bene; la sua coscienza politica e la sua carica umana gli sono servite per districarsi, almeno in parte, dalle maglie del mito.

I limiti della cultura musicale nella scuola dell'obbligo sono naturalmente scaturiti anche nei confronti degli

teressati a questo nostro lavoro.

La ristrettezza del corso (tre sole classi vi hanno partecipato) e una certa mancanza di omogeneità didattica, sono state le accuse fondamentali giustificate però dagli insegnanti stessi che per primi hanno ammesso sia la propria non-cultura musicale che un certo ritardo nella presa di coscienza di quanto sia macroscopico anche dal punto di vista formativo il fenomeno della musica, nel mondo dei giovanissimi. Chiaramente in questa sede non è assolutamente possibile fare una relazione dettagliata di quella lunga assemblea: diremo solamente che è affiorato un certo ottimismo sulle prospettive future per tali esperimenti non isolati che chiaramente non hanno alcun senso se avvengono sempre così in modo precario e senza un minimo di coordinamento da parte degli addetti culturali e delle istituzioni.

Un responsabile di quartiere si è impegnato a darsi da fare presso gli Enti locali per ripetere questi corsi in un modo più istituzionalizzato, garantendo alle equipe di intervento musicale condizioni economiche e tecniche un po' più degne (i nostri per fare le lezioni si sono dovuti portare dischi, giradischi e strumenti propri con l'unico apporto degli strumenti-giocattolo comperati o fatti appositamente in casa dai ragazzi stessi).

Noi di Gong ci sentiamo naturalmente sempre impegnati a portare avanti ove è possibile discorsi simili, non solo come semplici intermediari nei confronti dei musicisti ma anche come « operatori culturali » la cui passione educativa non è fine a se stessa.

Dunque siamo a disposizione di chi ha intenzione di cambiare qualcosa nell'educazione musicale, aiutando e consigliando per quel poco che possiamo. C'è un modo di dire facile ma in questo caso esatto: la musica comincia proprio da chi ha appena iniziato a viverla.



ZIRI BOTTI PIANO II E

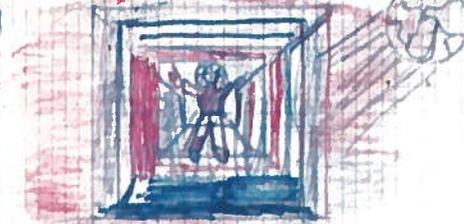
Quale immagine mi ha suggerito uno dei pezzi di musica ascoltati.

« Mi ha colpito il verso suonato da sette e due i musicisti alla pianola, il quale mi ha fatto venire in mente lo spazio il futuro con un cielo infinito e pianeti grandiosi e in più mi ha dato una sensazione di confusione. »



D'ERRICO

Quale immagine mi ha suggerito uno dei pezzi di musica ascoltati.



h' incubo mano nel futuro

« Quale pensiero o parola mi ha suggerito uno dei pezzi di musica ascoltati. Non ricordo, ma uno degli ultimi pezzi è stato l'unico che ho sentito la tentazione di un'uscita in un incubo, sognando di essere in un altro mondo forse il futuro. »

DANI ELENA

Piano II E

Quale immagine mi ha suggerito uno dei pezzi di musica ascoltati.

strumenti musicali; gli insegnanti di musica, quando va bene, al massimo possono disporre di qualche flauto e di un organetto: i nostri sono arrivati con strumenti incredibili, mai visti nella scuola. Il VCS3 di Battiato è stato riprodotto in decine di disegni: « abbiamo visto come si fa un suono "falso", un suono artificiale ». Il clarino basso di Patrizio Fariselli o il violino di Pagani sono

strumenti conosciuti ma nessuno aveva mai potuto mostrarli e spiegare il loro funzionamento, magari con i primissimi rudimenti delle varie tecniche d'uso.

Altri limiti della educazione musicale nella scuola, come del corso da noi organizzato (ad onor del vero lo avevano presentato come esperimento - ricerca, consci della nostra impreparazione didattica, praticamente sen-

za esperienze precedenti cui rifarsi salvo la proposta analoga del Comune di Bologna - quartiere Innerio e del suo Ente Teatrale, la cui documentazione ci è però arrivata giusto alla fine del corso) sono apparsi durante una assemblea organizzata dagli insegnanti con la presenza dei genitori, dei musicisti, di rappresentanti di quartiere e di altri operatori culturali come direttori didattici ecc. in-

Love

Spezziamo una lancia a favore del suono duro; a dispetto della sigla che sta sopra: i Love sono stati uno dei pochi complessi del pop che hanno inteso a mente aperta la lezione del rock, muovendosi, esplorando, usando la chitarra come giusta dinamite per far saltare le porte della normalità. Il silenzio che li circonda, dalle nostri parti, è profondamente ingiusto: se può far sorridere l'idolatria che alberga da qualche parte (un recente referendum della rivista *Zig Zag* ha visto *Four Sail* giudicato « miglior disco del secolo ») è pure incredibile confezionar giudizi sul rock anni '60 senza prima esser passati dalle chitarre di questi cattivissimi californiani. Molti errori, certamente, l'incapacità di tesser dischi rigorosi sino in fondo: ma anche una spettacolare energia, anche, e una chitarra, quella di Arthur Lee, in grado di bruciar ogni concorrenza sulla scia di un imprevedibile Jimi Hendrix.

Il primo nucleo del complesso si forma a Los Angeles, nel 1965, con il nome di Grass Roots. Protagonisti sono Arthur Lee (chitarra e voce), Kenny Forssy (basso), Johnny Echols e Bryan Mc Lean (chitarra) e Dan Conka (batteria): « vittima » di turno il blues rock con smilza amplificazione che già va nutrendo Grateful Dead e Canned Heat e Steppenwolf, dalle stesse parti. Il tirocinio, lungo e faticoso, avviene in piccoli locali della attivissima plastic city: *Bido Lito's*, *Sunset Strip*, *Ciro's* (il posto dei primissimi Byrds) sono i luoghi di una storia ancora dominata dalla mania del suono « forte e sporco ». Cambiato il nome in Love, scoperto e portato alla luce del sole da un giornalista di *Rolling Stone*, Jerry

Hopkins, il complesso arriva alla Elektra, piccola casa discografica non ancora ingoiata dal *business*: lì succede qualcosa per le orecchie di tutti, durante quattro anni di pop che sconvolgono il globo. Il primo periodo, sino all'estate californiana del '67, è ricco di 3 LPs. Con un quintetto classico sulla strada dei Rolling (Alban « Snoopy » Pfisterer è il nuovo batterista, al posto di Conka) la formazione inventa spiccioli di suono forte, giocando su quella imitazione della musica nera che va facendo la fortuna dei più solidi beat groups d'Inghilterra. *Love*, primo disco nel 1966, è un fragilissimo omaggio a Chuck Berry e a « quelli degli anni '50 », con lo strepito dei più rigorosi Animals ma senza la magica fantasia di un Burdon o di un Valentine. Lo stesso accade l'anno dopo, con un *Forever Changes* tanto celebre quanto preciso nel mostrare i limiti del complesso (ovvietà delle « dolci armonie », mancanza di solide strutture su cui « partire » strumentalmente): in mezzo, però, un album leggendario come *Da Capo* da' la misura

della forza del gruppo, vera sorpresa nel panorama incerto del « prima di Monterey ». *Da Capo* è la consacrazione di Arthur Lee, chitarrista duro, isterico, gran giocatore alla roulette dell'effetto ed *experienced* quasi quanto Jimi gran maestro: i suoi viaggi sul filo dell'acuto fanno storia, travolgendo molte barriere di consuetudine e convincendo i californiani più attenti che il *pick up* di Keith Richards era solo il principio di una lunga storia affascinante. Il complesso (arricchito per l'occasione di un saxofono e di un organo) lo segue senza strafare: se *Revelation*, la lunga suite della seconda facciata (20 minuti, il magico *record* dell'epoca) mostra cose inaudite con grande fantasia, c'è tutta una traballante *first side*, con pezzi deboli e una *Hey Joe* non certo paragonabile al « mostro hendrixiano ». Siglati i tre dischi, presa per i capelli una piccola celebrità, i Love stan zitti per due anni almeno. Il '68 li supera e li sommerge, il dopo beat si apre senza di loro: Mike Bloomfield, i Canned Heat, i Quicksilver di *Happy Trails* sono i loro ufficiali « sostituti » nelle teste della nuova generazione, nel nome del rock genuino e delle

inevitabili *good vibrations*. Quando si rifa' vivo, nel 1969, il va esaurendo proprio in nuova: con Lee, sempre più accigliato e scontroso, ci sono ora Jay Donnellan, Frank Fayard, George Suranovich, secondo uno, complesso ha una faccia schema da manuale che quei tempi la sua funzione. La band, con pochi ritocchi, incide 3 dischi in venti mesi, continuando il discorso di *Forever Changes* e di *Da Capo*: suoni infidi, rotolanti, un grosso patrimonio di energia e molti equivoci al momento di stender le canzoni. Soprattutto *Four Sail*, disco acclamato e leggendario, viaggia su una ispirazione poco lucida, in eterno conflitto tra schemi rigidi e inquieta fantasia; tutto il disco è una lotta tra il « blues amfetaminico » della chitarra e la stupida geometria della voce, con promesse non mantenute, flash bruciati verdi, armonia distratta, ovvietà. *Out Here*, doppio, nello stesso anno, vive della medesima incertezza: ma è più ricco, certamente, è sano ed entusiasta, sa limitare il proprio easy listening dando spesso ragione alla furia di Lee. Così può venir fuori un piccolo capolavoro come *Love Is More Than Words*, dove si riconquista il senso di quella lucida psichedelia rimasta impiagliata tra i rami del '67: così *Signed DC* serve a respirare a pieni polmoni un blues finalmente tale, con ruggine e violenza: così viene a disegnarsi *Doggone*, esercizio batteristico di grande maestria, omaggio stupefacente all'epoca degli « assoli interminabili ».

I Love finiscono praticamente qui. Esaurita la carica vitale (i concerti dalle parti di Los Angeles si fanno sempre più rari, nemmeno la famosa *Smokestack Lightening*, cavallo di battaglia del complesso in concert, riesce più a scuotere il pubblico), spesa disordinatamente

la propria energia, il gruppo si affida alla isterica improvvisazione: *False Start*, nell'estate del 1970, vive nel miraggio di Jimi Hendrix «ospite d'onore», senza che una sola cellula musicale sia degna di tanta presenza. Lo scioglimento è inevitabile: Lee resta solo appena spunta il 1971, nel momento più propizio, forse, per raccogliere i frutti consumistici del lungo lavoro. Un anno più tardi, cambiata aria e casa discografica, prova a pilotare un album solo, *Vindicator*: nessuno lo ascolta e non può essere altrimenti, tanto è sfuocata la vena hendrixiana di quel suono tutto scatti e bestemmie. C'è spazio solo per una santificazione sui giornali for collectors: *Rock & Folk*, *Zig Zag* e qualche foglio sotterraneo si prendono a cuore la storia di Arthurly grande e sconosciuto, dimenticando i molti peccati dello intero fumetto Love. Una improvvida riedizione del complesso, (l'anno scorso, un solo disco chiamato *Reel to Real*) chiude la storia definitivamente: nell'epoca dei « grandi ritorni » non poteva mancare un tentativo di reincarnazione anche per questi « minori » con poca fortuna. Che morale trarre? Si è detto della confusione, della vitalità, dell'amore e dell'usura: si aggiunga che in fondo i Love non hanno insegnato a nessuno, pur riuscendo a catturare un certo clima, mezzo magico e mezzo assassino, che girava nell'America di punta all'epoca di tutte le nostre storie. Tacciamoli di ambiguità ma diamo un ascolto alle loro cose, con attenzione: con Hendrix, Beck, il primo Bloomfield e pochi altri, Arthur Lee è stato uno dei più intelligenti chitarristi « duri » in tutto l'arco degli anni '60.



NICK DRAKE

Il venticinque ottobre millenovecentosettantaquattro, dalla sua casa di campagna nell'Avon, Nick Drake aggiungeva il suo nome ad una già troppo lunga lista di volti cancellati nella carne da un'esistenza troppo intensa... suicidio, diceva il bollettino medico, « dose eccessiva di eccitanti, quadro patologico notoriamente viziato da malattia mentale... » Nick aveva sempre rappresentato un mistero ai miei occhi, negli Stati Uniti era fin troppo facile smarrire i personaggi « giusti » nella infinita marea degli aspiranti gloria: ma che proprio in Inghilterra, sotto le ali di un produttore come Joe Boyd (Fairport Convention, Incredible String Band) potesse languire un bellissimo poeta capace di qualsiasi colore, accessibile alla disponibilità di tutti... troppo strano. Ora, a posteriori, è fin troppo facile rilevare come lo show-biz sappia emettere mandati di condanna senza ritorno per chiunque non voglia accettarne le regole, gli irreversibili diktat.

Nato in Birmania, educato a Cambridge, Nick era stato costretto ben presto a confrontare la sua realtà studentile, romantica e un po' alienata, con tutto un movimento Pink Floyd — '68 — John e Yoko Lennon extravaganza. L'attimo era magico, una bolla di cristallo in cui ognuno poteva trovare conferma a qualsiasi speranza: la musica era davvero un medium, un trampolino utile a comunicare qualcosa di se stessi con parole universali. Nick conservava gelosamente i suoi dischi preferiti: Tim Buckley, Van Morrison, *Blonde on blonde...* un chitarrista apprezzato, certo, ma troppo schivo per gettarsi con reale convinzione nella furibonda mischia di

festival/audizioni/provini. Scoperto quasi casualmente da Ashley « Tiger » Hutchings, ai tempi con i Fairport Convention e futuro fondatore degli Steeleye Span, Nick aveva inciso *Five Leaves Left* nel 1969, per la Island. Un disco onorevolissimo, anche se insidiato da arrangiamenti d'archi invadenti ed un po' goffi: climi venati di vivissima tensione emotiva, un tocco di assurdo, messaggi definitivi e pure appena sussurrati, regalati all'etere con docile pudore. Una copertina che dice già molte cose sui connotati interiori dell'uomo, penombra di soffitta casa in campagna — verde e luce fuori, oscurità dentro —, uno sguardo gettato verso un filare di alberi che sembra quasi esprimere una realtà bugiarda, troppo lontana dall'intima essenza della vita per

poter apparire totalmente credibile. E ancora un'immagine di Nick appoggiato ad un muro, immobile ed impassibile, gli occhi appena rivolti nella direzione di un uomo che correndo gli sfreccia davanti. Un senso di lontananza, di estraneità, forse di alienazione: curiosamente bilanciato dalla caldissima comunicativa che brani come *Three Hours* o *River Man* riescono ad offrire.

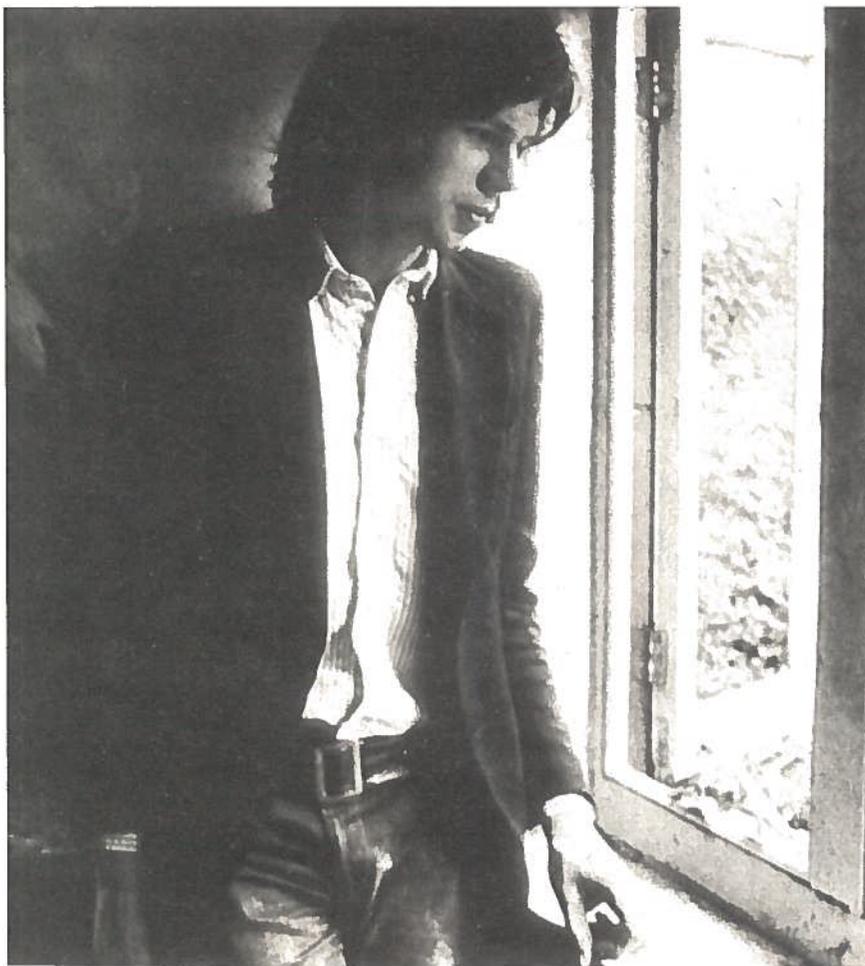
Bryter Layter, un anno dopo, si propone come il tentativo più « vendibile » di Drake, dato il totale insuccesso commerciale della prova d'esordio. *Hazy Jane II* si avvicina a dimensioni rock, *Poor Boy* e *At the chime of the city clock* introducono, con la complicità di Chris McGregor, una sfumatura jazzata; mentre *Fly*, regista John Cale, sembra curiosamente anticipare i climi di *Paris* 1919. Nonostante le non poche luci dell'album, il destino lo aveva voluto accoppiato, nella produzione - promozione Island, ad un altro cantautore di

belle speranze: Cat Stevens ed il suo *Mona Bone Jakon*. Questo Stevens sembrava un introverso più malleabile del compagno di scuderia, che non aveva mai rilasciato una intervista, si era lasciato fotografare solo un paio di volte in atteggiamenti terribilmente deprimenti, non voleva suonare di fronte a più di 150 persone...

Drake viveva un periodo molto difficile, depressione, ostinato rinchiudersi in se stesso, la miseria economica accettata con grigio fatalismo: e i conti degli ospedali psichiatrici che si allungavano, il mito « poetico » della pazzia... Eppure *Pink Moon*, una incisione nata da brevi sessions di registrazione, è un canto luccicante, splendido, capace di poesia irresistibile. Nei testi un po' di tutto, sensazioni schizoidi e spettrali (Sappi che ti amo / sappi che non me ne preoccupo / sappi che ti vedo / sappi che non sono qui), un impotente senso delle cose che passano (vieni,

guarda, osserva i giorni / colorate strade senza fine / gioca la partita che hai imparato / dal mattino), le immagini ricorrenti del sole e della luna come espressioni di uno stato d'animo incapace di vivere una dimensione di stabilità, da sempre in balia degli « eventi », del lento scorrere di un flusso temporale antichissimo. Solo voce e chitarra, momenti dolcissimi che trascendono con incredibile forza poetica qualsiasi oleografia romantica: sensazioni proposte con una espressività timida solo in apparenza, ma calda, aerea, incrociata da luci tenui e soffuse. In pezzi stupendi come *Pink Moon*, *Things behind the Sun*, *Free Ride*, *From the Morning* Drake dimostra la forza della sua personalità, un perfezionismo musicale capace di plasmare con acutissima intelligenza i contorni di ogni suono, una dimensione intima che trova con incredibile immediatezza la sua sintonia con qualsiasi ascoltatore. Eppure la cronaca continuava a parlare di *mental illness*, ricoveri, elettroshocks... Un tubetto di *Typtasol* ha fermato il cuore di Nick Drake proprio mentre sembrava ritornato alla vita, il quarto LP in fase d'incisione, una ragazza fissa, la voglia di parlare e di aprirsi. Una nemesi fin troppo impietosa, e pure « in tono » con i lineamenti di questo personaggio lunare, spettro splendido di un sogno troppo breve... « E la gente intorno alla tua testa / sostiene che tutto è già stato detto / e il movimento del tuo cervello / ti spinge fuori, nella pioggia... ».

I Tre LP di Nick Drake:
Five Leaves Left (Island ILPS 9105)
Bryter Layter (Island ILPS 9134)
Pink Moon (Island ILPS 9184)



INTERVISTA A PIO BALDELLI

BALDELLI: In primo luogo l'iniziativa di questo convegno non è nata solo per discutere l'argomento radio, sequestri, dissequestri etc. Si è sempre parlato confusamente di quello che sta accadendo: centinaia di migliaia di persone pensano ora ad una comunicazione che non abbia niente da spartire con il modo col quale la RAI-TV distribuisce le notizie, le informazioni e gli spettacoli mostrando così una accresciuta coscienza politica. In questi ultimi anni l'autonomia della coscienza di massa ha avuto una crescita rapida tanto da sorprendere spesso i vecchi dirigenti politici e le loro strategie logorate. Ora uno degli elementi, se si vuole anche di carattere secondario, che possono essere messi d'accordo con gli avvenimenti del 15 giugno o col referendum per il divorzio, è proprio la crescita delle cosiddette « radio libere ». Che cosa significa in fondo? Significa che è chiaro che bisogna fare una distinzione tra iniziative speculative ed iniziative che invece hanno una portata di carattere politico, ma più in generale significa anche che ci sono in Italia milioni di persone che non accettano un tipo di messaggio e di informazione che vada sempre paternalisticamente in forma autoritaria dall'alto verso il basso (e tu stai lì passivo ad accettare l'imbeccata e non hai capacità di reazione...).

Vuol dire che vuoi in qualche maniera contare; che non vuoi subire dei filtri, delle mediazioni, delle persone che parlano in tuo nome e a cui affidi, diciamo, il tuo pensiero o la tua reazione spontanea; che vuoi una informazione di prima mano.

Questo non significa evidentemente che per esempio siccome la radio o la Tv parlano poco dei sindacati o parlano poco di cronaca nera, tu vuoi parlare più di queste cose: il punto fondamentale non è un « più » di noti-

zie, un materiale aumentato, ma « chi » consuma, produce o diventa protagonista, insomma parla in prima persona. La gente vuole essere presente in prima persona; vuole contare, sente il significato della sua dignità, del suo peso politico ecc.

Ora abbiamo preso l'iniziativa di questo convegno proprio perché si potesse uscire in qualche maniera dal

fonico non è un mezzo che si deve trascurare perché l'immagine, il cinema ecc. lo hanno superato. Si usava dire, soprattutto da parte di intellettuali, che la radio non conta più, poi si va a vedere, si fanno dei sondaggi, si indaga come la gente accoglie le notizie e ci si accorge che la radio ha una udienza immensa, quasi imprevedibile specie per la

Firenze, nel novembre scorso, ha ospitato il Primo Convegno Nazionale delle radio libere sotto il tema "Esperienze di comunicazione via radio in Italia". La presenza di Gong al convegno ha voluto significare, crediamo, un contributo attivo per una comune crescita qualificante di chi, con le radio o con altri mass-media vuole realizzare più democratici modelli di comunicazione. Abbiamo chiesto a Pio Baldelli, uno degli organizzatori del convegno, uomo di indubbio impegno politico e sociale, docente della facoltà di Magistero a Firenze, di farci una sintesi sulle problematiche che le radio libere hanno fatto nascere.

confuso, dal vago, cioè sappiamo che esistono una mescolanza di iniziative economiche, speculative e di iniziative politiche: quindi la prima operazione era quella di fare un censimento: quante sono, chi sono, fare in modo di vederci in faccia e soprattutto sentire la storia personale per vedere perché tali radio sono nate, quali ostacoli hanno dovuto superare. Si doveva anche sapere che tipo di linguaggio di massa viene usato e soprattutto verificare se queste iniziative somigliano in peggio o in meglio alla radio del monopolio oppure se veramente c'è stato uno scatto della fantasia, dell'immaginazione politica e civile per cui in qualche cosa erano diverse aumentando la qualità ed i contenuti della comunicazione. Il convegno aveva un'altro elemento e cioè la scoperta, abbastanza recente, che il mezzo radio-

cato del messaggio della radio.

La radio arriva e non dà semplicemente musica, ma dà anche insinuazioni, suggerimenti, modelli di comportamento, sentimenti o sentimentalismi che vengono qualche volta adottati.

L'udienza è anche molto larga tra i soldati e poi nelle campagne, tra i contadini che in certe ore seguono abbastanza attentamente i messaggi della radio.

Questo convegno ha dato subito, in partenza, una sorpresa di carattere positivo ossia la partecipazione larga ed appassionata nel confronto, un convegno dunque non goliardico, non finito nel chiasso ma un confronto preciso di opinioni anche contrastanti. Ha avuto un duplice risultato: uno di consentire un confronto di posizioni che prima erano abbastanza mascherate, per esempio ci sono molte radio che non sapevano a che santo votarsi quando l'Escopost le sequestrava e dunque si rivolgevano all'unica fonte, l'ANTI, che in qualche modo poteva aiutarle mentre ora questa maniera equivoca di collegarsi può essere superata perché i gruppi omogenei delle antenne democratiche hanno pensato che sia giusto avere un coordinamento omogeneo. Se l'ANTI (Associazione Nazionale Teleraudio-diffusioni Indipendenti — privata, propone la liberaliz-



zazione dell'etere anche a costo dell'oligopolio obbiettivamente ben più pericoloso di un monopolio di stato — (N.d.R.) ha una fisionomia politica di un certo tipo, beninteso qui, giungendo simo, lo si è scoperto defidunque ad un primo risultato.

Dei gruppi omogenei hanno pensato di arrivare ad un coordinamento, a una autodifesa legale e a uno scambio di programmi che consentisse, appunto a chi era, diciamo, simile all'altro, un collegamento e un rapporto non precario.

Il secondo risultato, forse indiretto, è che le posizioni politiche si sono confrontate perché, anche se intorno a questa esperienza delle radio locali esiste un piccolo clamore « pubblicitario » (quasi lo scandalo del momento), in sostanza le grandi istituzioni, le organizzazioni di fondo hanno stabilito un patto quasi tacito: non parlarne, parlarne in modo distorto, additarle al dileggio, « sono esperienze da salotto, piccoli dementi, ribelli d'occasione », ecc.

Questo è un modo demagogico di presentare le cose, perché ad un certo punto se esistono centinaia e centinaia di esperienze analoghe, stanno pure a significare qualcosa, non possono semplicemente essere un ghiribizzo mentale, una fantasticheria.

Se gli abitanti delle città ascoltano le nuove emittenti radiofoniche significa che la gente vuol qualche cosa, che la gente è stufo profondamente della solita solfa del monopolio di stato, quindi sta a dimostrare l'esistenza di una crescita che, se ancora con strumenti imperfetti, deve pur, monotonamente magari, rompere questa consegna del silenzio. Silenzio che notoriamente non fa altro che coprire forme di conservazione, che sono principalmente le forme della destra politica ed economica ma a volte purtroppo anche della sinistra.

Ora nel nostro convegno, c'è stato un confronto che la sinistra tradizionale e, anche se dopo un momento di sconcerto, si è arrivati a un

confronto dialettico pulito, civile.

Nella sostanza è venuto fuori che il luogo comune « quasi tutte le esperienze di radio libere o sedicenti libere sono iniziative speculative, bassamente commerciali, inadatte da un punto di vista professionale, che confezionano prodotti da quattro soldi », è stato ampiamente smentito per la moltiplicazione di iniziative come le radio politiche seriamente impegnate anche in senso organizzativo.

La fase in cui si giocava

convegno si è confrontato con le prime due.

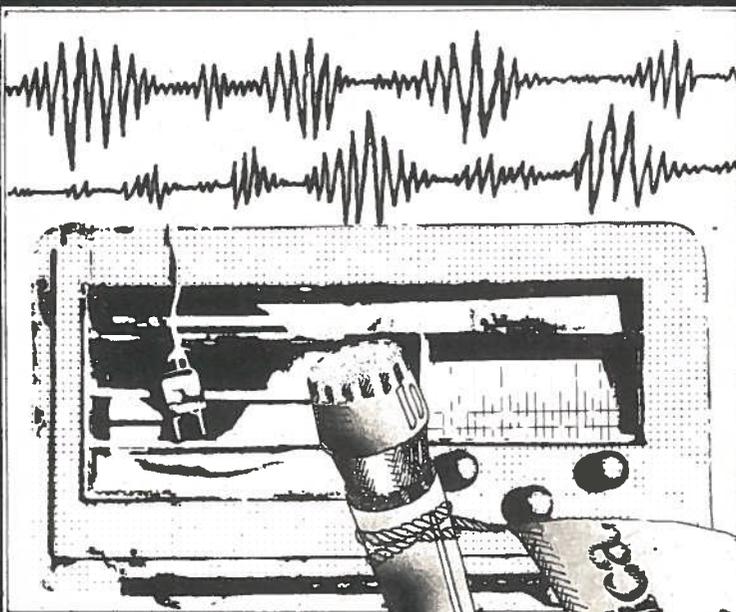
Difesa del monopolio, cosa significa in realtà?

E' falsa una posizione di questo genere: primo, perché non esiste realmente il monopolio statale dal momento che il territorio italiano viene ormai invaso, giorno dopo giorno, da una quantità di emittenti straniere che addirittura trasmettono i loro messaggi pubblicitari, secondo, perché nella realtà esistono gruppi assai potenti di governo o di paragono che stanno per preparare

e lanciare sul mercato la nuova informazione che ha aperto, ormai, brecce larghissime nel monopolio. I fatti, le centinaia di piccole emittenti, stanno a significare che non si può tornare indietro specie se queste radio si radicano tra la popolazione e approfondiscono questo sistema di comunicazione per cui la gente prova gusto a sentirsi rappresentata, a sentire la propria voce, a sentire che si può parlare anche in termini comprensibili della vita di ogni giorno, di ognuno ecc., Si crea un « costume » di coscienza politica per cui è impossibile arretrare e riportarla ai vecchi modi di comunicazione confezionata dall'alto, alle trasmissioni per minorati mentali.

Allora quando si dice monopolio si dice una cosa inesatta e, la difesa del cosiddetto monopolio significa difesa di una cosa ormai privatistica.

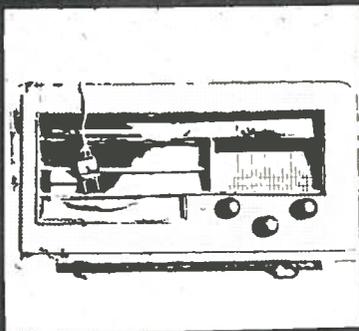
D'altra parte le alleanze più strette della privatizzazione della radio stanno proprio in coloro che difendono alla cieca il monopolio. Se



con la radio, (« è mia e ci faccio quello che voglio »), è stata superata perché senza prospettive, preistorica. Grosso modo le linee politiche-culturali scaturite dal convegno sono tre: la prima, è una posizione che difende in maniera ortodossa e dogmatica il monopolio; una seconda, altrettanto dogmatica, che va brutalmente verso la privatizzazione, apre spazi, scompagina un servizio comunitario per introdurre rapidamente non delle forme di ulteriore e più larga comunicazione di massa ma semplicemente delle aggregazioni da oligopolio, cioè grosse formazioni economico-politiche che vogliono imbastire nuove informazioni addomesticate visto che i giornali non sono sufficienti.

Prima di passare alla terza posizione vediamo come il





tu stai all'interno di questa barca, lo chiami monopolio semplicemente perché usi una etichetta fingendo che sia un servizio di tutti e per tutti e contemporaneamente fai una specie di spartizione feudale tra alcune oligarchie di partito o le sue clientele, e semplicemente qualche volta riformi questo feudo incorporando un'altro partito e gli assegni un lotto ulteriore, tu crei allora una specie di esasperazione, di insopportazione di questo tipo di messaggio. E' evidente che in fondo hai aperto una breccia per la vera privatizzazione.

Privatizzazione che, in effetti, perlomeno sembrerebbe una ventata nuova, una specie di cambiamento d'aria che la gente è sicuramente ben disposta ad accettare nella speranza del meglio.

Allora se tu difendi un monopolio, appena modificato o aggiornato all'interno, non fai altro che conservare intatta la struttura che è di derivazione fascista sia

nel congegno dell'organigramma, sia nel modo di produzione. Anche se aggiungi un partito di sinistra nell'amministrazione le cose assolutamente non cambiano.

Se tu invece prefiguri un « tentativo » di eversione in cui intervengono gli enti locali, la regione, i sindacati, ecc. con il diritto di far entrare tutte le persone, già le cose si spostano. Che ci sia però controversia in questo senso lo dimostrano le varie posizioni dei partiti della sinistra, che vivono at-

triti molto forti. Perciò la prospettiva di soluzione è lontana.

La terza posizione di cui si stava parlando prima e che mi pare sia uscita dal convegno è una posizione che dice « no a questo tipo di monopolio » negandogli il diritto di parlare a nome di tutti e per tutti, per le ragioni già esposte, ma che dice « no anche alla privatizzazione ».

Consapevole, appunto, che l'agire ancora in una maniera disorganizzata, entusiasti

solo della propria libera iniziativa, potrebbe essere una alleanza interna con la privatizzazione. Dunque questa terza posizione che si è fatta strada, da una parte anticipa, immagina l'obbligo di un coordinamento, come dicevo prima, non solo di un ufficio legalé ma presuppone anche l'uso di spazi moltiplicando se stessa, radicandosi sempre più tra la popolazione per cui quando si aprono alcuni varchi, per esempio negli enti locali, allora è un modo per premere verso la concreta democratizzazione della Rai e delle istituzioni di carattere generale.

E' chiaro che il centro di collegamento che sta per nascere è solo un risultato minimo, un punto di partenza.

GONG: Non credi però che se, per ipotesi, questo centro diventa, con l'andar del tempo e col moltiplicarsi delle radio democratiche, una forza tale da fare concorrenza nazionale al monopolio Rai, possano insorgere nuovi e più gravosi problemi politici?

BALDELLI: In un caso del genere uno può immaginare che il governo decida di spazzar via con un colpo questo fastidio crescente, ma in tante altre occasioni le forze imperanti nella vita del Paese hanno deciso che le azioni di disturbo non erano sopportabili.

La mattina dopo non ri-

Mozione Conclusiva

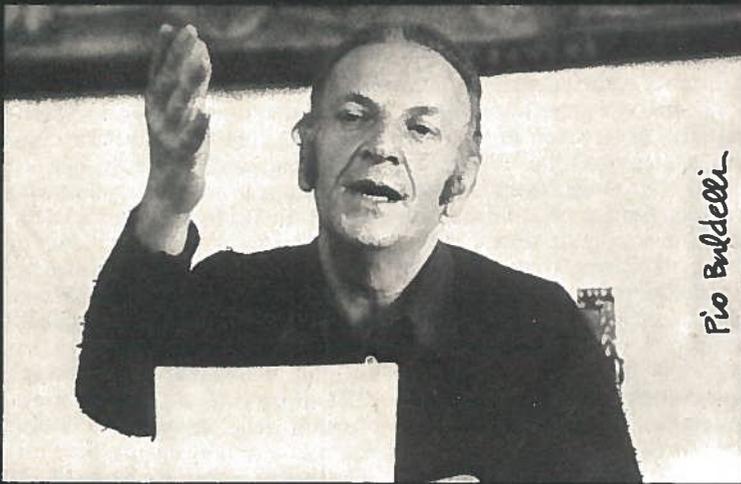
Per la prima volta al Convegno Nazionale di Comunicazione via radio di Firenze, organizzato dalla facoltà di Magistero dell'Università e dal Centro Sussidi Audiovisivi Provinciale, si è discusso pubblicamente, e con grande partecipazione, a livello scientifico e politico la problematica connessa all'uso delle radio in una ottica generale che va bene al di là della sua gestione. E' risultata chiara dal dibattito la presenza nel Paese di due tendenze contrapposte: una per l'uso democratico dei mezzi di comunicazione, l'altra ancora subordinata ad una logica di conservazione e mantenimento dei privilegi. La stessa diversità porta l'assemblea di questo convegno a individuare nella esperienza delle radio, esplosa recentemente, una differenziazione netta e inequivocabile fra coloro che si battono per affermare e praticare il principio di servizio pubblico e della gestione di massa dei mezzi di comunicazione e coloro che si sono posti al servizio delle forze privatistiche e mercificanti. Per battere l'uso che viene fatto dal monopolio Rai Tv dalla classe al potere, per sconfinare i tentativi di mantenimento del dominio reazionario sulla istituzione, occorre affrontare il problema della comunicazione come servizio essenziale di pubblica utilità a disposizione delle classi lavoratrici che sono sempre state



marrebbe niente se l'esperienza si fosse limitata o si limiterà unicamente a sommare una iniziativa entusiasta, a un'altra e a un'altra ancora.

E' come per una larga parte della contestazione (a livello, diciamo così, della gesticolazione rivoluzionaria) che al primo colpo viene spazzata senza lasciare traccia.

E' però anche vero che noi abbiamo visto il logorio di vecchie istituzioni di fronte



Pío Baldeelli

alla crescita impegnata e organizzata della autonomia operaia del momento in cui non ha solo gestito la protesta contro la organizzazione del lavoro in fabbrica ma ha anche investito la coscienza operaia a livello del territorio, della scuola, della cultura, ecc. In questo momento il potere può pure con decreto legge stabilire che le forme organizzative della autonomia operaia non contano un fico e devono essere messe in congedo, ma non può distruggere il livello della lotta che finisce per imporsi, magari per essere accolto in forme distorte dalle organizzazioni politiche e sindacali ufficiali, ma la sostanza resta ed ha un significato.

Tradotto in termini più modesti per quello che riguarda le radio, se queste riescono a superare l'attuale stadio infantile, allora è chiaro.

escluse dalla gestione del mezzo.

L'assemblea riconosce quindi la positività di tutte quelle iniziative che, utilizzando sia lo strumento radio che ogni altro canale di informazione avviano a un lavoro con le classi emarginate dalla gestione dei mezzi di comunicazione, per evidenziare e socializzare il loro patrimonio politico e culturale, l'esperienza, i bisogni materiali, le aspirazioni. Sono iniziative strutturalmente antagoniste all'uso autoritario e centralizzato della Rai Tv, condotte nell'ambito delle esperienze di lotta del movimento di massa capaci di liberare ed aggregare forze ed energie presenti nel Paese, come premessa per una reale possibilità di eccesso generalizzato a tutti i mezzi di comunicazione, dalla radio, alla televisione, alla stampa sino alle fonti di informazione.

E' a questi fini che l'assemblea propone, partendo dall'occasione odierna; l'istituzione di un Comitato per il diritto di comunicazione, quale punto di riferimento per tutti coloro che si riconoscono in questa piattaforma.

Propone pertanto che la Facoltà di Magistero della Università di Firenze (via San Gallo 10), si faccia carico di ospitare il Comitato il quale nelle sue funzioni di collegamento nazionale servirà come centro di servizio e di coordinamenti, inteso quale elemento qualificante per il rafforzamento dal basso della comunicazione di massa.

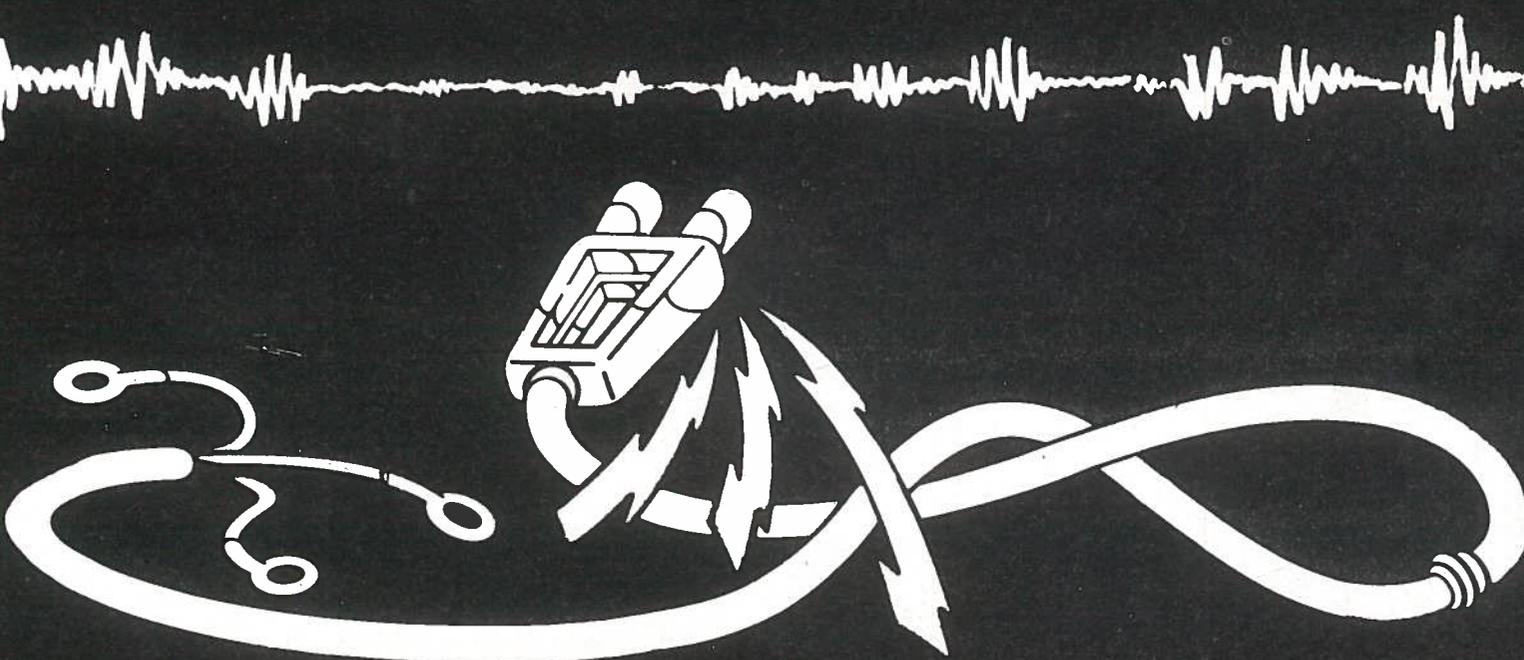
l'immediata repressione non può smontare tutto il congegno.

Per di più, se si riesce a produrre una nuova coscienza, si possono sorprendere le istituzioni (che pure sono state prese in contropiede dal referendum e dal 15 giugno, perché credevano ancora di avere a che fare con una Italia patriarcale e contadina mentre si son trovate di fronte una Italia laica e legata ad una prospettiva di tipo industriale e alle sue organizzazioni proletarie).

GONG: Radicamento nelle masse usando altri modelli di produzione del messaggio significa anche la fine del giornalista « classico »...

BALDELLI: Sì, va a carte quarantotto la figura tradizionale del porgitore e mediatore di cultura. Non è però un salto che si possa fare di colpo, ma è una faticaccia che ognuno di noi per anni deve sobbarcarsi ed impegnarsi a realizzare. Certo è che se tu proponi questo tipo di immersione dentro i fatti, di ricostruzione del linguaggio della comunicazione, ad un certo punto non mandi al macero la tua cultura, i tuoi libri, le tue nozioni scientifiche e tecniche, semplicemente le distruggi e le ricrei all'interno di una diversa esperienza. Se tu devi lavorare col videotape o con la radio, per esempio sulla occupazione delle case, non è che puoi arrivare come un visitatore curioso interessato morbosamente al fatto, ci devi vivere insieme l'esperienza, connetterti insomma con chi si è battuto in quella circostanza. Finisci solo allora di essere il « tecnico », colui che ha la scienza, ma la condividi superando di colpo questo vecchio ruolo tradizionale. Solo che, ripeto, è una fatica molto lenta.

ROBERTO BRUNELLI



FINO ALL'ULTIMO SOSPIRO

CINEMA

« Il solo film che ho veramente voglia di fare non lo farò mai perché è impossibile. E' un film sull'amore, e dell'amore, e con l'amore. Parlare nella bocca, toccare il seno, per le donne immaginare e vedere il corpo, il sesso dell'uomo, carezzare una spalla, cose altrettanto difficili da mostrare e da ascoltare che l'orrore, e la guerra, e la malattia. Non capisco perché e ne soffro.» Questa definizione, sublime, del film pornografico come film impossibile, non la dobbiamo a uno dei tanti pornografi contemporanei, ma al più radicale dei cineasti, Jean-Luc Godard. Quando la scrive, nel novembre del 1966 (in quel diario febbricitante che si chiama *Tremila ore di cinema*), i fuochi del 1968 sono ancora lontani, e con essi i suicidi fiammeggianti di *Pierrot le Fou* e dello stesso Godard. Siamo nel momento di massima euforia del nuovo cinema, non si crede già più al *cinéma-vérité*, ma si crede ancora alla verità del cinema, al suo dovere di dare più luce, cioè di mettere in scena, esporre, mostrare tutti gli aspetti della vita. Giscard deve ancora venire, e con lui *l'Histoire d'O*, l'abolizione della censura, l'invasione europea (e presto italiana) del film pornografico, così poco impossibile da essere già diventato una zona non marginale dell'industria dello spettacolo pubblico. Gli scandali di quell'epoca hanno titoli che oggi fanno sorridere: *Giochi di notte*, *La guerra è finita*, *Belle de jour*. Pasolini e Bertolucci, lontani dal rompere lo steccato che separa arte e pornografia, stanno scoprendo la sacralità del cinema, e il primo nome serio all'orizzonte del film pubblico, artistico e pornografico al tempo stesso, è quello, poco serio, di Vilgot Sjöman (autore delle edizioni gialla e blu di *Io sono curiosa*). In America il *nudie* (erede del documentario o pseudotale su campi nudisti e situazioni naturiste), con *The Immoral Mr. Teas* (1959), racconta finalmente una storia, in cui si vedono seni e culi. Dietro la macchina da presa c'è un pioniere, Russ Meyer, che prima di essere ingaggiato in pieni anni '70 dalla Fox, per realizzare il primo film pornografico hollywoodiano (*Beyond the Valley of the Dolls*), elabora il film pornografico morbido (soft-core pornography), una versione professionale e scintillante degli spezzoni amatoriali che si vedevano nei cinema di Times Square (ricordiamo *Lorna*, 1964, e *Vixen*, 1968, come momenti successivi del genere).

Questo Vadim selvaggio, scopritore di talenti quanto il suo modello parigino, mette le basi di una nuova industria. Tuttavia, anche nella futura patria della pornografia di massa, l'idea di *Deep Throat* è ancora inconcepibile. Susan Sontag descrive la visione divertita dei film pornografici come uno dei tratti distintivi della sensibilità 'camp', cioè di un'élite, e l'esposizione esplicita della sessualità è relegata nel circuito clandestino del film pornografico tradizionale, in quello *casalingo* del pornofilm privato a 8 mm., e in quello *sottterraneo* del cinema sperimentale. La pornografia dura (*hard-core pornography*), e cioè i film dove l'attività sessuale non è simulata e si può vedere il membro maschile eretto e in azione, deve ancora venire alla luce. L'eroticismo cinematografico di quell'epoca si chiama Marilyn Monroe, è ancora valida la proibizione baziniana di filmare l'orgasmo ('la petite mort', che doveva essere il primo titolo di *Last Tango in Paris*), e Luc Moullet scrive che il film pornografico non potrà mai essere cinema perché il numero dei movimenti della macchina da presa è sempre minore della mobilità di cui dispongono gli attori. Insomma, la pornografia di massa è qualcosa di così lontano che gli unici atteggiamenti sono sognarla, come fa Godard, o riderne, come fa Moullet. In entrambi i casi, se ne ribadisce l'impossibilità.

Oggi essa ci viene rappresentata come una minaccia, per la cultura e altri valori, e mentre i produttori italiani comprano decine di film dalla vicina Francia in attesa che anche qui, un giorno, la censura che ha bloccato ieri *Salò* salti, i quotidiani pubblicano sfoghi dementi, da lettino dello psicanalista, sotto titoli come *Pornografia*, *Criminalità e Fascismo*. La pornografia cessa di essere un problema teorico quando da privata si fa pubblica; da evento clandestino, spettacolo; da merce di contrabbando, bene di consumo. I difensori della libertà d'espressione e i maniaci del 'vogliamo vedere tutto subito' cominciano allora a fare marcia indietro, a preparare una serie di schermi fra l'imminente shock visivo che si profila all'orizzonte e l'innocenza del popolo. Non ho mai creduto al mito borghese della libertà d'espressione. Quest'ultima non va liberata, ma casomai rovesciata. Il problema, in termini politici, non consiste nel vedere di più, ma nel vedere di-

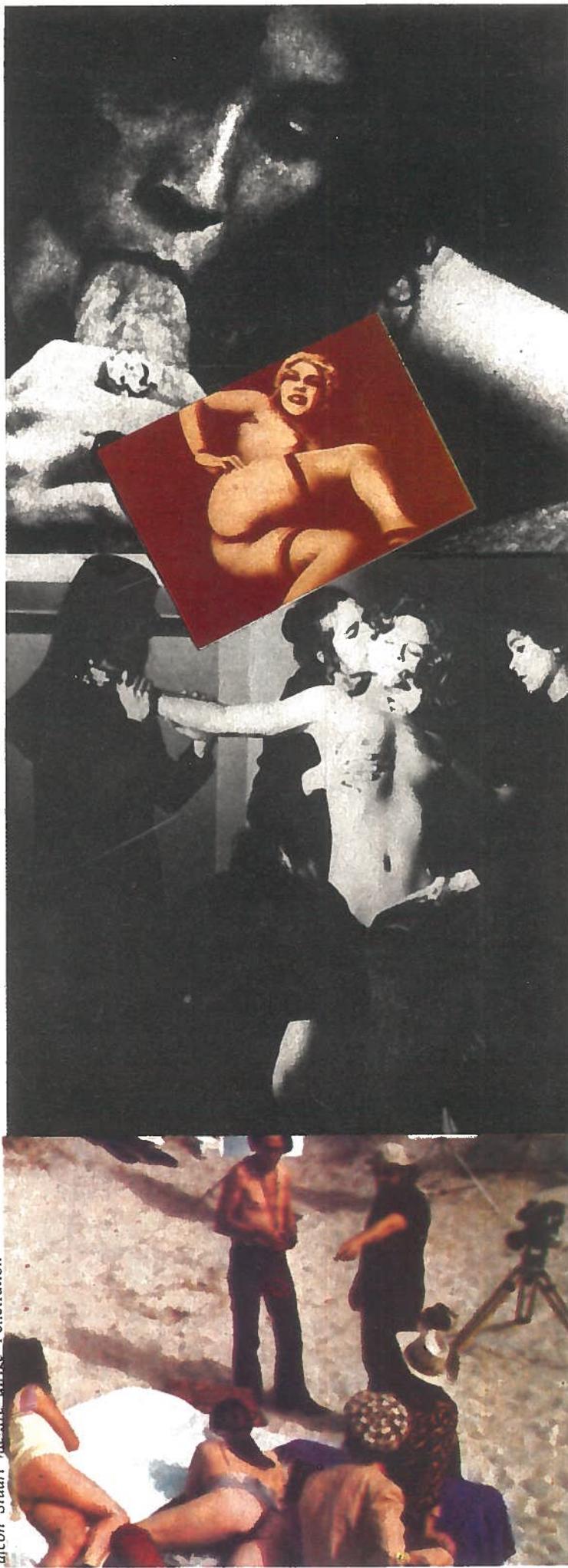


Penetration di Fulcon Stuart
Linda Lovelace in Gola Profonda

versamente. Soprattutto per questo non sono contrario alla pornografia sessuale ma alla pornografia estetica (sono, cioè, contro *Portiere di notte* e non contro *Un chant d'amour*). *Deep Throat* non è peggio di *Tutti insieme appassionatamente*, e l'arte dei pompini di Linda Lovelace non è più criticabile di quella dei gorgheggi di Julie Andrews: due problemi non di morale ma di fiato. Bisognerebbe cominciare a usare la parola pornografia in modo disinvolto e letterale: *Le mille e una notte* è, pornograficamente parlando, del tutto simile all'ultimo filmino 8 mm della *Godi-Godi Film*: le distinzioni facciamole, ma solo in tribunale, se servono a rimettere in circolazione un film sequestrato. Altrimenti a forza di parlare deliberatamente di queste cose come se ci fosse sempre un poliziotto che ascolta, si finisce per credere a quello che si dice. Infine, una considerazione economica: il film pornografico, a differenza del kolossal, non sarà mai il monopolio dei grandi produttori privati. Nessun genere più di questo può essere realizzato in economia e, fino ad oggi, i migliori non sono quelli realizzati con grande spreco di mezzi, ma dalle produzioni indipendenti. E' forse arrivato il momento di fare, se non la storia, almeno la cronaca del cinema pornografico.

Il grande salto di questa storia è il passaggio dal consumo clandestino della pornografia al suo spettacolo pubblico. Oggi che esso è definitivamente avvenuto, in alcuni paesi il film pornografico viene consumato in modo inedito. Con candore e sbigottimento, è la cassisera di una porno-house di Los Angeles a rivelare tutta la portata del cambiamento: « Ho capito che stiamo interessando una diversa classe di persone adesso. Telefonano, e chiedono a che ora il film comincia ». Un bel film di Alex de Renzy, *History of the Blue Movie* (Storia del film pornografico), e un numero sempre maggiore di libri dedicati all'argomento, permettono di ricostruire un rapido profilo del film pornografico primitivo. Il primo di cui si sia accertata l'esistenza fu realizzato nel 1904 a Buenos Aires, e i primi paesi in cui venne mostrato furono Francia e Inghilterra. Il primo film pornografico americano si chiama *A Grass Sandwich*, è stato realizzato nel 1915, lo si può vedere nell'antologia di de Renzy, e sembra un solido epigono dei cortometraggi realizzati da Griffith pochi anni prima per la Biograph. Nei trent'anni successivi il film pornografico assume al suo interno tutti i generi del cinema ufficiale, dal

giallo al western, adattandoli a un numero ristretto di situazioni elementari. Essendo un genere sperimentale, il tipico film pornografico non è mai veramente tipico e, per una ragione o per l'altra (poco importa se è casalingo, amatoriale o professionale), esso conterrà sempre qualcosa di insolito e non convenzionale. E arriviamo al salto pubblico: esso viene preparato in Europa dal cinema d'autore. Chi apre le porte alla pornografia dura contemporanea non sono certo i Vadim, gli Jacopetti e i Meyer degli anni '60, ma Antonioni, Bergman, Buñuel, Godard, Pasolini e, ultimo e più radicale, Bertolucci. E' insomma l'antico sogno di Godard piuttosto che la filosofia di Russ Meyer ad avere trasformato in evento pubblico la più privata delle attività umane. Non c'è stata liberalizzazione censoria, nella storia del cinema, che non fosse provocata da un film con valori 'artistici'. L'industria leggera della pornografia ha sempre seguito quella pesante, consolidando le posizioni conquistate. E' ovvio constatare che, a questo punto, l'Europa esce di scena (tanto la pornografia scandinava, troppo *Life Size* e troppo poco *live*, quanto quella germanica che non riesce mai a parlarci di una fica ma al massimo di una vagina, per non dire dei recenti film pornografici francesi, inglesi e olandesi). La pornografia dura americana è senza dubbio la più interessante, la più sviluppata e la più moderna. Dopo i pionieri di quella morbida (William Rotsler e Bill Osco, i più fedeli seguaci di Meyer), non mancano quelli che trasformano radicalmente il nuovo paesaggio. I programmi di cortometraggi rudimentali e muti, musicati direttamente in cabina da un proiezionista disc-jockey (« Così ha entrambe le mani occupate », ha detto un gestore di sale specializzate di New York), vengono gradualmente sostituiti da lungometraggi, girati in 16 mm e gonfiati a 35, molto più professionali e con il suono in presa diretta. Il primo film *hard-core* di lungometraggio proiettato pubblicamente negli Stati Uniti è *Mona* (1970) di Bill Osc (a cui si deve il morbido *Flash Gordon*, recentemente uscito anche in Italia). Non ricordo il nome dell'attrice ma la sola cosa che facesse era eseguire sui passanti la stessa specialità che avrebbe più tardi reso famosa Linda Lovelace. Il film era tutto in esterni, in una Los Angeles curiosamente livida e sudicia, e non di rado i lunghi piani-sequenza si interrompevano per lo accorrere di curiosi. *Mona* è un film mal girato, mal montato, mal fotografato, mal recitato, ma



Falcon Stuart mentre dirige Penetration



Linda Lovelace

Marilyn Chambers in The Green Door

FOR ADULTS ONLY
sensations

The unobscured
Marilyn
Chambers
in
"The Green Door"

Music by
RICHARD
MOORE

Special Assistant
Producer and
Musical Director
FALCON
STUART

Editor and
Additional Dialogue
IAN L.
RAKOFF

Written, Produced
and Directed by
ALBERTO FERRO

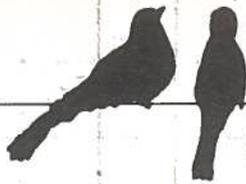
il fatto stesso che solleciti questo tipo di critiche, di solito assenti nella fruizione di un comune pornofilm, dimostra che, in un modo o nell'altro, è cinema. E' in alcuni film successivi che ho creduto di trovare, con l'hard-core americano, una strada insolita, imbarazzante e radicale, dove andavano a travasarsi un certo numero di ossessioni del cinema moderno: l'uso del suono in presa diretta; l'abolizione fra finzione e documentario, fra intreccio e eventi; il ricorso sistematico a piani-sequenza spesso di straordinaria mobilità; la distruzione delle psicologie e della narrativa tradizionale. *Adultery for Fun and Profit* (1971) di David Robinson e, soprattutto, *School Girl* (1972), di cui ho scordato il nome del regista, mi sembrano, in assoluto, i migliori film pornografici che io abbia visto fino ad oggi. L'area della pornografia dura americana si divide in due: la scena orientale e quella occidentale. Nella prima ci sono i film di San Francisco e quelli di Los Angeles. I primi sono, storicamente, i più audaci (a San Francisco si era in piena moda dura quando a Los Angeles si mostrava timidamente la pornografia morbida). Con le eccezioni di Alex de Renzy e dei Mitchell Brothers, tutti i film di San Francisco hanno una qualità amatoriale sconcertante. L'assenza di professionismo è però compensata dall'impegno nel costruire dei film pensandoli in quanto tali. Il clima più libero della città permette (come nel caso di *Mona*) di girarne gran parte in esterni, e non di rado i piani-sequenza si riempiono di quella singolare verità portata nel film da chi ci passa per caso. I film di Los Angeles sono realizzati da professionisti disoccupati che non li firmano, dalle ragazze più belle d'America (siamo a Hollywood) e dispongono di attrezzature professionali e di laboratori di prima qualità. A Los Angeles lavorano Clay McCord, the Dakota Brothers, Tom Parker, Richard Robinson, Howard Ziehm, Bill Osco. Tony Haze, un operatore che ha lavorato in entrambe le città, dice: « C'è una qualità di *cinéma-vérité* in molti film di San Francisco. Vanno sui posti, escono fuori da quattro pareti, fanno delle cose, tirano il fatto fuori dal letto. A Los Angeles spostare la scopata dalla stanza da letto alla doccia è considerato andare in trasferta ». La scena occidentale, cioè New York, non esisteva neppure da un punto di vista produttivo fino al clamoroso successo di *Deep Throat*, realizzato con capitali newyorkeesi, ma in Florida. *Deep Throat 2* fu realizzato a New York, e co-

sì *High Rise*, considerato un buon film dagli specialisti (ma non c'è da fidarsi). A parte queste differenze, i film pornografici duri si dividono in quattro grandi categorie: eterosessuali, omosessuali, per platee nere, misti. L'amore interrazziale è definitivamente accettato (il partner abituale di Marilyn Chambers, la Linda Lovelace di San Francisco, è un negro, Johnnie Keyes, e almeno due loro film (*Behind The Green Door* e *Resurrection of Eva*, sono stati enormi successi). Maestri del genere 'gay' sono Fred Halstead (*Sex Garage* e *Los Angeles Plays Itself*, considerato un capolavoro da Jonas Mekas, William Burroughs e Henry Miller) e Wakefield Poole, divenuto famoso con *The Boys in the Sand* (parodia di *The Boys in the Band* di William Friedkin) e con *Bijou*. Ho visto quest'ultimo a New York, in un cinema che non dimenticherò mai, ed è vagamente ispirato a *Steppenwolf* di Herman Hesse. Lo ricordo come una cosa orrenda, preziosamente calligrafica e con musiche di Wagner che ritmavano le scopate. Non è insolito che la attività eterosessuale e omosessuale entrino nello stesso film, e qualche volta dividano la stessa inquadratura. Ma si tratterà in ogni caso di omosessualità femminile. Non mi è mai successo di vedere un film eterosessuale in cui si mostri in dettaglio due uomini che fanno l'amore. L'unica eccezione è nell'altro campo: *Sex Garage* di Fred Halstead comincia con una ragazza che fa un pompino a un uomo e poi un gruppo di motociclisti entra in campo, la ragazza sparisce dal film, e l'uomo viene sottoposto a ogni tipo di violenza sessuale. Mentre il film omosessuale continua in qualche modo ad avere un carattere selvaggio, quello eterosessuale ha subito in questi ultimi anni un processo di banalizzazione cominciato con *Deep Throat*. Di questo film si è detto quasi tutto, tranne la cosa più importante, e cioè che ha portato nel circuito delle sale pornografiche milioni di americani che non si erano mai accostati, prima, alla pornografia. Perché il cambiamento del pubblico avvenisse (la classe media al posto dei voyeur solitari), il film pornografico si è adeguato ai codici più banali dello spettacolo fino a diventare perfettamente omogeneo e integrabile dal consumatore medio di altri generi di film. Alla base del successo di *Deep Throat* (Gerard Damiano, il regista, ha fatto in seguito tre film, *The Devil in Miss Jones*, *Memories within Miss Aggie*, *Portrait*, nessuno dei quali ha ripetuto il successo del primo) ci sono tutte le regole dello spettacolo holly-

wodiano: una storia (una ragazza che non riesce ad avere orgasmi scopre di avere il clitoride in fondo alla gola), dei personaggi (oltre alla protagonista, una sua amica più anziana, che cerca invano di risolverle il problema, e un medico baffuto), fotografia e montaggio dei più banali, e tutte le astuzie di sceneggiatura del film sexy tradizionale. Tuttavia la vera ragione del successo di *Deep Throat* risiede, credo, nel suo carattere sportivo che prevede, da parte del pubblico, una reazione di sostegno e complicità con la protagonista. Lo spettacolo è ridotto a una performance dell'attrice (del tutto simile al classico monologo) e l'idea di impossibilità, cara a Godard, viene qui involgarita e ridotta all'impossibilità di questa performance (quella di ingoiare il pene fino alla radice). Quando ho visto il film, la platea si scatenava in applausi ogni volta che Linda Lovelace riusciva, come un prestigiatore, a far sparire, nell'interno della sua bocca, il sesso maschile dei suoi partner. A' tempo stesso la sua esibizione sollecita, oltre il riso, lo stesso brivido che dava, al pubblico arcaico del circo, lo spettacolo del mangiatore di spade. Accanto a questa direzione (la differenza: del film pornografico inglobata all'interno di una somiglianza più vasta, quella del tradizionale film industriale), il cinema pornografico va oggi anche verso una manieristica esplorazione di se stesso (il suo set, i suoi attori, il suo lavoro), attraverso un certo numero di film-verità completamente bugiardi (i migliori mi sembrano *Exhibition* del francese Jean-Francois Davy e *Penetration*, noto anche come *French Blue*, dell'inglese Falcon Stuart). Chiuso fra due primi piani, le due inquadrature che lo definiscono come genere (il *meat-shot*, l'unico punto di vista da cui, contemporaneamente, vediamo gli organi sessuali dei due partner in attività; e il *come-shot*, che mostra l'eiaculazione e offre la garanzia della 'realtà' di quanto vediamo), il film pornografico ha abbandonato il suo campo primitivo prima di esplorarlo definitivamente. In una epoca permissiva come la nostra, esso è destinato ad essere lentamente assorbito dal cinema ufficiale. Col fiato sospeso il Pubblico attende di vedere, prossimamente, questi primi piani estremi all'interno di film dove l'Autore, il Divo e la Diva prenderanno il posto degli anonimi lavoratori dell'attuale cinema pornografico.



Popol Vuh e Cacciapaglia a Milano



Dopo una lunga altalena di annunci, rinvii, problemi tecnici, squallide manovre di sottogoverno Gong è riuscito a coronare un suo piccolo grande sogno: un concerto gratuito, a Milano, con un nome del calibro Popol Vuh ed uno spazio per un dibattito sull'uso della musica. L'Università Statale si è dimostrata la situazione ideale: moltissima gente,

acustica decisamente accettabile, attenzione, certo poca passività. Ha aperto Roberto Cacciapaglia, un nome su cui mi sento pronto a scommettere una posta non indifferente. Era la prima uscita in grande stile del milanese, che ha saputo gestirla con intelligenza e professionismo: archi, fiati, una strumentazione « classica »

usata con lucidissimo senso della sonorità, in una continua tensione verso la definizione di atmosfere di consistenza diversissima, ondate senza fine di organo e stretti dribblings acustici in controttempo.

Già ben più maturo ed originale di tanti « corrieri cosmici », Cacciapaglia deve solo limare qualche calligrafismo un po' compiaciuto, trovare una giusta dimensione a certi flashback romantici che affiorano di tanto in tanto. Un'ottima sorpresa, se

vogliamo tirare le somme. I Popol Vuh sono saliti sul palco impacciati come cristiani in procinto di essere gettati alle belve. Per loro si trattava di uno dei primissimi concerti in questa formazione, curiosamente « povera » (Florian Fricke al piano, Daniel Fichelscher alla chitarra e l'ex Amon Duul Renate Knaup al canto). Il fatto ha voluto che noiosi problemi di amplificazione abbiano cancellato, per metà concerto, il piano di Fricke: con la sola chitarra di Fichelscher, pur bravo e creativo, a ricucire le trame sonore, i brani hanno lentamente acquisito una certa piattezza e monoliticità. Meglio la seconda parte, con i protagonisti rinfrancati e qualche delizioso duetto strumentale: anche se alla fragilità già notata nelle ultime incisioni Popol Vuh non ha certo giovato la scarna strumentazione, un basso ed un altro strumento solista sembravano davvero indispensabili. Una bella festa, comunque, conclusa sulle note di *Hosianna Mantra* per la felicità di noi inguaribili sognatori di musica per tutti, musica per la gente... Ci riproveremo.

M. F.

L'ensemble di Roberto Cacciapaglia



Jazz caos a Bologna

Non sarebbe neanche il caso di parlare del Festival del Jazz di Bologna, se non per alcuni episodi significativi, dato che il programma proposto già mesi fa denunciava una pressoché assoluta mancanza di fantasia e di chiarezza. Derek Bailey è stato il primo ad uscire allo scoperto sul palco del palazzetto dello sport; non impugnava mitra ad ancia (ci avrebbero pensato Frank Wright e Braxton i giorni seguenti), aveva solo una innocente chitarra elettrica eppure... le urla, i fischi si sono sprecati. Di chi la colpa? Al solito, per primo, degli organizzatori colpevoli di non conoscere la sua musica prima della sera del 13 e di

averlo buttato in pasto ad un pubblico, venuto quella sera in netta maggioranza per ascoltare « IL JAZZ » incarnato da Earl Hines, Benny Carter e Carmen McRae (di questi non parleremo proprio); in secondo luogo del pubblico che, anche se in parte diverso sera per sera, non ha capito la musica di Bailey, mentre ha poi applaudito e capito (?) due sere dopo A. Braxton, che ha proposto le stesse soluzioni musicali sul sassofono contraltro. Bailey suona di solito in luoghi piccoli con un massimo di 50 persone davanti; appena ha visto il Palasport e il programma ha capito come sarebbero andate le cose, e quando lo scontro col

pubblico è diventato inevitabile, ha trovato il modo di tenerlo a bada con una tattica musicale tesa a sopraffare il dissenso col suono e l'ironia. Speriamo di poter ascoltare presto Bailey in ben altre situazioni.

La sera seguente il Trio Idea di Gaetano Ligori ha riscosso un ottimo successo anche se avremmo voluto un programma più articolato e non basato unicamente sulle tensioni ritmiche un po' troppo vicine all'ultimo McCoy Tyner. Il gruppo di Guido Mazzon



Solo del gruppo di Frank Wright



Kagel a Parigi

è stato invece pesantemente contestato, nonostante abbia proposto una musica creativa e ben articolata. Il gruppo « Center of the World » guidato da Frank Wright, ha scosso certamente il pubblico riversandogli addosso una massa sonora in molti momenti efficaci e, graffiante, giocando anche sulla teatralità di certi atteggiamenti e gesti non privi di un certo umorismo. Quella che secondo noi è mancata è l'originalità; tutto, del resto, dal nome del gruppo, alla gestualità, alla musica stessa, è pesantemente riferito ad altre ben più importanti esperienze (Sun Ra, Art Ensemble, il free degli inizi) che, in sede critica lo riconducono ad una posizione di musicisti free « da manuale » anche se qua e là, come abbiamo già accennato, gli spunti buoni non mancano. Mingus, subito dopo, non ha

che riconfermato l'ottima considerazione che è venuto accumulando da noi. Unico neo la dipartita di Don Pullen dal gruppo e la sua sostituzione con un pianista, musicalmente parlando, piuttosto anonimo. Per finire citiamo l'ottima esibizione di Anthony Braxton (a proposito non si sarebbe potuta cancellare tranquillamente la prima serata ed accoppiare invece Bailey e Braxton?). E quelle invece piuttosto squallide del Roy Haynes Ensemble e Gary Bartz. Proponiamo invece, per pudore, il silenzio assoluto sulla ultima serata (quella dedicata ad Armstrong per intenderci). A quando Mr. Wein una serata dedicata ad Albert Ayler, nel 2000? Per carità, non organizzata da lei, grazie!

Roberto Masotti

Incluso tra le manifestazioni del Festival D'Automne di Parigi, « Acustica » di Mauricio Kagel, si è replicato per quattro sere in una saletta del Museo Galliera per un pubblico, di volta in volta, contenuto; non più di 300 persone per sera. Gli esecutori, la strumentazione al centro, una gradinata attorno, un coinvolgimento discreto ma totale. Le prove: un sound check molto preciso, scrupoloso, decine e decine di strumenti, di combinazioni verificate, professionismo e creatività; certe alchimie sonore si propongono anche in questi momenti « tecnici » come fatto immediato e magico. L'opera è sì scritta ma l'esecuzione come sempre del resto, è fatta anche di profonda adesione e stimolazione reciproca fra esecutori, mentre Kagel « supervisore » pone gli accenti, seduto al banco di missaggio. « Acustica », per fonti sonore sperimentali e altoparlanti, è stata composta dal 1968 al '70, ed è, come dichiara lo stesso autore, il suo lavoro più complesso degli ultimi anni. Nello scritto di presentazione dell'opera, Kagel descrive circa 14 strumenti sperimentali appositamente costruiti per questa opera, ma vi posso assicurare che altri, sparsi sui tavoli-supporto degli esecutori erano altrettanto « diversi » da strumenti regolari.

Altri ancora, riconoscibili come normali, venivano usati in modo così poco ortodosso che la loro funzione propria veniva completamente ribaltata. Una tastiera di nacchere dal grave all'acuto (con ricordi di pianoforte, percussioni, contrabbasso), un violino circolare a sbarre (riuscite ad immaginarlo?), ciottoli da gettare in un secchio pieno d'acqua (quest'ultimo serve anche da prolungamento gorgogliante di un trombone multiaccessoriato), un imbuto di cartone fornito di un pennino a lancetta alla estremità che estrae di tanto in tanto, gli ultimi rantoli da vecchi dischi 78 giri. ACUSTICA non gioca comunque né sull'effetto delle nuove sonorità né sulla magia dell'intreccio sonoro come fattori di per sé sufficienti; ci si può immergere in questo universo, pur restando lucidi e non certamente passivi. La tensione di ascolto risulta costante, sollecitata dal continuo variare delle situazioni; nessun suono risulta perso, sfuggente, tutto è preciso, struttura ed esecuzione, il minimo rumore diviene un avvenimento provocato e colto nella massima intensità. Molti rimproverano a Kagel di essere in caccia unicamente di un universo sonoro nuovo, generalmente scomodo e rifiutato, non saremo certo noi a contestargli questo!

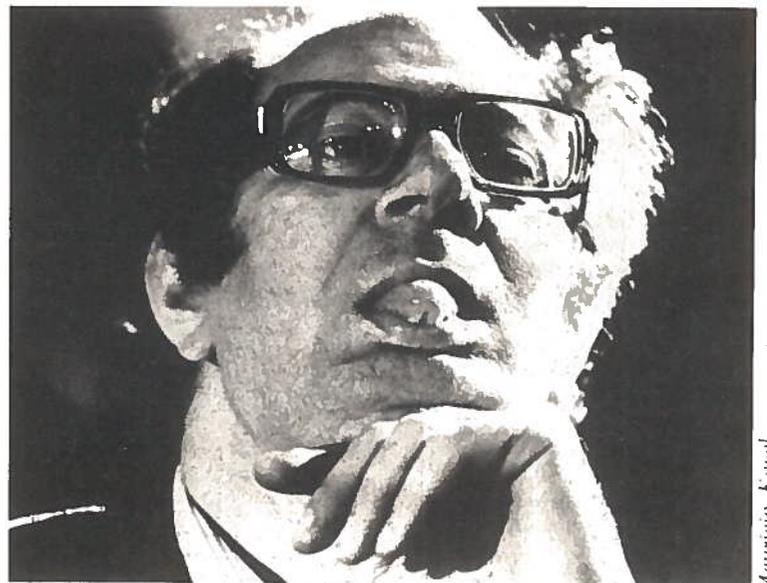
Roberto Masotti

Schulze a Lugano

Il Klaus Schulze che un livido giorno di novembre fa tappa a Lugano (Aula Magna dell'Istituto Tecnico Sperimentale) è l'asciutto spettro di una nostra speranza. Si era creduto, ai tempi di *Irrlicht* e del « cosmico » *Cyborg*, in una chiara lucidità elettronica, in una fresca vena esplorativa che riuscisse a sposare lo ieri e l'oggi, il ritmo e l'imprendibile materia originale: ora facciamo i conti con un mercante un po' ingenuo e un po' ambizioso, « bravo » quel tanto che basta per eccitare l'epitelio e lasciar la mente indifferente. Attorniato da tre tastiere e da una jungla di « realtà tecnologiche », Schulze gioca la classica Partita Tedesca: fa scattar nastri, manda segnali, impone ordini a echi e frequenze perdendo il senno tra la « nuova timbrica » e l'ormai vecchia magia iterativa. L'originalità gli scappa di mano, il lucido contraddirsi criticamente non muove il passo nemmeno: il bacio della musica è frettoloso e superficiale, distratto, in barba all'enorme spiegamento

di gesti e di carezze. Soprattutto, fa male la danza secchissima che l'uomo sfodera in un paio di « movimenti », andando a riannodare il filo di *Black Dance*; e appassisce anche quell'uso dell'organo, ampio, barocco, che un giorno era mezzo per catturar le stelle e oggi scivola tra strizzate d'occhio e perfido autoritarismo. Non siamo ancora al « mercato delle pulci » di Edgar Froese, ma la distanza non è poi molta: siamo ancora all'equivoco di forma e contenuto, al collage multiforme che aspira ad esser bello, solenne, colorato, con tutti i fumi di simili vocaboli. La fine (Schulze che se ne va lasciando proseguire da soli gli strumenti « programmati ») è un ulteriore avviso di pericolo: i « prodigi della scienza e delle tecniche » sono offerti al pubblico per un assaggio stupefacente, senza che si riveli nulla del conflitto tra musicista e realtà sonora, senza che sia affrontata la verità di un rumore capace di andare per il mondo esistendo di una propria, magica vita.

R. B.



Mauricio Kagel

RITMI, DISCANTI E REALTA' URBANA



Tra le mille ambiguità che caratterizzano i recenti sviluppi della musica e il rapido fiorire e sfiorire di etichette e correnti, un posto a parte spetta al folk. Azannato dalla logica dell'industria, dissanguato dalle sterili dissertazioni dei teorici e degli intellettuali, il materiale della tradizione musicale popolare è ovunque oggetto di rielaborazioni e recuperi, che — se da un lato hanno il pregio di sollecitare un dibattito sempre più ampio — dall'altro hanno sollevato e continuano a sollevare molte perplessità.

Per chi ne fa soltanto una questione di mercato è forse sufficiente decidere di volta in volta quale sarà la targhetta più redditizia: «folk revival», «folk rock», «folk pop», «folk jazz», e via di seguito.

Ma per chi suona (e lo vuol fare seriamente) o per chi ascolta (e vuole capire di più), il problema è grosso e la confusione regna tuttora sovrana.

Scartare la strada intransigente dei puristi e cercare un rinnova-

mento del materiale tradizionale che coinvolga la sensibilità delle masse popolari è un intento rispettabilissimo... Ma coinvolgere non vuol dire alienare. Ed ecco che il dubbio si insinua nella mente, la difficoltà di conoscere ed usare con una certa profondità quei mitici materiali è una lunga matassa di fili tra i quali si impigliano i desideri e l'impegno di tanta gente sparsa qua e là sul pianeta.

In Italia il problema, quasi di moda, è molto discusso tra criticoni e pubblico; quanto ai musicisti però sono pochi, molto pochi quelli che si avventurano su questo terreno minato, e ancor meno quelli che persistono nell'avventura lasciandone tracce su dischi o in altri episodi destinati alla memoria della gente.

E tra questi pochi casi si intrecciano storie esemplari di velocità e tentennamenti, coraggio e incoscienza, che confermano come nel concetto di musica popolare oggi il pubblico italiano riesce ad identificare più un biso-

gno impellente che una certezza.

Anche l'evoluzione di un gruppo come il Canzoniere del Lazio è per molti versi «esemplare» di questa condizione italiana: molte variazioni di organico e di repertorio, una caparbia volontà di ricerca, una discontinua attività dal vivo, delle prove discografiche che non hanno ancora dato un quadro completo dell'indirizzo (mettendo in luce da una parte intuizioni con la carica giusta, dall'altra ingenuità e incertezze non ancora superate).

Abbiamo colto dalla voce di Francesco Gianattasio, uno dei componenti del gruppo, impegnato nelle scorse settimane in uno studio romano per la registrazione del nuovo album Spirito Bono, una breve intervista sull'evoluzione del Canzoniere e sui temi di fondo della musica popolare d'oggi. Un discorso certo non esauriente; ma ci sembra che, per aiutare il pubblico nostrano a trovare chiarezza su questi problemi, la cosa più utile attualmente sia conoscere gli artisti interes-

sati attraverso i loro diretti interventi, per quanto più o meno illuminanti possono essere.

GONG: Cominciamo a fare un po' di storia: il Canzoniere del Lazio attraverso i suoi mutamenti e le sue tappe discografiche fino alla situazione attuale.

GIANATTASIO: Io penso che possiamo già catalogare due Canzonieri: il primo è quello delle origini, legato ad un lavoro strettamente di ricerca del materiale popolare originale e il cui lavoro è testimoniato sull'album di esordio inciso per i Dischi del Sole. Parlo più o meno del '72. Il secondo Canzoniere, dal '73 in poi, insieme ad alcune innovazioni nell'organico, ha portato avanti una diversa ricerca di



linguaggio, più aderente alla realtà attuale. La prova discografica è sul primo LP inciso per la Intingo (*Lassa sta' la me creatura*), che ha segnato il passaggio dalla riproposta tradizionale ad un lavoro di rielaborazione sia sui testi che sulle armonie. Ma quella era ancora una fase intermedia dove erano presenti tutte e due le componenti. Ora ci avviamo ad un nuovo sviluppo: intendiamo impadronirci completamente di certi moduli per arrivare a fare una musica che sia principalmente *nostra*.

GONG: Intanto l'organico ha subito molti altri ritocchi. Qual'è la situazione attuale e il significato complessivo che questo nuovo LP assume nella vostra evoluzione?

GIANATTASIO: Sì, i cambiamenti sono stati parecchi. Del primo Canzoniere siamo rimasti in tre: io (organetto, fisarmonica, sax e percussioni), Piero Brega (chitarra acustica e basso), Carlo Siliotto (violino, chitarra acustica e chitarra gigante). Gli altri sono Piero Avallone (batteria e percussioni), Luigi Cinque (sax, clarino e flauti), Pasquale Minieri (chi-

tarra elettrica e acustica, basso), e Mario Suffa (fonico); più tutte le nostre voci. Quanto al nuovo disco, dovrebbe essere composto di soli 4 pezzi, due molto lunghi con delle storie sviluppate in più parti e due più brevi, e dovrebbe in un certo senso essere il compimento del nostro progetto evolutivo. Noi siamo nati studiando del materiale tradizionale della nostra regione e cercando di elaborarlo pian piano sino a trovare la sua essenza musicale per poi liberare la nostra attività.

GONG: A questo proposito della attualizzazione di temi popolari della nostra tradizione, oggi si sta sviluppando un grosso dibattito: fedeltà alla tradizione, ambiguità delle rielaborazioni, significato di certe operazioni, etc...

GIANATTASIO: Adesso c'è davvero il boom della musica popolare e se ne fa un gran parlare, magari a sproposito. Ci sono grandi scontri di linee... Ma mi sembra tutto un po' teorico. In realtà ci sono musicisti che preferiscono continuare una ricerca e una riproposta fedele della tradizione, che è un

modo di operare di indubbia validità storica. C'è invece chi cerca di cogliere l'essenza e di riutilizzare liberamente il materiale tradizionale. Per chi fa musica è un fatto molto più istintivo. Per quanto riguarda le nostre scelte, noi semplicemente sentiamo come un modo diverso di suonare...

GONG: Ma tu pensi che si possa parlare di una musica popolare contemporanea?

GIANATTASIO: Ecco, ti dicevo appunto che questo dibattito mi sembra spesso troppo teorico, e anche superato spesso dagli eventi, dalla stessa realtà che ci circonda. La musica popolare è certamente il patrimonio tradizionale delle classi subalterne in opposizione alla produzione colta delle classi dominanti. Ma oggi viviamo una realtà ben diversa, quella degli agglomerati cittadini, piuttosto che delle campagne. Noi musicisti di oggi non possiamo certo definirci semplicemente classi subalterne e una definizione così generica non può certo adattarsi neanche al nostro pubblico. Oggi il problema è usare quei materiali per comunicare a delle masse più vaste ed eterogenee. Prendersi le cose ed usarle. Chi l'ha detto che le tradizioni vanno solo rispettate? Oggi si può anche metterle in discussione per fare musica nuova e possibilmente nostra, cioè non d'importazione.

GONG: D'accordo, usare per comunicare. Ma dietro a questo impegno a comunicare non può nascondersi il rischio di un progetto rozzamente demagogico, populista o soltanto commerciale?

GIANATTASIO: Io posso dirti soltanto che per noi de- CdL la musica è innanzitutto una funzione sociale: perciò

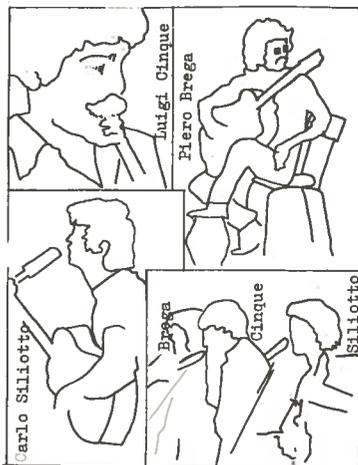
noi ci sforziamo di inserirci, di essere funzionali alla nostra realtà sociale.

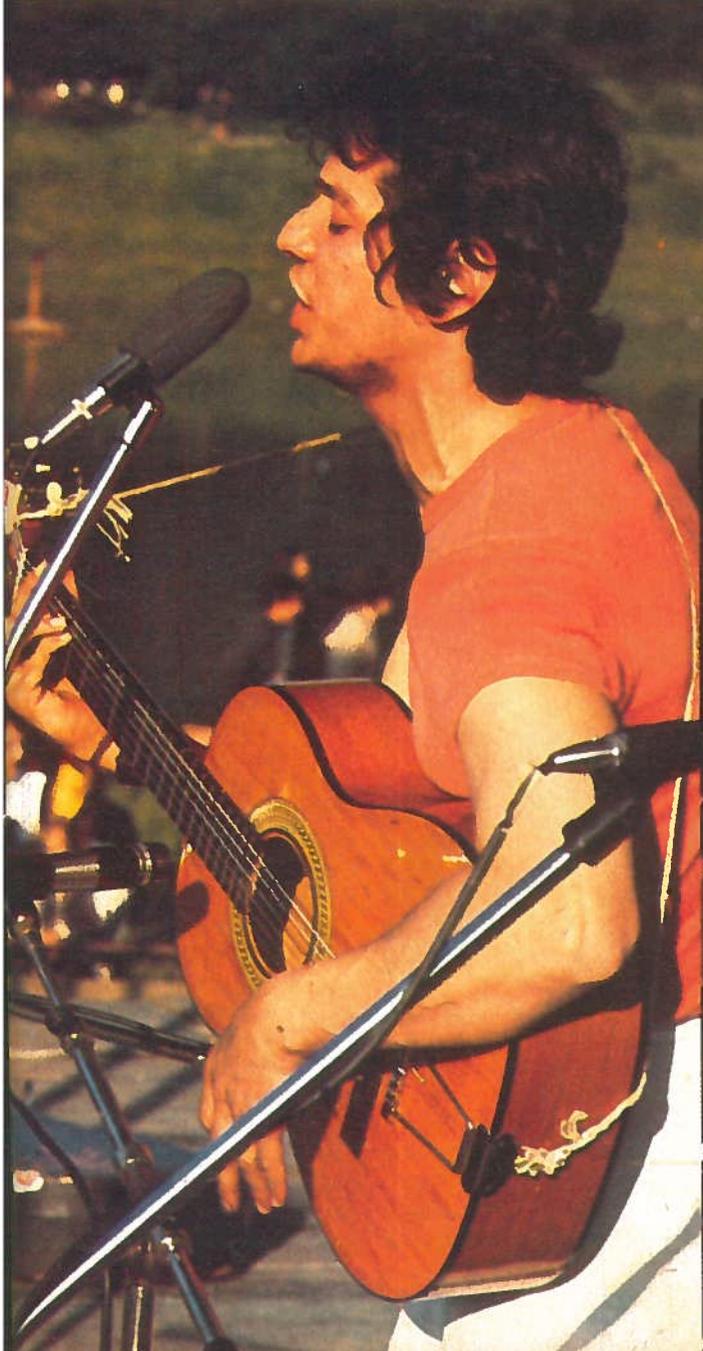
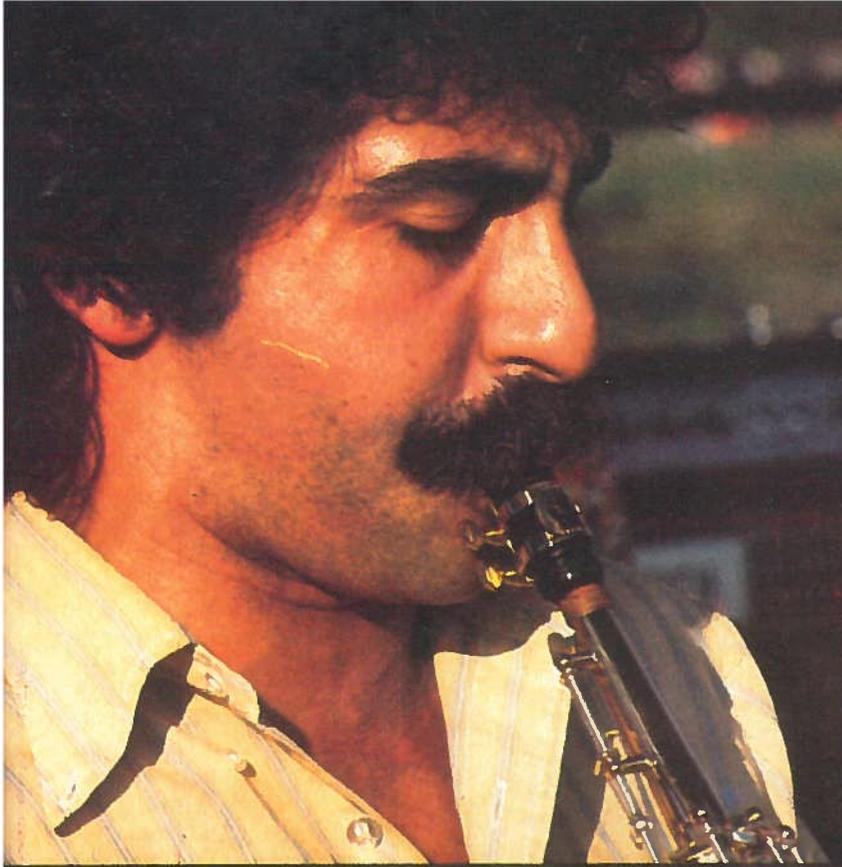
GONG: Come giustifichere- sti certi limiti delle vostre esperienze passate, soprattutto per quanto riguarda accuratezza tecnica, omogenietà del discorso etc.?

GIANATTASIO: Beh, prima di tutto siamo sempre stati un gruppo che vive molto intensamente il momento immediato; crediamo nella carica istintiva, nel feeling, e non si può pretendere che tutto riesca allo stesso livello. Ad esempio *Lassa sta' la me creatura* è un album nato da un particolare momento, è il risultato di una serie di esperienze di concerti. Certo con il tempo abbiamo imparato a soffermarci maggiormente sui particolari. Nel nuovo disco siamo stati sicuramente più accurati. In questo senso un consulente tecnico come Peter Kaukonen (che oltre ad essere un musicista con gusti comuni ai nostri, è anche un grosso esperto di sonorità acustiche) ci è stato molto utile.

GONG: Un'ultima domanda sul CdL dal vivo. Il gruppo per le sue caratteristiche sembra particolarmente adatto al lavoro in pubblico e alcuni vostri successi lo confermano. Ora avete annunciato l'intenzione di approfondire un discorso di decentramento regionale. A che punto è questo progetto?

GIANATTASIO: Riprenderemo a studiare il problema dei concerti appena uscito il disco. Quanto al decentramento, fa parte di uno studio programmatico cui teniamo moltissimo: è molto importante raggiungere quelle zone in cui non esiste ancora un lavoro alternativo ed è più forte il condizionamento della cultura dominante. Naturalmente è un progetto che va studiato con cura, cercando anche di trovare il modo di compensare eventuali problemi economici. D'altronde noi abbiamo già una notevole esperienza di feste di piazza e crediamo molto in queste occasioni, che sono più sociali che culturali. E questo, ovviamente, è anche un indirizzo ideologico: una questione di scelte che favoriscano lo sviluppo di circuiti diversi da quelli ufficiali.





« Oh, mama, can this really be the end, to be stuck inside the mobile with the Memphis Blues again... ».

(Bob Dylan)

Vogliamo essere polemici, i compromessi non sono il nostro forte: così diciamo subito che un Eric Clapton « re della chitarra » proprio non ci convince. Perché lui e non Jeff Beck, Peter Green, Jimmy Page addirittura? O Mick Taylor, giovane bravissimo sconosciuto prima di restar chiuso per anni nelle segrete dei Rolling Stones? Ci pare tutto frutto di una congiura, ordita da chi alla semplice constatazione del reale preferisce il malefico gioco del mito: ecco dunque Eric Clapton spuntare dalle nebbie di Yardbirds + Bluesbreakers + Cream + Blind Faith + John Lennon (che stupefacente abilità nel cacciarsi sempre in prima fila!) e dunque necessariamente grande, necessariamente bravo, superstar quasi per magica destinazione.

Vogliamo drizzare l'ascolto? Clapton è strumentista mediocre, pulito, scolastico: nella bianchissima diligenza che lo distingue, il feeling di un Pete Townshend è sogno inafferrabile, la saggezza di un Peter Green un optimum con cui lustrarsi le orecchie. Gli sfugge la filosofia del « mondo nuovo », che è vita, energia, corda tesa come un nervo: lo stile di Clapton è troppo spesso contemplazione, rinuncia, richiamo stanco di quel che già è stato e in fondo si può prevedere. Cream fa eccezione (ma quante lampadine accese si chiamano Jack Bruce o, perché no, Ginger Baker?): ma l'epoca Yardbirds e l'anno Bluesbreakers già lasciano affiorare i dubbi, per non dire del « dopo '68 », dove ogni cellula di popolarità è segno di una invincibile « pianificazione industriale ». Aurea mediocrità, ecco il talento:



da non confondersi con quella « semplicità » che una volta di più vogliamo vedere come prova di onestà e saggezza, virtù umilissime che il nostro personaggio proprio non coglie.

Agli amanti del blues,

agli orfani ultimi di una « rivoluzione » vecchia quanto i nostri diciott'anni, vogliamo regalare due appunti ancora. Si è sempre parlato di Clapton come di un grande maestro del revival di colore, lo si è paragonato, un

po' esagerando / un po' vaneggiando, agli inventori di Chicago di venti anni addietro: perché non guardar oltre l'apparenza, e dire che Eric Clapton del blues elettrico ha capito poco o nulla? Nella sua infingarda

normalità, l'uomo si è sempre fatto scudo della purezza per nascondere limiti spaventevoli di fantasia: le dodici battute son sempre scivolante addosso freddamente, suonando « quasi come » Freddie King, « quasi come » Elmore James, senza il grintoso flash della personalità e della energia. Intrecci confusi, pallidi, un crudo « toccare » le corde che un Mick Taylor mai avrebbe osato: si ascolti l'ultimo *Eric Was Here*, dove l'uomo torna a recitare la dilettevole parte con molte rughe e gli stessi errori, la stessa insensibilità della famosa gioventù. E che dire di Eric « *slow-hand* », manolenta, celebre per gli adorati slow blues e poi incapace di metterne giù uno solo sul tappeto discografico? Lì, nel tempio del « silenzioso », del caldissimo, dello struggente, si celebrava la grandezza dell'uomo-blues: per un *Help Me* indicibile di Alvin Lee, per una *May Be Wrong* violenta di Kim Simmonds, per una leggendaria *I Can't Quit You Baby* di Mick Taylor, cos'ha da offrire il nostro signore, eroe, invincibile divo?

Ma basta, dunque, non siamo qui per tagliuzzare uno spettro (CHI HA PARLATO DI DROGA?): Eric Clapton ci serve come ipocrita scusa per rievocare il passato, guardare il film delle « grandi occasioni », perdersi nel labirinto dell'Inghilterra funzionante. Un'offerta paradisiaca per chi conosce il pop da Uria Heep in avanti...

La biografia annuncia Ripley, nel Surrey, fine anno del '45: a noi, insofferenti cercatori delle « cose importanti », preme andare subito al nocciolo blues e dunque, nel 1963, due complessi chiamati Roosters e Casey Jones & The Engineers, con figurine sconosciute e quel Tom Mc Guinness che un giorno finirà con Manfred Mann. La scena

HISTOIRE D'E

è quella tramandata dalla leggenda: cantine quasi Cavern, gioventù sanissima «dopo la guerra fredda», un po' di rabbia lucida e la scoperta di una verità che canta come mai si era ascoltato, con voce nera e la chitarra-missile. Eric Clapton «has the head full of blues», come scriveranno un giorno i commentatori: suona, si comporta, pensa come un vecchio *blackman* alle prese con la civiltà contemporanea, storcendo lo schema classico con la mano cattiva della elettricità. Skip James, Bo Diddley, BB King, Chuck Berry sono gli idoli consumati nell'imitazione: gente di Chicago, paladini di quell'urban blues che i catalogatori di professione vedranno sempre in contrasto con il rural blues (elettricità in vece di acustica, grinta / ritmo al posto della meditata poesia).

Con un simile bagaglio, con l'innocenza / incoscienza di chi muove alla conquista del mondo armato di «buone vibrazioni» (non scordiamo mai questo limite del *blues revival*), Clapton approda agli Yardbirds, un complesso della fascia londinese specializzato in «sporchi suoni rotolanti». E' l'ottobre del '63, e il primo chitarrista del gruppo, Tony Topham, se n'è appena andato: Clapton resterà due anni, «giocando» con gli Yardbirds alcune tra le più belle canzoni dell'epoca beat, passando dall'amore assoluto per il blues all'affetto tenero, dall'underground dei sabati sera al Crawdaddy alla luce delle *charts* nazionali. Le prime incisioni (due LP dal vivo, *Yardbirds with Sonny Boy Williamson* e *Five Live Yardbirds*) sono cose fragili come l'*Animals* d'esordio o il *Rolling Stones number one*: Clapton è timido, intimorito, alle prese con le fiammate e i rimorsi dei suoi vent'anni che lo scuotono da



ogni dove. La «precisione sonora» gli si sfoglia in mano, il colore lo stimola un poco e un poco lo guasta: se il suono funziona è per via della scintillante «voglia di vivere» di una Londra non ancora plastificata e non

certo per i piccoli studi sulle sei corde del già rinomato *slowhand*.

For Your Love, quasi alla fine della collaborazione Yardbirds, quando il gruppo è uscito dalle tenebre di Richmond e muove alla consacrazio-

ne ufficiale, è già «notizia» più convincente, solida, importante. Tra un *Ain't Got You* svelta come un folletto e una devastante *Good Morning Little Schoolgirl*, Clapton risalta come chitarrista piacevole, incisivo, al-

le prese con complicatissimi problemi di fantasia ma pur sempre in grado di smuovere le cellule giuste: merito anche di un organico compatto come pochi, dove la voce di Keith Relf è l'ossigeno necessario per sviluppare le trame di Samwell Smith + Jim Mc Carthy e il messaggio del «blues bianco personalissimo» sa diventar realtà di minuto in minuto.

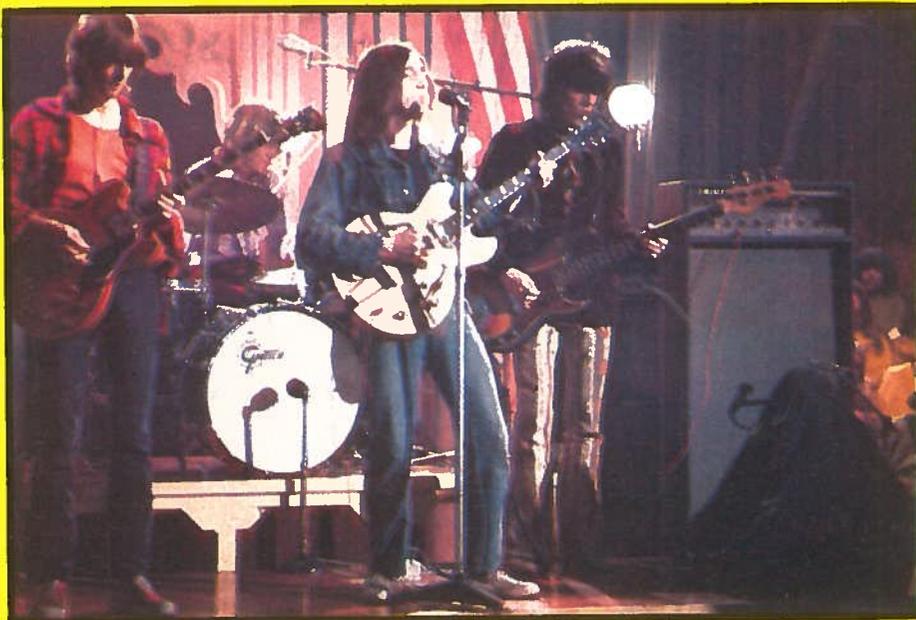
L'autunno del 1965 spinge il Nostro fuori dal guscio: Jeff Beck ne prende il posto, conducendo gli Yardbirds a livelli di impensabile energia. Clapton si affida a Mayall invece, quello «giovane» non ancora convinto della necessità di cambiar *band* una volta alla settimana: i suoi Bluesbreakers usciti dal semirock di *John Mayall Plays John Mayall* hanno bisogno di un chitarrista sveglio e «pulito» da inserire nelle amorevoli trame di Hughie Flint e John Mc Vie. La musica riesce, pur senza entusiasmare: *Bluesbreakers* e il mazzo di 45 giri che vien fuori dalla stagione testimoniano di una pregevole febbre *black*, con grande abilità ritmica e la solita cura nel porgere il tema chitarristico. Ci muoveremo meglio tra i «vibrato» e gli «eco» di Peter Green, amaremo sopra ogni altra cosa i quaranta minuti di Mick Taylor e della sua *Crusade*: ma intanto qui la mente prende a sciogliersi e *Have You Heard*, *Parchman Farm*, *Ramblin' on My Mind*, ci fan contenti delle prime scritte dopo il beat.

Per Clapton, comunque, son gli ultimi fuochi dell'Internazionale Blues: dopo una indigestione di Freddie King rifatto-come-vero, dopo un disco con Champion Jack Dupree (*From New Orleans to Chicago*) e la sfilata bianca e nera di *Raw Blues*, il nostro eroe si convince della possibilità di andar oltre. Men-

tre John Mayall proclama la sua crociata per le dodici battute a 220 volt, Eric ha in mente lo sconquasso Cream: e ne dipinge le grandi linee in una strana raccolta della Elektra, *What's Shakin'*, dove un sedicente gruppo chiamato Powerhouse si mette a scrivere *Spoonfull* contando sulla chitarra di Clapton, sul basso di Jack Bruce, sull'organo di Stevie Winwood.

Clapton fonda i Cream nel luglio del 1966, il mese stesso del distacco da Mayall: Jack Bruce e Ginger Baker, i compagni designati, sono liberi e accettano volentieri quell'invito a inchiostro rosso sul cartoncino del *blues revival*. Cream è il trionfo della spontaneità, del « puro e semplice », è il vento di un '68 non ancora dispiegato ma già intuito: tra pecche e qualche peso di troppo, tra macchie d'inchiostro e inciampi scusabilissimi, il complesso preme un acceleratore che è grinta e voglia disperata, richiesta urgente di « nuovo ». Nessuno saprà mai fare altrettanto, e non certo per un ipotetico abisso tra la « qualità Clapton » e le altre velleità chitarristiche: la tigre del presente disarcionerà tutti, ecco la verità, la schiuma dei personali desideri non si fisserà mai tanto bene sugli strumenti dei protagonisti.

Fresh Cream, il primo album, è un delizioso collage di ingenuità. La musica è impacciata, con qualche crisi isterica, indecisa se votarsi alla canzone beat o restar chiusa nel ghetto di Chicago; nel dubbio, viene fuori la folgorazione di suono ampio e frenetico, capace d'impastar Chuck Berry con polvere di John Lennon facendo mulinare in aria l'improvvisazione, sepolta nei sottoscala del ricordo. *NSU, Rollin' & Tumblin*, impongono a Clapton di muoversi e di gettare alle ortiche la « bravura »



Clapton in session con John Lennon e Keith Richards

da primo della classe: Bruce, dal canto suo, prepara una miccia lunga quanto i nostri venti anni, tagliando con mano svelta i fili che legano il suo basso all'angolo dell'« accompagnamento ».

Disraeli Gears, secondo album infelice, ferma un poco il volo appena iniziato: ma pur nella fiera di piccoli frammenti limitati (tre minuti, assoli contenuti, i soliti schemi) c'è *Tales of Brave Ulysses*, c'è *Sunshine of Your Love*, il manifesto di una musica-razzo che ormai riesce a interpretare l'emozione e l'amore di una generazione in movimento.

Col doppio *Wheels of Fire*, nel '68, siamo alla cerimonia ufficiale. Bruciate le ultime indecisioni, trovata per strada l'anar-costruttura necessaria, il trio batte tempi impazziti tirando il suono su autostrade interminabili; il secondo disco, con quattro annunci chiarissimi della Età dell'Acquario, presenta un Clapton lucido e certo irripetibile, in grado di scuoter la proverbiale pigrizia con l'amfetamina del rock&blues. Fiumi di elettricità, l'immaginazione vista come « suona oggi quel che domani potresti dimenticare »: anche se con lentezza si potrebbero trovare difetti e cedimenti (Ginger Baker esagerato

in *Toad*, qualche minuto di troppo, Felix Pappalardi che guasta il primo Lp), *Wheels of Fire* s'impone come grosso avvenimento storico, come lezione da portare a memoria per leggere gli anni '50, usare il beat e mordere il tempo che scivola addosso.

Dopo, naturalmente, scende il sipario. Maestri di strada senza filosofia, i tre senton mancare la febbre della ispirazione: si ritirano, dunque, ognuno nel proprio mondo, dopo un concerto di addio che passerà alla storia proponendo già con le vesti della « commemorazione » quello che pochi mesi prima era purissima energia in volo per le strade. I Cream intuiscono la propria sopravvivenza mitica; l'ordina *muzak* del *Goodbye* finale, dove ogni ingrediente del passato è ripulito, messo in croce, inserito nella giostra del prodotto, la dice lunga sul dopo di tre personaggi dalla magnifica precaria vitalità.

E' il novembre del 1969, Bruce riceve gli « ehilà » di una critica impazzita e Clapton i baci di un pubblico sottomesso: ogni mossa successiva sarà grande, bellissima, trionfale. I giornali spudoratamente annunciano già il seguito: Blind Faith, scrive il *Melody Maker*, ricaman-

do sproloqui sul volto bianco del giovanissimo Stevie Winwood...

Quanti caselli ha l'autostrada Eric Clapton? A sentir gli anglofili di professione, qualche centinaio: da Delaney & Bonnie a Derek & The Dominoes al Bangla Desh Concert alla Plastic Ono Band, è un susseguirsi di segnalazioni che scuotono la mente e la confondono. Due dischi all'anno, pentimenti - riconciliazioni - amori a prima vista, occhiate furtive da *guest artist* e prime pagine sul *New Musical Express*: in cima a tutto, una scombiccherata filosofia sonora che ci consente di far di tutta l'erba (il dopo '68) un fascio.

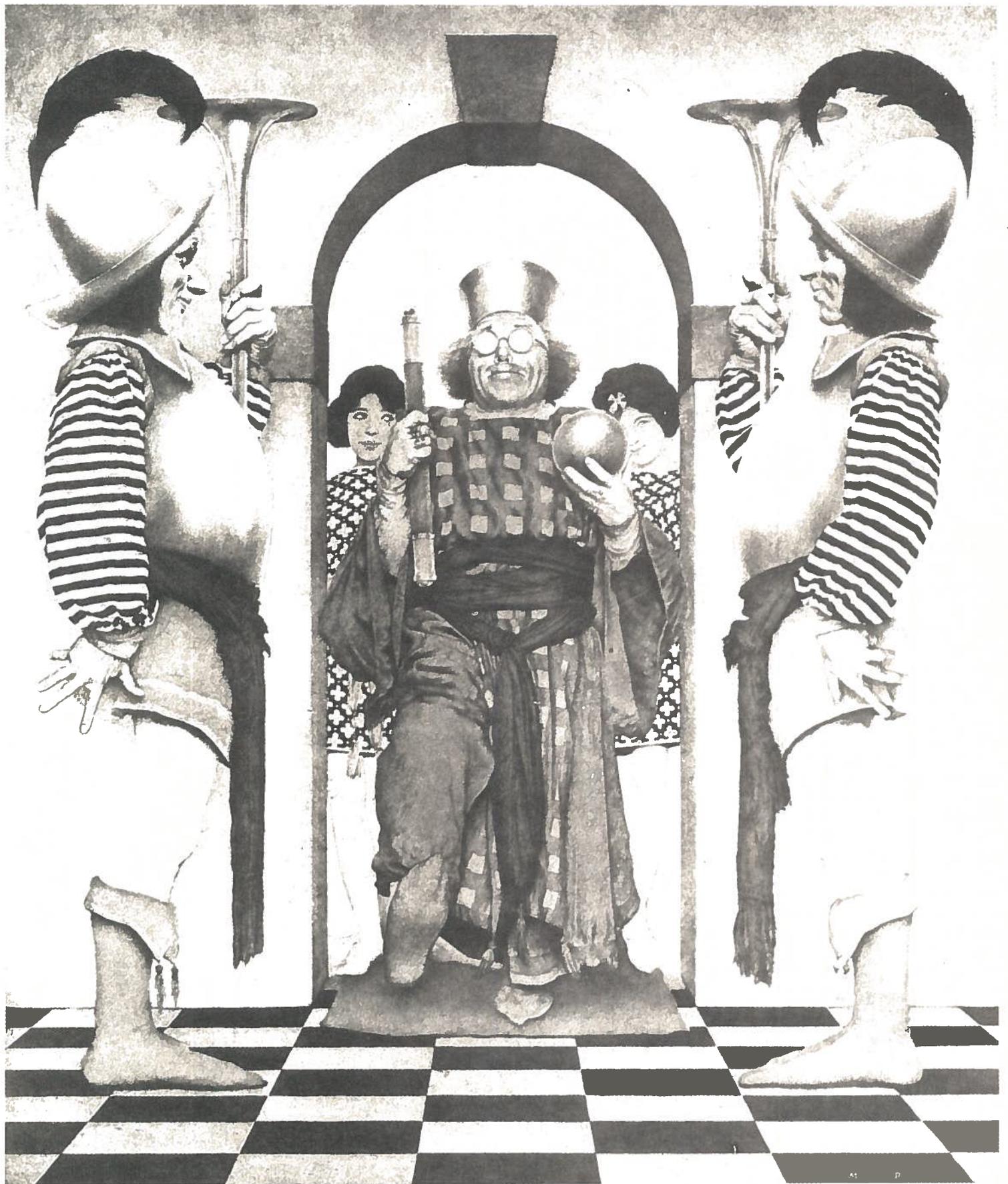
Eric Clapton rappresenta lo « scoppio » del pop inglese ai giorni nostri. Senza oggi e senza domani, morsa dalla *tarantula* della nostalgia e incapace di meditare una lezione dal gloriosissimo passato, la scena d'Oltremarina offre isteria di gioventù o vecchi discorsi ormai senza più sale: Clapton vive questa seconda verità, fermo al palo di una chitarra non-distorta-non depravata, incapace di un pur minimo raptus che almeno gli conferisca i gradi della « contemporaneità ». Le sue mosse, dall'ostentato ritiro al *Rainbow Return* all'insolente fecondità dei nostri giorni, son gesti

stanchi di un eroe da fumetto, non più musicista: l'occhio del ciclone lo ha rifiutato e l'uomo pare soddisfatto, tra strade periferiche fatte di plastica sempre più dure. Le sue canzoni, ormai disperatamente tali, hanno il profumo appassito di qualcosa che è stato, il fascino discreto dell'ascolto *en arrière*: il fan di vecchio pelo può gioire del passaggio ritrovato, della memoria vigliaccamente dissotterrata, godendo al pari del giovanissimo boy alle prese con l'Invincibile Mito che non può sbagliare.

Che tristezza per noi, grandi innamorati di una musica-vita all'angolo della strada, di una validità non certo appesa a ritagli di giornale! E che pena nel veder l'amorevole cura con cui la stampa inglese lustra, ripulisce, ringrazia e benedice l'ultimo soprammobile di casa, bluffando una nobiltà tutta da ridere nel nome di Monsieur Chauvin! Si tragga l'inssegnamento giusto di non voler la musica se la musica non c'è, di non restare fermi al sogno se la realtà chiama a gran voce: *don't go mistakin' Paradise for that home across the road*, sibilava Robert Zimmerman dopo aver liquidato Frankie Lee & Judas Priest, ammonendo forse il ragazzino che con 5000 lire smilze va cercando un po' di cibo per il corpo e per la mente. E poi, senza dar retta all'articolista del *Melody Maker*, Eric Clapton che interpreta il Bob Dylan di *Knockin' on Heaven Door*.. Ognuno al suo posto, perdiò!, per evitar confusione ed equivoci, lasciando l'America in America, l'Inghilterra in Inghilterra, e i vecchi mestieranti di blues ben lontani dai folksinger che a 14 anni « già scappavano da casa ».



GEORG



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

Terry Riley

Un arcobaleno...

Terry Riley in un mattino di dicembre. Terry Riley in retrospettiva con tutto il suo inimitabile carisma di Gran Stregone dagli occhi brillanti, i suoi dischi in edizioni introvabili, le certezze di luce nei primi tre minuti di *Rainbow in Curved Air*, le apparizioni in sotterra-

rantatré minuti in do, quarantatré minuti su una nota sola — almeno così sembrava al primo ascolto, anche se la realtà sonora si presentava in modo ben più complesso e sfumato — il solito scherzo del musicista snob e « provocatorio », forse, o qualcosa di totalmente differente? Riley aveva programmato una serie di figure

sonore, numerate da 1 a 53, che i musicisti dovevano suonare nell'ordine prestabilito, ma con una totale libertà nei tempi di esecuzione: il compimento delle prime dieci figure, ad esempio, poteva richiedere sette minuti per la tromba, otto per il vibrafono, dieci per l'oboe... Nel frattempo un piano ripeteva ossessivamente la nota « do », come una pulsazione antica, inarrestabile, ancestrale. Il pezzo era considerato concluso quando tutti i musicisti avevano raggiunto la cinquantatreesima figura musicale.

L'effetto raggiunto dalla traduzione pratica di quest'idea si era rivelato ben più curioso ed avvincente di quanto avesse potuto lasciare supporre la sua semplice teorizzazione. Confrontarsi. La materia musicale non era più, assolutamente, l'oggetto di una nostra fruizione: le sue dimensioni potevano riempire in brevi istanti

nei romani molto poco metaforici, da sempre consacrati ad un'arte d'avanguardia fredda cadaverica...

I.

Innanzitutto spiegare. Spiegare perché un tipo nato 1935 in Colfax, California, pianista di ragtime per non morire di fame, dottore in composizione, emigrato prima in Francia e poi in Scandinavia, convinto fautore del « teatro per le strade », abbia disintegrato con tanta chiarezza una delle più consistenti, rugginose barriere di questo nostro avo culturale: quella tra l'avanguardia seria e... la gente, la gente intesa come un movimento omogeneo di sogni speranze certezze realtà in continuo fermento. Le origini si possono benissimo datare molto indietro nel tempo, se è vero che *In C* data 1964... Su disco era apparsa ben più tardi, sconvolgendo comunque con ottimo tempismo tutti gli addetti ai lavori. *In C*: qua-



ogni angolo della stanza e del cervello, suscitando sensazioni di violento rifiuto o più semplicemente di totale stupore. Sembrava così strano ed... inutile restare quarantatré minuti inchiodati ad una sedia, ascoltando un suono di una esasperante monotonia, sempre eguale... ecco, forse non sempre eguale.

A ben vedere esisteva qualcosa in movimento, variazioni impercettibili e cambiamenti di direzione, lacci trasparenti gettati ben oltre gli oceani dell'attenzione razionale. Questo suono scavava scomodamente in chi ascoltava, si rivolgeva a qualcosa di ben più profondo delle orecchie: mutazioni prima appena avvertibili, poi sempre più chiare; un'esperienza che sapeva rinnovarsi con cauleontica puntualità a seconda che decidessimo di viverla in un pomeriggio di sole o in una serata azzurrata dall'afgano. Una piccola grande scoperta. Guardarsi allo specchio, guardarsi dentro. Ne valeva la pena. Comunque.

E' *Rainbow in Curved Air*, in ogni caso, il disco che al

momento di tracciare il consuntivo di questi anni '60-'70 spazzerà via ogni altro concorrente. Le chirurgie cerebrali rileyane si spostano su un piano più sottile, compiono consapevolmente il « gran balzo in avanti », dalla teorizzazione alla realizzazione in piena sintonia con la realtà culturale del tempo. C'è un viaggio in Oriente nel mezzo, le esperienze con La Monte Young ma anche con il buon Daavid Allen, uno spettro di esperienze quanto mai vasto e significativo. L'idea (o il mito?) di « musica totale », a mio avviso, nasce proprio qua: forse con un parto non ancora definitivo, ma basilare sotto ogni

punto di vista. Come descrivere, nel nostro limitatissimo linguaggio parlato, la sostanza più intima di un lavoro come questo? Forse con una semplice constatazione. Non ho mai visto una persona ascoltare con attenzione *Rainbow* e criticarlo negativamente: dico proprio nessuno, impiegati di banca e casalinghe Massimo Ranieri, tredicenni con il mito della

con complicità solo alle persone fidate, ai volti di sognatori imbarcati come noi in una grande speranza di trasformazione...

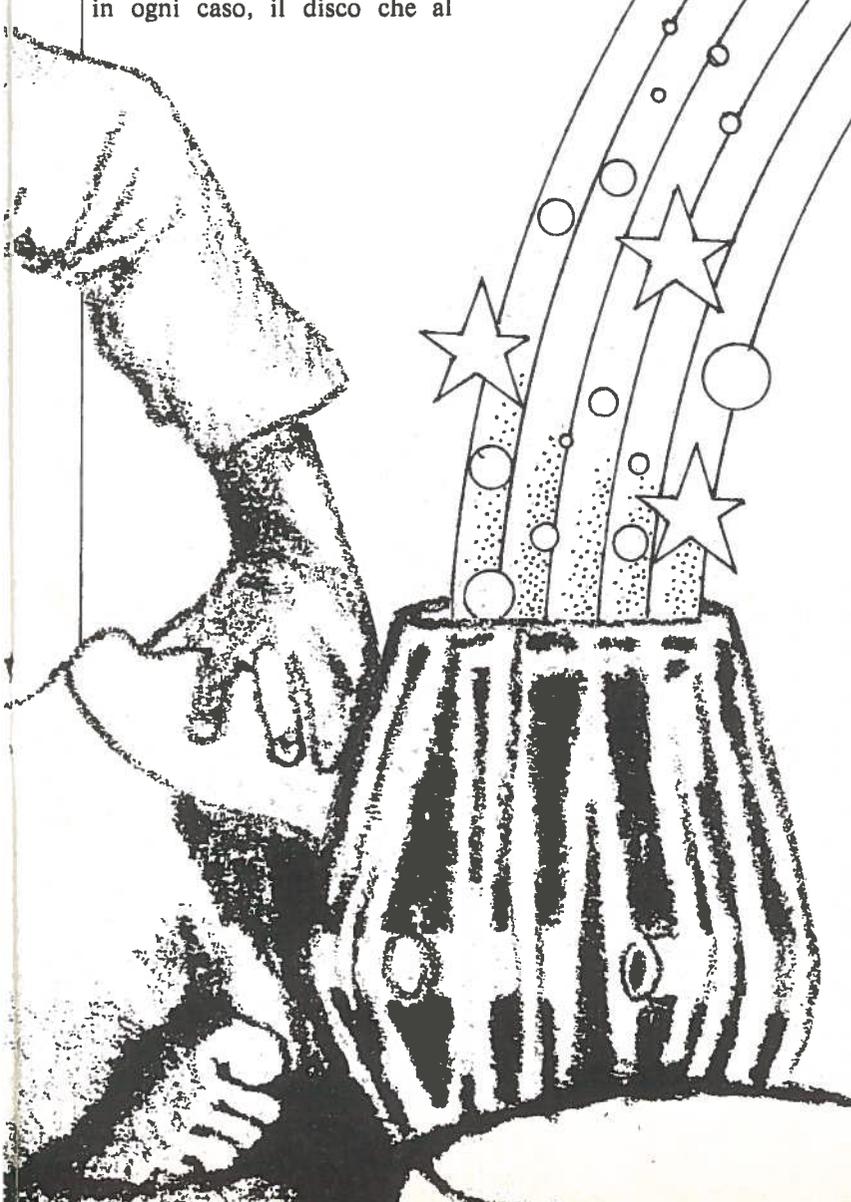
E con *Rainbow* era anche iniziata l'era della mitologia Terry Riley, quello che riusci-

va a spingere tre persone su un treno per Nizza solo per trovare una fantomatica edizione francese conosciuta al volo in una conversazione del nostro discaio grasso — « esaurito », diceva, quando non riusciva a procurarsi un'incisione... Come in ogni paranoia collettiva che si rispetti, Terry Riley risultava a quel punto autore di quattro bootlegs di cui uno norvegese, sei incisioni private tirate in trecento copie, numerate e firmate: nonché un *live* giapponese — quello non manca mai —, per non parlare di quel nastro « con tutto il materiale nuovo » perso nell'ultimo viaggio in Tibet. Misericordia? Forse. Di fatto, chi conosceva Riley, se ne innamorava sempre perdutamente. Terry Riley era divenuto un colossale afrodisiaco collettivo.

2.

Church of Antrax, 1970, è invece un disco proprio atipico, « strano » nella prima impressione di chi ascolta e comunque mai convincente fino in fondo. La polemica sorta attorno all'incisione dovrebbe essere ormai arcinota: Riley che accusa John Cale — suo maldestro coautore nell'incisione — di avere manipolato i nastri con un lungo e distruttivo missaggio, stravolgendo completamente il senso e la consistenza del suo lavoro. Non riesce difficile credere a questa versione, Riley non avrebbe inciso una canzoncina come *The Soul of Patrick Lee* nemmeno quando i topi rosicchiavano il suo ultimo paio di pantofole in una stanza 1966

teenager al sapore di cocacola e oscuri personaggi sotterranei che non si distaccavano mai dai propri occhiali da sole... c'era di che essere deliziati, suono semplice e magmatico, innesti strumentali che scuotevano come fucelli le cellule nervose impigrite dall'inattività... chi scopriva che i Pink Floyd non valevano tre minuti di *Poppy Nogood*, che nessuna « guida psichedelica » era nemmeno lontanamente paragonabile a questa... chi aveva imparato a godere il disco come un *gâteau de Noël*, afferando insieme alla cuffia stereo il desiderio di un'esperienza interiore che sarebbe stata sicuramente differente da qualsiasi altra: *Rainbow* sembrava un disco magico, capace di mutare l'ordine e la sostanza dei suoi solchi. Impossibile ascoltarlo due volte nella stessa chiave: il suono operava come detonatore dei nostri stati emotivi, e nessuno poteva essere capace di due stati emotivi perfettamente eguali. *Rainbow* veniva tenuto in un angolo speciale della discoteca, come un gioiello prezioso da mostrare



di Montmartre; ed altre idee degnissime, come la lunga *Ides of March*, appaiono evidentemente danneggiate da arrangiamenti discutibili, in questo caso un'orrida batteria che pretende di trasformare gli intrecci del vento sonoro rileyano in una ballata rock da discoteca olandese... Resta fuori di dubbio che Riley abbia voluto comunque tentare, con *Cale*, una più marcata e definita strutturazione ritmica del suo discorso. Ma il risultato lascia spesso il tempo che trova, l'ipnosi e la magia diventano stolidi giocattoli a molla, la coerenza del « suono ripetitivo » in continuo sviluppo temporale si ammorbida e si sfilaccia. Qualcosa di dubbio gusto, certo, buono per far gridare agli inevitabili apostoli della « divulgazione » con tutti i crismi del business: « questo è il disco più comprensibile ed accessibile del grande musicista dodecafonico d'avanguardia Terry Riley ». Quale comprensione? Quale dodecafonia? Quale avanguardia? Quale (oops...) musicista?

Chiariamo il concetto, ne vale la pena. Terry Riley non è mai stato un musicista d'avanguardia, negli ultimi sette anni. Non ha inseguito né i solai luccicanti di un underground ben consapevole della sua imminente potenzialità consumistica, né i solipsismi arroganti di certa aristocrazia del pentagramma. I sacerdoti dell'AAA-avanguardia hanno già da tempo bollato *Rainbow* come un « giochino elementare, un trastullo infantile »: e quale patente « dodecafonica » si può regalare a chi scopre, con tutta l'ingenuità bellissima di un'intuizione di luce, il gioco antichissimo della profondità del suono? Non c'è bisogno di essere incartapecoriti studiosi della Storia della Musica per notare come le più antiche tradizioni sonore, nell'area cristiana come in quella buddista, siano sempre state consacrate ad esecuzioni salmodiate, ripetitive, costruite su brevi semplici note e colorate dalle mille sfumature tonali, possibili anche nella più lineare successione armonica. In questi elementari svolgimenti musicali i protagonisti potevano trovare il bandolo di una meditazione — cioè di una penetrazione istintuale — sulla consistenza del



singolo suono, sui suoi rapporti di lunghezza e di durata con l'ambiente circostante. A questo punto, nella vita di tutti i giorni, diventava impossibile non cogliere in tutta la sua pienezza la *natura acustica* delle mille manifestazioni dell'esistenza. Il grande, quasi sacro, rispetto che questi popoli riservavano al loro ambiente era più che mai molti giovani musicisti americani del jazz fortemente influenzato da questa intima sensazione di connessione con la natura, la vita, le cose animate e quelle inanimate.

Il messaggio più profondo di Riley, lo si voglia o no, vibra proprio su questa frequenza: e chi ha letto la breve prosa sul retro di copertina di *Rainbow in Curved Air* lo potrà capire senza troppe difficoltà. Riley non sogna un mondo nuovo, dai contorni utopistici: lo propone, ti permette di verificarlo anche tra i cavi del suo stereo hi-fi. Terry Riley — qualcuno ha mai avuto dubbi su questo? — è un cospiratore. Un pericoloso cospiratore. Un cospiratore organico...

Persian Surgery Dervishes, doppio, inciso dal vivo, classica incisione francese venduta a prezzi impossibili dal solito disciolo. Tant'è: il disco più cristallino di Riley, l'omaggio pieno di splendida umiltà ad una tradizione che gli è stata insostituibile maestra. Dirò che i Dervisci sono dei danzatori — una specie molto particolare di danzatori. La matrice è sufica, legata alla corrente esoterica di derivazione islamica enormemente diffusa nel Medio Oriente da secoli, e divulgata in Occidente solo un centinaio d'anni or sono, grazie al grande poeta e musicista Hazrat I-

nayat Khan. I Sufi hanno sempre tenuto in altissima considerazione l'importanza della musica come pratica spirituale: la loro meditazione più spettacolare è proprio una danza, dove i Dervisci — vestiti di un lungo abito a campana — iniziano a ruotare su se stessi al ritmo di alcuni suoni, continuando per ore ed ore (senza perdere l'equilibrio, dico!) in uno scenario di indimenticabile bellezza per chi osserva, e di autentica estasi per i protagonisti. *Persian Surgery Dervishes* ha qualcosa di tutto questo, la lenta danza cosmica di un universo in millenaria evoluzione, le pulsazioni dell'organo che risuonano ben presto incredibili sirtonie per chi sa ascoltare con le « orecchie dell'anima », d'istinto, con disponibilità. Colori molto sfumati, ma nemmeno la monoliticità di *In C*: qui il suono procede a spirale, avvolgendo in larghe volute l'attenzione, nel tentativo di cancellare ogni elemento relativo, di assaporare un lungo sorso di Assoluto.

3.

Silenziosamente, lontano dai circuiti del divismo da rotocalco, Terry Riley ha saputo davvero sfondare una porta chiusa da anni: rendendosi interprete di un'esigenza che andava appena affiorando nella coscienza di un'intera generazione, l'ansia di divenire protagonisti e di perdere ogni brandello di percezione superficiale dell'esistenza. La sua musica, il « modo d'uso » che è spontaneamente fiorito sull'ascolto della sua musica, è una conferma lampante di questa ipotesi. Perfino l'ultima incisione in ordine di tempo, con non poche porte spalancate da papà business a disposizione, è

la colonna sonora di un film, *Les Yeux Fermés*, circolata solo in Francia (ancora!). *Happy Ending*, questo il titolo, ricalca in un certo senso la struttura di *Rainbow*, concedendosi qualche pennellata di morbido espressionismo in più. Colorazioni che rendono davvero al suono un'identità visuale compiuta e matura, l'inquietante inevitabilità di *Journey from the death of a friend* e lo spazio della suite che dà titolo all'incisione, racchiuso in brevi secondi, in una figura sonora definita che rivela ben presto la sua esplosione, la sua ambizione di infinito.

Nel suono di Riley le idee di spazio e di tempo sono trattate con ironico anticonformismo, ma anche con una curiosa sfumatura di rispetto: come se la deflagrazione di un'emozione, capace di penetrare la nostra identità vitale, dovesse per forza prendere le mosse da un punto di riferimento ben preciso, universalmente accettato. Dialettica lucidissima, forza della liberazione: Terry Riley, come dicevo, sta stretto nei panni del « musicista » così come lo abbiamo sempre prefigurato.

... E poi sono calate le orde dei « rileyani », bastavano due note ripetute in sequenza per essere qualificati paladini della nuova avanguardia... perfino Mike Oldfield, perfino certi figure teutonici...

Non credete. Rifiutatevi di credere. Non accettate informazioni di seconda mano, sperimentate! Terry Riley è sempre a portata di mano della vostra coscienza. Terry Riley è un quarantenne dalla barba ingrigita, piccolo e tendente alla pinguedine. Suona ovunque per una manciata di dollari, più rimborso spese e pensione di terza categoria. Porta sandali di cuoio e pantaloni sempre troppo larghi. Siede davanti al suo organo nella posizione del loto, ed è il più grande non-musicista del nostro tempo.

Abbiamo ancora molto da imparare, Terry. Half the people can be part right / all of the time / some of the people can be / all right / part of the time / but all the people can't be all right / all of the time...



Amerika non abita più qui



Country Joe (il primo da destra) con Grateful e Jefferson

Che brutta cosa leggere e non vivere! Country Joe è uno di quei meravigliosi (il)letterati che sulla carta appassiscono e han profonde crisi di nervi, protestando una vitalità che solo dal vivo può espandersi compiutamente. Urla, sogghigni, invenzioni, oltraggi a lingua in fuori: sul foglio bianco ci tocca intuire la voce beffarda e il clima elettrico di una Nazione (quella di Woodstock!) capace di sfoderare una demoniaca civiltà. Ecco tracciate le linee entro cui muoversi leggendo quel che segue: ed ecco già un rimpianto, clamoroso, il dover guardare Berkeley e il Sessantotto americano con il monoclo della storia, come vecchi intellettuali impegnati a scrutare i morti della Kent University

nemmeno fossero manichini di un Museo della Rivoluzione.

Per i profani, urge spiegare qualcosa dell'artista, in pochi cenni. Californiano, chitarrista quasi folk di grande spudoratezza, Joe Mc Donald è il portavoce ufficiale dei campuses della California del Nord, all'epoca del Free Speech Movement, di Jerry Rubin 1965, delle cartoline precetto al rogo sull'altare del «rifiuto vietnamita». Con i Fish, complesso di rara efficacia, mette a punto un suono duro, contorto, stimolante: accolto a braccia aperte nel novero dei «grandissimi californiani», fila per la sua strada posponendo i desideri musicali all'impegno cattivo delle parole. Sino al '69, sull'onda del Movement e della sua avventura, tiene duro e rianima gli spiriti: le cronache lo vogliono vagante per par-

chi e free concerts, a sbeffeggiare la polizia con alte invocazioni di marijuana e di fuck, con bandiere americane bruciate al vento e la satira politica deliziosamente a fior di labbra. Dopo, il crollo della musica e la caduta delle intenzioni, che qui non ci interessano: tre album originali (*Electric Music for Mind & Body*, *I Feel Like I'm Fixin' To Die, Together*) e una compilazione doppia (*Life & Times of Country Joe & The Fish*) sono i documenti che offriamo in istudio, per arrivare al nocciolo di queste vicende.

I testi tradotti vogliono offrire un panorama esauriente dell'uomo e della sua storia. C'è l'idea fissa, la droga, giocata con sublime ironia di doppiosenso (*Flying High*: erano i tempi in cui Dylan diceva *Queen Jane* e non marijuana, «*magic swirlin' ship*» e non

LSD) o fatta cadere brutalmente in testa agli ipocriti assertori del consumismo (*Acid Commercial*): c'è l'atteggiamento politico (*Superbird*, *I Feel Like I'm Fixin' To Die Rag*) dove la passione oratoria da velarsi di una freschissima ironia americana: c'è la poesia quieta, un po' ovvia e un po' attraente (*Janis*, *Pat's Song*) che, strappata oggi a dieci anni dall'imbottigliamento, offre modernissimo e polemico sapore. Su tutto, una vena da cantastorie popolare che entusiasma: se Dylan è il Ginsberg invincibile della storia pop, Country Joe ne è il Gregory Corso, vigliacco e intrigante, senza simboli e senza magia, capace di far esplodere il mondo con terribili bombe carta dalla semplicissima composizione.

RAG DEL MI-SENTO-COME-SE-MI-STESSI-INCHIODANDO-A-MORIRE

(I Feelin' Like I'm Fixin' To Die Rag)

Sì, venite, tutti voi,
cirandi uomini forti,
Zio Sam ha ancora bisogno
del vostro aiuto,
si è caricato in un terribile
carico,
kacchi nel Viet Nam.
Così, deponete i vostri libri
e prendete il fucile,
ghiamo per divertirvi davvero.

E uno, due, tre, per che cosa
combattiamo?
Non chiedetelo, non ne so nulla,
la prossima fermata è
il Viet Nam.
e cingite sei galle,
aprite la porta d'Oriente,
non c'è più tempo per stupirsi,
wooper! stiamo
per morire tutti!

Beate, venite generali,
miocetevi avelli,
la vostra grande occasione
è finalmente giunta,
tutti fuori ad acchiappar
quei rossi!
Il solo comunista buono
è quello morto
e tu sai che la pace si può
conquistare solo
se li speshamo tutti
all'altro mondo!

Venite anche voi, uomini di
Wall Street, non indugiate,
perché questa guerra è un
affare grosso,
e si può far denaro, un
mucchio di soldi,
formando all'esercito i fermi
del mestiere,
e non temete, che se lanceran
le bombe
le ghelleranno an viedocum!

Beate, baleni avanti macin
chi batte il Paese,
spedite i vostri figli in Viet Nam,
avanti, padri, non esitate!

VOLANDO IN ALTO (1)

(Flying High)

Mi sono infilato nelle strade
di Los Angeles,
con la pancia negli stivali,
ho i pollici intrecciati e non
seno più i piedi.
Ho la sensazione d'essere
un poveraccio
con le ruote che m'inondano,
il culo d'acqua.
Arriva mister Jones e mi
tende una mano,
poi vengono due tipi
su di una Cadillac
e dicono «Salta su, uomo!»
Ed io vola in alto per tutto
il tranquillo.

Quello che qunda porta
una bombetta,
l'altro ha delle piume in testa.
Vanno in giro, mi sorridono
e io sorrido a loro,
senza che si apra bocca.
C'è un tipo fuori la mia armatura
e canta loro una canzone.
Mi accorgo che la cosa
li diverte
e allora il tipo con le piume
si volta e dice:
«Ci piacerebbe aiutarvi a fare
il tuo trip».
Ed io vola in alto per tutto
il tranquillo.

Disse «Non possiamo aiutarvi
fuori nella jeep».
potresti prender l'asclo e
inviare, perché non metterli
su un aeroplano
e rispediti a casa per il cielo?».
Costanti parlano all'aeroporto
di Los Angeles:
e mi lasciarono 20 dollari
in mano.
Beate, pigiolo il mio biglietto,
sono in aria,
e torno a casa per il cielo.
Ed io vola in alto per tutto
il tranquillo.

CANZONE DELLA BOMBA (2)

(Bomb Song)

Ora voglio che tutti qui
capiscano lo spirito
della canzone
e questo vuol dire tutti voi,
gentile del Paese Discografico,
a cantare con i vostri amici
Country Joe & The Fish,
anche i prescelti dei tempi
anti-chi guardino dunque il cielo
e domandino al Signore
«per favore non gettare la
bomba atomica su di me!
o gettala su te stesso,
così va bene».
Ho detto, ho preso, non gettare
la bomba H su di me!
Fate gettarla, puoi gettarla
su te stesso.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

PUBBLICITA' DELL'ACIDO

(Acid Commercial)

Dunque, se siete stanchi
o un po' depressi
e vi sembra di non riuscire a
staccare i piedi da terra
forse dovreste provare
un pezzetto di LSD
al solo scopo di scendere la testa
e far finire il cervello.
LSD vi farà sentire in
modo un po' pazzo,
LSD vi darà tutta
l'energia psichica
LSD vi porterà a mangiar form
e a baciate bambini.
LSD: for you and me!

Dunque, se siete stanchi
o un po' depressi
e vi sembra di non riuscire a
staccare i piedi da terra
forse dovreste provare
un pezzetto di LSD
al solo scopo di scendere la testa
e far finire il cervello.
LSD vi farà sentire in
modo un po' pazzo,
LSD vi darà tutta
l'energia psichica
LSD vi porterà a mangiar form
e a baciate bambini.
LSD: for you and me!

Dunque, se siete stanchi
o un po' depressi
e vi sembra di non riuscire a
staccare i piedi da terra
forse dovreste provare
un pezzetto di LSD
al solo scopo di scendere la testa
e far finire il cervello.
LSD vi farà sentire in
modo un po' pazzo,
LSD vi darà tutta
l'energia psichica
LSD vi porterà a mangiar form
e a baciate bambini.
LSD: for you and me!

Dunque, se siete stanchi
o un po' depressi
e vi sembra di non riuscire a
staccare i piedi da terra
forse dovreste provare
un pezzetto di LSD
al solo scopo di scendere la testa
e far finire il cervello.
LSD vi farà sentire in
modo un po' pazzo,
LSD vi darà tutta
l'energia psichica
LSD vi porterà a mangiar form
e a baciate bambini.
LSD: for you and me!

Dunque, se siete stanchi
o un po' depressi
e vi sembra di non riuscire a
staccare i piedi da terra
forse dovreste provare
un pezzetto di LSD
al solo scopo di scendere la testa
e far finire il cervello.
LSD vi farà sentire in
modo un po' pazzo,
LSD vi darà tutta
l'energia psichica
LSD vi porterà a mangiar form
e a baciate bambini.
LSD: for you and me!

Dunque, se siete stanchi
o un po' depressi
e vi sembra di non riuscire a
staccare i piedi da terra
forse dovreste provare
un pezzetto di LSD
al solo scopo di scendere la testa
e far finire il cervello.
LSD vi farà sentire in
modo un po' pazzo,
LSD vi darà tutta
l'energia psichica
LSD vi porterà a mangiar form
e a baciate bambini.
LSD: for you and me!

Dunque, se siete stanchi
o un po' depressi
e vi sembra di non riuscire a
staccare i piedi da terra
forse dovreste provare
un pezzetto di LSD
al solo scopo di scendere la testa
e far finire il cervello.
LSD vi farà sentire in
modo un po' pazzo,
LSD vi darà tutta
l'energia psichica
LSD vi porterà a mangiar form
e a baciate bambini.
LSD: for you and me!

SUPER UCCELLO

(Super Bird)

Guardate su nel cielo,
quel che vi sto indicando
è un uccello, un aeroplano,
un uomo pazzo.
È il mio presidente Lyndon
B. Johnson.

Stia volando in alto,
su nel cielo,
proprio come Superman,
ma mi sono procurato un
pezzetto di criptonite
e lo manderò a casa.

Gli ho detto «Vieni fuori
Lyndon, con le mani alzate,
con le armi, baby, e tornatene
in cielo».

Ti ho preso e non hai scampato,
ti rispedirò in Texas, ti farò
lavorare nel tuo ranch».

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.

Lo chiamo Superdov o
Superman,
certo è che non funzionerà mai,
ho saputo da una spia russa
che non è altro che un fumetto.



avanti, pochi, non esitate,
mandateli via prima che
sia troppo tardi. /
Siate i primi del nome, /
ad avere un figlio che
ritorna in una casa. /



NON COSÌ DOLCE MARTHA LORRAINE (3)

(Not So Sweet Martha Lorraine)

Si cela in un attico, nascosta
in uno scaffale, /
dietro volumi di letteratura
basati su se stessa, /
e corre tra le righe come
un ello sottile /
sapendo che è difficile
trovare /
il passaggio sotterraneo per
la sua mente, /
e si dispera passando tutto
il tempo /
nel tentativo di memorizzare
ogni riga, /
dolce Lorraine. /

Dolce signora di morte,
vuole ch'io termini i miei giorni /
per sedere al mio fianco
e sospirare /
e asciugare le lacrime dagli occhi
dei miei amici, /
per spiegare poi con dolcezza /
chi esattamente è colpevole /
della mia follia /
e poi alla fine spegnermi
il cervello, /
dolce Lorraine. /

Be, sai che è una vergogna
e una miseria /
esser stata allevata in città, /
non aver mai appreso nulla
dei modi di campagna. /
La gioia della vita,
lei veste in nero, /
con celestiali segreti
racchiusi dentro sé /
e il suo volto si illumina
di abilità: /
ma tu capisci, guardandola
negli occhi, /
che tutto quello che ha
imparato è stato
portare a memoria /
e il solo modo per vederla
eccitata /
è lasciarle fare tutto
quello che vuole /
e poi vederla morire, /
dolce Lorraine. /

Ora si è procurato
quello che ci dà /
tutta questa magia, /
e ci legge storie dell'I King /
e poi fa girare un paniere
colmo di anelli /
che, infilati nelle dita, /
ti rendono uno della schiera
angelica /
e ti danno il potere
di essere uomo, /
ma l'efficacia che queste cose
hanno per lei non lo capirai
mai completamente, /
dolce Lorraine. /

CANZONE DI PAT

(Pat's Song)

Porta fiori attorno
ai suoi capelli d'erba, /
porta foglie dalla montagna
e scatole d'aria, /
porta ceste di cibo
e cose da spartire /
e la luna risplenderà
nei suoi occhi. /

Starà nel mare con il
corpo come sabbia, /
e i delfini verranno a baciarle
le palme delle mani, /
e mentre aprirà l'anima
all'acqua e alla terra, /
i suoi sorrisi daranno
colore al cielo. /

Con bottiglie di luce e
pezzi d'argilla, /
con musica per danzare e
canzoni da suonare, /
con limoni e candele
vedrai il modo /
con cui la luna risplenderà
nei suoi occhi. /

Volerà nel vento con il volto
verso il sole, /
e i bimbi le danzeranno tutto
attorno per divertimento. /
Chiedile amore e te ne
darà un poco: /
e i suoi sorrisi
coloreranno il cielo. /

JANIS

Pioggia fredda a
schizzar acqua, /
diamanti color verde /
e raggi di sole...
a dipingere di verde
i suoi capelli. /
I rami del tuo albero d'argento /
attraverso l'esile porta
dei miei occhi. /
Vento caldo che mi tocca, /
alberi color blu /
e raggi di luna, /
a dipingere di blu
il mio cuore. /
Pelle morbida che ti consuma /
ogni giorno, color d'oro, /
e scintillio di mare, /
per dipingere d'oro
il nostro amore...

CANZONE DI HARLEM

(Harlem Song)

Gloriosa, spettacolare oasi
mozzafiato nella grandezza del
passato d'America /
Harlem, paese d'incantevoli
contrastati dove il romantico
passato tocca con mano
l'eccitante presente /
e innanzitutto, il piacere di
essere ascoltati con calore e
genuina ospitalità /
e ancora, il facile inserimento
nel confort e nello stile di pasti
superbi, di esotiche bevande,
di spettacoli folkloristici, /
e azioni dinamitarde /
facendo tutte quelle cose
meravigliose di cui son fatte
le meravigliose vacanze (a prezzi
meravigliosamente bassi,
oltretutto) /
Sì, venite ad Harlem, la terra
felice degli incontri di famiglie
con grandi desideri e
modesti bilanci, /
guardate la pittoresca Harlem,
a New York City, /

andate a qualche **barbecue**, /
portate le famiglie ad Harlem,
New York City, /
per una estate di danza e di
divertimenti e
rhythm & blues. /
Se state cercando del movimento,
questa estate è
la vostra occasione, /
tutti i ragazzi di colore stan
morendo per vedervi cantare
e danzare, /
ad Harlem senza problemi, che
poi è New York City /
dove ogni persona dal cuore
caldo ha una serenata
proprio per voi... /
Fermatevi nella gloriosa Harlem,
New York City, /
vi divertirete se farete quello
che fanno i tipi neri. /
Ed ogni piccolo negretto sfoggia
un sorriso immenso /
girando per il quartiere nell'attesa
che qualche buon bianco
ci capiti dentro /
ma se proprio non potete
andare ad Harlem, che è
New York City, /
forse sarete fortunati /
e Harlem verrà da voi...
um-gowwa, bu-wanna.

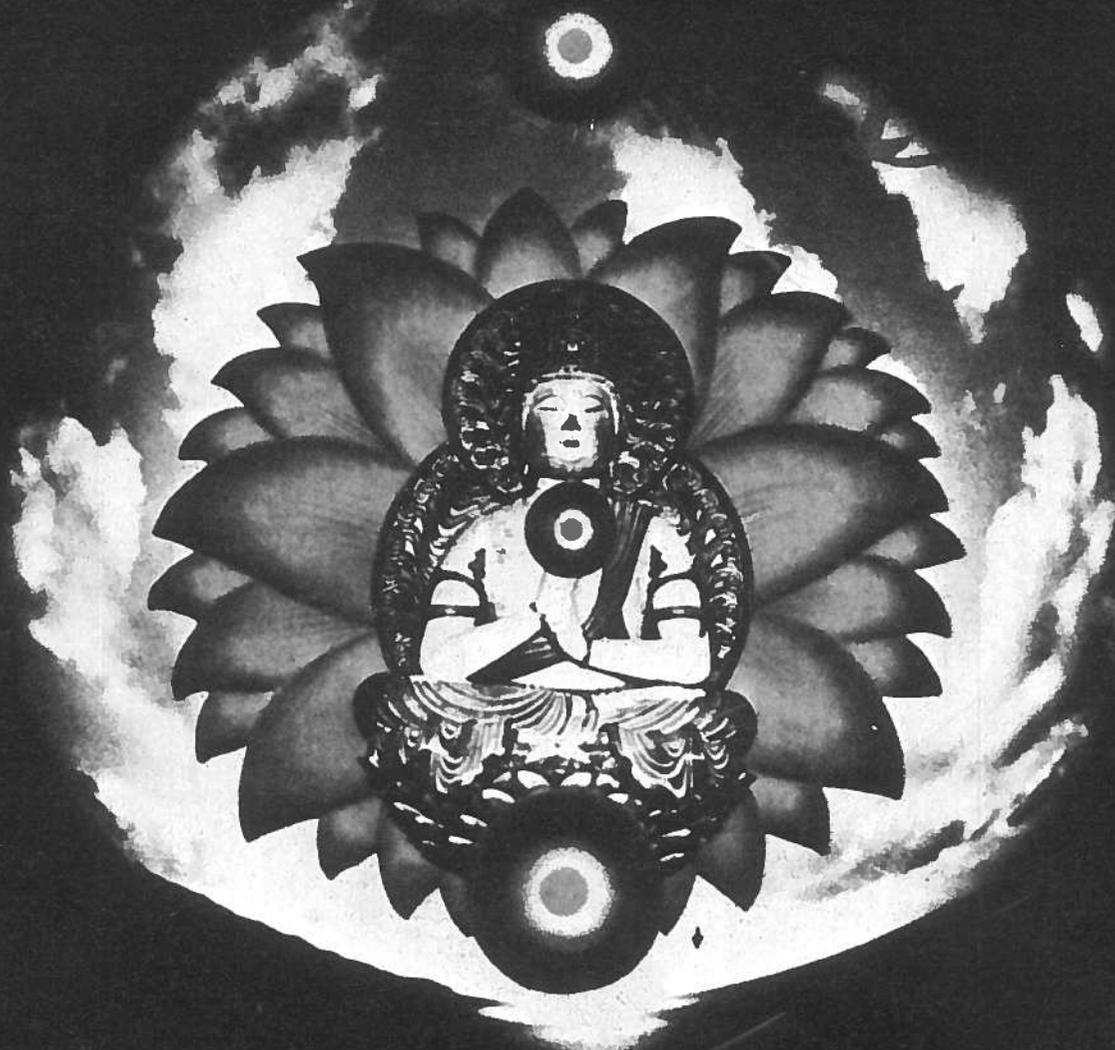


(1) È superfluo sottolineare il doppiosenso su cui verte la canzone: basti ricordare che già David Crosby, nella celebre **8 Miles High**, aveva impiegato l'aeroplano come simbolo per i personali trips di ben altro genere.

(3) **Sweet Lorraine** è il nome di una celebre canzone di Nat King Cole, che fuoreggiò negli anni '40.

(2) La canzone è una gustosa parodia di un celebre brano del primo Minkou, **Oh Lord, Don't Let Them Drop That H Bomb On Me** (Signore, non permettere che gettino quella bomba atomica su di me).





finalmente disponibile in italia questo
eccezionale
lp triplo inciso dal vivo in giappone

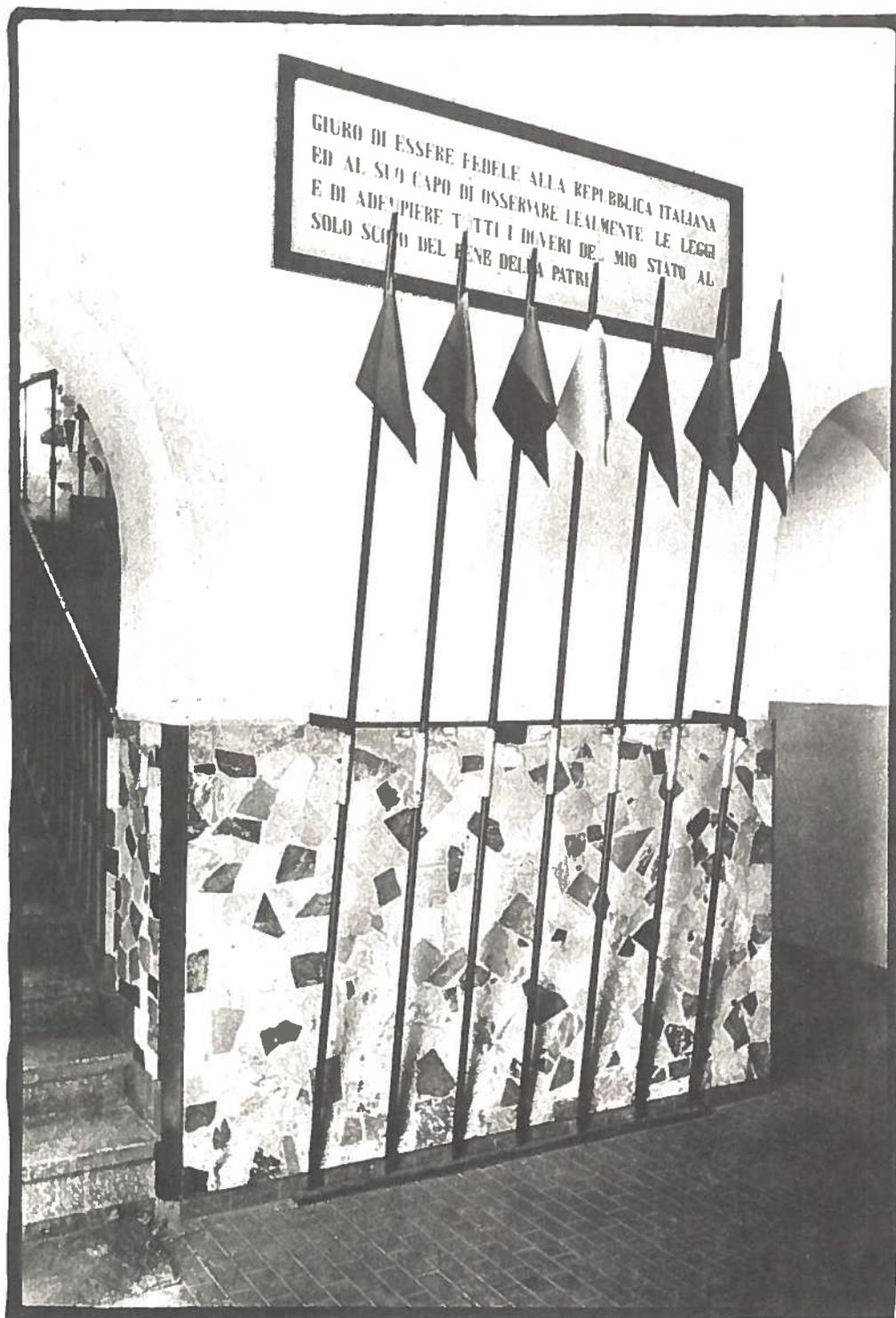
Santana

LOTUS

SOPZ 789

DISTRIBUZIONE MESSAGGERIE MUSICALI - MILANO

FOTOGRAFICA

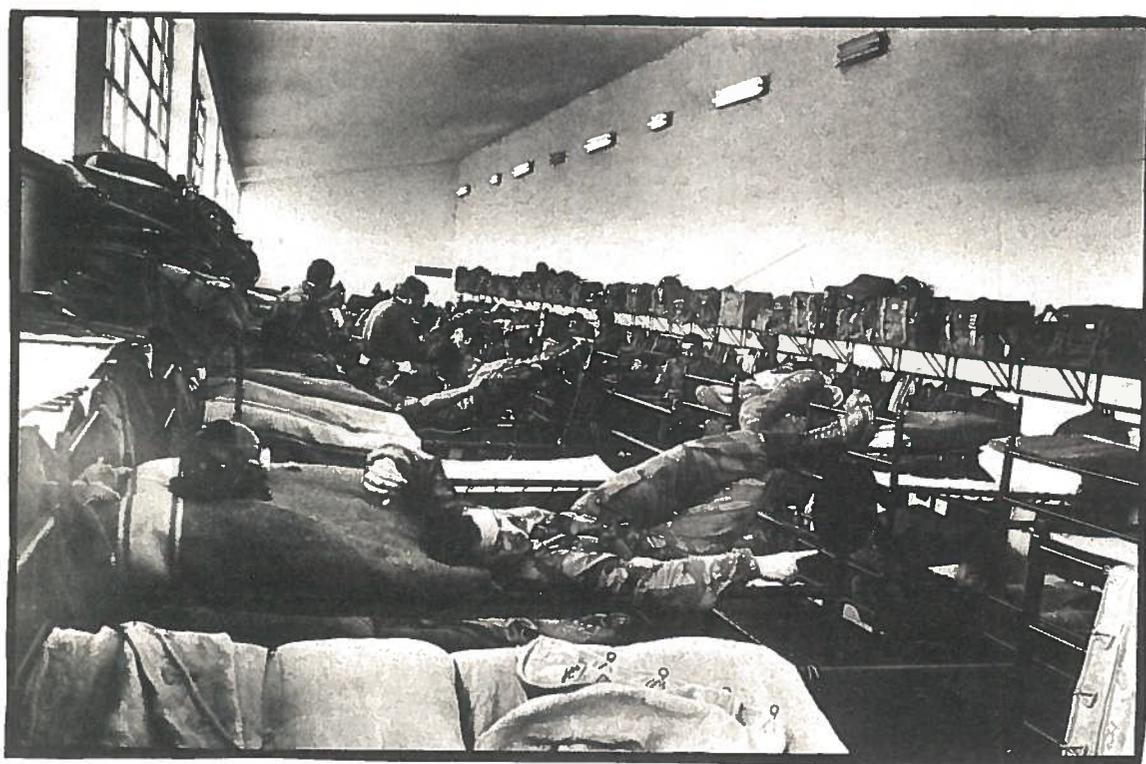


L'ABOLIZIONE DEL CODICE MILITARE PENALE E DEL TRIBUNALE MILITARE DI PACE, "PILASTRI SUI QUALI SI REGGE UNO SPIRITO AUTORITARIO E ANTIDEMOCRATICO", L'ABROGAZIONE DEL REGOLAMENTO DI DISCIPLINA SONO LE RIVENDICAZIONI DI BASE PROPOSTE ORMAI DA MESI DALLE VARIE ORGANIZZAZIONI DI MILITARI DEMOCRATICI.

LE CASERME RIBOLLONO DI GENTE SEMPRE PIU' INCAZZATA, LE CARCERI MILITARI REGISTRANO IL TUTTO ESAURITO MENTRE FUORI

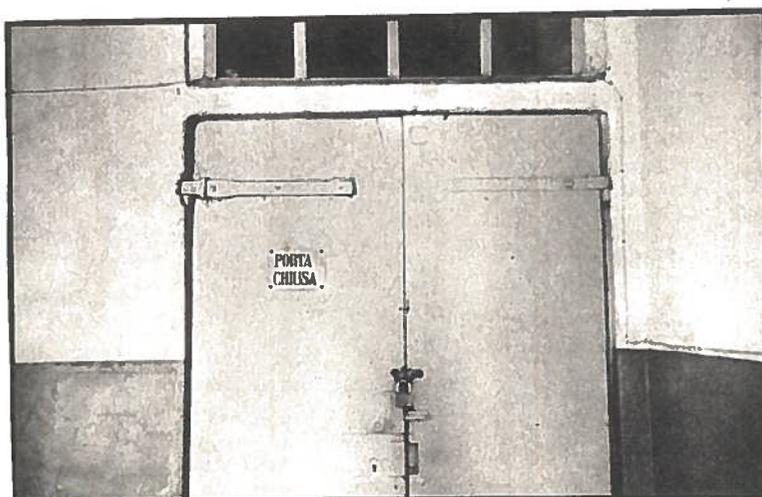
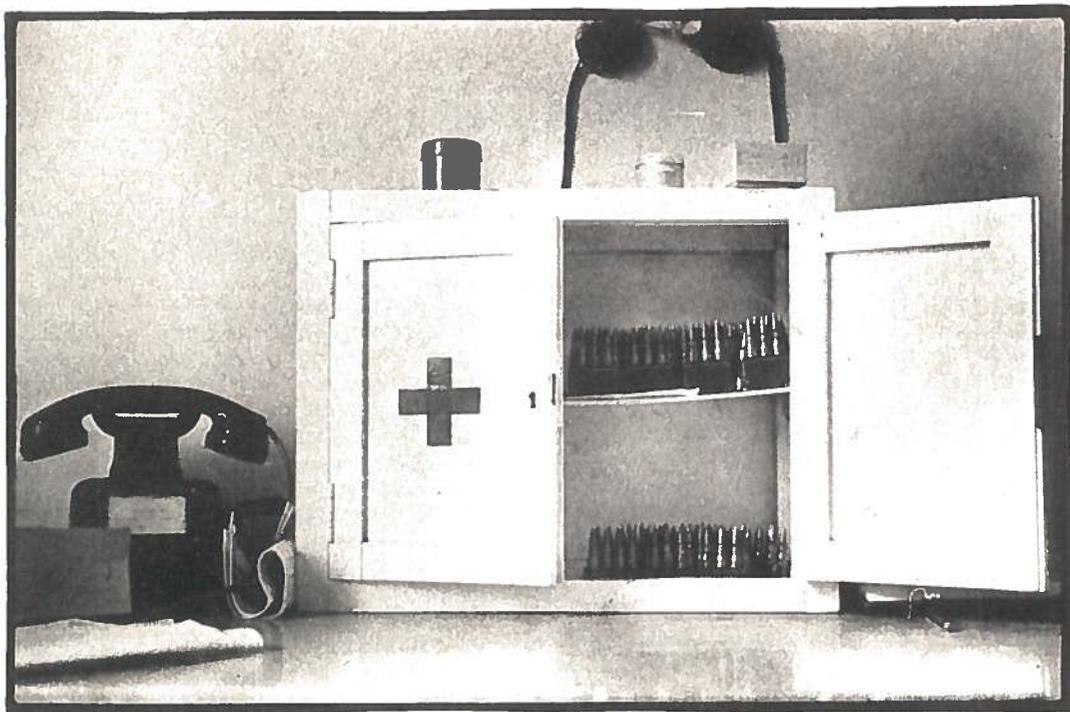


FINALMENTE LA GENTE STA PRENDENDO COSCIENZA DELLA REALTA' ANCORA OTTOCENTESCA, QUASI PRUSSIANA ("QUASI" PERCHE' SE NON ALTRO L'ESERCITO PRUSSIANO ERA "EFFICIENTE"), IN CUI NAVIGANO LE FORZE ARMATE ITALIANE. LA SINISTRA STORICA HA APPENA COMINCIATO A PREOCCUPARSI DELLA SITUAZIONE, CONTESTATA PERO' DA PIU' PARTI, SPECIE DA QUELLE ORGANIZZAZIONI DI BASE CHE HANNO GIA' RAGGIUNTO PUNTE NOTEVOLI NELLE LOTTE PER LA DEMOCRATIZZAZIONE.



GONG IN QUESTO SUO PRIMO INTERVENTO SI LIMITA, TRAMITE UNO STRAORDINARIO REPORTAGE FOTOGRAFICO, A MOSTRARE NELLE IMMAGINI LA REALTA' IN CUI VERSANO ANCORA LE CASERME NOSTRANE.

CHI C'E' STATO NON LO DEVE DIMENTICARE, LA VITA MILITARE NON E' UN BRUTTO SOGNO DA ACCANTONARE NELL'ANGOLO PIU' RECONDITO DEL CERVELLO. NON E' UNA COSA PASSATA. PER CHI NON C'E' STATO O CI DEVE ANDARE, QUESTA E' UNA OCCASIONE



PER RENDERSI CONTO, ALMENO VISIVAMENTE, DELLE RAGIONI CHE SPINGONO SEMPRE PIU' VASTE MASSE DI MILITARI NELLE DURE LOTTE CONTRO LE GERARCHIE.

QUESTE FOTOGRAFIE SONO MOLTO RECENTI. NON HANNO BISOGNO DI PARTICOLARI COMMENTI: SONO IL TIPICO CASO IN CUI UNA FOTO DIVENTA BELLA PER I CONTENUTI DRAMMATICI DELLA IMMAGINE.



CONTROGUIDA AL SUDAMERICA

ALCUNE NOTE

Possiamo tentare un parallelo, forse un po' azzardato, tra il viaggio per l'India e il viaggio per il Sud America. Leggendolo tra le pieghe della storia del « movimento ».

Se l'India era un viaggio in ricerca di un'altra realtà, con tutto quello che concerneva (ricerca mistica, esperienza 'droga', etc.), per superare la merda della società occidentale — ricordiamoci che era appena finito il '68 —; il Sud America invece, era una semplice avventura. Un'avventura, suggestione ancora per molti dal mito droga o forse più giustamente per altri dalle letture di Castaneda, e per altri ancora da un Cent'anni di solitudine.

Il Sud America è un pianeta a sé stante, a differenza dell'India, in cui troviamo di tutto (lotta di classe, misticismo, esperienza « droga », merda occidentale, etc.), per cui se il viaggio in India si poteva colpevolizzare come mera fuga, questo viaggio sudamericano ne è certamente un superamento/evoluzione.

Parlavamo di avventura. Il suo gusto l'abbiamo perso in questa società IBM Honeywell, lo ritroviamo solo nei fumetti di H. Pratt o tra le righe di un ristampato Sargari. Nel viaggio in India sembra scomparsa: autostrade, afgani smaltizzati e hamburger.

Forse il Sud America è diverso??!! Diciamo che è ancora uno spazio pieno d'energie: natura incontaminata, culture da poco contaminate; e che può servirci da lezione il viaggio indiano, per avvicinarci in maniera diversa a questo.

Ma forse, in fondo, anche queste poche note sono un non senso se pensiamo di trovare ancora un paradiso dimenticato: la società capitalista è dovunque. Piuttosto dovremmo imparare a « guardare » e « amare » ciò che ci circonda.

COME ARRIVARCI

Per raggiungere dall'Italia, o più in generale dall'Europa, l'America Latina esistono vari modi:

1) Voli charter per il Sud America (pochi e non molto a buon mercato).

2) Voli charter per gli USA o per il Messico.

3) Voli della compagnia Air Bahamas — da Lussemburgo a Nassau.

4) Con la nave — dai vari porti del Mediterraneo.

5) Con « mezzi di fortuna » (rari).

1) Ogni anno i membri della SATA (student air travel association) organizzano voli charter dalle principali città europee per il Sud America. Nel '75, e con buone possibilità anche per il '76, i passaggi offerti erano: Parigi/Rio de Janeiro (per

tutti, studenti e non) andata L. 270.000, andata e ritorno Lire 480.000 (max di permanenza due settimane), L. 505.000 (permanenza sup. alle due settimane); e Zurigo/Lima (per tutti) andata da Lire 245.000 sino a Lire 345.000 (a secondo della data di partenza), andata e ritorno Lire 385.000 sino a Lire 500.000. La data di partenza era combinata con una data di ritorno fissa.

2) Le possibilità di voli charter per gli USA e per il Messico sono maggiori di quelli precedenti; considerando il costo notevolmente inferiore e la relativa facilità con cui è possibile raggiungere il Sud America via terra è certamente questa la via migliore da seguire (purché si disponga di un periodo di tempo abbastanza lungo). Le città statunitensi raggiungibili sono: New York, Los Angeles, San Francisco e Chicago. Città del Messico e Merida sono le città servite in Messico. Le città di partenza di solito sono: Parigi, Amsterdam, Bruxelles e Zurigo. Parigi/New York (solo per studenti inferiori 31 anni) andata Lire 120.000, andata e ritorno L. 210.000. Le partenze sono frequenti in tutti i periodi dell'anno. Parigi/San Francisco o Los Angeles andata L. 175.000, andata e ritorno L. 329.000; Parigi/Chicago andata L. 132.000, andata e ritorno L. 264.000. Dalle altre città europee il prezzo sarà di poco inferiore o di poco superiore comunque la differenza è minima. Bruxelles/Città del Messico e Merida (Yucatan) andata L. 205.000, andata e ritorno Lire 330.000.

Per raggiungere poi via terra il Sud America ci si può servire dei mezzi pubblici (economici e comodi), affittare o acquistare un'auto (comoda ma costosa) oppure fare l'autostop (economicissimo ma difficile).

I Mezzi Pubblici

Treno. Da alcuni anni quasi

tutte le compagnie private che servivano gli USA si sono unificate sotto una sola sigla: AMTRAK. Il servizio è migliorato, i treni sono confortevoli e rapidi, in più l'AMTRAK offre sconti a tutti i possessori di passaporti stranieri. In Messico i treni hanno dei prezzi irrisori, rispetto allo standard europeo e statunitensi, ma sono paurosamente lenti e non offrono riduzioni.

Bus. E' certamente il mezzo migliore per spostarsi negli USA, il più rapido e capillare. Le due più grandi compagnie di bus, la Greyhound e la Continental Trailways offrono agli stranieri dei biglietti circolari a delle tariffe interessanti: USD 125 per 15 giorni, USD 175 per un mese, USD 250 per due mesi. Questi abbonamenti, che vanno comprati prima di giungere negli USA (a Milano all'American Express, Via Vittor Pisani, tel. 66.97.21), permettono di viaggiare illimitatamente sostando ovunque e per il periodo desiderato. Anche in Messico il bus è certamente più rapido del treno ma un po' più costoso.

Auto. Il noleggio o l'acquisto di una autovettura presenta numerosi vantaggi, però specialmente per quanto riguarda il noleggio i prezzi sono molto elevati, ed inoltre è ben difficile noleggiare una macchina se si è minori di 25 anni. L'acquisto è un'ottima cosa purché si sia in tre o quattro, e se ci si può appoggiare ad un residente per evitare bidoni e per le varie pratiche. Il mercato dell'usato negli USA è generalmente buono (proporzionalmente più conveniente che da noi), però le assicurazioni sono molto care.

Autostop. Negli USA la situazione varia da Stato a Stato ma generalmente va bene, non crea grossi problemi. Nonostante che sia proibito sulla freeways (autostrade), nelle interstates ed in al-

cuni stati (New York, Washington, Colorado). In Messico problemi legali per l'autostop non ve ne sono, però le attese sono lunghe e considerando la temperatura che c'è, diventa veramente un po' difficile. Per chi è interessato all'autostop può dare una occhiata a *Hitch-hikers handbook* di Tom Grimm (Plume Books).

Nel Centro America, considerati i prezzi molto economici e la discontinuità o l'assenza delle ferrovie, il mezzo sovrano è il bus. La compagnia TICA ha unificato quasi tutte le compagnie Centro Americane e i suoi bus percorrono tutti i sei Stati

Generalmente gli italiani non necessitano di visti, in compenso è quasi sempre richiesto un biglietto di uscita dal Paese che può anche essere di bus. E' impossibile raggiungere la Columbia via terra, oltre il canale di Panama, perché non è ancora stata completata la strada che attraversa il Dariem. Ci sono solo due mezzi: aereo e nave. L'aereo dalla Costa Rica o da Panama a Cartagena (Columbia) costa da un minimo di USD 40 a circa USD 55. Le navi « Cisna » e « Laguna » partono da Colon per l'isola di Sant'Andres (USD 12,50) e poi da Sant'Andres a Cartagena il costo è di USD 13; il viaggio dura tre giorni e il cibo è compreso nel prezzo del biglietto.

3) Voli della compagnia Air Bahamas. Questa è una compagnia che non appartiene alla IATA (l'organizzazione delle compagnie aeree) per cui fa dei prezzi più bassi, più economici. Voli quattro volte alla settimana dal Lussemburgo a Nassau, nelle Bahamas. Le Tariffe sono:

Andata, bassa stagione (da Novembre a Marzo) Lire 167.500.
Andata, media stagione (Aprile, Maggio, Giugno, Ottobre) Lire 177.600.

Andata, alta stagione (da Luglio a Settembre) Lire 207.700.

Andata e ritorno, bassa stagione Lire 325.000.

Andate e ritorno, media stagione Lire 341.700.

Andata e ritorno, alta stagione Lire 402.000.

Interessanti sono anche le tariffe escursionistiche (max permanenza 45 giorni). Dalle Bahamas esistono diverse vie per raggiungere il Sud America.:

a) via aereo da Miami (USA). Da Nassau a Miami ci sono voli giornalieri il costo è USD 32. Da Miami esistono parecchie compagnie sudamericane, che viaggiano ai limiti di sicurezza.



ta). Miami/La Paz (USD 180 Miami/Bogotá (USD 120 andata).

b) altre vie: non esistono, che io sappia, altre possibilità dirette tra le Bahamas e il Centro o Sud America; secondo alcuni è possibile navigare da isola a isola sulle bananiere o sui postali, però ci vuole un 'sacco' di tempo a disposizione. Comunque, si può sempre provare.

4) con la Nave. La linea di Navigazione Italia effettua viaggi regolari per il Sud America dai porti Italiani, due o tre volte al mese:

da Genova per La Guaira, cabina a 6 posti, USD 480;

da Genova per Cartagena (Colombia), cabina a 6 posti, USD 490;

da Genova per la Guayaquil, cabina a 6 posti, USD 620;

da Genova per Callao, cabina a 6 posti, USD 630;

da Genova per Cile (Valparaiso), cabina a 6 posti, 670;

da Genova per Brasile, cabina 4 posti, USD 435;

da Genova per Argentina, cabina 4 posti, USD 445.

Esistono altre Linee di Navigazione che servono il Sud America da altri porti Europei. Comunque in generale, la nave non è molto meno economica dell'aereo, ed in più non esistono condizioni particolari per giovani o studenti.

5) i mezzi di fortuna. *I cargo misti*. Le compagnie che se ne occupano stanno diventando una rarità e sono sempre meno, inoltre va tenuto presente che non sono così a buon mercato come si crede. I porti migliori sono quelli dell'Europa del Nord: Rotterdam, Anversa e Amburgo. La più importante compagnia mondiale che si occupa di questo particolare mezzo è l'Hapag-Lloyd (P. O. box 47, Bremen, Germania Federale). Le altre maggiori compagnie che potete contattare direttamente sono:

Compagnie Generale Transatlantique (10 rue Auber, 75009 Paris, Francia);

Royal Neederland Steamship (Prins Hendrikkade 108-114, Amstredmàm, Olanda);

Compagnia Colonial de Navegação, 63 rue de Jualião, Lisbon, Portogallo).

Non mi risulta che in Italia ci siano compagnie che si occupano di questo particolare trasporto.

Lavorare a bordo. Qui entriamo un po' nella mitologia dei viaggiatori. Attualmente vi è carenza di manodopera. Comunque la tradizione del viaggiatore ci tramanda che Rotterdam sia il posto migliore per trovare l'imbarco.

Barca stop. Più chiaramente Yacht stop; se ne sapete qualco-

sa di navigazione a vela potete chiedere nei maggiori porti turistici (meglio se esteri) qual'è il primo miliardario in partenza per il Sud America e offrirvi di completare l'organico dell'equipaggio...

INFORMAZIONI GENERALI E SOPRAVVIVENZA

Visti e Vaccinazioni

I visti vanno richiesti presentando il biglietto di andata e ritorno.

a) USA. Per la concessione del visto occorre presentare due fotografie, una dichiarazione del datore di lavoro o il libretto universitario e in più bisogna firmare una dichiarazione in cui si afferma di non essere mai stati iscritti al PCI od a organizzazioni similari.

b) Messico. I consolati rilasciano gratuitamente una carta turistica che vale per soggiorno fino a sei mesi.

c) Belize. Nessun visto.

d) Costa Rica. E' necessario un biglietto per una destinazione fuori dal Paese.

e) San Salvador. Nessun visto.

f) Guatemala. Nessun visto, però viene rifiutato l'ingresso ai passaporti che presentano 'visa' di Paesi Comunisti. Bisogna inoltre avere un biglietto di uscita dal Guatemala.

g) Honduras. Nessun visto.

h) Nicaragua. E' necessario il visto rilasciato dai Consolati, ed inoltre per uscire dal Paese occorre procurarsi un visto d'uscita.

i) Panama. E' necessario il visto consolare oppure la carta turistica valida trenta giorni rilasciata dalle aviolinee. La zona del canale è territorio statunitense però l'accesso è libero da Panama.

l) Colombia. Gli italiani non hanno bisogno di visto, però dovranno mostrare un biglietto d'uscita dal Paese. Talvolta verrà chiesto di mostrare il denaro che si dispone e si potrà soggiornare sulla base di USD 20 per giorno.

m) Equador. Il visto è neces-

sario se si vuole stare più di 90 giorni e se non si ha un biglietto per una destinazione estera (questo può voler anche dire un biglietto di bus per qualunque degli Stati confinanti).

n) Perù. E' necessario il visto. Viene anche richiesto il denaro di cui si dispone. Ai giovani però sono applicate delle condizioni migliori e viene richiesto meno denaro per ogni giorno di soggiorno (mostrare la carta dello studente).

o) Bolivia. E' necessario il visto o la carta turistica (si ottiene gratuitamente presso i consolati). E' anche richiesto il visto di uscita che si ottiene a La Paz presso la Direccion National de Turismo.

Vaccinazioni. I certificati di vaccinazione (ed eventuali altri documenti) variano di volta in volta. Quelle essenziali sono: vaiolo (obbligatorio in tutti i paesi, eccetto gli USA) e colera; poi sarebbe opportuno aggiungere anche il tetano, il tifo e il paratifo. Non si possono fare tutte in breve periodo ma vanno programmate nel giro di un mese. Si possono fare presso qualsiasi Ufficio d'Igiene Provinciale. Le vaccinazioni sono valide per 6 mesi il colera, 2 anni il vaiolo, tifo, paratifo e tetano per un anno.

IL CAMBIO

La base di cambi, in tutto il Sud America, è il dollaro statunitense che ora viene cambiato a Lire 670/680. Il simbolo del dollaro \$ indica molte valute centro sudamericane. Il mercato nero esiste solo in alcuni Paesi (Columbia, Perù). Considerata la difficoltà di interscambi tra le valute sudamericane, risulta più conveniente cambiare la quantità di denaro che si ritiene necessaria per il soggiorno in un dato Paese, e tenere il resto in dollari.

Qualche informazione generale.

— Fai molta attenzione al tuo denaro. Mettilo in un piccolo involucre attornò al collo, oppure nella cintura o in un'altra parte che ritieni sicura.

— Porta tutto, o quasi, il tuo denaro in *travellers cheques*, così eviti il contante. I più popolari sono quelli dell'American Express; ma vanno bene anche quelli della First National City Bank o di altre grosse organizzazioni.

— Rivolgiti per il cambio sempre alle banche che di solito te lo offrono più garantito e hai le spese più basse.

Una tabella dei cambi:

Messico, Peso = 100 centavos, 12,50 USD;

Belize, Bullish dollar = 100 cents, 1,55 USD;

Guatemala, Quetzal = 100 centavos, 1,00 USD;

El Salvador, S. Colon = 100 centavos, 2,50;

Honduras, Lempira = 100 centavos, 2,00 USD;

Nicaragua, Cordoba = 100 centavos, 7,00 USD;

Costa Rica, C. R. Colon = 100 centavos, 6,65 USD;

Panama, Balboa = 100 centavos, 1,00 USD;

Columbia, Peso colombiano = 100 centavos, 21,90 USD;

Equador, Sucre = 100 centavos, 25,45 USD;

Perù, Sol = 100 centavos, 43,00 USD.

TRASPORTI

I trasporti interni negli Stati sudamericani non si distaccano molto da quelli visti in Centro America. Il bus resta il mezzo di trasporto migliore, più rapido e meno costoso. I trasporti aerei interni non costano molto (gli aerei sono ai limiti di sicurezza) quindi se si vogliono raggiungere posti isolati non bisogna farsi bloccare da troppi problemi di spesa. Per quanto riguarda i trasporti fluviali bisogna tener presente che quasi tutti i fiumi sono serviti da servizi regolari o da barche private. In Columbia i fiumi Magdalena, Meta, Caqueta e Putumayo sono serviti da regolare servizio merci; così in Equador il Rio Napo, su cui è possibile raggiungere Iquitos in Perù da Mishuay (5 o 6 giorni di viaggio per 15 USD). In Perù ci sono servizi regolari sull'Ucayali tra Pucallpa e Iquitos e su molti altri fiumi.

COSTO DELLA VITA

E' sempre difficile fare un calcolo approssimativo di quello che viene a costare vivere in un Paese straniero, specialmente per una persona che è pur sempre un turista. Comunque se si prende in considerazione un periodo di tempo abbastanza lungo (3 o 4 mesi) si può ritenere che una media di 6 o 7 USD per giorno siano sufficienti per mangiare, dormire e per altre piccole cose. A questa cifra base bisogna aggiungere i costi dei trasporti locali.



ASSICURAZIONE

Assicurarsi è certamente una cosa da farsi, così per qualsiasi eventualità (furto del bagaglio, del denaro, incidenti malattie ect.) si è coperti. Ci sono diversi tipi di assicurazioni, la più conosciuta è l'ISIS, che è quella creata dalle organizzazioni studentesche per viaggi. Può essere fatta anche da non studenti. E' un po' cara, però copre tutte l'eventualità pensabili. Altre forme assicurative possono essere richieste alle grosse compagnie assicuratrici.

UN ITINERARIO

Qualunque sia la strada che avete scelto per arrivare in Sud America, un punto frequente di partenza del « trip » sarà Cartagena in Colombia.

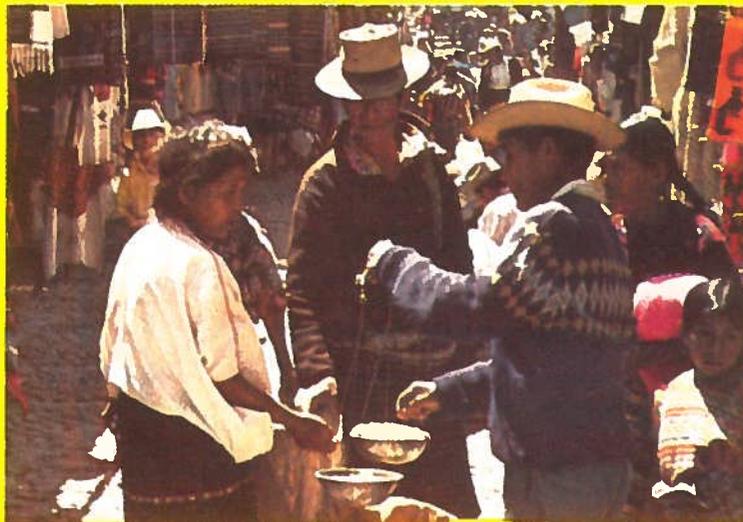
Cartegena è una vecchia città coloniale spagnola su una lingua di terra circondata dal mare. Informazioni: Ufficio Turistico, Calle de Baloco 32/59. Sistemazioni: Hotel Roma, Calle Sant'Andres 31/29 (USD 1,20 a persona, pulito e confortevole); Hotel Monserrate (USD 1,50 a persona con bagno). Poco distante da Cartagena si trovano le isole di Sant Andres e Providencia, due piccole e splendide isole dei Caraibi; raggiungibili con tre giorni di viaggio, per USD 13. Trasporti: per Medellin bus più volte al giorno (USD 13).

Medellin, fermata obbligatoria per arrivare a Bogotá. E' la città più importante della Colombia per le sue industrie. Informazioni: Municipio, Carrera 50 angolo Calle 52. Sistemazioni: San Francisco, Carrere 54 n. 48/44 (USD 1,60 la coppia); Hotel Nuevo, centrale (USD 1 a persona). Trasporti: bus per Bogotá, (USD 4, 16 ore di viaggio).

Bogotá, si trova all'altezza di 2640 metri. Città ricca di contrasti urbanistici e sociali: edifici coloniali, e grattacieli modernissimi, bidonvilles e chiese. Cosa vedere: Museo Nazionale (Carrera 7) che possiede importanti collezioni sulla storia colombiana da prima della conquista ai giorni nostri. Museo dell'Oro (Parco de San Andres), ospita una collezione unica al mondo di diecimila pezzi d'oro precolombiani. Mercati: Artigianato de Colombia (Calle 19 n. 17/47), ottima selezione di arte popolare e manufatti a prezzi bassi: El Lago (Carrera 15 n. 63/64), anche questo buon posto per trovare dell'artigianato. Trasporti: da Calle n. 17/10 bus per Cali, (USD 3,50, 12 ore di viaggio).

Cali, si trova in una zona ricca di agricoltura. Informazioni: Empresa Colombiana de Turismo, Carrera 3 ang. Calle 11. Sistemazioni: Hotel Viena, Calle 15 n. 8/27 (USD 1,75 a persona); Vigo, Calle 11 n. 8/55 (USD 2 singola con doccia, pulito). Trasporti: dal Terminal vicino alla stazione ferroviaria bus per Pasto, (USD 2, 12 ore di viaggio).

Pasto, cittadina abitata in prevalenza da indios che si sta trasfor-



mandando un grosso centro agricolo. Siamo a 112 km. dall'Equador. Informazioni: Empresa de Turismo nella piazza principale. Sistemazioni: Residencias Monserrate, vicino alla stazione (USD 1 a persona); Residencias Suiza, Calle 19 angolo Carrera 20, (USD 1,50 nuovo, pulito con acqua calda). Trasporti: bus per Ipiales (confine), (USD 0,65, 2 ore di viaggio).

Ipiales, 'la città dei tre vulcani', famosa per i suoi mercati indiani, coloratissimi. Cambiare i soldi qui è difficile, vi conviene farlo a Tulcan in Perù. Trasporti: bus per Tulcan, (USD 0,10 oppure se sarete fortunati potrete prendere il bus diretto per Quito. Da Tulcan a Quito, in bus (USD 1,75, 1 ora di viaggio).

Quito, sta a 25 km dalla linea dell'Equatore però è ad un'altezza tale (2.850 metri) che gli permette un clima abbastanza mite. Cosa vedere: importante è la vecchia zona coloniale con il più vecchio osservatorio astronomico del Sud America. Informazioni: Empresa de Turismo, Santa Prisca 223, 2° piano. Mercati: Avenida 24 de Mayo, dove si tiene ogni martedì e ogni sabato il mercato indio. Un po' fuori la capitale, ad Ambato, c'è, ogni lunedì mattina, il più grande mercato indio dell'Equador (da non perdere). Il bus per Ambato parte da Cumanda Plaza (USD 0,80, 3 ore di viaggio). Dal 28 dicembre al 6 gennaio si tiene la festa dell'Innocente: le strade si riempiono di gente che balla, canta e « sbalza ». Sistemazioni: La Buena Esperanza, Calle Morales 755 (USD 1 per persona); nella stessa strada altri hotel allo stesso prezzo; Hotel Colonial Maldonado, vicino al centro (USD a persona, quieto, pulito e sicuro). Trasporti: da Calle 24 de Mayo (nella città vecchia) bus per Riobamba, (USD 1, 4 ore di viaggio).

Riobamba, è la capitale della provincia di Chimborazo. Cosa vedere: le fiere del sabato, sono bellissime, piene di colori e si tengono in nove piazze differenti a secondo del tipo di prodotto che si vende (sandali, borse, ponchos ect.). Sistemazioni: Equador, di fronte alla stazione (USD 1,65 pulito e piacevole). Trasporti: treno per Guayaquil ogni mattino alle 6, (USD 1,20, 12 ore di viaggio).

Guayaquil, principale porto e città commerciale dell'Equador. Cosa

vedere: Museo Etnografico, nel palazzo del Municipio, espone le famose testine rimpicciolite degli indios Jivaro. Informazioni: Ceturis, 9 de Octubre 424, office 205 a Pedro Cabro. Sistemazioni: Itlica, Calle Santa Helena (vicino Plaza Victoria) USD 1,20 a testa; Residencias Quito, Calle Aguirre 715, USD 1. Da qui si possono raggiungere le isole Galapagos, uno degli ultimi paradisi terrestri: migliaia di uccelli e animali unici al mondo. Darwin le visitò nel 1835 e trovò conferma alla sue teorie evoluzionistiche. La TAME vola ogni venerdì e martedì per USD 100 A/R, però il modo più economico è volare con gli aerei della 'logísticos' Air Force, che partono da Guayaquil ogni secondo sabato del mese per USD 20 A/R. Trasporti: bus per Huaquillas con l'Equatoriano Express (USD 2, 5 ore di viaggio).

Huaquillas, siamo al confine peruviano, chi non ha ancora la carta turistica può riceverla qui gratuitamente. L'acquisto di denaro peruviano conviene farlo in terra Equatoriana perché la legge del Perù permette solo un'acquisto massimo di 1.000 soles. Sistemazioni: Continental, USD 1,25 per persona, pulito. Trasporti: bus per Tumbes (Perù) USD 5.

Tumbes, piccola cittadina dove per tutto l'anno l'acqua, del suo mare, è calda. Ha due graziose spiagge: Caleta La Cruz e Zorritos. Sistemazioni: Hotel Gandolfo (USD 1,90 pulito, non male). Trasporti: bus per Lima, USD 7, 24 ore di viaggio (nonostante tutto confortevole).

Lima, antica capitale del Sud America spagnolo rimane intatto il segno della dominazione coloniale. Tipica metropoli sudamericana: grattacieli e bidonvilles, segno di antichi splendori (Incas) di recenti splendori (dominazione coloniale), chiese e riti indios. Cosa vedere: Museo di Antropologia e Archeologia, Plaza Bolivar, Quadra de l'Avenida de Brasil. Aperto dalle 10 alle 12 e dalle 15 alle 18 chiuso al lunedì, entrata: USD 0,50, mostrare la student card per sconti. Tutta la cultura pre-spagnola. Museo di Storia Naturale, Arenales 1256, aperto dalle 9 alle 12 e dalle 15 alle 18. Entrata USD 0,10. Collezione della flora e della fauna peruviana. Parco de la Leyendas si trova fra Lima e Callao è

forse il più bel parco di Lima. E' disposto in modo tale da rappresentare le tre regioni del Perù: la costa, la sierra e la giungla. Per arrivarci prendere il bus n. 48 dal Parco Universitario. Informazioni: Empresa de Turismo a San Isidro tel. 71.81.95. Sistemazioni: Hotel Pacifico, Augusto Wiese, vicino al Palazzo Presidenziale (USD 1,10 singola); YMCA, A. Wiese 664 (pensione completa USD 3,20 per persona, pulito e informale); Hotel Amat, Avenida Cuzco 777 (USD 1 la singola). Artigianato: la situazione è abbastanza sputtanata, i prezzi sono saliti alle stelle per i turisti. Trasporti: bus per Cuzco della compagnia 'il Dago' (4 giorni alla settimana), il viaggio dura 48 ore, USD 8,50. E' un viaggio raccomandato veramente per i magnifici scenari e le città bellissime che si attraversano a altezze vertiginose (3.000/4.000 metri).

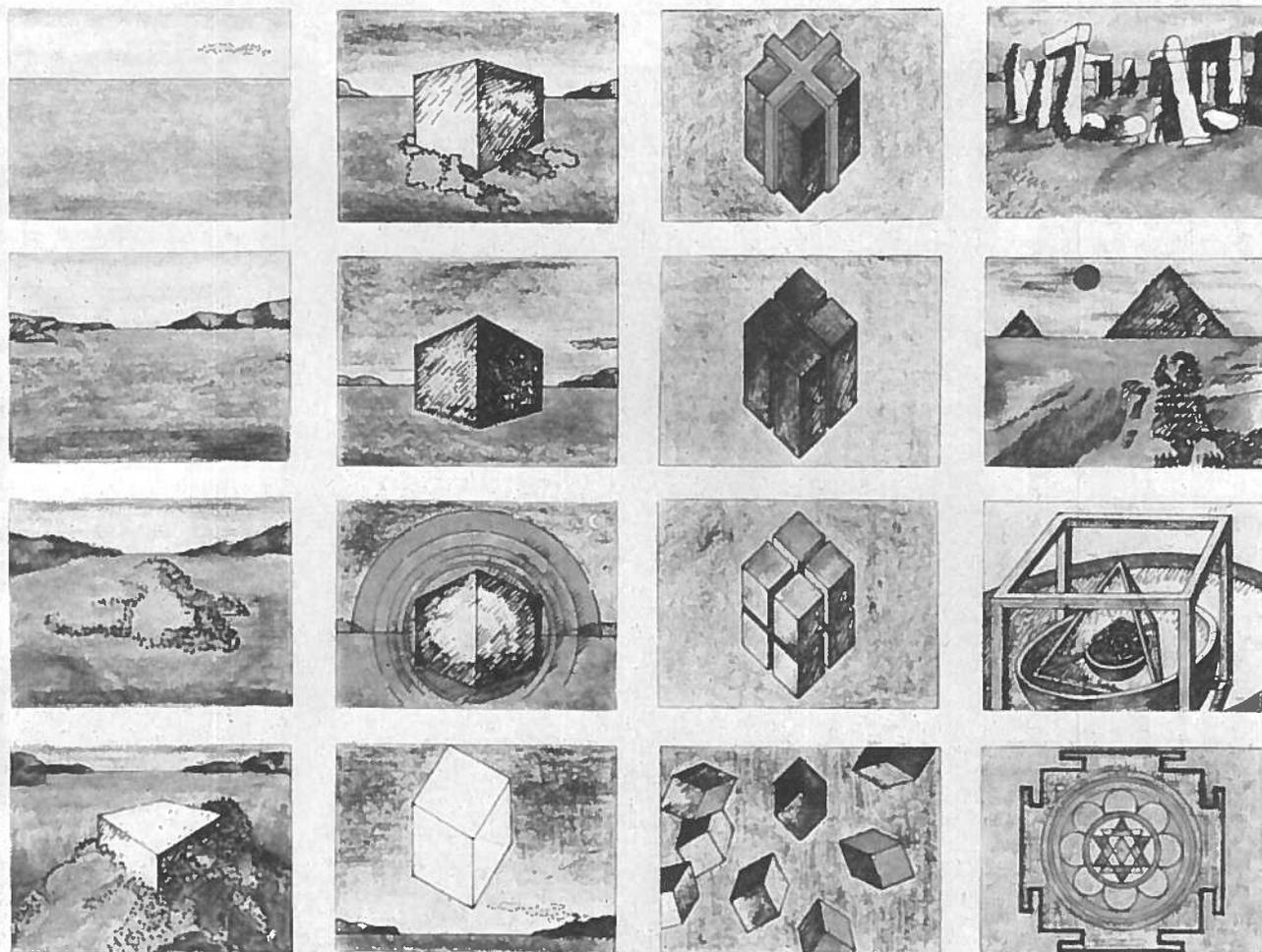
Cuzco, (3.350 metri) dopo Lima metropoli e cosmopolita, Cuzco terra degli indios, è tutto un'altro mondo, aperta e luminosa, povera e splendida. Antica capitale dell'impero Inca, Cuzco rimane la più grande città delle Ande del Sud. Informazioni: Empresa de Turismo, Espinar 155. Sistemazioni: Grand Hotel Macchu Picchu, vicino alla stazione (USD 1,50 per persona, simpatico); Niza, Plaza San Francisco, (meno di un dollaro per notte). L'escursione al Macchu Picchu è d'obbligo. Per arrivarci c'è il treno turistico che però è costoso (USD 6), la miglior cosa è prendere il treno locale, sempre affollato, pieno di indios (USD 0,70 A/R). E' veramente una esperienza esaltante. Per entrare alle rovine della città antica bisogna pagare USD 1,10 e vale per un giorno. Vale la pena di pernottare con il sacco a pelo sotto le stelle in queste zone, ricordate comunque che è proibito dormire nell'area delle rovine. Per vivere totalmente questa esperienza, è interessante fare il cosiddetto « cammino degli Incas » a piedi, lungo circa 58 km che parte all'ottantottesimo chilometro della ferrovia e arriva sino ai cinquemila metri. Il percorso non presenta grosse difficoltà alpinistiche, però è necessario una attrezzatura e un abbigliamento adeguato per quelle altezze. Trasporti: treno per Puno da Cuzco, parte ogni lunedì, mercoledì e venerdì alle 7 di mattino, USD 3, 24 ore di viaggio. E' la più alta ferrovia del mondo.

Puno, sulle rive nord ovest del lago Titicaca si trova questa interessantissima cittadina. All'interno del lago vivono gli indiani Uru che vivono sulle 'isole galleggianti' fatte con le piante di Totora, ancora allo stato selvaggio. Informazioni: Kinjyo Travel Service, Calle Arequipa 401. Sistemazioni: Hotel Torino, vicino alla stazione dei bus (USD 1 a testa, pulito e tranquillo), Hotel Colon, Avenida Tacna (USD 0,60 a persona). Trasporti: con la barca per Guaqui (Bolivia) ogni mercoledì alle 20, USD 4.

Carlo
Tumich

IL DISCO, poi...

ROCCHI



L'ASCOLTO e scusa se ti sembra folle ma é irrazionale che deve essere l'ascolto, senza filtri o categorie in testa, lasciato andare ad una esperienza specchiante.

Questa musica ti evoca paranoia paura angoscia demenza o pace o niente o desiderio o gioia o liberazione. Bene la musica non c'entra sei tu paranoico o pauroso o angosciato o demente o in pace o tutto o felice o libero tu capisci, TU.

Claudio Rocchi

Ariston

Via M. Gorki 21 . Milano . Distribuzione Dischi Ricordi Spa

RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

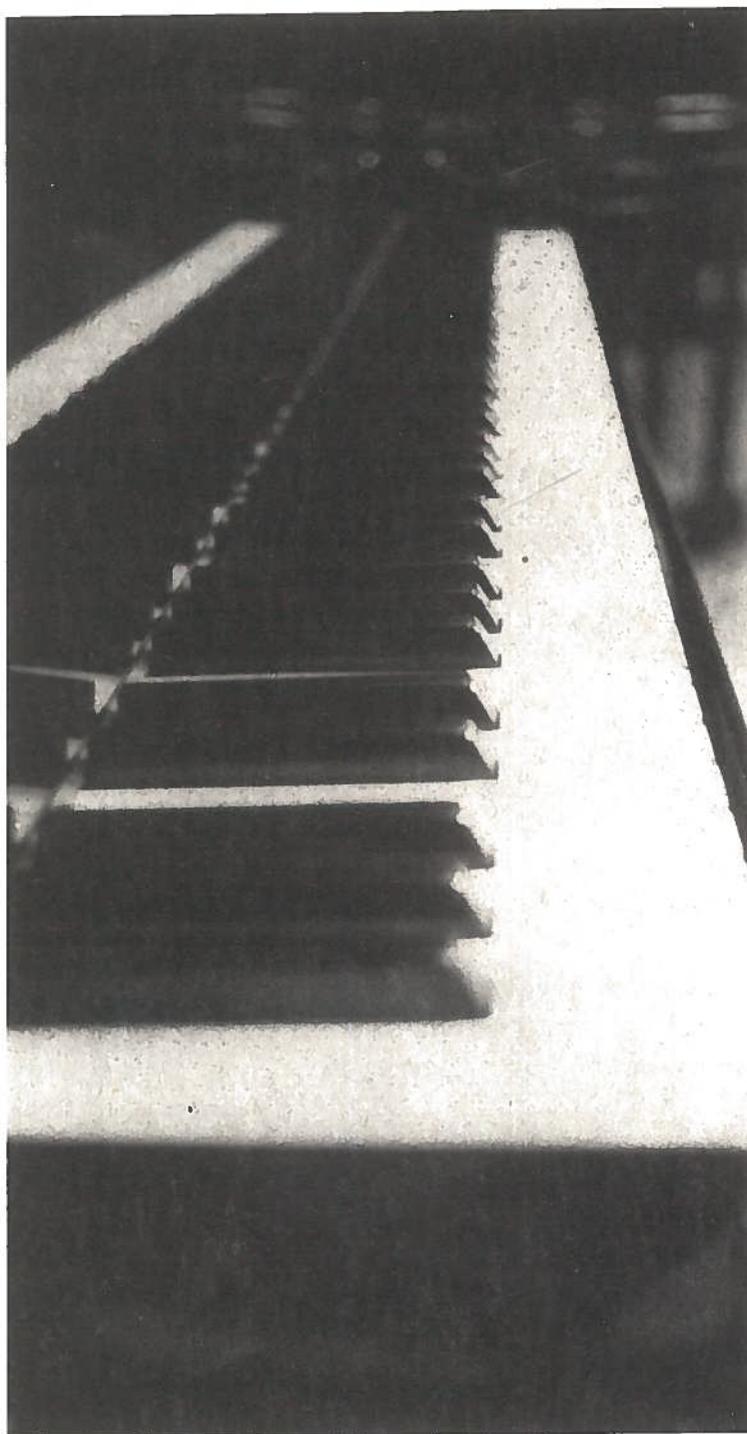


IN DIFESA DELL'INTERPRETAZIONE

Il fastidio dal quale viene per lo più colto colui che si accosta alla musica dotta occidentale del passato, è forse quello dell'insistente ricorrere al concetto di interpretazione. Sembra che ogni problema formale o sostanziale che sia, nella musica classica occidentale si risolva nello studio, nella critica e nel confronto fra interpretazioni. Ciò viene per lo più visto come un indice di mero formalismo, che si preclude da solo la via di una conoscenza del fenomeno musicale sostanziale. Oltre ad associare a tale concetto un'accezione di parzialità che disegna l'interpretazione come un'attività di seconda classe, rispetto a quella apparentemente più impegnativa e nobile della « creazione » compositiva. L'interprete viene visto come colui che non voglia o non sia in grado di assumersi responsabilità, preferendo la rassicurante presenza di un materiale altrui sul quale cimentarsi: un braccio che ha rinunciato ad essere mente. Dietro a questa concezione corrente (che viene a volte persino voglia, paradossalmente, di capovolgere), si nasconde il germe di un pericoloso idealismo.

La musica, come ogni manifestazione artistica (usiamo i termini nella loro accezione comune e con beneficio di inventario) è pura forma. Essa rappresenta uno dei modi possibili di significare sostanze vecchie di millenni (amore, odio, felicità, tristezza etc.) che però essa non è in grado di ritrarre nel significato espressionistico del termine.

Tali « sostanze universali » costituiscono la molla psicologica che conduce il musicista ad organizzare i suoni in maniera diversa a seconda del mo-



mento storico in cui vive, degli strumenti (anche materiali) che ha a disposizione e delle conquiste formali che lo hanno preceduto e di cui egli, beninteso, è a conoscenza. Le sostanze dunque, che sono extramusicali, rimangono identiche nel tempo, mentre la musica, elaborando una sua autonomia, si modifica (non progredendo, perché nell'arte non c'è progresso). E si modifica in nient'altro se non nella forma, che è l'unica che le compete e le è propria.

Ciò non vuol dire snaturare la musica strappandole il cuore, al contrario sarebbe idealistica mitizzazione concepirla come fatta di materiale più nobile e più potentemente « espressivo », più « sostanziale » di quel che effettivamente è. Non dimentichiamo che essa si rivolge al senso dell'udito, che la sua natura può essere rudemente ricondotta a rapporti quantificabili (i numeri non hanno mai espresso sentimenti) e che essa non può essere realistica come un gesto figurativo o come un racconto.

Indipendentemente quindi dall'analisi dell'aspetto psicologico-musicale dell'uomo-interprete, l'attività interpretativa non differisce sostanzialmente da quella « creativa », esse sono fatte della stessa materia, ineriscono alla stessa sostanza formale. La differenza riguarda l'area « disponibile » del momento musicale, che nell'interprete è limitata dal materiale preesistente; nel « creatore » invece i limiti consistono nella sua fantasia, nella sua tecnica, e nella sua cultura musicale (spesso assai più opprimenti ed insormontabili di uno spartito). Per non parlare poi degli innumerevoli condizionamenti di vario genere, che riducono an-



cor più la sua libertà espressiva, la sua sfera di novità. L'interprete non è mai un semplice ripetitore, così come un giudice non è mai un semplice tecnico applicatore della legge. In qualunque campo musicale si operi, uno spartito non è mai limitativo al punto da annientare la fantasia di chi esegue.

La conclusione, forse non troppo immediata, di questo discorso animato dal polemico gusto del paradossale è un invito a non accontentarsi dei mezzi termini volendo accostarsi al discorso della musica colta occidentale, sia essa tradizionale o contemporanea. Il modo con cui essa viene trasmessa e riferita è sostanziale. Continuando col paradosso, è meglio non ascoltare nulla che ascoltare una cattiva interpretazione. Queste non rendono un servizio migliore alla cultura approfondita e storicistica del passato di quanto faccia James Last con la sua versione « leggera » del concerto per violino ed orchestra n. 50 di Beethoven o Deodato con la sua Ave Maria di Schubert.



UN ESEMPIO

Alcuni test sui quali mi sembra particolarmente agevole semplificare il discorso accennato sull'interpretazione: i 24 Studi Op. 10 ed Op. 25 ed i 24 Preludi op. 28 di Chopin interpretati da Maurizio Pollini. Le motivazioni della scelta sono varie.

Chopin come simbolo e massimo rappresentante di un periodo musicale sul quale maggiormente sono state operate violenze critiche, soprattutto da parte del primo novecento. Riguardo al Romanticismo (non solo musicale), si è riusciti ad installare nell'iconografia popolare un concetto decadente corredato di accezioni melliflue, tradendo perfino il significato

letterale del manifesto dello Sturm und Drang (Bufera ed istinto).

Gli Studi ed i Preludi come espressione, soprattutto i primi, di un nuovo modo, ricco e senza riserve di usare il pianoforte, con tutta la portata innovativa della sua sintassi, dalla quale germineranno le ispirazioni strumentali del pianismo moderno. La lezione del romanticismo musicale col suo a volte esasperato tecnicismo diverrà il necessario corredo tecnico per i musicisti che alle soglie del novecento sentiranno la necessità di elaborare nuovi moduli.

Maurizio Pollini, quale attuale significativo rappresentante di un approccio ideologico (non solo musicale) energico e scevro da ogni retorica nei confronti del materiale classico più arduo da rendere, proprio perché su di esso si sono affaticate prima di lui schiere di grossi talenti.

Gli Studi ed i Preludi poi hanno anche la caratteristica di essere almeno in parte conosciuti da un pubblico non

decisamente specializzato.

La particolarità di queste interpretazioni (che sono oltretutto novità discografiche facilmente reperibili sul mercato) è la profusione di energia, caratteristica spesso imputata come principale lacuna connessa alla musica classica anche da parte di addetti ai lavori (vedi Cecil Taylor). Di particolarmente evidente c'è il vertiginoso e spesso violento uso della mano sinistra tesa a scoprire disegni armonici sulle ottave basse (spesso dimenticate da molti esecutori impegnati a mettere in risalto, in ossequio alla corrente critica citata, maggiormente i disegni melodici delle ottave acute) senza lasciare inesplorati alcuni passaggi bassi spesso incredibilmente moderni (vedi ad esempio il primo studio op. 10, il picchiato iniziale del preludio n. 20 op. 28, l'insistente accordo di basso nei preludi n. 2 e la straordinaria concisa modernità del N. 9 in mi-magg.).

carlo cello

don cherry brown rice



disponibile in MC e ST 8

EMI

in vendita nelle migliori discoteche

L'era del capricorno

Un gruppo rock che abbia davvero *tutte* le carte in regola. Gli Allman Brothers, naturalmente... chi altro?

1.

Nelle classiche americane, da qualche tempo, sta succedendo qualcosa. Vediamo un po': nei primi dieci posti — in Inghilterra un turpe florilegio di Jim Reeves, Peters & Lee, David Essex, Roger Whittaker, Stylistics — troviamo Jefferson Starship, Allman Brothers, Eagles, Bruce Springsteen, David Crosby e Graham Nash, i Grateful Dead... Scoprire nell'anno di grazia 1975 il vocione di Grace Slick può anche essere una sorpresa: ma la morale è un'altra, se è vero che questi nomi iniziano solo ora a cogliere i più consistenti frutti di una popolarità rimasta per anni confinata nella pur vastissima schiera degli aficionados dei concerti, dell'hip-yippismo. *Win, Lose or Draw* sulla vetta di Cash Box significa invece che anche le giovani massaie yankee hanno imparato a dimenarsi sulla chitarra di Dicky Betts...

La storia degli Allman Brothers, così atipica e così « americana » nel suo incredibile svolgimento, mi sembra guadagnare sempre maggiore interesse con il passare del tempo. Gli ABB non sono mai stati — esempio a caso — un gruppo come i Doors, vissuto nel bene e nel male sugli estri del proprio leader: ma bensì un *ensemble* autentico, dotato di un' incredibile forza di coesione e sorretto da una lucidissima chiarezza sui propri propositi di « fare musica ». Qualcosa di intimamente legato alla tradizione del Sud, più di quanto i Grateful Dead possano essere definiti continuatori di una reale tradizione californiana. E la realtà del Sud americano, al di là di ogni oleografia troppo facile, sa proprio di emozioni forti, di grande sensualità emotiva, di profondo senso dei legami umani. Un articolo sugli Allman Brothers, da alcuni anni a questa parte, ha sempre rischiato di tramutarsi in una elegia, in un inno ai fasti pas-

sati. Eppure la musica 1975 del gruppo è lontanissima da qualsiasi fantasma di commemorazione: è viva. E' ancora splendidamente viva.

Natale 1958, una chitarra, due fratelli che iniziano a cavarne qualche accordo: Duane e Gregg Allman, come decine di migliaia di coetanei. Ma mentre era il rock'n'roll a dettare legge ovunque, un r'n'r' già avviato verso il declino ma ancora padrone indiscusso della scena, i due Allman preferivano passare notti insonni sulle incisioni di Blind Willie Johnson, di Robert Johnson, di Willie McTell; o sul country di Jimmie Rodgers, di Marty Robbins.

Nascono in serie gli Y-Teens, gli House Rockers, gli Allman Joys: e finalmente, nel 1967, gli Hourglass, che incisero due LP per la Liberty. Duane stava imparando velocemente la tecnica *slide*, e numerosi artisti affermati se lo contendevano: Wilson Pickett, Aretha Franklin, Arthur Conley, King Curtis, Boz Scaggs, John Hammond.

Gli Allman Brothers nacquero proprio in questo periodo, dopo una lunga e storica jam session voluta da Duane con alcuni elementi di un gruppo georgiano, i Second Coming. Il primo album passò quasi completamente inosservato, risentendo evidentemente di una certa dose di timidezza e di impreparazione collettiva. In effetti, il problema di una completa espressione delle proprie potenzialità, tra le quattro gelide mura di uno studio d'incisione, era destinato a condizionare il gruppo per molto tempo. Di fatto *Idlewild South*, il secondo disco, nasconde tra i suoi solchi germi splendidi come *In memory of Elizabeth Reed*, come *Midnight Rider*. Il suono inizia a distaccarsi da ogni calligrafismo, imparando a cadenzare ogni suo singolo tono con notevole intelligenza. Le strutture sonore del blues *revisited*, ovviamente, non concedono certo spazi infiniti a consistenti tentativi di innovazione: ma in fondo il gioco della personalizzazione, dell'i-

dentità musicale è essenzialmente un problema di feeling, di giuste pennellate sensitive, di colori contrastati con saggia libidine. La perla di Duane Allman, in questo periodo, resta comunque l'incisione di *Layla*, con Eric Clapton: una delle due o tre performances chitarristiche di assoluto rilievo di questi anni '70, ascoltare per credere! Dopo aver saggia-to il fuoco nelle vene di Duane, Clapton aveva subito tentato di attrarlo nell'orbita Derek & Dominos: senza risultato, fortunatamente. Un disco come *Fillmore East* non avrebbe potuto essere in alcun modo il frutto delle meditazioni di Eric Junkie Slowhand...

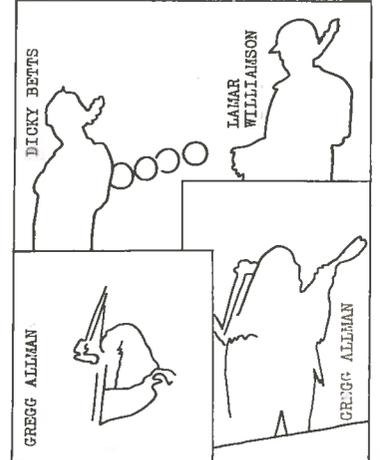
Fillmore East, grande stupendo monumento al rock « come avrebbe sempre dovuto essere », è la foto di un gruppo straordinariamente ben registrato nelle sue linee ritmiche, ben conscio dell'eccezionalità dei suoi solisti — Dicky Betts e Duane, fraseggi stellari... —, davvero capace di denti affilati e lunghe rincorse estatiche, crescendo senza fine che trascinavano nel loro folle excitement ogni singola cellula dei musicisti. *Statesboro Blues*, ottimo omaggio a Willie McTell, *Stormy Monday* di T-Bone Walker, l'ormai celebre *Whipping Post* completamente trasfigurata rispetto alla pallida versione del disco d'esordio: consapevolezza e maturità, oltre a quella « presenza di scena » necessaria per giocare con maestria unica sulle emozioni del pubblico. Musica che afferra saldamente le viscere, pervasa da un'irresistibile forza cinetica: il messaggio è tutto focalizzato sulla sfera fisica, certo, ma la dedizione è totale. Osservare come il riff, la struttura musicale più elementare, viene plasmato e sviluppato fino ad assumere i contorni di un'autentica esplosione sonora: gli strumenti di lavoro sono quanto mai semplici, ma nemmeno i Cream ai loro tempi...

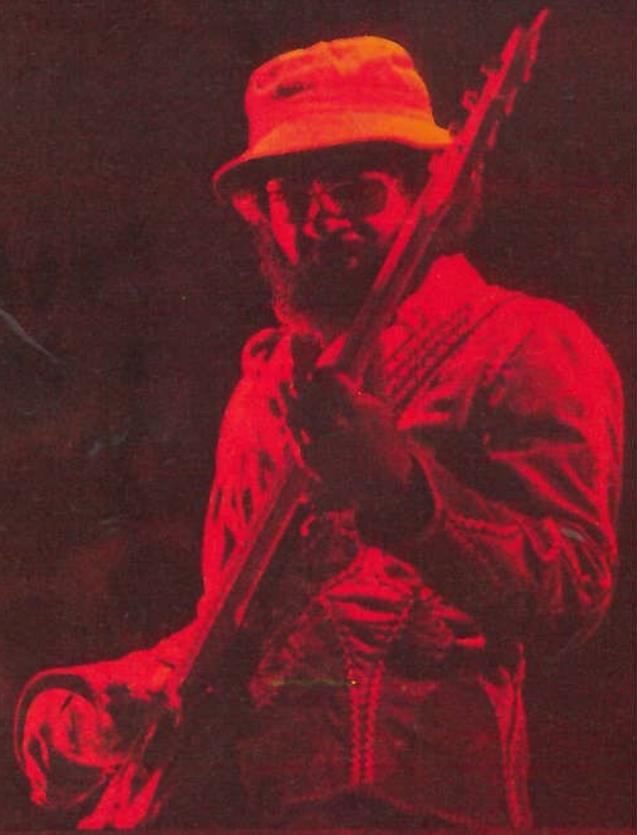
Una nota in margine. Gli allman Brothers non sono mai stati sfiorati dallo « star trip », dal divismo carosellistico: lo

sostengo anche ora, dopo la truce farsa del matrimonio Cher / Gregg Allman e le relative malignità. Ogni membro del gruppo ha vissuto, fino a poco tempo fa, nella gigantesca — e probabilmente discretamente caotica — comunità di Macon, una colossale ammicchiata di amici / road managers / consulenti / curiosi / gente di passaggio che poteva essere mantenuta solo con tre concerti settimanali — la media annuale delle esibizioni *live* del gruppo supera le 200 unità. Una comune dai contorni davvero utopici, questa: eppure portata avanti con assoluta testardaggine e determinazione, come per voler verificare a tutti i costi un'ipotesi di vita così radicata nei sogni di tutta la loro / nostra generazione.

Per non menzionare la North American Indian Foundation, un'organizzazione che ha a capo Dicky Betts (sua moglie Sandy è un'indiana), e che ha assorbito negli ultimi tempi non pochi proventi del lavoro del gruppo, nell'estremo tentativo di difesa dei diritti di questo popolo secolarmente *sfruttato*. Notizie che affiorano appena, queste, nel gran turbinare di flashes idioti sui parties di Elton John: ma vere. Autentiche. Utili, necessarie a comprendere i reali lineamenti di chi tenta di comunicare con noi, dietro il solito freddo pezzo di vinile in *C blues*...

Eat a Peach, ancora doppio e ancora luccicante esempio della vena creativa Allman, costantemente impregnata di un gusto melodico personale ma





sempre perfettamente in grado di ricostruire nelle sue evoluzioni la consistenza di lunghi attimi di esaltazione collettiva. I due percussionisti — soluzione insolita, questa, nelle rock band dell'epoca — assicurano una base ritmica solida e precisissima: ma è soprattutto l'impasto strumentale complessivo a sorprendere, un'unità melodica straordinariamente compatta ed in sintonia. Anche nelle terre dell'improvvisazione più totale — la *Mountain Jam*, che non è altro che il rifacimento della *There is a Mountain* di Donovan — chitarre con i fili tagliati e sapore di alcool a 48 gradi, la coesione resta totale. Lunghe ore di lavoro — duro — in comune, limando gli scatti dell'ego e le velleità divistiche...

Duane lascia il suo gruppo il 29 ottobre 1971, a 24 anni, schiantandosi con la sua moto in una strada di Macon, Georgia. La stessa sera il bassista Berry Oakley viene coinvolto in un incidente, senza conseguenze troppo gravi. Un anno dopo, in novembre, la moto di Berry viene a collisione con un autobus: nonostante l'apparente gravità delle ferite, il musicista rifiuta il ricovero ospedaliero, ritornando a casa sulle proprie gambe. Morirà due ore più tardi, per emorragia cerebrale.

Tragedie che avrebbero interrotto l'esistenza di qualsiasi altro gruppo. Gli Allman Brothers,



Duane Allman

in fondo, erano una creatura di Duane. Eppure... un nuovo bassista, Lamar Williams, il pianista Chuck Leavell: la storia continuava.

5.

Ora, a distanza di anni da queste tragedie, con *Brothers & Sisters* e *Win, Lose or Draw* già entrati nella cronaca, il lato umano dei componenti del gruppo appare rivestito da un alone almeno ammirevole. Reagire alle sconfitte, lottare contro il proprio stesso karma, conquistare le vette delle classifiche grazie alla propria inarrestabile sete di creazione, e non per una comoda concessione al gusto della necrofilia. I seicentomila di Watkins Glen, quattro anni abbondanti dopo Woodstock, non sono certo uno scherzo storico, un « falso ideologico ». Rappresentano al

contrario la punta di un iceberg, una nuova generazione in possesso di quello spiraglio di lucidità critica necessaria per assaggiare con occhio disincantato la carne degli eroi della generazione precedente. Il nome degli Allman Brothers è fluttuato per anni nel limbo di una certa coreografia contro-culturale, venendone in seguito beneficiato — per una volta — con larghezza assolutamente proporzionale ai meriti. Brani come *Wasted Words*, come *Jessica*, non aggiungono una virgola alla spirale evolutiva del rock, da anni incagliata nelle limitazioni dei suoi schemi. Ma le restituiscono se non altro una linfa vitale insostituibile, un colore di prima mano, la certezza di una consistenza sonora trovata in un lento, antichissimo lavoro di gruppo; a mille miglia di distanza dal suono fabbricato alla catena di montaggio, esca per teenagers sprovveduti ed epigoni 1975 di Engelbert Humperdink. Anche l'assunzione — classica in certo milieu snobistico con pretese « progressiste » — che il rock abbia irrimediabilmente perso i suoi essenziali attributi socializzanti e dinamici, risultando a questo punto una povera forma svuotata di ogni significato, viene rimessa in discussione, oggi, dal lavoro degli Allman Brothers. Ciò non significa che *Ramblin' Man* possa evocare, come in una colossale seduta spiritica, tutto il movimento reale coagulatosi negli anni '60 attorno al rock: ma che forse esiste ancora una pista da battere, un'indicazione da ascoltare senza troppi pregiudizi, un'opportunità di totale godimento sensoriale non completamente fine a se stessa.

E' un'ipotesi, ovviamente: a ciascuno il compito di verificarla.

Win, Lose or Draw appare solo ora, ad oltre due anni dall'incisione precedente. Nel mezzo le incrinature, qualche dissidio, il *Laid Back* di Gregg Allman e l'*Highway Call* di Dicky Betts, ambedue prove da terza fila. E ciò che *Win, Lose or Draw* mostra con limpida chiarezza è proprio la perfezione dell'equilibrio raggiunto internamente al gruppo: un equilibrio fragile, se vogliamo, perché costruito su una somma di talenti non eccelsi — se considerati singolarmente. Ma quando *High Falls* inizia a girare sul piatto, questi discorsi sembrano d'improvviso terribilmente futili...

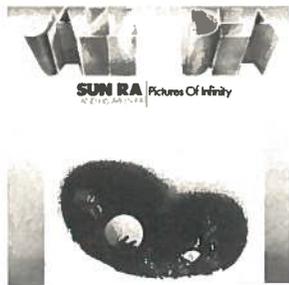
Per me gli Allman Brothers significano un camioncino pietoso fermatosi in una notte di luglio ai bordi di una strada dell'Oxfordshire dove trecentosessanta esponenti della middle-class locale — facilissimo l'autostop in Inghilterra, mi avevano detto — mi erano impietosamente sfrecciati a fianco, a mollo sotto una pioggia torrenziale. Significano tre freaks come non ne vedevo da tempo « hey, sei bagnato fradicio e non hai un posto per dormire, non è vero? », grande incredibile caldissima casa in campagna, tanta gente in apparenza angelica, fuori iniziava a rimbalzare la grandine e dentro assistevo al più colossale *joint festival* della mia vita, il tipo che era al volante appollaiato vicino al giradischi, disco con grande pesca in copertina « D'y'know these cats in Italy, do you? », dopo venti minuti tutti ballavano, loro inglesi così sedentari ed era tutto così unico, la musica aveva stipulato un patto di sangue con le nostre cellule nervose, quella musica incredibile...

Cose che capitavano. In altri, altri tempi di (illusive) convinzioni. Eppure mi rifiuto di pensare, oggi, agli Allmans come ai timer della mia / nostra nostalgia. *Ain't wastin' time no more*, come usa dire Gregg Allman per troncane le conversazioni con gli intervistatori queruli...



Gregg Allman





SUN RA
Pictures of Infinity
(Black Lion)

Il primo disco di Sun Ra stampato e regolarmente distribuito in Italia: è un avvenimento, perbacco, un'occasione preziosa per iniziare ad avvicinarsi alla figura di uno dei più notevoli e deliranti artisti degli ultimi lustri. La collana è la Jazz Idea, partita in questi giorni con un intelligente catalogo; il disco *Pictures of Infinity*, registrato nel 1968 a New York.

Benché si ponga cronologicamente a metà tra il prolifico periodo Saturn-ESP e lo sperimentalismo totale delle *Nuits de la Fondation Maeght*, *Pictures* presenta in abbozzo alcune delle più significative tematiche di Sun Ra, mediandole con curiosi lampi d'ironia, di morbido lirismo. *Somewhere there* è una splendida maratona free, con il sax di Marshall Allen totalmente impazzito a recitare una lezione di singolare profondità, un occhio a Coltrane e gli altri due nel vuoto del tempo, una fiera di percussioni che dipinge con sottile energia una multicolore quantità di situazioni sonore. *Outer Spaceways Incorporated* pone invece l'accento sull'aspetto più corale, « teatrale », del lavoro di Sun Ra: voci umane, venti strumenti in orgasmo, processioni strumentali che evocano la solennità di riti smarriti nel vortice dei secoli... *Saturn* è un motivetto anni '50, riarrangiato con sottile furbizia, con l'onnipresente John Gilmore a tirare di fioretto; *Spontaneous Simplicity* e *Song of the Sparer* i due volti



a cura di:

RICCARDO BERTONCELLI
MARCO FUMAGALLI
GIACOMO PELLICCIOTTI

di una stessa tensione poetica, il primo più estroverso, quasi delicatamente espressionista, il secondo grave, denso di messaggi sensitivi di non immediata ricezione.

Lui, il sole, resta spesso... in ombra: rifiniture deliziose e indispensabili del piano acustico, l'elettronica è ancora lontana. Ma la sua mano, la sua personalità sono avvertibili ovunque, nelle cadenze folli e splendide, negli aneliti di luce dipinti di tentazioni profetiche che percorrono come brividi ogni venatura della musica. Ottimo in conclusione, per iniziare l'avventura Sun Ra: *Magic City* già pronto dietro l'angolo...

(m. f.)



TODD RUNDGREN
New Utopia
(Bearsville)

I tre dischi in un anno del « giovane » Todd Rundgren sono un 'troppo' da valutar con cura. Escluderemmo ragioni commerciali, propenderemmo per una voglia intensa di esprimersi e di far capire: così facendo, ad ogni modo, il Nostro si mangia qualcosa del patrimonio, costringendo il critico ad invocare tempi lunghi per definir la vicenda.

Initiation era già un enigma, pur se coperto di vita; l'ironia Groucho Marx di *Todd* e del « mago, una vera star » rantolavano, tra il dispiacere degli « affezionati » e la convinzione che in fondo l'artista andava avanti, impiccato al capio della syntelettronica, ammanettato allo stupefacente *hard* che schiumava dalla voglia di essere tale veramente. Qui si consuma il medesimo misfatto, ma attenzione!: se nel primo *live* e nel lunghissimo affresco precedente c'era l'impatto del nuovo e l'irrompere smansioso di una *langue* rigenerata, *New Utopia* regala già il cristallo, la figurina da albo, l'ex voto con cui ricordarsi del signore irriverente. A ciò aggiungerei uno o due peccati di vita strumentale e un colore timbrico che finisce con l'impastarsi il cuore, anziché esaltarlo: vernice scura, oleosa, da *Rock Dreams*, che attendiamo di gustar dal vivo prima di ogni discorso compiuto.

I brani, editi/sconosciuti, giocano la propria partita con egual dignità. *The Seven Rays* presenta il Roger Powell elettronico per-i-falsi-amanti-dell'avanguardia, *Heavy Metal Kids* sprema sino in fondo il limone Blue Oyster Cult, risultando piacevolmente insopportabile, *Another Life* scrive sulla sabbia di un testo banalissimo: *Do Ya*, in fondo a tutto, « tocca » con mossa spadistica i vecchi *Move*, senza la

forza di trascinarli nel baratro della piumata decultura in cui andrebbero gloriosamente rinchiusi.

(r. b.)



AREA
Areazione
(Cramps)

Un disco live, per gli Area, rappresentava un passaggio obbligato: il gruppo ha costruito la sua popolarità, in Italia, proprio su una capillare e gigantesca quantità di concerti, che gli hanno consentito di ammorbidire certe resistenze « culturali » inevitabili in un pubblico foraggiato per anni a forza di Genesis ed ELP. Niente di nuovo, quindi: solo un'ulteriore puntualizzazione dei contorni di un lavoro già da tempo ben definito e caratterizzato.

Areazione usufruisce positivamente dell'atmosfera live, certo poco adatta a tiepidi divertissement « deculturali » e sostanzialmente basata sull'essenzialità e l'immediatezza. Il suono è ben tonito, preciso, con una sua interessante e robusta consistenza: i musicisti riescono a trovarsi « a memoria » pur senza cadere troppo pesantemente nel professionismo da routine. Anzi, i più entusiasti e coinvolti, nelle

terre di certi orgasmi strumentali, appaiono proprio i cinque protagonisti: in misura maggiore del pubblico, qui sospinto a forza in una immagine pubblicitaria di « partecipazione totale » discretamente fantasiosa. Il pezzo più convincente, in ogni caso, è ancora *Luglio, agosto, settembre (nero)*, l'attimo in cui gli Area hanno saputo trovare una mediazione particolarmente acuta tra il recupero della melodia ed una struttura ritmica sfaccettata, multicolore. *La mela di Odissea*, *Cometa rossa* e *l'Internazionale* guadagnano qualcosa rispetto alla precedente versione su disco, risultando più lucide, efficaci e stringate. Il brano che dà titolo all'album, l'unico inedito, resta — pur nella sua sostanziale positività — un riflesso delle contraddizioni che si agitano in seno al gruppo: da una parte un'elaborazione strumentale che deve molto — volenti o nolenti — agli stilemi del dopo McLaughlin, dall'altra un tentativo di dare forma a situazioni espressive originali che finisce spesso per mordersi la coda, per naufragare in soluzioni senza respiro e luce, o in contorte ragnatele sonore.

Ma è mille volte meglio tentare un po' confusamente la strada della sperimentazione, che adagiarsi sugli allori di un passato in putrefazione.

(m. f.)



ENO
Another Green World
(Island)

Quest'album (che sino a poco tempo fa le cronache volevano intitolato *Saint Elmo's Fire*) ha

la sublime idea di darci ragione, in merito alla ambiguità Eno. Non c'è infatti, tra le righe e i silenzi, il conforto della coerenza, la dritta immagine dell'architetto capace di ordinar le proprie carte: ma pure vive il mistero, il gusto dello strano e dell'inatteso, l'offerta micidiale che lascia sgomenti e porta allo stimolo, al sospetto, alla partecipazione.

Eno gioca con i suoi spettri. La canzone, vecchia amica sin dalle *conversations* con i Roxy Music, gli rotola incontro con fare beffardo, pressata sul laminato del 45 giri e pure capace di una obliqua innocenza, di una ostinata ferezza: il « rumore elettronico », altro compagno di vecchia data, si piega e si drizza ai voleri del maestro, asservito ai ritmi scarni che quasi rammentano la cruda geometria Kraftwerk. *Taking Tiger Mountain By Strategy* è confermata con puntuale precisione: il disco vortica nelle orecchie e non si fa pigliare, proponendosi come delizioso collage dove quello che è raccontato subito è ingoiato dal dopo, negato alla logica rigorosa dello svolgimento. Peccato che la seconda facciata non raccolga la semina della first side, dove *Sky Saw* e *In Dark Trees* scollavano le assi del normale gridando le parole che un giorno erano state di *Bogus Man*: all'uomo manca la voglia di pigiar l'acceleratore del « vario », di scuoter le creature (*Zawinul Lava*, in particolare modo) dalla stupefatta immobilità in cui vivono.

Se la gioia non è completa, si gusti comunque la mano ferma dell'artigiano, il gusto unico del curioso esploratore; Eno non pretende di rubare il senno alle cose, si accontenta di sfiorarne i capelli e di muovere oltre, lanciando una proposta da gustare immediatamente.

(r. b.)



HERBIE HANCOCK
Man-Child
(CBS)

Herbie Hancock resta un « caso » scomodo, spesso difficile da accettare. Come sia possibile cavalcare con tanta linearità la tigre di un suono tremendamente ovvio come quello che lo affligge da un paio d'anni, nonostante luci glorie autentiche di un passato nemmeno troppo lontano... anche perché — badate bene — tutte le incisioni all'indomani di due perle come *Crossings* e *Sextant* hanno vissuto, in misura più o meno drammatica, la dicotomia tra purissimi sprazzi di intelligenza creativa e lunghe lezioni al sapore di muffa.

Man-Child non fa pensare troppo pesantemente la bilancia nella seconda direzione, anche se sarebbe pura utopia auspicare a questo punto un salutare « ripensamento » stilistico. Quando si inizia a giustificare la propria storica pigrizia, il gusto per il successo chewing-gum, con alibi di tipo socioculturale (« no all'élite, comunicazione » e via di questo passo) il dado è già stato definitivamente tratto, la strada scelta con lucido opportunismo. Diciamo del suono, allora. Il suo livello resta ovviamente di alta qualità, nulla è lasciato al caso ed ogni singola frase strumentale beneficia di un intelligente lavoro di cesello. Ma è anche questa luccicante abilità da artigiano di lusso a far risaltare crudamente la totale piatezza dell'ispirazione che vive tra i solchi, lo stanco trascinarsi da un polo all'altro della costruzione sonora con codina rassegnazione, docile asservi-

mento ai dettami di certo soul da catena di montaggio.

Se non altro, Herbie prova di tanto in tanto ad invertire la marcia: e così dal calderone « turistico » escono una *Sun Touch* ariosa e delicata, con un occhio ai climi magici/sottili dei tempi migliori; e *Bubbles* che gioca con una certa sagacia la carta di un ipnotismo soffice, ben contrappuntato dagli interventi saxistici di Wayne Shorter. Al di là di queste situazioni, c'è grigiore, fastidiosa nebbiolina in cui si perde anche Stevie Wonder, piombato ad infiorare con la sua armonica le note di una stanca *Steppin' in it*.

(m. f.)



CECIL TAYLOR
Innovations
(Freedom)
In Transition
(Blus Note-doppio)

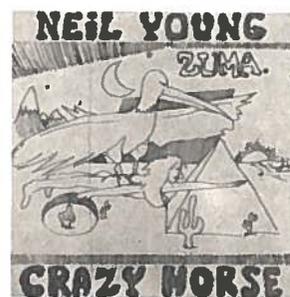
Soltanto oggi, alla metà degli anni '70, il genio di Cecil Taylor è riuscito a veder riconosciute, solo in parte però, le sue capacità creative. L'abbiamo potuto ascoltare più volte negli ultimi mesi in svariate città d'Italia e sempre, credo, il pubblico ha potuto raccogliere l'immensa (quasi mostruosa) carica d'energia che Taylor libera in ogni suo atto musicale. Ma non è solo storia d'oggi, perché il pianista ha inventato la sua musica sin dalla metà degli anni '50, quando gli stessi suoi colleghi lo giudicavano più o meno uno squilibrato. Invece mi sembra ormai fin troppo ovvio affermare che Cecil Taylor è una figura fondamentale di tutta la storia musicale di questi ultimi vent'anni, senza

restrizioni di stile o di cultura. La sua attuale e tardiva riscoperta spinge oggi le case discografiche a pubblicare le sue vecchie e leggendarie incisioni, divenute da tempo introvabili. L'album doppio della Blue Note raccoglie le primissime registrazioni sotto suo nome. Il primo LP è addirittura datato dicembre '55, mentre il secondo fu inciso nell'aprile del '59.

Certo, quello che si ascolta in queste pagine non è lo stesso Taylor di oggi. La rivoluzione era solamente all'inizio e i riferimenti alla tradizione afroamericana precedente erano ancora visibili chiaramente. Ma già c'era quel piglio nuovo, tipicamente tayloriano. Quelle accumulazioni di suoni, quell'espandersi di note libere, quell'evadere dalle strutture già codificate per assurgere ad una vivificante e sconvolgente energia. Nel primo LP c'è un giovane soprannista che, anche lui, stava maturando il suo personale e lucido universo, Steve Lacy. Completano il gruppo il bassista Buell Neidlinger e il batterista Dennis Charles. Nel secondo la formazione cambia e comprende Ted Curson alla tromba, Bill Barron al tenore, Chris White al basso e Rudy Collins alla batteria. Io credo che questi dischi, riascoltati oggi, diano ancora quel senso di freschezza e di avventura che possedevano allora, anche se, dopo, tanta acqua è passata sotto i ponti. Con *Innovations* siamo ai '60, per l'esattezza novembre 1962 a Copenaghen, Danimarca. Era lì che Taylor, respinto dall'America, si era rifugiato insieme a tanti altri compagni della free music per continuare a perfezionare quelle idee che egli aveva dentro. Nella fumosa atmosfera di un famoso jazz club, il Montmartre, Cecil con Jimmy Lyons all'alto (da allora è rimasto sempre con lui) e con Sunny Murray alla

batteria, raggiunge già una prima tappa fondamentale della sua evoluzione musicale. La libertà è ormai prossima: Cecil e Sunny viaggiano senza più nessun impedimento di strutture o di schemi precedenti e solo Lyons li richiama talvolta al passato. Forse questo LP rappresenta il primo capolavoro tayloriano.

(g. p.)



NEIL YOUNG
Zuma
(Reprise)

Anche se la formazione dei Crazy Horse non è quella classica (chi è il Frank Sampedro che muove la chitarra ritmica?) si hanno buone ragioni per ritenere che questi brani abbiano più di una stagione sulle spalle. Il clima, infatti, è quello secco e soleggiato di *Everybody Knows This is Nowhere*, quando i Bufallo Springfield erano appena stati superati e dai grammofoni di una lucidissima West Coast usciva ancora la voce beat del John Lennon: poche tracce, senza dubbio, dell'asciuttissimo rock blues con cui l'artista di *Tonight's The Night* pretendeva di lanciare ordini al 1975.

Questo per dire che ci si può fidare, che l'« estimatore medio » può maneggiare il disco senza pericolo di esplosioni, certo di trovare le ballate crude e morbide con cui Young era solito nutrire il sogno californiano. *Zuma* non vale *Harvest*, non ha il piglio nuovo di *After the Gold Rush* nè l'innocenza semplice di *Everybody Knows This Is Nowhere*: ma vive di una sua dignità, appeso alla memoria di

On the Beach, dove tutto era già detto ma pure sottilmente « piacevole ». Il personaggio esce illeso dai quaranta minuti di musica, e coi tempi che corrono è già molto. La canzone si stringe in spazi esili, la fantasia strumentale chiede aiuto, la voce vibra e lascia il segno, com'è scritto in ogni albo della Grande Raccolta Young: se *Don't Cry No Tears* pare quasi scampolo da *Rubber Soul*, *Lookin' For a Heart* ha la caratura dei momenti più belli e *Barstool Blues*, con stupida batteria ostinata, ricorda il « ballo liscio » di *Losing End*.

Da ascoltare, per metter fieno nella cascina di San Francisco: *Through My Sails*, poi, regala una formazione clamorosa (Young + Crosby, Stills & Nash + Russ Kunkel) giusto per inquietare i collezionisti convinti di avere tutte le incisioni del Supergruppo all'odor di marijuana.

(r. b.)



ENRICO RAVA
The Pilgrim and the Stars
(ECM)

Rava, giramondo per vocazione, da sempre desideroso di percorrere strade tra le più diverse ed eterogenee, è approdato stavolta addirittura nelle dure lande germaniche. La solita ECM lo ha preso tra le sue fila senza però, finora, violentare troppo la sua indipendenza creativa. Si sa, Enrico ha sempre coltivato numerosi e spesso apparentemente discordanti amori. Il free più avventuroso, il rinnovato bop, l'ossessivo rhythm and blues e tanti altri stili, ma io personalmente ho

sempre pensato che la sua vena più autentica, almeno quella più riconoscibile come sua, è quel certo sapore latino, fatto di accenti caldi e romantici (senza retorica) che si stempera in un commosso ed appassionato lirismo. Il piacere della melodia, i toni coloriti e accesi, soffusi di una fiera e contenuta malinconia. Perciò in tutta la sua produzione discografica, mi pare che questo LP rappresenti per lui un vero punto d'arrivo. La musica è proprio nella sua vena migliore, almeno quella che io ritengo lo sia. Tutto scorre liscio e pieno. La tromba di Rava canta cose belle e non inutili, grazie anche all'apporto assolutamente congeniale dei suoi compagni: il raffinato e discreto John Abercrombie, il solido contrabbassista svedese Palle Danielsson e l'ottimo batterista norvegese Jon Christensen. Il *Pellegrino e le Stelle* non è solo un titolo suggestivo, ma anche la musica raggiunge una particolare intensità: *The Pilgrim and the Stars*, che intitola l'album, è uno dei brani più riusciti, ma più o meno tutto l'album è di sicuro gusto musicale. Da citare anche *By the Sea*, del marcato sapore latino-americano, che è poi l'unico pezzo che Enrico ha composto insieme a sua moglie Graciela (tutti gli altri li ha scritti da solo).

(g. p.)



ROY HARPER
Hq
(Harvest)

Roy Harper è nome decisamente sconosciuto in Italia; se non erro questo è il primo nella sua lunga serie di LP ad

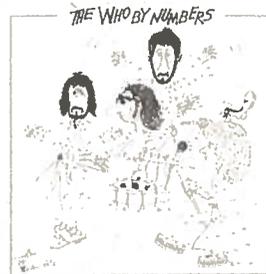
essere pubblicato da noi, e senza troppa pubblicità. Un personaggio solitario, un poeta con molte frecce al proprio arco, una situazione « inglese » sufficientemente atipica per farci rizzare le orecchie. Anche se Harper non può permettersi i panni di lusso dell'innovatore, ma solo quelli sdruciti del sopravvissuto, il suo lavoro non manca di un certo fascino.

Hq è senz'altro il più rockeggiante dei suoi dischi: e parlo proprio di un rock all'inglese, stagionato e old-fashioned quanto basta per solleticare nostalgia. E pure il semplicissimo riff che vena la lunghissima *The game* sarebbe senza dubbio riuscito stolido ed irritante in un altro contesto: Harper riesce a giocare, invece, con semplicità ed energia, aggrappandosi con solo apparente ingenuità alle scintille di una fuga chitarristica 1969 ed al fiero incedere della voce. C'è un'atmosfera vagamente impastata di ironia che percorre i solchi del disco più spudoratamente consacrati a questi déjà vu, accenni di blues o echi di steel guitar ben amalgamati in un quadro sonoro composito e luccicante; ed anche se la lezione finale suona ancora una volta come un grido d'impotenza, il passato è se non altro gestito con intelligente rispetto. Più ricca dei momenti acustici tradizionalmente congegnati a Roy la seconda facciata; non male *Referendum* e *Hallucinating Light*, mentre *When an old cricketer leaves the crease* naufraga banalmente in una dimensione di funereo romanticismo, pieno di autocompiacimento. Gli accompagnatori suppliscono alla convenzionalità del loro lavoro con un blasone particolarmente lustro: Dave Gilmour, John Paul Jones, Chris Spedding, Bill Bruford, Dave Bedford.

Una prova divertente

— easy listening di alto livello — con qualche recriminazione sui testi, spesso interessanti ma praticamente indecifrabili nella grafia della busta del disco. Un artista insolito, che merita senz'altro qualche attenzione.

(m. f.)



WHO
By Numbers
(Neon)

Stabilito ormai che il lungo libro è stato scritto per intero, c'è da vedere se si riesce ancora a divertirsi o a sopportare: dilemma sciocco (salvare o no un disco) cui ci costringe la logica del mercantilismo e che cerchiamo di risolvere per puro scrupolo « professionistico ».

Gli Who hanno ancora due dita di alcool in fondo alle vene, e la cosa non ci dispiace. Bravi, astuti, attenti al mutare del gusto giovanile, sanno tessere trame più vigliache delle ragnatele, con l'intrigo del ricordo che porta a vaneggiare di *My Generation* e di *Won't Get Fooled Again* ad ogni piè sospinto: chiedono udienza e la ottengono in fretta, sciornando un « mestiere » che sotterra in poche mosse la protervia di Uriah Heep contemporanei. Così *Who By Numbers* gira tra le nostre orecchie e quasi non dà fastidio, invitando al solito rituale della « gioia fisica »; non è più la vendemmia succosa di *Who's Next* o l'estremismo necessario di *Live At Leeds*, ma qualche flashes liberato si fa apprezzare, più che in *Quadrophenia*, più che nel contorto assemblage di *Odds & Sods*.

La classe cristallina, sposata alla convenienza

industriale, fa sì che il suono scivoli addosso morbidamente, con poco strepito, senza furia, senza distorsione. *Success Story* e *They're All In Love* introducono ad una dignitosa seconda facciata, dove alle « rullate da manuale » del Keith Moon si sovrappongono la chitarra nitida di Townshend e il solito basso sparapioiettili, in una fiera di candido rock quasi invidiabile: più affaticata la prima parte, con la pena di *Squeeze Boy* e l'equivoco solito degli Who dolci-come-ilmiele.

(r. b.)



ED ORA PARLIAMO
DI LIBERTÀ
GUIDO MAZZON

GUIDO MAZZON
Ed ora parliamo
di Libertà
(PDU)

La felice stagione dei giovanissimi musicisti italiani di ispirazione jazz è ormai una realtà. Nomi come quelli di Liguori, di Urbani, della Scascitelli e di Mazzon, sono di gran lunga più vivi e densi di promesse per il futuro che non quelli dei loro più anziani e titolati predecessori, sia che essi appartengano ad un background più convenzionale come i Basso e i Valdambri, sia anche che si collochino in un'area solo più apparentemente colta come i Gaslini. I nostri giovani jazzisti hanno finalmente un qualcosa di interessante da dire. Pur con tutta la ammirazione per i grandi maestri d'oltre oceano, essi provano ad imbastire discorsi con una certa autonomia e personalità. Parliamo di Mazzon, che è certamente un musicista tecnicamente limitato, quasi elementare. Suona la tromba e qualche volta il piano. I suoi mae-

stri sono chiaramente Albert Ayler, Don Cherry, l'Art Ensemble of Chicago e gente simile. Ma Mazzon, come già aveva fatto nel suo precedente LP per la PDU, sta cercando di camminare con i piedi propri. Ed è evidente che certe suggestioni naive lo attraggono molto, ma egli tenta di inserirle in un contesto più vicino alla sua cultura di origine. Come test per la musica che Mazzon oggi va suonando, sceglierei su questo suo recente disco le due parti di *Ed ora parliamo di Libertà* o anche il breve *C'era una volta un re*. L'insegnamento dei suoi grandi maestri afroamericani è sempre lì, ma accanto a questo c'è anche un qualcosa di nostro. Una certaria paesana, da festa, il circo, le luci colorate, la campagna vista quasi da lontano (dalla nebbia di Milano) in un'atmosfera malinconica ed ironica allo stesso tempo, che a me personalmente ricorda certe musiche che Rota scrisse per i film di Fellini. Perciò nessun trucco in questa musica: i limiti, le ingenuità sono lì, evidenti e sostanzialmente innocenti. Non c'è artificio accademico, come nel folk rivistato da Gaslini, ma solo una dannata voglia di fare musica. Bravi e in carattere con la musica di Mazzon i suoi compagni: Roberto Bellatalla, contrabbasso, Toni Rusconi, batteria, e, soltanto in *Uffa!*, Filippo Santi, trombone, Daniele Cavallanti, tenore e Edoardo Ricci, alto.

(g. p.)



DAN FOGELBERG
Souvenirs
(Epic)

Con enorme ritardo, e proprio mentre negli Usa

è già decollato *Captured Angel*, appare anche da noi il lavoro di questo ovvio personaggio che appare in copertina con penna d'oca tra indice e medio (che sia una metafora per suggerirci il suo anelito poetico?) e sguardo illanguidito, scalatore di classifiche e nuovo idolo delle sedicenni statunitensi. Un disco scontato, eppure strano: perché vive di indovinati equilibristi, e sa trovare in più d'un punto un'accettabile mediazione tra edulcorati flashbacks westcoastiani '69 e la canzone di consumo pura e semplice, costruita con tutti i crismi della vendibilità. Gli ingredienti sono quelli di sempre. Una manciata di ospiti di rispetto (Graham Nash; gli Eagles Henley, Meisner e Frey; Geery Beckley degli America; e Joe Walsh, che ha anche curato la produzione), *sessionmen* collaudatissimi come Joe Lala, Russ Kunkel e Al Perkins; suonano in bilico tra l'acustico e l'elettrico, morbido e pieno di ampi spazi, assoli brucianti o pennellate intimiste. Punti di riferimento: tutto il dopo-CSN&Y, in particolare gli America di *Homecoming* e gli Eagles di *Desperado*. Meno introverso di Jackson Browne, meno amfetaminico di Joe Walsh o di Nils Lofgren, Fogelberg sorride un contentino a tutti, mistificando country e svirilizzando rock, fingendosi Grande Sognatore di Praterie che esistono solo nelle cartoline della nostra immaginazione più surreale. La sua abilità nel confezionare il suono, va sottolineato, è comunque notevole, come ben indicano *As the Raven flies*, *Illinois*, l'ormai celebre *Better Change*. Il sostanziale monolitismo dell'idea sonora che dà vita ai solchi non impedisce a Fogelberg di destreggiarsi con eleganza nei meandri di questo suono *soft* e risaputo.

Anche se sotto questo

punto di vista il vero responsabile appare Joe Walsh, che ha regalato ad ogni brano un'identità perfetta (nel suo piccolo): strumenti bilanciati, nessuna sbavatura.

Un lavoro così. Piacevole, senz'altro. Distensibile, forse. Non impegnativo. Da suonare in sottofondo. Consumistico ed inutile, quindi « assolutamente appetibile ».

(m. f.)



ARTI + MESTIERI
Giro di valzer per domani
(Cramps)

Gli Arti + Mestieri trovano in fondo alle tasche un suono perlomeno accattivante, capace di fare un fascio di mille esperienze e di non somigliare troppo, com'era stato nel fatale *Tilt* d'esordio, al modello PFM trademark. Buon per loro, siamo contenti e lo annotiamo scrupolosamente « il passo avanti »: anche se poi la cosa non si accoppia alla necessaria lucidità e a un corretto « uso della musica », come sarebbe stato nei desideri di molti.

L'aroma fondamentale è quello di un certo quasi jazz, elettrico e pungente, fatto apposta per investir l'ascoltatore senza procurargli traumi: batteria violenta, chitarra svelta, sciolta e abile uso della tavolozza, dove il rosso del sax shorteariano sa mescolarsi al blu del violino e alla tinta indefinita del piano elettrico. C'è qualcosa dei dubbi Ponty, c'è la solita liturgia Mahavishnu, spiccioli di Caravan e (perché no?) un'occhiata indiscreta ai vecchi Area: il tutto in un panier strumentale più che degno, che prende alla gola

e riesce a dir qualcosa ai consumatori meno esigenti del fenomeno pop, quelli che domandano tiepide avventure di sound, stimoli leggeri, onde insinuanti.

In cima all'esperienza, la lucidità di dare il gusto delle cose e poi sparire: *Giro di Valzer* è fatto a collage e così funziona discretamente, regalando istantanee che si dileguano prima di diventare di troppo. Le cose migliori vengono dalla seconda facciata, che risolve l'impaccio dei primi dieci minuti in un buon giro di idee; da rivedere assolutamente la voce e il suo rapporto con gli strumenti, male ormai cronico di molte « famiglie pop » italiane.

(r. b.)



STEVE HACKETT
Voyage of the Acolyte
(Charisma)

Ripiombare, anche solo per qualche attimo, nelle crude terre del romanticismo inglese fa una certa impressione, oggi. L'inconsistenza, la pochezza, l'inutilità di un suono che solo in Italia ha riscosso consistenti consensi, appaiono in questo momento di riflusso in tutta la loro gigantesca evidenza: cultura da fumetto venduta come oro bianco, ingenuità manipolazioni infiorate di innominabili pretese classicheggianti, pesantezza ed immobilismo del suono. I Genesis si sfaldano, esaurito qualsiasi fantasma di idea decente; ed intanto spunta Steve Hackett, con quest'opera ambiziosa quanto scontata, pallido tentativo di riesumare ben altri fasti.

Voyage of the Acolyte è un'antologia di tut-

ti i luoghi comuni legati a questa ambigua corrente 1970, dai testi gonfi di immagini ridondanti in inutile cerca di una verità poetica fino alle più elementari strutturazioni sonore, climi appena sussurrati che si sublimano in « grandiosi » voli di mellotron, in un quadretto di autoesaltazione sonora che probabilmente non riesce più a scuotere nemmeno le emozioni dell'ascoltatore 2001. Tutto il lavoro è opaco ed unidimensionale, livellato sulle scarse qualità di Hackett — la sua chitarra, ormai, suona come un melotron tascabile — e completamente affidato ad un espressionismo discutibilissimo. Solo la iniziale *Ace of Wands* tenta con una certa intelligenza la carta della ricerca sonora, di uno stimolo « culturale » capace di trascendere gli stretti confini in cui questo suono si muove da anni; altrove sonnolenza, innamoramento di un passato fortunatamente irrecuperabile, narcisismo fine a se stesso.

E' grazie a lavori come questo che il tramonto di una scuola appare irrimediabilmente sancito. Vediamo cosa ci riserverà il futuro, anche se oltremanica le prospettive non sembrano affatto rosee.

(m. f.)



VAN DYKE PARKS
Clang of the Yankee Reaper
(Werner Bros.)

Soltanto due parole, per frantumare una favola vecchia. Van Dyke Parks è quell'americano sbilenco, figlio della nostra discografia, che ancora nei '60 si impose alle masse più attente predi-

cando l'« assolutamente enigmatico ». Ci credemmo, gustammo in quei dischi (*Song Cycle* nel '67, *Discover America* cinque anni più tardi) lo strabiliante egoismo, l'infernale strafottenza: e apprezzammo (vero specchio per le allodole!) il pregiato anticonsumismo che portava l'uomo a degnarsi solo una volta ogni tanto, scomparendo per il resto tra le pieghe di una misteriosa scena. Agli amici, che ascoltando la « scoperta dell'America » storcivano il naso protestando per la poca carne al fuoco, rispondevamo sbandierando l'ironia, il piglio subdolo della musica, la struttura magistralmente diversa: lo scherzo delle maracas e dei tamburi cubani divertiva ben oltre il lecito, suggerendo gloriose apologie del pop sotterraneo, non allineato, profumatamente out.

Ora non più. Passata la stagione della esplorazione a tutti i costi

(stabilito, oltretutto, che di terre vergini più traccia non c'è), collocate meglio le tesi del divertissement, Van Dyke Parks ci appare diverso, più pallido, meno importante: un signorotto che vuol parlare con frasi da barzelletta, uno « spirito ameno » che non sa elevarsi al limbo del geniale sarcasmo. Americano, in tutti i sensi: e con poco nerbo, con un « potenziale esplosivo » incapace di superare, fosse anche solo per un palmo, la soglia di pericolosità. I dieci brani che qui offre, tiepide canzoncine « esotiche » con fiati + maracas + voci lontane, stan disegnate su cartoline di tanti anni fa, tra un francobollo di Trinidad e la sciocca elegia della canna da zucchero: senza nemmeno l'ausilio dell'intrigo deculturale (il miraggio del kitsch, fatto balenare e poi distrutto) che solo può sorreggere simili operazioni, con un occhio divertito

e uno scandalizzato.

Messo così il discorso, sistemate le banderuole dell'« io mi diverto e suono così, ogni attenzione cade e il calypso invade il campo, proponendosi come « genere gustoso » e basta, con tutti i disimpegni che tengon dietro: agli amanti del ballo amerindo l'ultima occasione, fingendo d'essere nella sala dei ricevimenti di qualche lussuoso transatlantico in crociera.

(r. b.)



La PFM presenta il nuovo cantante Bernardo Lanzetti e l'album *Chocolate Kings* in un tour italiano dal 18 dicembre '75 (Torino) al 9 gennaio '76 (Reggio Emilia)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



THE BLACK SAINT
milano - via v. monti 41 - tel. 431414

DON PULLEN



SOLO PIANO ALBUM

DON PULLEN
Solo Piano Album
(Sackville)

Sembra davvero giunto il momento di Don Pullen, pianista folle e terribile che molti hanno conosciuto solamente negli ultimi due anni durante la sua militanza nel gruppo di Charles Mingus. Ma la storia di Pul-

len non è una storia recente. Il pianista fu infatti uno di quei ribelli della prima ora del free degli anni '60. Pur non avendo la fortuna di lavorare con nomi più noti del calibro dei Coleman, Ayler ecc., combatté impetuosamente, com'è nel suo carattere, la sua battaglia nelle medesima direzione, al fianco di personaggi che oggi possiamo dire alquanto immeritatamente sottovalutati. Anzitutto il sassofonista Giuseppe Logan (da anni ormai costretto ad un inglorioso e triste ritiro), del cui gruppo Pullen fu la colonna insostituibile. Poi il geniale batterista Milford Graves, con cui Pullen a quei tempi si esibì in alcuni concerti addirittura in duo, formula fino allora piuttosto inedita.

Dunque, Don Pullen oggi ha tutta l'esperienza e le carte giuste per intraprendere una carriera da leader, perché proprio con Mingus ha certamente dovuto mediare la sua

DISCHI UNITED ARTISTS



GRATEFUL DEAD RECORDS

UAS 29895

musica, sottoponendola agli schemi mingusiani. Si capisce che, dopo tutti questi anni, oggi Don abbia dentro ancora tutta una propria personale carica da liberare. La sua musica, il suo approccio al piano è un qualcosa di forte e spesso addirittura violento che qualcuno superficialmente può ricollegare a Cecil Taylor. Ma a ben guardare Pullen, pur ammirando sicuramente Cecil, sviluppa una sua propria direzione. Don non ama le atmosfere vellutate o i mezzi toni, non accarezza il piano come un Bill Evans, ma i tasti del suo strumento sono percossi sempre con rabbia e carica emotiva. Quello che ad esempio distingue Pullen da Taylor è che Don, pur adottando certi moduli tipicamente free, si richiama spesso nel corso di una esecuzione a strutture e forme della tradizione classica e più recente afroamericana. Questo disco, registrato all'inizio del '75 in Canada, mi sembra finora la migliore prova incisa dal pianista. Questo non è l'ennesimo LP di pianosolo. E non credo proprio che Pullen lo abbia fatto per obbedire ad una moda fin troppo inflazionata di questi tempi. Molto probabilmente Pullen suonerebbe una musica diversa con un suo gruppo. Ma questa sua performance solitaria rivela solo un aspetto forse più intimo e raccolto della sua musicalità. Basta ascoltare i quattro temi dell'album per comprendere una vena lirica, quasi romantica in alcuni momenti, ma paragonate uno di questi pezzi ad altri in un'analoga vena, incisa da pianisti bianchi come Chick Corea e Keith Jarrett, e capirete la differenza.

Qui Pullen anche nelle sequenze più raccolte non indulge mai a sdolcinature o a vuoti neoclassicismi. C'è sempre energia, amore e rabbia allo stato puro, che con l'

accumularsi delle note finire per esplodere con piena forza. Tutti i brani sono splendidi. Tra tutti e quattro cito una stupenda suite dedicata a Malcom X e un tema dedicato al sottovalutato pianista di Chicago Mihal Richard Abrams.

(g. p.)



**TERJE RYPDAL
Odyssey (2 LP)
(ECM)**

Di *Odyssey* si deve parlare meglio dell'ultimo *Whenever*, per mille ragioni: ciò non toglie, però che due dischi siano troppi per il Rypdal 1975 e che il ricordo dei primi albums continui a soverchiare il presente e la musica dell'uomo.

Quello che un giorno era magia, puro spirito imprendibile, diventa oggi, nella stagione della maturità, fragile gioco coloristico. Rypdal ha smarrito innocenza, molto profumo, senso del gioco e dell'invenzione: nell'itinerario degli anni, l'equilibrio dolce delle emozioni ha ceduto sotto il peso di un impressionismo *d'antan*, fumoso quanto appassionato. Resta il gusto di una chitarra strana, né Mc Laughlin né Ralph Towner, capace di affascinare con l'ampia gelida voce: ma intorno non c'è più magnetismo, non c'è incastro di idee, non c'è ritmo venuto dal niente, com'era nella fiaba di *Electric Fantasy* e nella leggenda di *What Comes After*. Una sezione d'archi, testarda quanto inutile, fa qui le veci del mellotron di *Whenever I Seem* nel condurre il suono dove la mente possa afferrare senza sforzo; aiutata nel compito da un trombone assolutamente

«educato», preciso sino all'insolenza nello sfregiare il quid aereo che prende forma.

Gli otto brani rinunciano tutti all'isteria, giusto per non mescolarsi alla folla delle «cose Mahavishnu»: si alzano morbidi, invece, si stendono con profonda voce bassistica e liquida «anima» di batteria, attendendo il segnale deciso di Rypdal. *Midnite*, fra tutte, è l'idea più leziosa, la «bella cosa» levigata: *Adagic* si arrovella nella disperazione, riscattando il proprio nerbo pallido, mentre *Rolling Stone* riecheggia qualcosa del primo disco e finisce con l'insinuarsi gradevolmente in fondo alla testa, a colpi di «eco» e di magistrale serietà chitarristica.

(r. b.)



**MILES DAVIS
Agharta
(CBS-Sony doppio)**

Miles Davis live at Osaka Festival Hall, Japan, February 1, 1975. Miles Davis è tornato per una volta a ruggire con la sua musica. I puristi jazzofili stiano calmi: non si tratta del Davis di prima degli anni '60, del bopper insomma. Non si può tornare indietro e Miles orgoglioso com'è, non lo farebbe mai. Le chitarre elettriche urlano più che mai, le pelli delle percussioni mandano richiami ancor più concitati, il basso elettrico pulsa come un demone, il sax (questa volta del bravissimo Sonny Fortune) grida come un folle, e poi c'è lui, Miles, che suona il suo organo allucinato quasi alla Sun Ra e, finalmente, usa senza parsimonia quella tromba talmente umana e visce-

rale al limite della nevrosi. Chi se ne frega se da *Bitches Brew* in poi ha fatto tanti calcoli commerciali: i moralisti si possono scandalizzare per questo. Quello che conta è che in questo disco (che viene dal Giappone, ma che sta per essere pubblicato in altri paesi) Miles Davis torna a suonare davvero. E anche la cornice organizzata dai suoi musicisti, che nelle ultime prove registrate si era mostrata forse troppo logorroica e sterile, ora pare perfettamente funzionale e piena di mordente. Intendiamoci, non c'è nulla di nuovo di questo disco, ma l'ultimissima svolta davisiana, quella cioè iniziata più o meno con *On The Corner*, acquista in questa performance giapponese una lucidità che non aveva mai rivelato prima. Musica commerciale quindi? Certo non si tratta di avant-garde nel senso più avventuroso e sperimentale del termine, ma se oggi Davis si indirizza ad un pubblico vasto ed indiscriminato, sicuramente non offre a tale pubblico un prodotto ovvio e facilmente consumabile. I suoni (l'elemento elettrico) sono forse vicini ai prodotti più di consumo, ma la musica è di una difficoltà e di una intelligenza che sono molto lontane dal facile e gratuito effettismo. Magari Davis riuscisse ancora a ripetere una prova così maiuscola come quella di questo affascinante doppio album...

(g. p.)



**RICK DERRINGER
Spring Fever
(Blue Sky)**

La graziosa fanciulla un po' mascolina che

spunta dalla copertina è proprio lui, Richard Derringer, il bambino prodigio dei McCoys 1964, il pupillo di Edgar Winter: questo è il suo secondo album solo, dopo la tragica prova di *All American Boy*. Diciamo pure che Derringer non si è mai posto eccessivi problemi di coerenza stilistica, vagando dai flirts con il revival decadente al rockblues sfilacciato di Winter. Con *Spring Fever* Rick ha voluto strizzare l'occhio ad una dimensione lievemente più evoluta ed interessante, che sta lentamente convertendo parecchi strumentisti statunitensi: il suono Todd Rundgren, ricco di venature elettroniche e di appiccicosa ironia, il gioco dove la musica sembra perdere l'atroce, pedante serietà dei riffs di tre note — colorandosi di una *nonchalance* peraltro molto ben studiata, ed attentamente rifinita nelle sue linee strumentali. *Tomorrow, Don't ever say goodbye, Rock* con Chick Corea giullare della tastiera sono robusti e convincenti suggerimenti lanciati su questi sentieri ibridi ma tutto sommato stimolanti. La presenza di John Siegler, il bassista dell'*Utopia* di Rundgren, non va ovviamente considerata casuale; e c'è da scoprire anche un Edgar Winter più convincente e misurato, senza invadenze da leader e piumini da cipria sulle guance.

Peccato che Rick non abbia trovato nemmeno questa volta il coraggio di condurre fino in fondo l'operazione, lasciandosi inghiottire dalla melma dell'ovvio con assurda passività. Gran parte della seconda facciata è in questo senso da dimenticare, Rick espone dissennatamente il fianco alle critiche sulla sua tecnica chitarristica — proprio debolina — e non resiste nemmeno alla tentazione di infilarsi al collo un paio di *papillons*

1963, tra cui proprio la celebre *Hang on Sloopy*. Di fatto i lati positivi dell'album valgono come conferma del fermento attualmente vivo tra gli epigoni di certo rock, forse ora davvero sul punto di voltare pagina con una certa decisione. Coraggio, c'è posto per tutti...

(m. f.)

OLIVER LAKE Heavy Spirits (Arista-Freedom)

Oliver Lake, figura finora quasi sconosciuta della scena afroamericana, sembra oggi intenzionato a concentrare i suoi sforzi per uscire dall'anonimato. Lake è relativamente giovane, ma è attivo da diverso tempo, solo che il suo campo d'azione fino a poco tempo fa si era tenuto lontano dall'area newyorkese, da sempre il centro più vivo e commercialmente sicuro della musica jazz. Oliver Lake, sassofonista alto e occasionalmente pianista, ha lavorato principalmente in città finora poco battute come St. Louis e Chicago, in cui è stato particolarmente vicino agli uomini dell'A.A.C.M. Ha anche girato un po' l'Europa, tre anni fa circa, alla testa del B.A.G. (Black Artist Group), che comprendeva ottimi e giovanissimi musicisti come il sorprendente trombonista Joseph Bowie e il batterista Charles Bobo Shaw. Solo recentemente Lake si è domiciliato a New York e le sue azioni sono salite di colpo. Il fatto è che Lake appartiene a quella cerchia di musicisti neri, colti ed intelligenti, che rivisitano la cultura nera senza però restringerla in angusti schemi, come Braxton, come Leo Smith e qualche altro, Lake non è insensibile a suggestioni e riferimenti provenienti anche da altri domini, come il vecchio e ormai decrepito occidentale. Questo disco mi sembra un inventario abbastanza indicativo delle

varie possibilità di Lake, che fa una musica molto moderna ed avanzata in contesti diversi e tra i più proteiformi. Tutti validi i compagni scelti per l'occasione, tra cui citiamo il pianista Donald Smith e il bassista Stafford James. C'è anche un solo di alto sax (anche Lake, come Braxton, ama sovente suonare in concerti solitari), in *Lonely Blacks*. Una citazione a parte è il brano *Rocket* con praticamente il B.A.G. ricostituito per l'occasione

(g. p.)



QUICKSILVER MESSENGER SERVICE Solide Silver (Capitol)

Rincorrere tutti i grandi « ritorni » di questa epoca povera d'ingegno può essere lo sport più frustrante possibile, per chi segue con una certa attenzione la scena musicale. I paragoni sono assolutamente inevitabili: e la constatazione di come l'operazione tenti di sfruttare il fascino di un nome per imporre il probabile squallore di un suono riesce decisamente poco incoraggiante. La tentazione di costruire un'eccezione per i Quicksilver è comunque notevole: proprio la stessa formazione di *Happy Trails*, con Dino Valenti e perfino qualche stoccata di Nicky Hopkins... *Solid Silver* è verosimilmente un tentativo isolato, non il preludio ad un ritorno in grande stile: sempre che le classifiche non riservino grosse sorprese.

Paragoni, dunque. Dai solchi emerge evidentemente un certo pudore nel riproporre i contorsionismi di *Comin' Thru*, dell'ultimo buio periodo

nella vita del gruppo. Sorridente revival, immagini 1968 in controluce, il sapore conclusivo bel buon vino irrimediabilmente annacquato: quello che lega oggi i cinque musicisti, evidentemente, è solo la convinzione di essersi imbarcati in un'avventura economicamente redditizia, non certo il fuoco e la lucidità del passato. Con queste premesse, nessuna sorpresa nel dover fare i conti con un suono stemperato, opaco, spesso e volentieri anonimo; gli strumenti restano freddi e timidi, Cipollina azzarda solo a tratti qualche breve succosa uscita solistica, Dino Valenti continua ad apparire una nota sciaguratamente stonata e gli altri si comportano con lo stesso entusiasmo di sessionmen prezzolati quanto inutili. Rock all'acqua di rose, quadretti acustici completamente fuori tempo, il tentativo — perdente in partenza — di cogliere nel suono un brivido che non è certo possibile resuscitare artificialmente.

Solo *Flames* e la strumentale *Witches' Moon* mi sembrano all'altezza della fama Quicksilver; *Gypsy Lights* e *They don't know* indicano il livello di scoppiatura di Gary Duncan, davvero ragguardevole; *I heard you singing* è opera di David Freiberg, un patetico ricalco su carta Jefferson Starship. Chi ha bisogno di nostalgie di terza mano?

(m. f.)

QUIET SUN: Mainstream (Island)

Gli «indisciplinati» inglesi, quelli che non rispondono ai telex dell'hard rock e san resistere ai fascinosi spogliarelli del consumo, si riuniscono di questi tempi in strane congreghe. Quiet Sun è l'ultima in ordine di tempo: una band che raccoglie pregevoli «sbandati» ed eterne promesse, alla ricerca di quella

vera pietra filosofale che è il suono nuovo, la scottante materia «made in the seventies». Phil Manzanera, appena sceso dal treno solistico che lo ha portato fuori dei Roxy Music, è l'indiscusso leader della situazione: attorno stanno Chuck Hayward, Dave Jarrett, Bill Mc Cormick è una manciata di infermieri-amici, tra cui l'immane Eno con *synthesizer* e *oblique strategies*.

Musica scapestrata... I Quiet Sun somigliano talvolta ai Caravan, talvolta alla Mahavishnu, di tanto in tanto all'imprendibile Wyatt, muovendosi con apprezzabile grinta ma restando sempre fuori dal cerchio della «musica importante». Saccheggiano, emergono in brevi attimi di esaltazione: ma riescono a imporre poco, consumandosi in una danza a suon di fuochi d'artificio che ha il solo pregio di lasciar l'ascoltatore (per un attimo) sbigottito. La radice del loro «voler musica» tira dalle parti dei Matching Mole, con pochi aggiornamenti necessari: un jazz passato in molte camere di decompressione, un ritmo violento e singhiozzante, una timbrica che rinuncia al «bello» per tirar verso il nevrotico e il 220 volt. Con poca fantasia, però: e qui sta il limite di una esperienza che si porta in volo troppe zavorre, rinunciando a seguir sino in fondo in «manuale anarchico» del giusto capitano Wyatt.

I sette brani presentano qualche crepa, a cominciare da RED con apologia del *Petit Montagnard*, sino all'interminabile *Rong Wrong*, che annoia in fondo a tutto: ma non mancano le notevoli cose, da *Sol Caliente*, che apre ingnocchiandosi all'infinito, a *Mummy Was An Asteroid* che giustifica il titolo fantascientifico con una schizoide condotta strumentale dell'ottimo Dave Jarrett. Tutte cose

da ascoltare, almeno a livello di curiosità: diamo due pallini al risultato ma ben cinque all'intenzione non consumistica, sicuri che il prossimo disco ci risputerà in faccia la sentenza. (r. b.)

JOHN ABERCROMBIE Gateway (ECM)

Un altro prodotto ECM. Soffice, vellutato, amabile, raffinato, inoffensivo, ma a differenza degli ultimi c'è molto meno formalismo e, per una volta, un po' di calore e di linfa vitale. John Abercrombie, chitarrista non soltanto abile, come è ormai consuetudine in tanti giovani musicisti americani, si ripresenta all'appuntamento, dopo il suo primo LP per la medesima etichetta intitolato *Timeless*, per la verità non troppo soddisfacente, con la medesima formula del trio. Ma, stavolta, all'organista Jan Hammer ha sostituito il contrabbassista Dave Holland, mentre alla batteria c'è sempre il solito Jack DeJohnette imperiale. Non sarà solo per il mutamento di un uomo certamente, ma questa seconda prova di Abercrombie è molto più risolta ed incisiva della precedente. Qualche volta la musica si fa un po' troppo epidermica, ma nella maggioranza dei solchi resta fresca e eccitante. E' musica senza molti problemi, ma di notevole livello e piuttosto positiva. Abercrombie, pur essendo un musicista che non possiede certo le capacità organizzative commerciali di un McLaughlin, non gli è certo inferiore per le sue doti artistiche. John è un tipo modesto e non sa improvvisare carnevalate coreografiche promozionali. Si fa avanti soltanto con la forza e la scorrevolezza della sua musica. Ed in *Gateway*, grazie anche all'apporto dei suoi ottimi compagni, la musica c'è. (g. p.)

ASH RA TEMPEL FREAK 'N' ROLL



Di tutta la genia tedesca, ormai in odore di santità, costoro sono i più scapestrati: da tempo pagano questo loro *out* con il silenzio o l'allusione veloce, ben distante dall'incenso che ricopre gli Edgar Froese-Klaus Schulze. Gli è che il complesso non ha mai saputo decidersi, per parlare col linguaggio del consumatore: giocando d'equilibrio nello scontro tra « fisicità » alla Amon Duul e « spiritualismo » da sogno tangerino, tentando un improbabile allacciamento tra ritmo genitale e puro espandersi di mente.

Proprio qui sta il fascino, a voler guardare a fondo. Ash Ra Tempel vale qualcosa (un qualcosa che polemicamente potremmo anche far grande, tanto ci dà fastidio l'ipersuccesso di « quelli emigrati a Londra ») per l'ostinazione del « diverso », per l'eresia del blues a Katmandu, per l'intuizione semplice di una musica in grado di unificare le suggestioni: l'errore che certo possiamo scorgere è quello del viaggiatore entusiasta che inciampa, cade, ma bene o male esplora, e può guardar dall'alto di una conquista il superdivo con astuta abilità coloristica. Arriviamo ad azzardare una previsione con lingua velenosa: se un giorno si vorrà

leggere la storia del pop tedesco e delle sue implicazioni con la cultura giovanile sarà bene guardare costoro prima di molti altri, tanto la musica è colma di fermento e in grado di toccare i punti nevralgici della « nuova situazione cosmica ».

Ash Ra Tempel nasce come Klaus Schulze + Manuel Gottsching + Hartmut Enke, sul finire dei '60. La scena tedesca ha appena scoperto il pop, con l'occhio vigile di chi bada al sodo, alla edificazione di una « nuova cultura »: psichedelia e libero suono feroce si contendono il campo, lasciando da parte il gesto frivolo che il consumo in ascesa si ostina a proporre. La DHR, etichetta berlinese voluta dal giornalista Rolf Ulrich Kaiser, si mette a cercar tra piazze e mercati le « occasioni » non ancora « prodotti »: se Tangerine Dream è la prima scoperta, Ash Ra Tempel è il flash che viene immediatamente dopo, con le stesse voglie di « sperimentazione metafisica » che faranno sparire, per anni e mesi, di *kosmische music*.

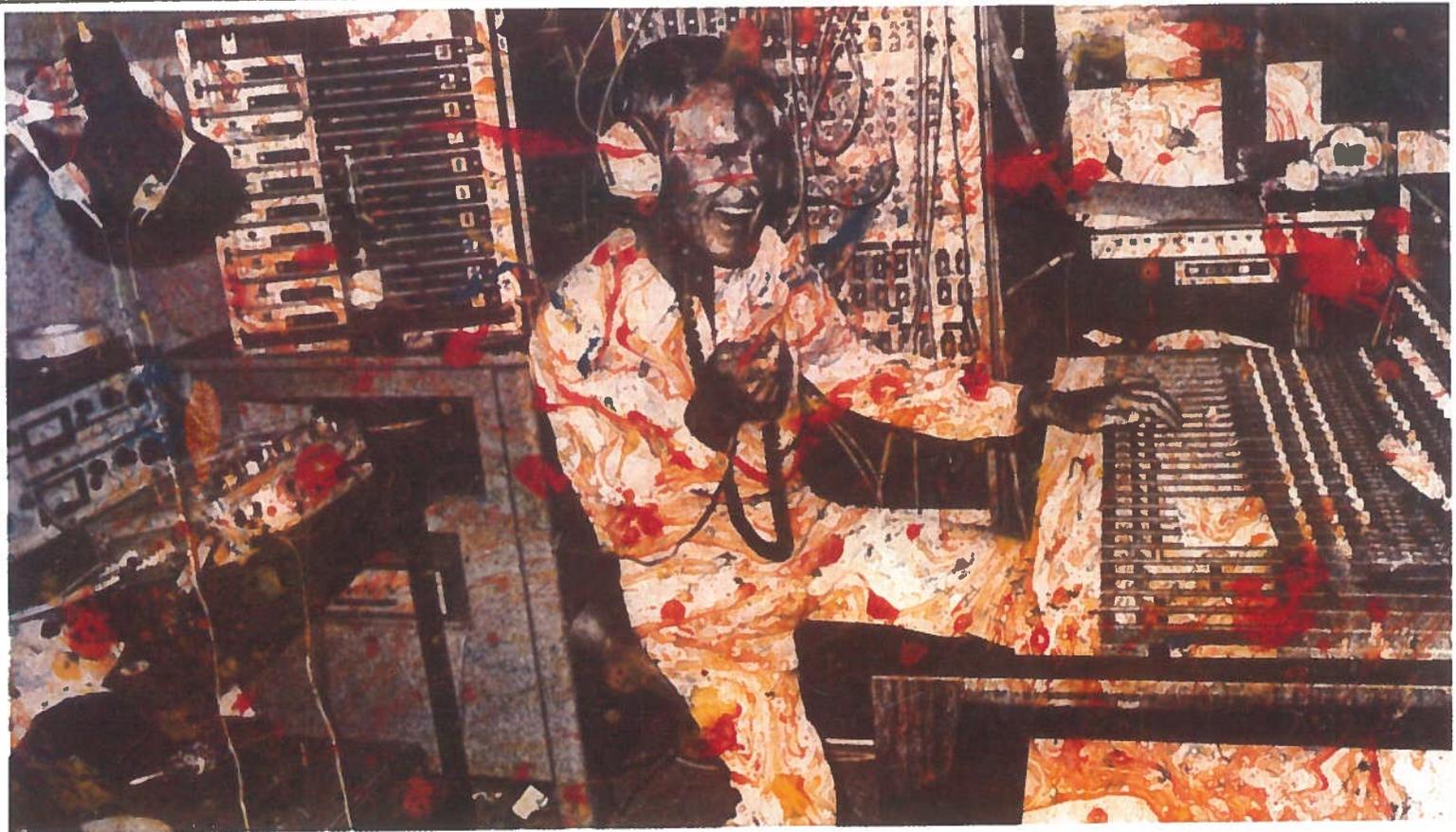
Il complesso gioca sull'intuizione Pink Floyd, sul « panier di segreti » inviato a tutti i freaks-persone libere come dono di un Natale ormai lonta-

nissimo. Nella loro storia, che è amore per i fumi azzurri, viaggio, Allen Ginsberg letto con aromi, Timothy Leary-scandalo d'America, la musica è un veicolo per parlare, per farsi intendere, un razzo coloratissimo per disegnar « dove si è » e cosa si vuole. L'ingenuità canta a voce spiegata, tra echi e frequenze e rumori « evidentemente celestiali »: rovesciata solo all'ultimo istante da una incredibile vocazione bluesy, che proietta il complesso in una Chicago della Nebulosa di Andromeda, con le dodici battute decise ma pure spogliate di ogni terrenità. Una indicazione favolosa che i Pink Floyd appena avevano soppesato, nel loro *trip* di superbia; e in effetti Manuel Gottsching funziona proprio come un David Gilmour meno celebre — più umile — più lucido, destinato a venir dopo il maestro ma con qualcosa nel sacco.

Il primo disco (nero e arancio, con buffa copertina in odore di Freak-Oriente) mette giù la storia con sublime semplicità. Schulze non ha ancora elaborato i piani di potenza che lo vedranno protagonista da *Irrlicht* in avanti e offre quello che può: suoni nudi, in strane fogge, fundamentalmente belli, nel letto dei quali l'elettronica

non è più dannazione ma speranza ed elisir di grande gioia. Suono limpido ma di poco nerbo, cui manca forse il collegamento tra le parti vitali: Gottsching si prova ad uscir discretamente dal guscio, ma il suo Mike Bloomfield in atterraggio su Venere non ha ancora la maschera della verità che sconvolge. Si intravede qualcosa, comunque, nella lunga collana di energia che perlomeno significa « siamo vivi »: il '68 psichedelico manda i suoi messaggi di divulgazione.

Schwingungen, senza più Schulze e con un organico che dice Gottsching + Enke + Wolfgang Muller + amici vari, si mette d'impegno a quadrettare il foglio. Le molte sfaccettature del complesso vengono in superficie, la magia si sposa alla rabbiosissima sensazione: c'è posto per i « rumori di sogno » *Ummagumma* e per il suono del dopo Jeff Beck, per voci di zucchero e poesie che recitano « i fiori devono morire / lo vedo quando ritorno dal mio incubo lisergico / vivendo nel mezzo / della foresta vetro e neon ». Le cose migliori, naturalmente, vengono dalla contaminazione di cui già si è detto, dallo strano parlare che è acqua e fuoco: così la suite spezzata di *Light & Dark-*



ness offre strascichi di suono nero ormai reso Universale (un clima geniale...) e poi scampoli di quella che un giorno sarà la paranoia Can, con la bocca impastata in eterno di foglie di cannabis. Più debole la facciata di Schwingungen, dove Bombay è venduta a pochi centesimi con figurine da Paese del Bengodi, tra rumori d'angeli e un coro finale che esalta nella terribile ovvietà.

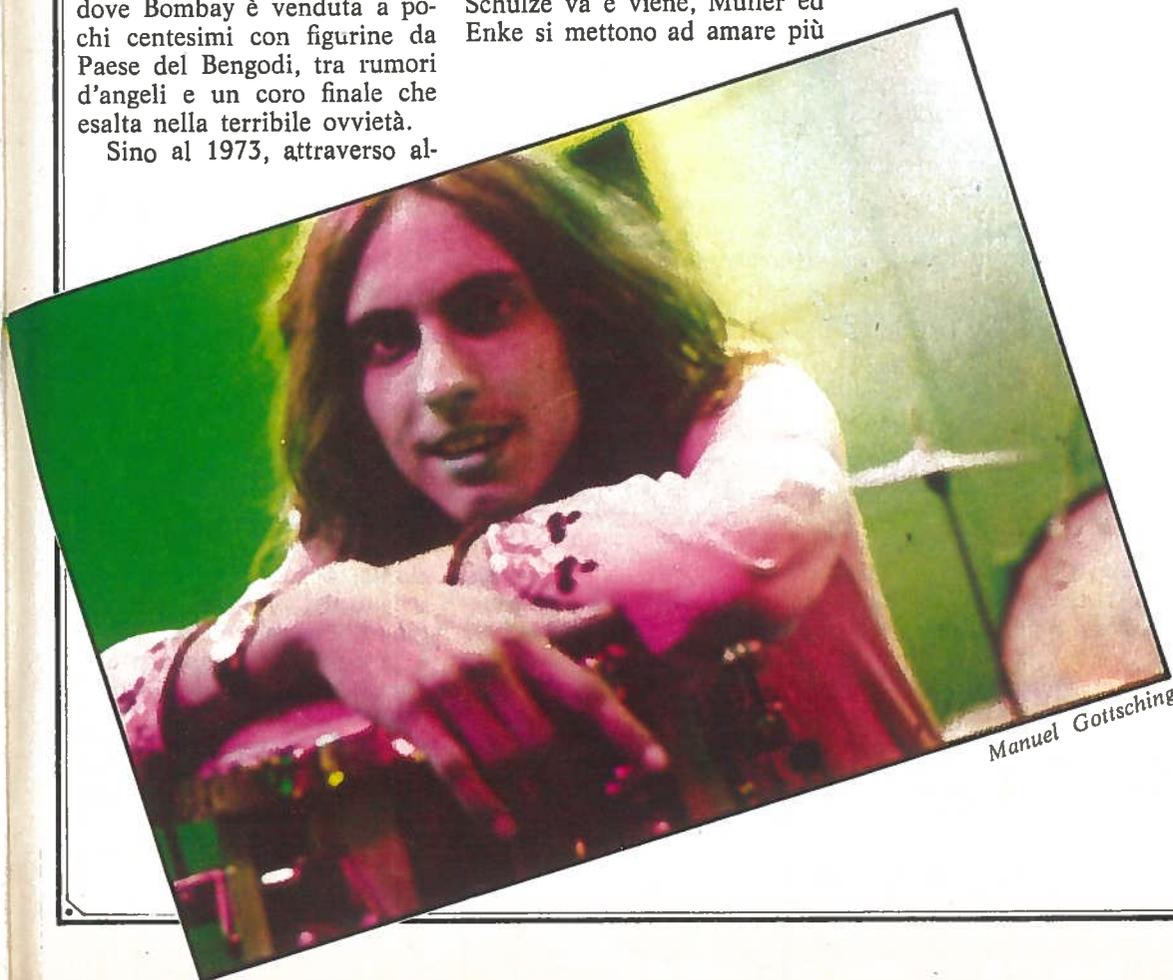
Sino al 1973, attraverso al-

tri ottanta minuti di musica, l'esplorazione di Ash Ra Tempel prosegue in quella direzione. Il complesso è una cellula pazza, Gottsching vive e compone non curandosi dell'oggi e del domani, della certezza di una formazione stabile: così Schulze va e viene, Muller ed Enke si mettono ad amare più

cose contemporaneamente e si fa viva una dolce cantante, Rosi Mueller, che già nelle «tracce» di Schwingungen aveva offerto le sue «buone vibrazioni». Il fuoco violento del *deutsche pop*, ad ogni modo, impo-

ne certe regole di comportamento; così, tra il delirare per Amon Duul e la mistica attenzione per Tangerine Dream, il gruppo assolda Timothy Leary esiliato in Svizzera e inventa il *disco psichedelico* del secolo, prenotando una comoda poltrona nella stanza della notorietà.

La mossa non riesce, e sarebbe vano chiedersi i molti «perché» di stampo squisitamente consumistico: basti solo sapere che *Seven Up*, il frutto della meditata session, è disco strano e un po' anemico, perfettamente Ash Ra Tempel e poco benedetto dalla presenza del Professore di Berkeley. Nelle ampie suites di *Space* e *Time*, i vari piani di lavoro si incrociano e si confondono, dando luogo a bizzarri *assemblages*, a scoppi di vitalità seguiti da liturgiche invocazioni d'infinito. La patetica voglia di esorcizzare il mondo facendo parer ogni cosa «bella» e «spaziale», taglia la testa al disco in quasi tutta la sua interezza: il «dottore delle stelle» (quello di *Fuga*, sia ben chiaro, non quello delle profezie di *Gran Sacerdote*) è d'impaccio più che d'aiuto, assiso sullo scranno del padrone attorno al quale ogni cosa deve ruotare. Molto meglio *Join Inn*, quindi,



Manuel Gottsching



quarto disco dove Schulze manda l'ultimo sibilo e Rosi Mueller entra dalla porta principale; il filo di Schwingungen è ripreso con tremore e gioia, senza bisogni assoluti di *Seven Up*, con l'elettricità che pulsa in fondo a *Freak & Roll* e il solito essere / non essere « spaziale » di *Jeansetts*. Si ammirano gli artigiani del clima, ed è già qualcosa: ma da qualche porta socchiusa vengon fuori anche gli esploratori di vera musica, quello che non guarda in faccia a nessuno e sa esistere nelle dannatissime forme della realtà in movimento.

L'idea granitica di quel suono (la formula...) muore con l'inverno del '73, assieme alla incredibile Fenice Tedesca. Ash Ra Tempel prende ad appassire, con lento slancio solenne: nessun crollo fragoroso, nessun abbraccio mortale con la malefica England ma una danza folle dove più della malefede può la confusione e la intima bruciatura. Con Schulze e la solita cerchia dei « corrieri cosmici », Gottsching prova la avventura di *Cosmic Jokers*: sublimazione dello spazio / droga infinito, dove l'equilibrio sul filo del ridicolo è mestiere quasi impossibile. Tra eco interminabili, crescendo

smorzati, vibrazioni a gettone, la Germania canta la propria gioventù consumistica: « affare » da bambini stralunati, dove il neoconformismo della falsa dolcezza, falso misticismo, Oriente e Amore da cartolina recita la sua *pièce* più impegnativa. Nella nicchia tiepida del complesso, invece, la psichedelia ormai consunta è gettata come un costume demodé: il quinto album, che recupera la solita Rosi senza profumo, è gioco di brutto mutamento, dove il blues dello ieri e dell'altroieri è sostituito da un quasi Clapton con fumi di California. Gattsching sciupa un'ottima occasione per parlar *black* con intelligenza, rinnovandosi sino allo stupore: le sue fughe rimangono nell'ovvio, nel già detto, si misurano con terribili schemi batteristici e muoiono nell'orto della canzone, sia essa elettrica (*Day Dream*) sia essa melodica (*Fairy Dance*).

A questo punto il complesso non c'è più, rotto nella sua vita interna da mille ondeggiamenti e dall'esplicito tradimento della lingua originale: Gottsching esce allo scoperto, allora, proponendosi come unica entità Ash Ra Tempel e legando il suo nome e quello soltanto ad una stupefacente idea: *Inventions*

for *Electric Guitar*, disco di notevole ambizione dove tutto ruota attorno alla chitarra e alle sue molte possibilità di suono e colore. *Inventions* è un giorno nuovo, per nebuloso che possa essere: è distacco dalla nevrosi blues, è scempio della polvere cosmica e abbraccio alla meraviglia Reich, alla iterazione Riley, all'intuizione di una scuola ormai famosissima. Il fine, ad ogni modo, non si sposta di molto: far musica, per Gottsching, è nella fiera delle *Inventions* quello che già era in fondo a *Schwingungen*, occasione di stimolo mentale, di scambio di energia, di invito a ricoprire il mondo con le tempere della fantasia. Cambiano i modi, ma si perpetua l'ingenuità: se prima ci sfuggiva il senso di un rumorismo in fondo estetizzante, ora non comprendiamo appieno la storia di una chitarra che anziché esplorarsi sino alla ossessione manda in cielo i fantasmi del proprio « colore ». *Inventions* è disco fragile, infatti, disarmante nella propria ignoranza: tutto il geniale intreccio della scuola Riley è ridotto a superficiale espediente, il ritmo subisce il gusto del consumo, la variazione timbrica è un fuoco d'artificio che non può non ri-

cordare il synt pigliatutto di Edgar Froese. Magia da supermarket, in fondo all'evoluzioni anche « piacevoli » del nostro eroe: come far capire a questa gente che vogliamo legger libri e non fumetti, che poco c'importa della chitarra che sembra — il piano, sembra — il saxofono, suona — come — l'organo, che la musica ci pare oggi una difficile esplorazione « dentro » e non una trionfale marcia « fuori »?

Lasciamo Manuel Gottsching ai suoi problemi: cerchiamo di estrarre cose buone da quello che è stato. Si impone una sola allarmata considerazione: possibile che sia già appassita l'idea del pop tedesco, possibile che i protagonisti del '71-'72 (Schulze, Gottsching, Froese, Fricke) abbiamo già esaurito la propria carica vitale?

E' un problema di superficialità, ci sembra: quando il volano del presente smette di girare a velocità pazza, la vita e la bellissima ingenuità pratica possono essere sostituite solo dallo studio lucido, dalla meditazione cattiva, dalla critica a tutto e a tutti, senza compromesso.



MARIO GUARNERA



ADRIANA

P.A. 1110

il 45 giri tratto dall'LP "ADRIANA&NOI"



Italiana - via Senato, 12 - 20121 Milano

Intervista con Franco Parenti

Sono le venti e al salone Pier Lombardo di Milano è già iniziata la coda per lo spettacolo di Della Mea, Ciarchi, Marini, Pietrangeli, Rivolta. Il Pier Lombardo, di cui andiamo a intervistare il leader carismatico Franco Parenti, assomiglia a un'enorme macedonia dove si mischiano, sera dopo sera, i sapori più diversi.

Ci ritrovi l'intelligenza amante del viscerale Testori, i militanti politici pugni chiusi e case occupate, fanatici cultori del cinema di fantascienza, i giovani alternativi di Re Nudo. Parenti ha scelto una strada nuova, ha lasciato il geniale mestiere di girovago e ha dato vita a uno spazio teatrale. Poteva fare un teatro come tanti, fisso nell'imitazione della rigidità di uno stabile; invece insieme ai soci della cooperativa ha tentato di dare vita a un centro polivalente.

PARENTI: Lo spettacolo teatrale non può esaurire tutti i problemi che lo stesso testo solleva. Non si può scindere il testo che si mette in scena da tutti i motivi sociali, politici, polemici che hanno ispirato la nascita di quel testo.

Noi cerchiamo quindi di non esaurire tutto il discorso sul teatro all'interno del teatro stesso. I momenti di spettacolo musicale, di dibattito culturale o politico, i momenti cinematografici si inseriscono in questa ricerca di maggior respiro per la stessa operazione teatrale.

GONG: Ma c'è stata un'intersezione tra questo nuovo pub-

blico, giovane e di formazione sessantottesca, con la produzione del Pier Lombardo? Vi sono arrivate delle proposte?

PARENTI: Questo è un tema difficile. Non c'è una soluzione semplice per questo lavoro. L'esperienza ci conforta, ma è in ogni caso un lavoro lungo. Secondo noi è importante il tipo di proposta che facciamo: noi crediamo alla proposizione di problemi, a un teatro problematico, non a un teatro che dia già la soluzione bella e pronta.

GONG: C'è qualche allusione e altri indirizzi teatrali?

PARENTI: Certo. Oggi mettere in scena Brecht / Shakespeare è una forma di garanzia, offre un prodotto di sicuro effetto. C'è stato un processo di mercificazione di questi autori. Noi vogliamo porgere al pubblico conflitti e problemi, anche in maniera provocatoria rispetto al senso comune.

GONG: Un teatro che rispecchi una nuova problematica.

PARENTI: Certo, c'è una nuova domanda a cui bisogna rivolgersi per stimolare la curiosità e la partecipazione.

GONG: Ma allora questo è anche un problema di nuovi autori. Ora l'autore più rappresentato qui è Testori. La problematica di Testori è indubbiamente moderna, il potere e i rapporti interpersonali, ma il suo codice linguistico, il suo *background* lo legano alla cultura ufficiale più che ai nuovi movimenti.

PARENTI: Questo è in parte vero. Però il nostro tentativo è quello di legare alla cooperativa un insieme di autori che condividano il nostro lavoro di ricerca. Luciano Codignola è stato stimolato dalla rappresentazione del testo di Testori e ha deciso di scrivere uno spettacolo appositamente per noi, sulla base di alcune idee che già aveva in testa. La cosa migliore sarebbe quella di avere molti autori nuovi. Tutto il recupero di autori poco conosciuti dell'otto-novecento deve essere un'indicazione per quello che deve nascere adesso.

GONG: Pure da parte di molti teatranti vi è il rifiuto del testo a favore di esperienze fonogestuali, su una linea tipo Living o scuola romana.

PARENTI: Mi stai chiedendo un giudizio sull'avanguardia? Te lo do molto volentieri, ma è un giudizio strettamente personale. Credo che i casi di vera avanguardia siano stati e siano pochissimi. Generalmente si tratta di operazioni convenzionali, facili, di formule, cabalette. Prodotti, anzi sottoprodotti orecchiati malamente. Una vera avanguardia non può prescindere dal proprio retroterra culturale. Prendiamo il Living, io mi ricordo i loro primissimi spettacoli come il *Connection*. Era una rottura reale: ci sentivamo la rabbia contro l'America, contro la cultura ufficiale e l'establishment. Allora sì, questa rottura assumeva un valore universale, diventava una categoria estetica. Ma

qui in Italia spesso si è copiato e basta, senza tenere conto della storia, della tradizione culturale con la quale bisognava rompere, condizionata da un certo rapporto pubblico-palcoscenico. Le operazioni di Carmelo Bene negli anni sessanta, come *Pinocchio*, erano autentiche operazioni di rottura. Ma in quegli stessi anni era molto più rivoluzionario mettere in scena il Ruzzante che dedicarsi a esperimenti fonogestuali. Certe farse napoletane, la ricerca nel campo dei dialetti, come ha operato Cecchi, De Bernardinis, queste sono operazioni di reali avanguardie.

GONG: Ti sembra che il pubblico del Pier Lombardo sia più o meno lo stesso, sia agli spettacoli di Testori che alle canzoni di Della Mea? Cioè: si realizza attraverso lo spazio teatrale un momento di interscambio, di fusione tra diversi strati di pubblico?

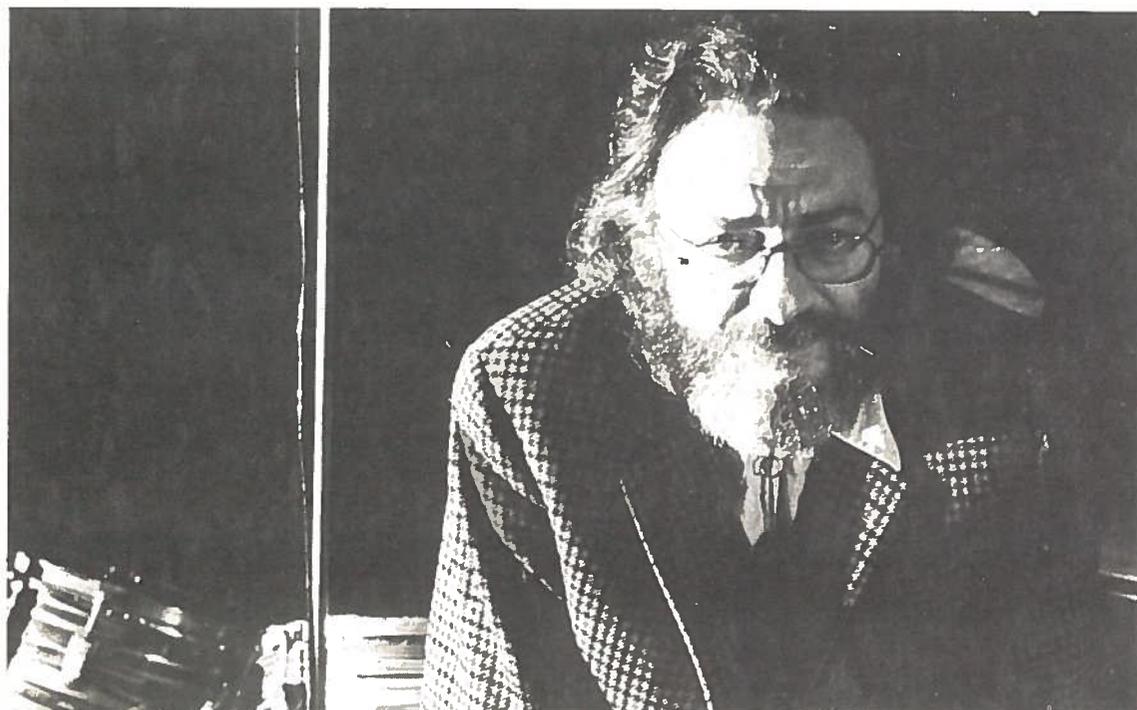
PARENTI: Non saprei. Mi è sempre difficile giudicare il pubblico. Per la minima verifica che si può avere attraverso gli abbonamenti, direi che grosso modo gli stessi abbonati vengono a vedere i vari spettacoli. Inoltre è aumentata la partecipazione anche agli spettacoli più « impegnati », da quando abbiamo sviluppato le iniziative nel campo musicale e culturale giovanile.

GONG: E i rapporti col quartiere?

PARENTI: Noi siamo disposti a discutere in piena autonomia le nostre scelte con il quartiere. Ma il momento di elaborazione non può non essere autonomo. Se le nostre scelte e le esigenze del quartiere coincidono allora va bene; ma noi non possiamo mutare la nostra fisionomia in un modo tutto sommato demagogico. Non è neanche giusto considerare gli abitanti del quartiere come un ghetto. Se hanno voglia di vedere altre cose possono andare, come è giusto che vadano, fuori del quartiere.

GONG: L'ultima domanda: perché la forma cooperativa?

PARENTI: Finora l'attore è stato solo il semplice esecutore di una volontà altrui. Attraverso la forma della cooperativa l'attore viene ad assumere una responsabilità più vasta, deve discutere insieme a tutti le scelte artistiche e culturali, e quindi è più dentro tutta l'attività sociale e politica da cui prendono spunto quelle scelte.



Gaetano Sansone

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

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

«LA MUSICA PORTA ALLA ROTTURA DEGLI SCHEMI, DEI FILTRI E DEI GIOCHI DI PRESTIGIO...»

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

Da quando nei primi anni '60, ai tempi dei Beatles, la cosiddetta musica giovanile, per i giovani, come la volete chiamare, ha fatto ingresso prepotentemente sul mercato dei dischi, sconvolgendo e mutandolo profondamente, si è sempre legata questa musica, altre musiche da quella popolare al free jazz, ad un senso di liberazione, senso politico, di intervento sulla realtà per mutarla.

Una volta si svisceravano testi e suoni dei gruppi rock inglesi o di quelli della West Coast, a ricercare qualche parola impegnata, politica. Si prendeva Dylan come profeta ideale di una generazione.

Adesso, dopo quindici anni si comincia a definire lucidamente il fatto che il rock in ogni sua forma è sempre stato prima di tutto, anche se non esclusivamente, un grosso affare.

Ci interessa prima di tutto il paese in cui viviamo; il passaggio da una economia agricola all'industrializzazione è stato così pieno di contraddizioni, intoppi, miserie, carenze di pianificazione, rapine su vasta scala a tutti i lavoratori che, oggi, 1975, nell'area dei paesi «sviluppati» capitalistamente l'Italia è forse l'unico in cui è ancora possibile la correzione di questo sviluppo verso l'interesse delle masse popolari. Questo grazie alla forza dello schieramento operaio, della sinistra tutta.

Il punto, allora, è uno: usare la musica per il progresso, per andare avanti, per contribuire a questo processo che, se non è rivoluzionario, come minimo, va avanti per migliori condizioni di vita di tutta la collettività. Ma la musica è poca cosa; di fronte, per esempio alla vertenza Leyland-Innocenti. C'è qualche cosa che la musica può fare, come strumento di lotta per far sì che la British Leyland non metta sulla strada 1500 metalmeccanici milanesi?

È una ipotesi di lavoro su cui si muove una certa parte dei musicisti democratici che operano in Italia, che si vogliono porre a diretto servizio della classe operaia. E nessuno può avere ragioni per dirgli di non fare in questa o quella fabbrica occupata concerti di canzoni politiche; un modo per aumentare la tensione emotiva



della lotta e per contribuire economicamente a mantenere la lotta stessa.

Ma in un'ottica più vasta cosa può fare la musica per mutare i rapporti fra la gente, i rapporti fra chi detiene potere di informazione e detta modelli di comportamento, e chi subisce potere e modelli?

Molto, certo, e penso sia la chiave di volta della possibilità di intervento. Oltre, ben oltre le rapine economiche, quello che lo sviluppo del capitalismo porta via a tutti, proletari e borghesi, è il contatto di ognuno con la propria esistenza e con quella degli altri. Tutto passa attraverso reificazioni, quantificazioni, svilimenti pratici quotidiani. L'uomo, la donna, non sanno più nulla perché nulla vivono come esperienza diretta, fisica, non mediata. Tutto passa attraverso grandi modelli, sensi generali, regole, funzionali alla struttura di sfruttamento della società capitalista.

Quello che la musica può portare è la rottura di questi schemi, filtri, giochi di prestigio operati dal sistema di informazione dello stato borghese.

Giochi di prestigio perché quello che è realmente stupefacente è il fatto che ci sia gente, tantissima, tutta in pratica, che di fatto accetta di lavorare una vita per poco più del pane;

senza casa, senza nessuno spazio per sé. E ulteriore incredibile gioco di prestigio, basato sul condizionamento dell'informazione, è che una buona parte della popolazione dia fiducia, elettorale e quotidiana, ai suoi stessi boia.

E la musica? La musica può essere, uno dei pochi mezzi di comunicazione non passato attraverso la logica, le parole, le vanificazioni verbali che giocano intorno alle cose senza mai toccarle per quello che sono. Può essere qualche cosa nella misura in cui NON usa nulla della sotto-logica borghese e occidentale del « tutto definito », « tutto chiaro e risolto » a priori. Può essere qualche cosa ogni volta che si pone come diversa dal pacchetto di emozioni già confezionate e risolte, carosello emotivo indifferente per massaie o intellettuali di sinistra, dove cambiano le parole d'ordine, i cardini di identificazione (da piange il telefono alla morte di questo o quel compagno) ma il meccanismo, il finto scambio rimane lo stesso. Scardinare la logica borghese, il senso del già detto e già fatto. Ogni volta. Senza « logica ».

Massimo Villa

Ho sedici anni, frequento la terza media. Scrivo da anonimo per non farmi criticare dai miei paesani che vanno pazzi per « Yuppi Du », ecc. Io sono d'accordo con Battiato che un disco del genere andrebbe bene per i cani.

Purtroppo al mio paese saremo una trentina a ragionare in questo modo, alla gente cretina e truffata non si può far capire che tipi come Battiato o Eno, per esempio, si rompono il c... a introdurre l'intelligenza nell'elettronica, e poi magari la gente ha anche la faccia di criticarli. Il popolo di oggi preferisce andare nel passato e non nel futuro. Questo tipo di musica è un'espressione superintelligente, che non è cosa per l'80% degli italiani, dilettanti.

« Per fare della musica ci vuole almeno un po' di intelligenza... ». Ma ci vuole solo quella? Allora è stupido colui che non riesce a farne perché « non è entrato nel giro »?

E se c'è l'intelligenza e mancano i mezzi? E se dentro si hanno le idee, e si ha la capacità di svilupparle meglio di quanto non facciano i Pooh, i Camaleonti, le Orme, i Sensation's Fix, ecc.? E se, tristissima condizione, ci si trova in una città in cui NON ESISTONO locali in cui suonare e fare i soldi per l'amplificazione?

E dopo avuta l'amplificazione, dove andare? A Catania, a Palermo... A Roma... Ecco la meta, l'ideale, il sogno irrealizzabile, perché i treni costano, gli indirizzi mancano, e la scatola chiusa non fa fruttare l'industria discografica. Bisogna essere a Roma o poco di più, per essere P.F.M. oppure B.M.S. o... Sensation's Fix?

È BELLO FARE MUSICA CON INTELLIGENZA, ma avere intelligenza vuol dire comprendere come è difficile (dopo aver tentato per anni) far ascoltare della musica a qualcuno...

Giorgio Carana, Enna.



PIONEER

HI-FI

Come allungare la vita del vostro impianto

Anche il migliore degli impianti HI-FI non è eterno, vi sono però degli accorgimenti che possono prolungare notevolmente la sua vita e migliorare anche sensibilmente le prestazioni.

Bisogna semplicemente armarsi di un po' di pazienza ed avere un minimo di tempo, non c'è nulla di complicato. Oltretutto eviterete di dover portare l'apparecchio in laboratorio ogni volta che qualcosa non funziona sborsando cifre più o meno cospicue per scoprire che il guasto altro non era che una necessità di manutenzione. Basilare è la pulizia della puntina « prima e dopo » l'ascolto di ogni disco, infatti l'accumulo di polvere su di essa provoca delle distorsioni anche notevoli. Per questo basta procurarsi uno spazzolino molto morbido, (l'ideale è il pelo di martora), che si trova nei negozi specializzati oppure in quelli di materiale fotografico (serve anche per pulire gli obiettivi delle macchine fotografiche), e passarlo più volte con delicatezza sulla puntina. Se questa non è stata pulita da molto tempo alla sua base si può formare un deposito di polvere e grasso, in questo caso lo si può togliere con un pezzettino di carta facendo attenzione ed agendo con la massima delicatezza per non graffiare lo stilo.

I contatti dei cavetti, della testina invece si puliscono con gli appositi spray in commercio (ottimi quelli della Philips). Nel giradischi, almeno una volta all'anno, è conveniente oliare le parti in movimento, non il mo-

tore, ma tutte le pulegge e le varie molle e meccanismi, questo contribuirà ad eliminare gli attriti e renderlo più silenzioso. Anche nel braccio è bene oliare la parte dove scorrono i pesi per il bilanciamento e l'antiskating, se questo è meccanico, altrimenti a lungo andare questi comandi si ossiderebbero rendendo difficile la loro regolazione. Controllate anche la cinghia di trasmissione del piatto, se essa è consumata o poco tesa è meglio cambiarla, si eviteranno così slittamenti specialmente nella partenza del piatto e un wow & flutter maggiore di quello dichiarato dalla casa produttrice. Per compiere queste operazioni non vi sono grandi difficoltà, generalmente il piatto è appoggiato sulla puleggia che gli imprime il movimento e quindi basta sollevarlo per poter accedere agli organi da lubrificare.

L'amplificatore invece bisogna smontarlo dal mobile, operazione comunque molto semplice, vi sono solo un po' di viti da svitare. Fatto questo lo si pulirà con un panno dalla polvere che si è accumulata, naturalmente con molta delicatezza e facendo attenzione a non staccare nulla inavvertitamente. Le parti più importanti da lubrificare, (queste con lo spray apposito) sono costituite dai contatti delle uscite per il giradischi, registratore ecc... Si puliscono anche tutti i potenziometri dei volumi e dei toni e tutti i vari tasti badando che il liquido nebulizzato penetri in abbondanza anche nei punti più difficili da raggiungere.

Per far questo mentre si spruzza lo spray si ruotino le manopole e si spingano avanti e indietro i pulsanti più volte, questo faciliterà la penetrazione del liquido. Nelle casse acustiche bisogna pulire i poli di contatto dei cavi dalla polvere e, se hanno i potenziometri per la regolazione dei toni medi o acuti, è buona norma pulire anche questi con lo spray per evitare che emettano un fastidioso ronzio dovuto appunto alla loro ossidazione. Se possedete un registratore sia a nastro che a cassette almeno una volta alla settimana o anche più spesso a seconda dell'uso che ne fate bisogna pulire le testine usando un batuffolo di cotone imbevuto d'alcool che è anche migliore dei liquidi cosiddetti « speciali » in commercio.

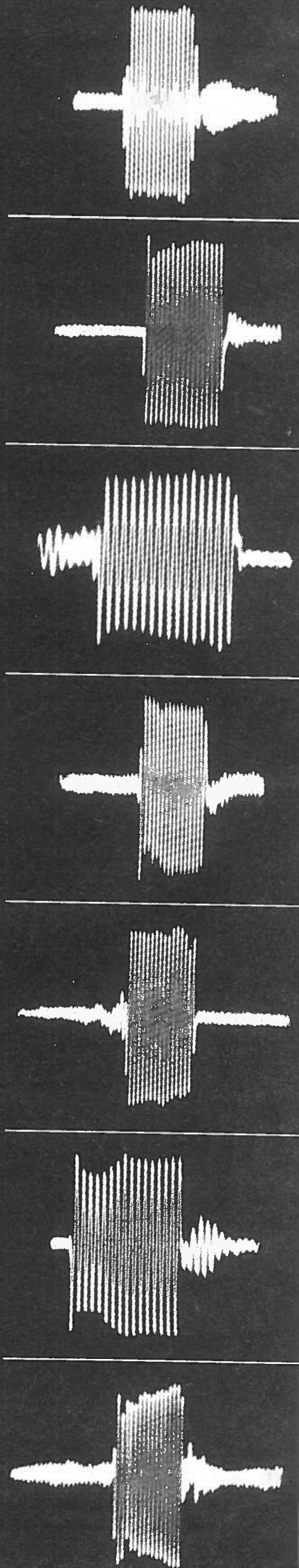
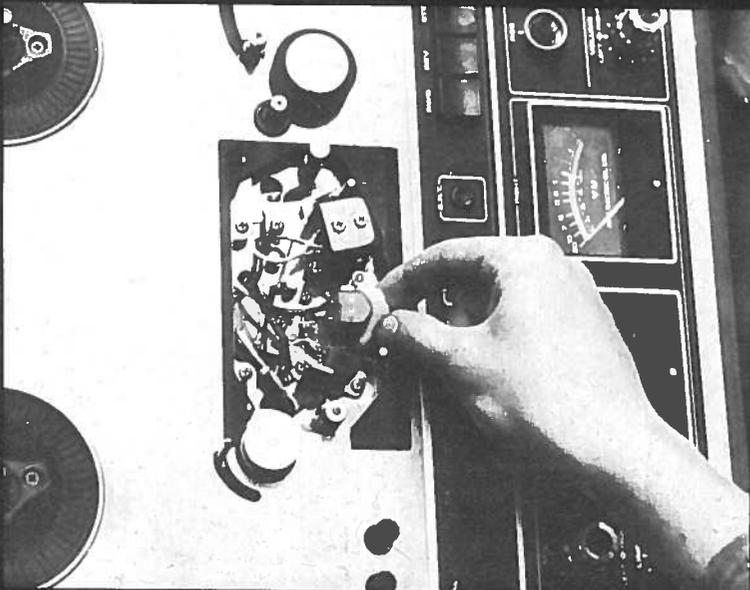
Questa operazione è importantissima perché una testina sporca altera il suono e a volte annulla perfino un canale.

Anche qui bisogna poi smontare lo chassis ed oliare tutte le parti meccaniche in movimento che riguardano l'avviamento la trazione e il freno del nastro, e tutte le molle connesse a questi meccanismi. L'operazione in questo caso, è abbastanza lunga e un pelo complicata perché l'interno di un registratore è una specie di « puzzle » e le parti meccaniche sono piuttosto numerose; non vi sono però ostacoli insormontabili e chiunque, con un po' di pazienza, può cavarsela benissimo. Controllate le parti in gomma, ed eventualmente, sostituitele.

Le case più serie vendono dei kit che contengono cinghie, ruote gommate e tutti quei pezzi più facili all'usura. Naturalmente bisogna pulire con il solito spray tutti i contatti elettrici e i potenziometri e anche in questo caso si agirà come per l'amplificatore.

Tutti questi accorgimenti, oltre a permettervi di avere un registratore dalle prestazioni impeccabili, contribuiscono in maniera notevole all'eliminazione dei vari rumorini meccanici che sono il difetto più rilevante in questo tipo di apparecchiature.

E' tutto, non spaventatevi, anche se può sembrare una cosa complicata in realtà non lo è affatto ed in più vi farà avere le migliori prestazioni dal vostro impianto unitamente ad un congruo risparmio di tempo, danaro ed incazzature.



Rapporto da New York

Andando a New York, mi interessava soprattutto verificare tutta una serie di fatti sulla musica afroamericana, sul suo ambiente d'origine e, ovviamente, sui musicisti. Anche se oggi le informazioni circolano con maggiore rapidità di una volta, ci sono numerosi ostacoli che spesso impediscono di farti un'idea corretta e vicina alla realtà su una determinata situazione. E per quanto riguarda la Black Music sono tutt'ora vivi e dannosamente operanti cento pregiudizi vecchi apparentemente nuovi, che molte volte danneggiano il giudizio anche di chi vuol vedere la situazione di quel fenomeno non solo dal punto di vista puramente musicale, ma collegandolo alla realtà socio-politica da cui nasce.

Il pericolo di un'analisi sbagliata o distorta è tanto più vicino, se ci si affida ai cosiddetti « specialisti del jazz » europei, che quasi sempre partono da concezioni ormai logore, presuntuosamente colte e infarcite di idealismo, che non trovano poi nessun riscontro nella realtà.

Ma vengo a New York... In fondo sono stato fortunato, perché in meno di un mese credo di essermi imbattuto in una quantità di ambienti e personaggi che mi hanno consentito di farmi un quadro sufficiente su tutta la situazione di oggi.

La prima cosa che mi ha colpito, ed è forse quella più importante per noi europei, è la conferma di un fatto che sapevo già. Ma vederse lo lì, chiaro e bruciante davanti agli occhi, è sempre una sorta di shock. L'assurda e recidiva volontà da parte dell'establishment culturale statunitense di tenere questo tipo di musica, che rappresenta senz'altro il contributo più creativo e originale dal punto di vista artistico che gli USA abbiano mai prodotto, in uno stato di emarginazione perenne. Se in Europa e in altri posti oggi si

dice che il jazz è diventato finalmente un prodotto di massa, uscendo definitivamente dal ghetto del pugno di appassionati snob e intellettualini (e ammesso che ciò sia vero), è certo invece che una tale situazione è ancora lungi dall'attuarsi negli USA. Se dalle nostre parti esiste tutta una varietà di situazioni che, sebbene ancora largamente manovrate dal sistema, pur sempre danno la visione di una tendenza positiva verso la eliminazione di tante sperequazioni tra differenti prodotti musicali, negli USA il divario tra la musica di consumo e quella più viva e coraggiosa è nettissimo ed inequivocabile. Non c'è assolutamente nessuna proporzione tra il mondo delle superstars (che sono poche e, nel caso del jazz, è rappresentato da chi ha fatto una scelta qua-

si a tavolino per acquistare fama e denaro, rischiando inevitabili cedimenti sul piano musicale), e quello di chi, credendo e applicandosi testardamente nella musica, paga di persona un tale tipo di rigore assolutamente incompatibile con i canoni su cui si basa la vita americana odierna.

Un esempio che ho visto coi miei occhi. Anche in Europa Gato Barbieri e Anthony Braxton sono diversi tra loro, diversissimi anzi, ma negli ultimi tempi il pubblico, soprattutto quello dei giovani, sta attenuando vistosamente le sperequazioni troppo evidenti. E se oggi, nel migliore dei casi, a un concerto di Gato possono assistere per ipotesi quattromila persone, per Braxton si può arrivare ad un numero di mille e cinquecento.

In America non c'è alcun

rapporto tra i due. Ho assistito a un concerto di Gato a New York e le quattromila persone c'erano, molto più invase e alla ricerca del mito a buon mercato, mentre la musica, con una larghissima fetta concessa al tema dall'Ultimo tango a Parigi, (che non ho mai sentito suonare in un concerto dalle nostre parti), era ancora più ovvia e di routine del solito. E sono stato pure a sentire Braxton, ma con me tra il pubblico c'erano non più di una trentina di persone, stanche ed annoiate, fino a condizionare negativamente anche la musica di Braxton - Wheeler - Holland - Altschul.

Esempi come questi ne potrei fare molti. Si può capire, quindi, perché oggi certi musicisti americani puntano tutto, per i concerti, per i dischi, ecc., sull'Europa, sul Giappone e sugli altri paesi diversi dagli Stati Uniti. E si capisce anche perché oggi accettano i vari compromessi imposti dall'industria dello spettacolo, pur di acquistare un riconoscimento economico e di pubblico, pagandolo magari a carissimo prezzo. Spesso si tratta di ottimi musicisti che, pur di uscire dall'anonimato grigio e maleodorante dei piccoli clubs-scantinati per quattro fanatici jazzofili, finiscono col perdere in breve tempo ogni stimolo autenticamente creativo nel fare musica.

Sono andato a trovare Ornnette Coleman nel suo loft ed ho incontrato un uomo stanco e deluso che ha resistito in silenzio per tutti questi anni, facendo musica ogni giorno praticamente a casa sua e uscendo rarissime volte allo scoperto. Ed oggi, forse vinto dalla noia e dalle difficoltà di sopravvivenza, si è messo alla testa di un gruppetto di cinque ragazzotti anonimi, per suonare i suoi soliti temi belli e personalissimi sempre con quella voce straordinariamente umana e struggente del suo sax, sopra un assurdo e stridente sottofondo



rock-elettrico. Abbiamo parlato poco quel pomeriggio, anche perché lui, Ornette, sembrava particolarmente schivo. Ma ho assistito a tutte le prove del gruppo e ho capito da vicino il dramma di questo uomo, che con le sue intuizioni geniali, alla fine degli anni '50, contribuì ad una svolta decisiva per tutta la musica afroamericana. La cosa più triste è che forse mi posso sbagliare, per fare un certo successo commerciale ci vuole anche un minimo di convinzione. E se un Herbie Hancock oggi è arrivato **on the top**, io credo che un Ornette Coleman non ci arriverà mai. Proprio perché gli manca quel minimo di convinzione, e si sente nella sua musica. Quel suo rock è veramente una cosa sconcertante. Perché lui col suo strumento ha sempre qualcosa da dire, ma quello che gli sta attorno è tutt'altra cosa, risultato complessivo è inevitabilmente meccanico e scarsamente plausibile. E non c'è bisogno di essere degli stregoni o dei profeti per prevedere che il nuovo Ornette - versione rock non diventerà una superstar.

Dunque la situazione americana non è tra le più allegre; ma se, fuori degli USA, le contraddizioni sono meno stridenti, pure bisogna ammettere che, specie per i musicisti neri, esistono meno stimoli creativi e proiettati verso qualcosa di nuo-

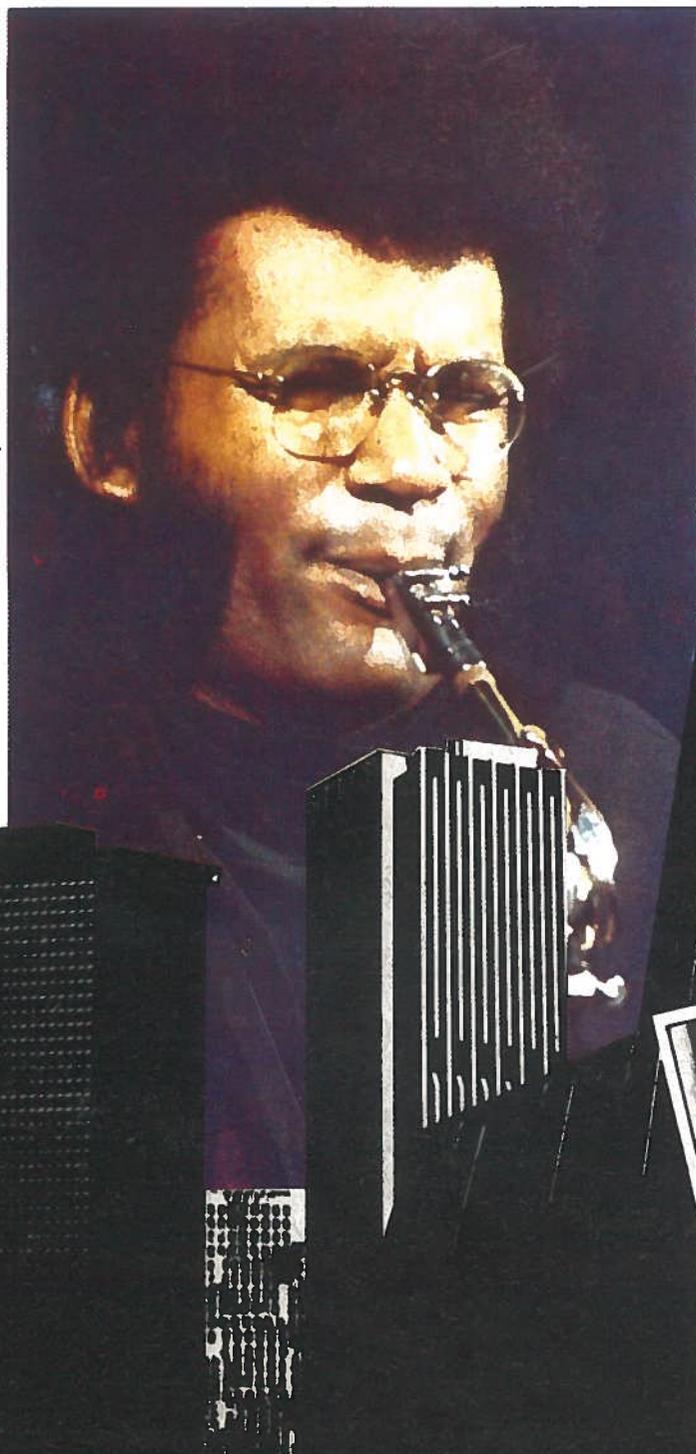
vo. In America, malgrado tutto, sono proprio queste condizioni estremamente contraddittorie a provocare qualche spinta veramente rivolta verso il domani. Ancora una volta possiamo dire che l'America, nonostante le numerose e proficue influenze provenienti da altre terre, sta il posto nel mondo dove succedono più cose costruttive dal punto di vista musicale.

E' veramente impressionante quanti fatti diversi e pieni di interesse accadono anche oggi a New York e in numerose altre città degli USA. La musica cosiddetta **underground** non esiste più,

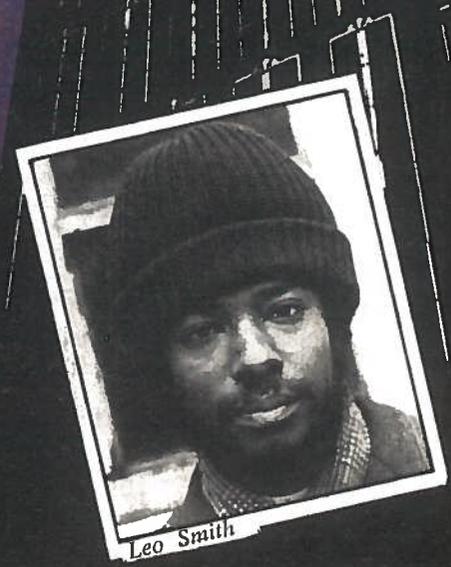
almeno nella sua eccezione più romantica e pittoresca, ma nel 1975 i suoni più avventurosi e terribili si possono ascoltare sempre in antri bui e fumosi piuttosto che in circhi assurdi come il Madison Square Garden. Qui da noi i nomi che fanno qualcosa di vivo oggi sono davvero pochi, autentiche mosche bianche in un deserto fatto di banali ed imbalsamati luoghi comuni. Laggiù, anche se l'aria della rivoluzione è ancora molto lontana, le voci che preparano una riscossa non sono poche né timide. Ci sono quelle che già conosciamo e che sono riuscite a conser-

vare una integrità ed un rigore ormai stabili, come lo scientifico Cecil Taylor, il marziano Sun Ra, il classicissimo Archie Shepp, il modesto ed infaticabile Sam Rivers, ma per fortuna ce ne sono anche numerose altre, giovani e piene di voglia di partire alla conquista del mondo. Un po' di nomi, scelti a caso tra quelli che ho potuto ascoltare nei miei giorni di permanenza a New York. Frank Lowe, sassofonista sgangherato ed acido, che rinnova con grande amore la gesta degli Aylèr e dei Coltrane. Oliver Lake, altro sassofonista, meno istintivo e più di testa, ma parimenti vivo e ansioso di tirare fuori le sue cose più segrete. Joseph Bowie, fratello del Lester dell'Art Ensemble of Chicago, trombonista pazzo e pieno della gioia di vivere dei suoi ventitre anni. Il pianista Don Pullen, che

Anthony Braxton



Frank Lowe



Leo Smith

dopo un'anticamera di anni culminata con la promozione avuta dalla sua militanza mingusiana, pare oggi avviato ad una sicura e meritissima carriera da solista. Alex Blake, bassista entusiasta e voglioso di suonare con tutti, dopo il divorzio (inevitabile) da Billy Cobham. Joe Bonner, pianista elegante ed aereo, che riprende con piglio personale il discorso del McCoy Tyner più coltraniano. E ancora Charles Bobo Shaw, batterista eclettico; Leo Smith, trombettista rarefatto ed intenso; George Adams, sassofonista folle (chi l'ha visto con Mingus lo sa già...); e l'indomabile Leroy Jenkins, con il suo violino lucido e sapiente in qualsiasi contesto. Ma, ripeto, questi sono solo pochi nomi che ho avuto la ventura di incontrare in quei giorni e per lo più solo nell'area newyorkese perché, è doveroso dirlo, ora più che mai le cose più vive e stimolanti succedono anche in numerosi altri posti sparsi un po' per tutto il territorio nord-americano: la West Coast, Chicago, St. Louis, Philadelphia, Boston, Detroit...

Insomma, oggi negli USA, qualcosa è logicamente mutato nell'ambiente musicale e organizzativo del jazz rispetto a venti, dieci anni fa; ma le trasformazioni sono ancora molto lente e, comincio a pensare, che parecchie addirittura avvengano per un

fenomeno di riflesso proveniente dall'Europa e da altri paesi.

Se uno va a New York in uno di quei posti leggendari che ha letto solamente sulle copertine dei dischi e sulle riviste specializzate, rischia veramente di provare delusioni cocenti. Non so, figuratevi il Five Spot, tempio di imprese memorabili ai tempi del miglior Monk, del più scatenato Mingus e compagnia bella. Uno ci va e si trova in uno squallido salone-bar con il quintetto di Dewey Redman (con Leroy Jenkins ospite di lusso): la musica è bella, ma i musicisti suonano per i muri e ba-

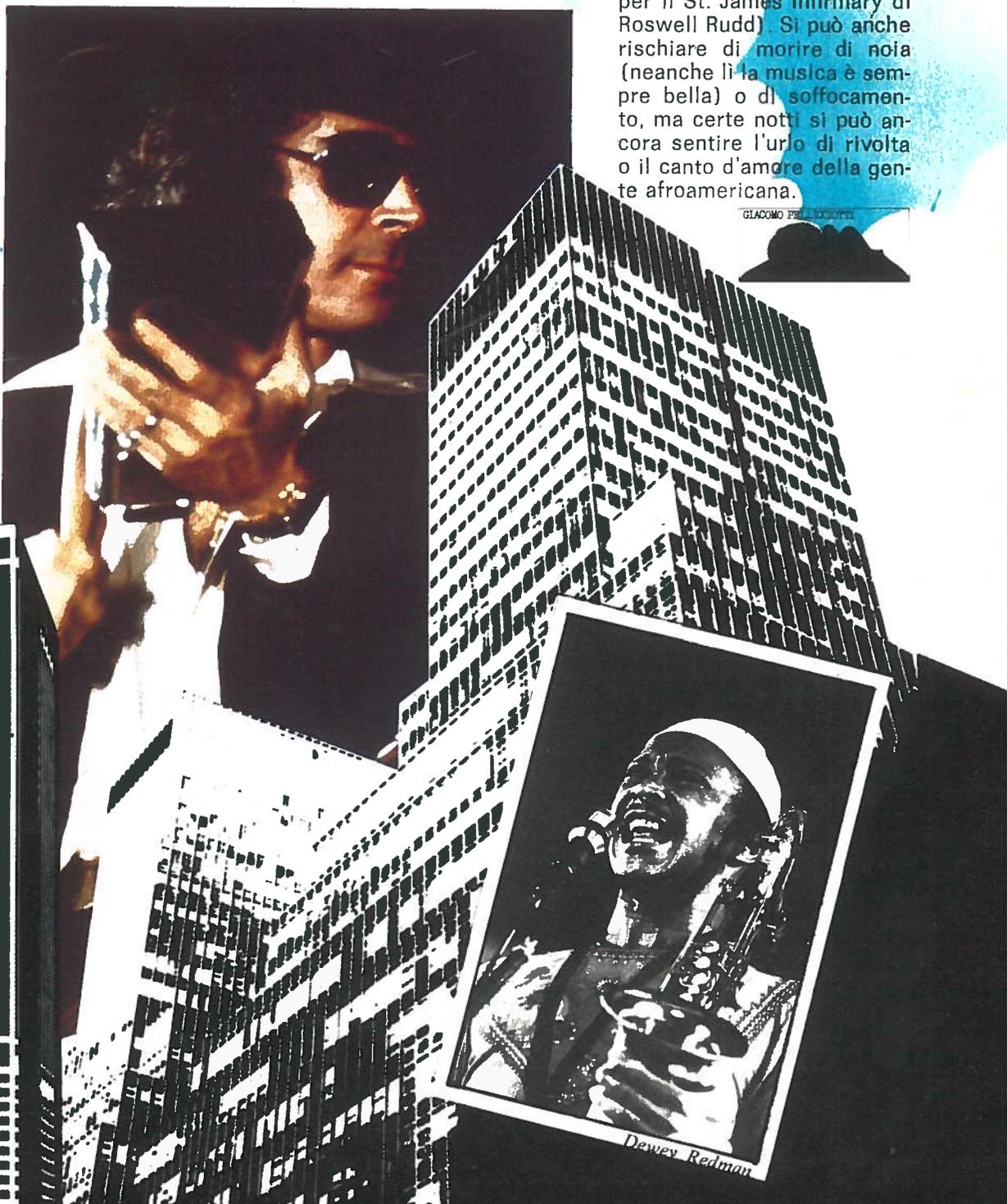
sta (le ho contate le persone, quella sera; eravamo esattamente in sei!), fino a perdere piano piano la voglia e l'energia. Finisce fatalmente che tutti sbadigliano e magari si addormentano. E' dura, veramente.

Il discorso è lungo e necessita di argomentazioni più analitiche e dettagliate di queste mie prime annotazioni, ma, proponendomi prima o poi di tornare sull'argomento, non posso dare che un consiglio a chi ha l'occasione di andare oggi a New York. Sì, d'accordo, se uno è attratto dal grosso nome in cartellone in uno dei grandi stadi o teatri della metropo-

li (sia quello di Miles, di Gato, di Hancock...), ci vada pure con tutti i rischi di delusione normalmente prevedibili in questi casi. Ma, se si vuole essere più certi di trovare qualcosa di meno ingombrante per quanto riguarda il nome, ma immensamente più importante per quanto riguarda i risultati musicali (la musica viva), l'unica è andarsi a cercare i vari indirizzi di locali tetri e puzzolenti, organizzati per lo più da singoli musicisti o da gruppi di essi: lo studio Rivbea di Sam Rivers, il loft di Ornette, lo studio We, il loft di Rashied Ali, il n. 2 di Bond Street e qualche altro che nasce e muore in pochi giorni (come è stato di recente per il St. James Infirmary di Roswell Rudd). Si può anche rischiare di morire di noia (neanche lì la musica è sempre bella) o di soffocamento, ma certe notti si può ancora sentire l'urlo di rivolta o il canto d'amore della gente afroamericana.

GIACOMO PIRELLA GÖTTSCHE

Gato Barbieri



Dewey Redman

Audiovisivi

JAZZ MULTIVISION



L'attività collaterale al Festival Jazz di Bologna ha trovato nella discoteca «Balocco» e nel quartiere "Irnerio" l'ambiente più fertile per una sensibilizzazione agli aspetti teorici e storici del Jazz.

Le forme scelte per queste attività decentrate vanno dai seminari-dibattiti su singole figure di jazzisti (Mingus e Amstrong) alla proiezione di due documentari di Gianni Amico, alla mostra di fotografie sul jazz di dilettanti, alla proiezione del multivision progettato da Silvia Lelli Masotti.

Rispetto ad un festival così poco qualificato sul piano jazzistico, queste attività hanno avuto il pregio, non piccolo, di stabilire un nuovo tipo di rapporto con il pubblico ed allo stesso tempo hanno contribuito a creare due poli di interesse, la discoteca ed il foyer del Comunale, attorno a cui hanno gravitato gran parte dei giovani, bolognesi e non, convenuti al festival.

Senza entrare nel merito della "qualità" dei seminari, nei quali l'aspetto "informativo" dominava su quello "critico", ci sembra giusto ricordare gli « Appunti per un film sul jazz » di Amico e l'audiovisivo come i due momenti strutturalmente nuovi di questa settimana bolognese.

Il primo per quella calibrata capacità di sintesi tra il momento musicale e quello cinematografico, assai lontano dai "brutti" film musicali ai quali siamo abituati, il secondo per la struttura essenzialmente didattica che apre prospettive nuove per la divulgazione del jazz. Le corpose e fresche immagini di Roberto Masotti e il felice collage del commento sonoro creano una atmosfera

colma di allusioni e di rimandi che non impone un senso allo spettatore, ma lo stimola alla riflessione, proprio com'è in una jam-session. Nel complesso queste forme di decentramento ci sembrano intelligentemente orchestrate assai utili e danno il verso a future manifestazioni.

A proposito del multivision sugli spettacoli jazz, Silvia Masotti ci ha dato qualche breve indicazione su come lo si realizza.

Innanzitutto ricordiamo che un multivision è formato dalla proiezione di diapositive su due o più schermi utilizzando sempre un numero doppio di proiettori per ogni singolo schermo così da permettere dissolvenze e cambi rapidi in sequenza continua.

Dissolvenze e cambi sono comandate da una centralina elettronica precedentemente programmata su nastro magnetico per permettere la perfetta sincronia tra immagine, musica e parlato.

Una simile complicata realizzazione prevede uno « story board » fatto a tavolino ove doti di regia sono veramente indispensabili. Il fascino di questi audiovisivi, veri e propri spettacoli, è per ora limitato in Italia dal loro alto costo di esecuzione e di impianto, così che spesso solo le grosse imprese private lo utilizzano per scopi pubblicitari. In alcuni paesi esteri la multivision ha invece già raggiunto, oltre che cinema e teatri (usata come scenografia), anche i musei dimostrando la sua immediatezza come mezzo didattico estremamente piacevole ed esemplificativo.

Paolo
Tavozzi



In audiovisivi
realizzati e presentati da
Silvia Lelli Masotti
Roberto Masotti
Maurizio
Mario Conventini
con la collaborazione di
Carlo Cella e Roberto Masotti



ammalarsi di Alta Fedeltà è bello guarire *Ntc è stupendo!

dagli USA, dal Giappone, Ntc importa in esclusiva
le tecnologie più raffinate, le marche più prestigiose.

Famosa tra le casse acustiche, 301 è la più piccola
tre vie prodotta dalla BOZAK. Vanta un
nuovissimo midrange appositamente studiato per
una tre vie di dimensioni così limitate.

Gli altri altoparlanti sono il famosissimo woofer B 199 A per i
bassi e il tweeter B 200 Y per gli acuti, prodotti e
firmati direttamente dalla Bozak:

un Bozak è sempre tutto Bozak!

- risposta in frequenza: da 40 a 20.000 Hz su 8 Ohms di impedenza.
- potenza minima richiesta: 15 W.
- potenza sopportata: oltre 60 W. "rms" max

Bozak[®] **loudspeakers**



Dynaco ● OHM ● Rectilinear ● Audio-Technica ● Bozak ● L.G. ● Luxman

NTC s.a.s. - Via Montebello, 27 - 20121 Milano - Tel. 638181 - 632717

BARTOLI BARTOLI
BILLY WHITE BILLY WHITE CLOUD

AL PA... IN v BOB FORTUNA

M... MICK

BRIAN DIXON



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE

strumenti

Effetti chitarra

Specialmente nella musica pop è difficile sentire un suono pulito della chitarra: generalmente esso viene filtrato e variato mediante l'uso di strumenti elettronici che conferiscono a questo strumento, che normalmente ha una sonorità piuttosto limitata, una gamma vastissima di suoni ed effetti.

I due congegni più conosciuti ed usati sono senz'altro il distorsore ed il wah-wah.

Il distorsore non è altro che un piccolo amplificatore che, enfatizzando, per mezzo di un circuito, la nota che proviene dal pick-up, conferisce alla chitarra quel caratteristico suono prolungato e graffiante.

Ne esistono di moltissimi tipi: dai mitici «VOX» ai più recenti e raffinati MAESTRO o FENDER; ed ognuno ha delle caratteristiche peculiari che lo differenziano dagli altri.

I distorsori hanno però dei difetti: in particolare i modelli più economici montano dei componenti piuttosto scadenti che, dopo un paio di mesi, si guastano, costringendo il musicista all'acquisto di un nuovo apparecchio.

Altro difetto è che essi tendono a livellare i toni della chitarra, cioè non sono sensibili alle regolazioni che il chitarrista compie sia sullo strumento che sull'amplificatore, assumendo un proprio timbro personale; e, se questo può essere un pregio nel caso si possieda una chitarra mediocre, non lo è affatto invece possedendone una buona, infatti non si potrebbero sfruttare appieno tutte le sfumature di toni che questi strumenti possono offrire.

Questi inconvenienti non compaiono nei distorsori di migliore qualità che non influenzano i toni e che perciò lasciano inalterate le possibilità timbriche dei pick-up.

Sono questi i tipi da preferire, infatti, anche se costano un po' cari, hanno una resa ottima e resistono molto bene ai colpi dei trasporti e all'uso prolungato.

Il wah-wah, che la leggenda vuole inventato da Frank Zappa agli albori della sua carriera, è anch'esso molto semplice quanto

geniale nella sua concezione.

Si tratta di un potenziometro comandato da un pedale che produce il caratteristico suono.

Può anche essere usato come variatore di toni, infatti lasciando il pedale nelle posizioni più alta e più bassa da' dei suoni molto cupi o acutissimi.

Come tutte le pedalieri ed effetti di wah-wah funziona a batterie che bisogna cambiare abbastanza spesso per non compromettere la sua resa: viene usato molto spesso assieme al distorsore in modo di ottenere sonorità molto strane che sono però legate notevolmente alla bravura e al gusto del musicista. Non è molto semplice usare «bene» un wah-wah, ci vuole molto esercizio, in modo da saper dosare gli effetti e coordinare le note con il movimento del pedale. In questo campo la scelta è più ristretta rispetto ai distorsori: i migliori sono il VOX e il CRY BABY, mentre ultimamente è uscito un FENDER che accomuna nello stesso pedale distorsore e wah-wah e viene particolarmente usato dai bassisti, che lo trovano molto adatto a questo strumento.

In certi casi lo si può collegare con le tastiere ed anche in questo modo si ottengono interessanti effetti, specialmente come variatore di toni.

Accanto a questi due pilastri, negli ultimi anni sono uscite sul mercato altre «diavolerie» che hanno più o meno incontrato il favore dei chitarristi.

Il volume a pedale, per esempio, permette di regolare il volume del suono durante l'esecuzione, senza staccare le dita dalle corde per manovrare le manopole sulla chitarra, e mediante il suo uso si possono ottenere dei piacevoli effetti di sfumatura.

Lo «slide» (il ditale di metallo) fa ottenere alla chitarra un suono molto simile a quello della «pedal steel guitar», alla Jerry Garcia, per intenderci.

Altri congegni abbastanza usati sono l'acutizzatore e lo sdoppiatore di ottava.

L'acutizzatore serve, come dice il suo nome, a rendere più acu-

te, alzandole di una ottava, le note suonate: la sua utilità sta nel fatto che suonando una nota ad una qualsiasi altezza del manico, si ha la possibilità, inserendolo, di avere la stessa nota più alta di un'ottava «senza» spostare le dita.

Certi passaggi velocissimi di ottava, come si possono sentire per esempio in John Mc Laughlin, sono dovuti proprio a questo apparecchietto che, senza nulla togliere all'abilità dello strumentista, può rendere molto più varie ed interessanti le sue esecuzioni.

Discorso diverso invece per lo sdoppiatore di ottava: questo pedale ha il compito di sdoppiare le note: suonandone una, infatti, si sentono contemporaneamente sia la nota suonata che la sua ottava più bassa. In pratica si tenderebbe ad ottenere quelle doppie sonorità usate particolarmente nel jazz (la cosiddetta tecnica delle ottave parallele).

Esistono però due grossi difetti: il primo è che l'ottava più bassa non è proprio perfetta, ma appena appena fuori tono, cosa che non sfugge ad un'orecchio attento; il secondo, di ordine più generale, è che questo apparecchio tende a svilire la tecnica chitarristica, perché implica un modo di suonare completamente diverso e molto più elementare rispetto a quello normalmente usato per le ottave parallele, cosa questa che ferisce l'amor proprio di un musicista capace, proprio perché viene a defraudare quella che è la soddisfazione intima di suonare bene uno strumento.

Siamo arrivati così all'oggetto che sta attualmente godendo dei maggiori favori dei vari chitarristi: il PHASER o PHASING che dir si voglia.

Apparecchio piuttosto costoso, non è accessibile a tutti come i precedenti. Consiste in una specie di Leslie per chitarra e dà un suono che sembra ruotare negli altoparlanti allontanandosi e avvicinandosi creando un effetto molto pieno e, per certi versi, spaziale. È dotato di due velocità e i suoi migliori risultati li dà accoppiato ad un eco che accentua le sue possibilità.

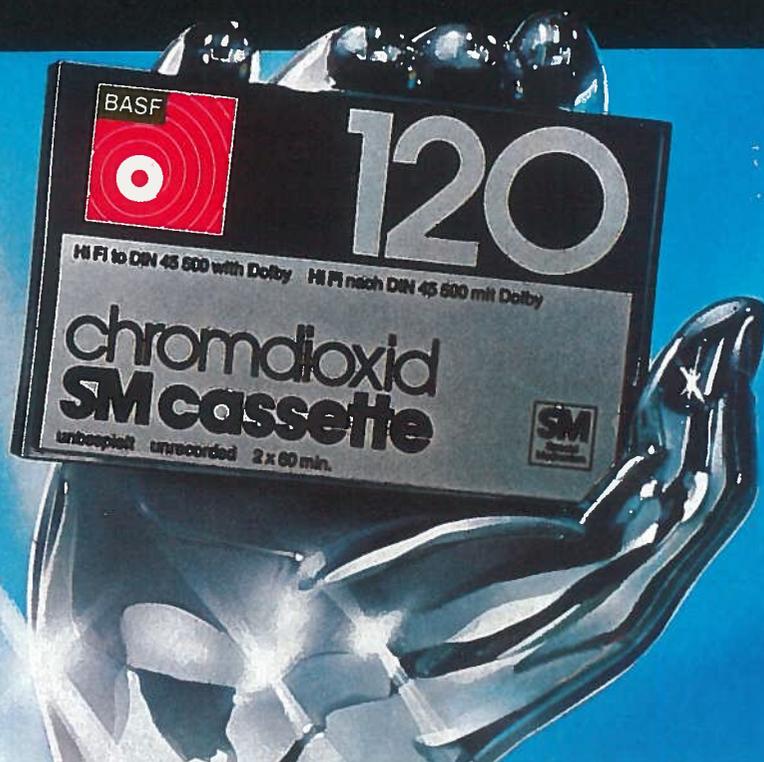
Uno dei primi ad usare questo marchingegno è stato Jimi Hendrix che se lo fece costruire apposta dalla ROTOSOUND, prendendo l'idea dal Leslie per organo.

Come vedete la scelta è piuttosto vasta e, tenendo conto che tutti questi effetti si possono combinare fra loro, c'è di che sbizzarrirsi nella ricerca di nuovi suoni, fra l'altro c'è anche la possibilità di diventare un buon ballerino di tip-tap... considerata la quantità di pedali da schiacciare...





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





Inghilterra da tasca da collezione e da regalo

Con Colibri, l'accendino piú regalato nel mondo

Quello che sta così bene nel mio giletto di jeans. Quello per uscire con Lulu, che fuma sempre più. Quello a quarzo che piace a Luigi, così glielo regalo. Quello da pipa, così provo la mia nuova Raffaello. Questo no, è il mio Colibri da tavolo.

Insomma, nella collezione Colibri ci sono proprio tutti: a pietrina, ad accensione piezoelettrica, a quarzo e a fiamma orientabile.

Proprio tutti.
Anche quello che piace a te.



Colibri
of London