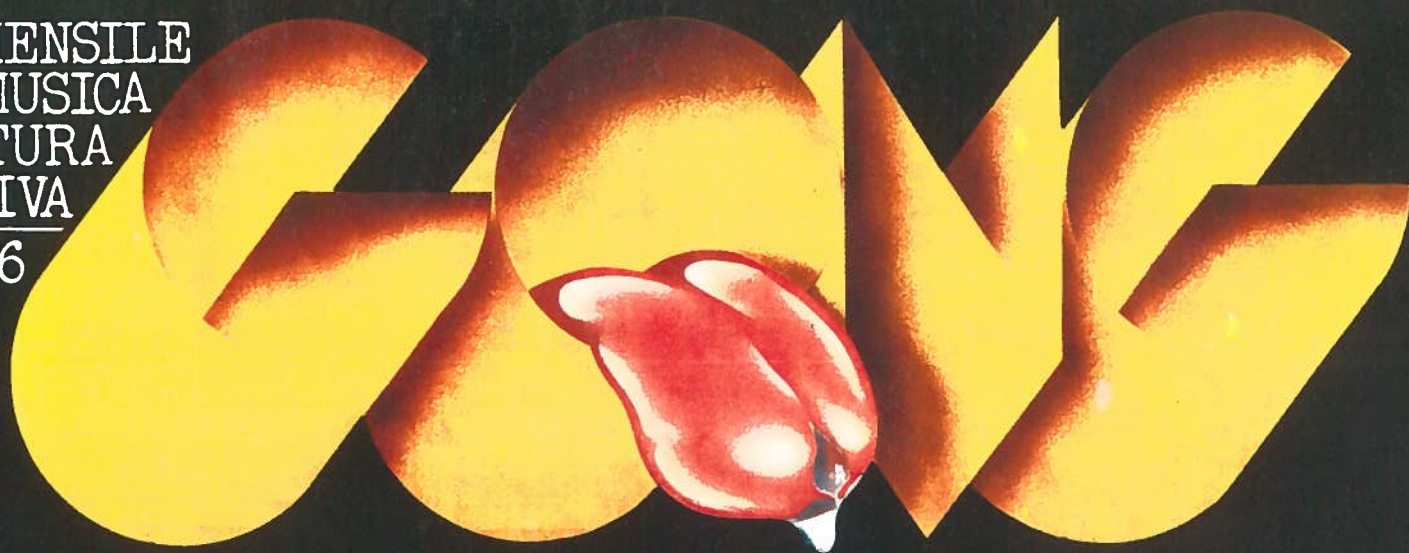


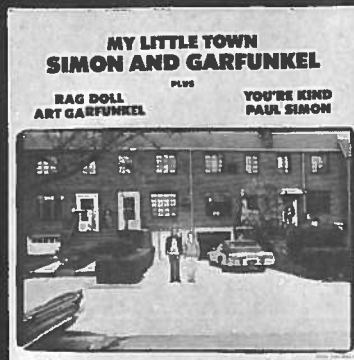
MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

GENNAIO 76
ANNO 3° N.1
LIRE 800



ALBERT AYLER • CAPTAIN BEEFHEART • JOHN MARTYN •
I TESTI POETICI DEI VELVET UNDERGROUND •
INTERVISTA AD ARCHIE SHEPP • SESSUALITA' E POLITICA •
MEDICINA ALTERNATIVA • DOCUMENTI: IL BEAT ITALIANO





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 INSERISCE
IN QUESTO LP
"MY LITTLE TOWN"
CONTENUTO IN QUESTO LP

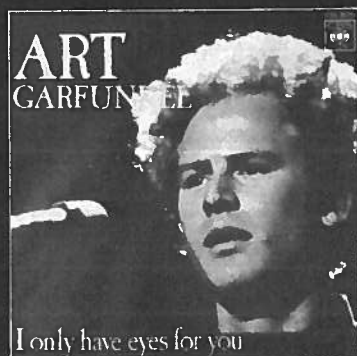
CBS 86001 (LP)
STILL CRAZY AFTER
ALL THESE YEARS

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

Vorrei rivolgermi a Bertoncelli-Fumagalli sull'articolo apparso nel n. 10 che riguarda i Pink Floyd ed il loro «stupido diamante». Premetto una cosa: rispetto le idee dell'articolaista, mentre purtroppo mi capita di constatare che Gong in generale, e l'appunto a Bertoncelli è evidente, non fa dei confronti che, notando «l'incongruenza» riguardo agli Who, risponde (veramente non lo fa) al lettore stesso consigliandolo di occuparsi di altre bazzecole: insomma noi lettori non capiamo niente, sbagliamo sempre, ecc. ecc. Con questo animo affronto l'argomento Floyd sapendo già cosa mi aspetta in redazione, Bertoncelli-Fumagalli in testa, e vado al dunque: ricordo che B. aveva lanciato questa estate la crociata antifloydiana dai microfoni della radio, preoccupandosi del successo, per lui inspiegabile, che avrebbe avuto il nuovo L.P. *Wish you were here* ed il conseguente arretramento musical-culturale dell'enorme massa di gente che avrebbe seguito il gruppo nel loro ennesimo esperimento musicale. B. e F. dimostrano nell'ultimo articolo di essere rimasti sordi alla fama e alla bravura dei Pink nel corso degli otto anni di carriera, otto anni spesi a cercare qualcosa di originale e di diverso nel panorama della musica internazionale; si può solo dire l'ultimo loro L.P. non è all'altezza dei precedenti, anche questi non esenti da peccati (vedi *St. Tropez* e *Obscured by clouds*), ma nel complesso più che decorosi, dimenticando volutamente che l'In-

ghilterra musicale è in crisi e solo l'America ci dà ancora soddisfazioni e godimento per le nostre orecchie. Per Bertoncelli-Fumagalli i Pink sono brocchi e non si spiegano come mai questi hanno centinaia di milioni di fans in tutto il mondo e che quindi il loro fenomeno non sia di natura locale come per esempio noti divi nostrani bravi in patria e fuori... Carneade, chi era costui?

Le spiegazioni che magari tenteranno di dare (B. e F.) saranno talmente difficili da capire, per non dire improbabili, che, grazie alla confusione che genereranno, avranno dimostrato per l'ennesima volta che loro hanno ragione mentre noi non siamo all'altezza delle loro menti. Pazienza. Fra l'altro l'interpretazione che Fumagalli dà del titolo dell'ultimo L.P. dei Floyd è quanto meno fantasiosa: «Vorrei che voi foste qui», dice F., riferendosi a Waters che invita i compagni, ripeto brocchi, a seguirlo in avventure musicali «alla ricerca del Suono Autentico nelle nebbie dell'impossibile» dimostrando così di non aver capito che sono tutti i Floyd che si rivolgono a Barret, ex compagno di gruppo e così tante volte presente nel senso delle composizioni e di Gilmour che ne prese il posto: comunque a dei santoni come Fumagalli capita di sbagliare (persino il Radiocorriere l'aveva capito) e noi, diversamente da lui, lo perdoniamo. Per finire: *Wish you were here* non è proprio a terra e stupido, i Pink rimangono sempre fra i migliori in Inghilterra e nel panorama del pop internazionale per quello che hanno fatto e che, spero che Bertoncelli-Fumagalli neghino, sonoramente dai fatti con tutte le loro dissertazioni inconsistenti e dogmatiche, che oltre allo stato confusionale sul «cosa» vogliono dire, non riescono a fare di meglio. L'unica cosa giusta in quell'articolo è la citazione di Menckius e il riferimento a Roland Petit (l'infelice tournée di Lione nel '72).

Quell'affare di Gilmour meriterebbe di apparire su *Eva Espresso* o giornali scandalistici similari. Qualunque

cosa rispondiate, se risponderete, avrete sempre ragione voi. Perdonatemi.

Maurizio Torrisi ed alcuni miei amici Nico Libra e Conci Mazzullo - Catania
A Maurizio e compagni concederemo il nostro generoso perdono. O quasi (cioè con aggiunta di alcune puntualizzazioni).

Primo: mai confondere Bertoncelli con Fumagalli o viceversa perché, se non sono permalososi, hanno almeno il diritto di essere distinti (non hanno la mamma in comune). Secondo: le crociate le lanciano quelli che ci guadagnano sopra, a Bertoncelli o a Fumagalli arrivano solo lettere infuocate, guai a chi tocca i Pink! Terzo: essere sordi alla fama dei Floyd non può significare tra l'altro un segno di igiene mentale? Ovvero non è il caso di finirla nel giudicare la musica solo dal suo successo soprattutto quando c'è un mito sopra? Ci vuole un po' di coraggio forse, ma non si capisce perché si debba sempre avere «rispetto» dei miti. Quarto: facciamo un'altro piccolo sforzo, cerchiamo di leggere con attenzione Gong prima di criticare, se no, senza offesa, potete leggere... non facciamo nomi, già ne avete fatti voi. Quinto ed ultimo: non ci pare di aver trovato nella vostra lettera un solo rigo di giustificazione sul perché gli ultimi Pink siano buoni o meno; siate onesti, al di là di «fama», «fans» e fenomeni di culto di massa, non abbiamo letto nulla di criticamente indicativo. Riscrivete, se volete, ma con note critiche degne di essere tali. Chissà che questa volta l'ultima parola la possiate avere voi. Saremo perdonati? Mah!?



Numero 9 di «GONG», sfoglio la prima facciata, quella cioè della posta, e ben sei facciate seguono complete di pubblicità.

Sfoglio di nuovo una facciata, quella cioè dell'indice e altre tre facciate di pubblicità.

In complesso un giornale di cui si fa pagare ben 800 lire, occupa all'incirca 20 facciate per tenerci ben informati delle nuove creazioni di «Benetton», per consigliarci una buona Honda, ecc. ecc.

Senza ora stare a farla troppo lunga, voglio dire solo una cosa. Considero il Gong un giornale di ottima musica, ottima cultura progressiva. Forse il migliore per i suoi articoli, ma quando si sfoglia un certo giornale diventa ridicolo solo per l'immensa pubblicità che contiene, giornale venduto??

Praticamente lo si può considerare d'élite, non un libero giornale. D'accordo, non è detto che si debba autofinanziare, perché credo per il momento attuale difficilissimo, sia impossibile, anche se il nostro «Ciao 2001» ci riesce benissimo, non credete comunque che frenarsi un po' renderebbe le interessanti notizie più personali, senza mischiarli in un ridicolo gioco di pubblicità??!!

Maurizio Costantini
Pagliare (Ascoli Piceno)

E ridagli! Maurizio, tu scrivi a Gong, rivista pubblicata in Italia, anni '70, in situazione storico-politica mi pare nota a tutti. La rivoluzione non l'abbiamo ancora fatta, le riforme, quando ci sono, sono quelle che sono, e ci parli ancora di pubblicità. Vorremmo ricordare che la pubblicità, purtroppo (siamo tutti d'accordo «purtroppo») ci garantisce lo stipendio e la sopravvivenza della testata. Non si capisce molto bene cosa significhi per te «autofinanziarsi» se poi citi come esempio Ciao 2001... Teoria e prassi, teoria e prassi, e allora? Vogliamo aprire una buona volta un dibattito sulla definizione esatta del termine «autofinanziamento»?

Posta

Spett. GONG

Vi scrivo perché questa sera ho visto morire il vero JAZZ per una questione di dannatissimi e sporchi dollari, ed inoltre è morta per me una delle figure più autorevoli della cultura jazz afro-americana: ORNETTE COLEMAN!

Veniamo ai fatti.

Qui a Padova ogni anno il centro d'arte dell'Università organizza una stagione jazz, lodevole per organizzazione, nomi in cartello, prezzi (L. 5000 abbonamento 6 concerti) e volontà politica organizzativa.

Quest'anno erano in cartello: CECIL TAYLOR, RANDY WESTON, MARCELLO ROSA con Tony Formichella, Roberto Della Grotta ecc. (gruppi tutti già venuti con gran successo) ART ENSEMBLE DI CHICAGO, PATRIZIA SCA-SCITELLI, ANAMORFOSI (Urbani, Della Grotta ecc). Dato l'annullamento della tournée europea dell'Art Ensemble il concerto viene sostituito con il sestetto di ORNETTE COLEMAN. Il concerto invece dei 2000 \$ occorrenti per l'Art Ensemble, viene a costare 2500 \$ di « cachet » e 650 dollari di spese viaggio.

In totale la spesa viene ad essere superiore di circa 1 MILIONE a quella prevista per il concerto dell'Art Ensemble.

Gli organizzatori si raccomandano una folta partecipazione al concerto per sanare il « buco », cosa che avviene.

Sera del 24 NOVEMBRE: 2300 persone affollano il palasport e gli organizzatori ringraziano i partecipanti, il

« buco » è chiuso.

Coleman arriva alle 10,35 causa sciopero degli aerei, e vede le 2300 presone che lo accolgono con uno sciosciante applauso, poi va dietro alle quinte e chiede: « 4000 \$ o non suono ».

Bravo compagno Coleman così tratti chi crede in te nella tua musica in ciò che tu rappresenti.

E poi dici che « la mia produzione non mi ha dato alcun guadagno materiale », oppure affermi che « quando posso do concerti, e il mio punto di riferimento è quello di far musica » e continui « andate uscite fuori e datevi da fare » ed accompagni tutte queste belle parole da concerti gratuiti negli ospedali per negri... ma poi...? Arrivi a PADOVA e non suoni perché vuoi più soldi, e allora tutti i principi vanno a farsi benedire. E' VERO?

Ecco come è morto il JAZZ questa sera a Padova, ma rinascerà domani senza Colemann e chi come lui suona per i dollari.

Zagnoli Franco - Padova



Caro Gong,

Ti scrivo dal carcere di Lodi per farti capire (come se ancora ce ne fosse bisogno) in che società di merda viviamo.

Sono stato arrestato il 20-10-1975 a Lodi per uso e detenzione di stupefacenti (2 dosi di eroina e una di acido).

Dopo una settimana, che mi hanno fatto fare in carcere, mi hanno processato per direttissima e, dato che a Lodi era il primo caso di « drogati », hanno voluto darmi una condanna esemplare infliggendomi una pena di 2 anni di reclusione e 200.000 lire di multa (sempre per uso e detenzione).

Ora io mi domando: ma perché alla radio, alla televisione e sui giornali continuano a parlare dell'aiuto che bisogna dare ai tossicomani e poi li arrestano come comuni delinquenti?

Cazzo, che bell'aiuto ci danno!! O forse pensano che rinchiudendoci nelle patrie galere noi non ci buchiamo più?

La seconda cosa che ti volevo dire è questa: come tanti giovani della mia età mi piace la musica (quella giusta) e quindi leggo delle riviste musicali. Ora il tuo giornale (che a mio avviso è senz'altro uno dei più curati, nel campo della musica pop, rock e di controcultura) non mi è possibile averlo qui in carcere perché prima di tutto non ho i soldi necessari per comperarlo e poi perché nessuno me lo porta dentro.

Quindi se ti è possibile mandami qualche numero, anche ogni tanto, così che potrò tenermi informato de-

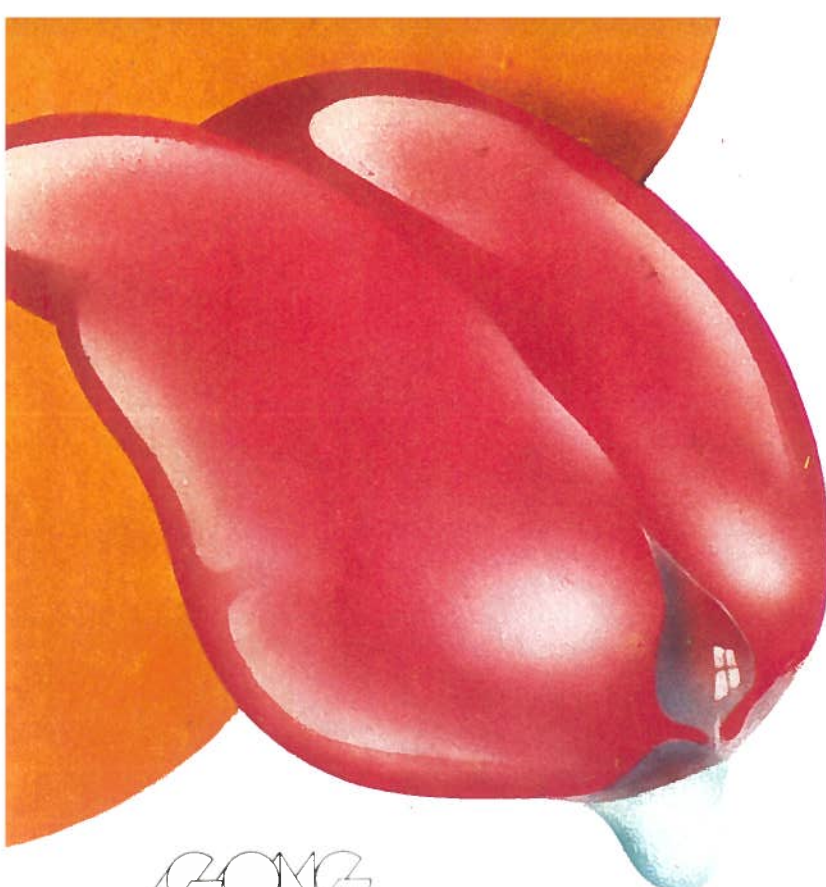
gli avvenimenti musicali e culturali (visti però alla nostra maniera) che accadono in questi giorni. Ora ti saluto e mi scuso perché forse ti ho fatto perdere del tempo che ti può essere prezioso.

Ciao Mario (uno sballato) Mario Cantoni, Carcere Giudiziario di Lodi, via Cagnola n. 2 - 20075 Lodi.

Caro Mario « Sballato »,

grazie delle lodi, in cambio Gong ti invia alcuni numeri arretrati disponibili. Per quanto riguarda la tua situazione sai che siamo impegnati ormai da tempo nella battaglia sulla droga. Battaglia sicuramente non facile: il dibattito sulla posta è aperto da sempre, e comunque torneremo presto sull'argomento.





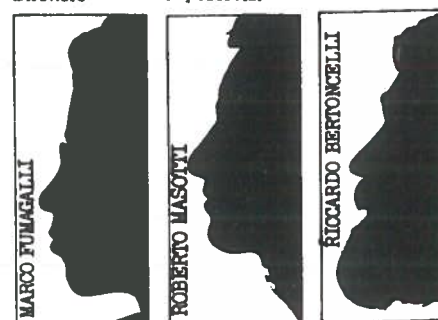
Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncelli, Marco Fumagalli, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Emanuela Moroli, Franco Bolelli, Silvio Sbriccoli, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.), Andrew Cohen, Janice Compstock, Sergio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



Direttore

Caposervizi

1



Fotografie



Impaginazione e illustrazioni

Cinema



- | | | | |
|----|---|----|---|
| 3 | Posta | 47 | Intervista con Archie Shepp:
Il leone ruggisce ancora
(Giacomo Pellicciotti) |
| 8 | Captain Beefheart:
Parabola di Willie the Pimp
(Riccardo Bertoncelli) | 50 | Los Rupay:
Testimoni dalle Ande
(Roberto Brunelli) |
| 12 | Sessualità e Politica:
Un congresso contestato
(Dinni Cesoni, Anna Maria
Del Pane, Paolo Tarozzi) | 53 | Altri viaggi
(Carlo Tumioli) |
| 16 | John Martyn:
Bianca Luna Blues
(Marco Fumagalli) | 54 | Medicina e potere:
Contro l'industria
della salute
(Marco Fumagalli) |
| 19 | I nuovi circuiti musicali:
Basta con la prassi
minoritaria!
(Peppo Delconte)
Ma cos'è la musica politica?
(Franco Bolelli) | 57 | Discografia:
Quicksilver (M. F.) |
| 25 | Albert Ayler:
Demoni e streghe
(Riccardo Bertoncelli)
Una storia perduta
(Giacomo Pellicciotti) | 58 | Recensioni |
| 30 | I testi poetici dei Velvet
Underground:
Dirty Blues
(Riccardo Bertoncelli) | 66 | Documenti sull'altra
cultura in Italia:
Ai margini del mondo
(Giuseppe Ricci e
Marco Amante) |
| 34 | Cinema:
Anna se ne va
(Enzo Ungari, Massimo
Sarchielli, Alberto Grifi) | 70 | Libri:
Spettacolo, marginalità
ed altro
(Gutenberg) |
| 39 | Stampa Rock:
Culto dell'Orchidea
Gialla, atto quarto
(Marco Fumagalli) | 72 | Musica & Candelotti |
| 42 | Riprendiamoci la classica
(Carlo Cella) | 73 | Sotterranea:
Embryo (R. B.) |
| 44 | Gong Gazette | 76 | Strumenti:
La scelta dell'amplificatore |
| 45 | Teatro:
Incontro con due eretici
(Gaetano Sansone) | 78 | Hi-Fi:
Come costruirsi il proprio
suono
Fotografie:
Roberto Masotti
(47-48-49-50-51-72-73)
Silvia Masotti (12-13-14)
Luca Pizzorno (45)
Massimo Agus (46) |

500.000 firme
per una maternità
libera e cosciente.



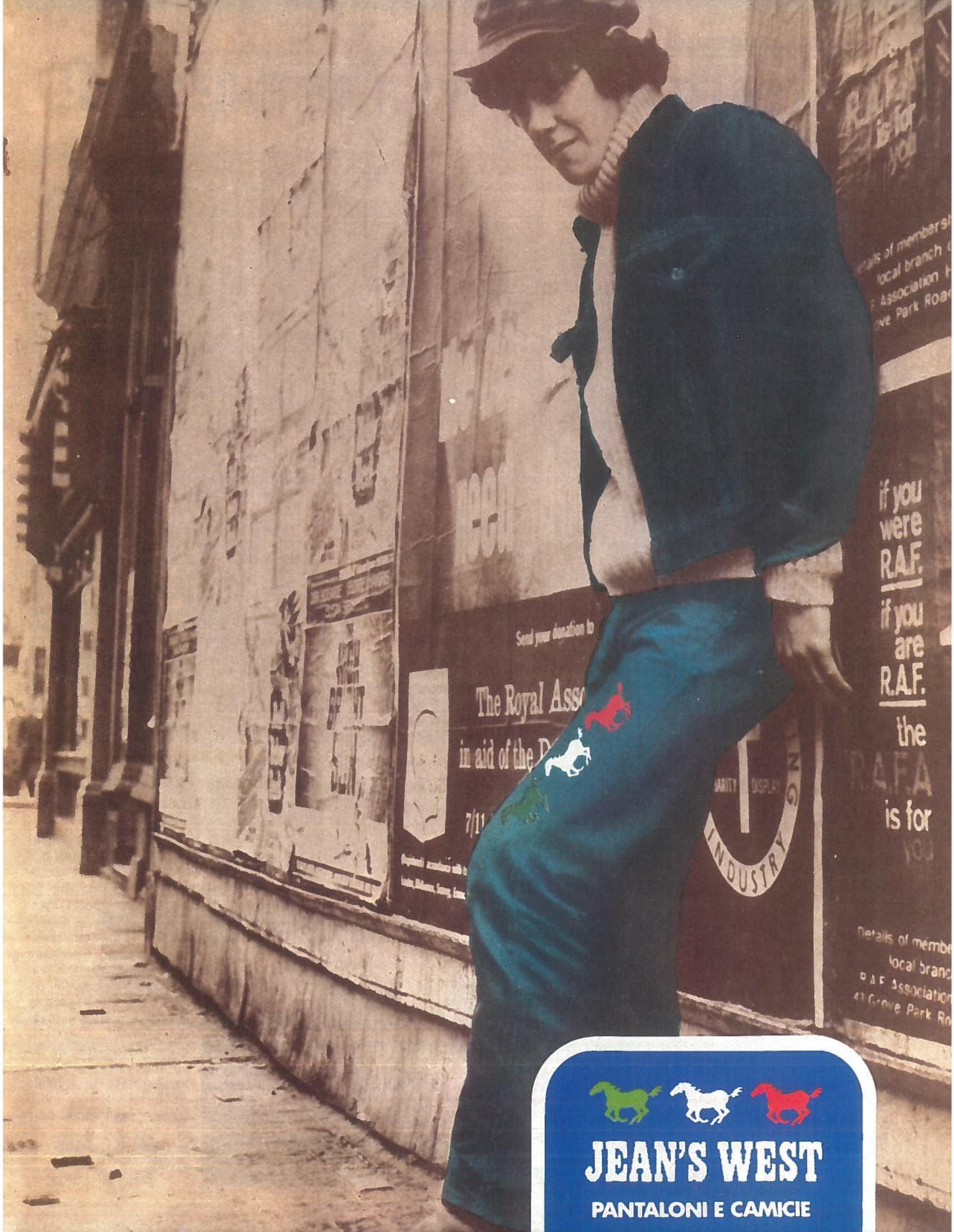
E se arrivassimo
a 499.999

ancora la tua?



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE



Send your donation to

The Royal Assn
in aid of the D

7/11

Original members with
John, William, George, James

INDUSTRY

if you
were
RAF.
if you
are
RAF.

the
RAFA
is for
you

Details of membe
local brand
RAF Association
41 Grove Park Ro



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE

PARABOLA DI WILLIE THE PIMP

La nostra appassionata dichiarazione (*Beefheart è stato il più grande bluesman dell'ultimo decennio*) non troverà certo molti consensi. C'è ancora la convinzione, infatti, che bluesman sia il menestrello pasticciato di nero, il venditore di fumo Chicago, il collezionista di Muddy Waters - Robert Johnson: alla *plupart du monde* sfugge il senso del blues come esercitazione di anarchia, come libertà assoluta, come improvvisazione con poverissimi mezzi.

Non ci tiriamo indietro, naturalmente. Beefheart ha studiato blues nella mente più che sulla carta, lo ha giocato nella vita, lo ha disegnato con le linee sghembe di chi sa rifiutare il rifugio del revival per muovere alla conquista di una storia da verificare nella realtà. Il suo è il piglio del *naif* che usa gli oggetti della musica senza curarsi della educata maniera; l'atomica gli scoppia in bocca, la voce prende pieghine amare, la batteria si umilia verso l'ossessione e l'incubo nel nome di una devastante necessità. La tranquillità assicurata dalle eroiche gesta chicagooane lascia il posto allo sgomento, al terrore: ascoltare Beefheart, sentirsi vomitare addosso i tempi e i ritmi, i silenzi e le perfide parole, è cruda esperienza di scoperta, viaggio malizioso verso l'immaginario.

La lingua beefheartiana, dimostrata con essenziale veleno sin dalle prime uscite (*Mirror Man*), è arma semplicissima. La voce, al centro dell'intrigo, si scuote in fremiti continui, ha paura della propria energia e pure la stimola, strozza la superbia e sa esaltarsi all'infinito: strumento tra gli strumenti, comanda agli

altri arnesi con forza aggregante, tirando i fili delle chiacchiere sparse e non rifiutando talvolta (si pensi all'ottima *Frownland*, sul *Trout Mask Replica*) ad esistere sola, con splendida autonomia. Gli altri oggetti mordono la propria dimensione « sporca »: la batteria è *percussione*, gioco di dita su un pezzo di legno, la chitarra è tamburino magico dove le corde son prese a graffi, percorse, stravolte dall'impiego dell'elettricità. Dalla rappresentazione vien fuori fumo, e la interminabile lingua della gioia: se la « replica della maschera di trota » è precisa nel raffigurare « tutto Beefheart » (come un Gran Bestiario, come un'enciclopedia che non dimentichi alcuna piega), *Strictly Personal* è forse il fuoco più intenso, l'idea inarrivabile che sa colpire e toglier saliva di bocca.

Che profonda differenza con l'oggi! Il Beefheart degli ultimi 4 dischi ha voluto il bava-

glio, ha barattato i magnifici acquarelli « fatti in casa » con una scatola di tempere plastificate e gioca a seguir le onde del « come dovrebbe essere », tra la risacca dell'*hard*, il vento degli anni '50, la stupida ebbrezza della « nuova elettricità ». Tolto dai marciapiedi del mondo, dove disegnava con gesso e matite economiche, l'eroe della strada è diventato fumetto, piegato ad una educazione assolutamente senza vita. La voce, immutata ed immutabile, esce di malavoglia e non sa più dove dirigersi, come l'incubo Tim Buckley degli ultimi mesi: a chi gridare *Gimme Dat Harp Boy*, come vincere la solita battaglia contro gli spettri?

Il gioco è sempre stata la chiave per entrare nel luogo beefheartiano: gioco come vita, come semplice forma di espressione, come divertimento dal becco adunco. Forte di una fertilissima fantasia, l'uomo ha sempre esorcizzato il mondo popo-

landolo dei propri fantasmi, piegandolo ai sogni e alle carezze, ai turbinosi *jokes*: di qui una personalissima cosmogonia, una serie di « ritratti in codice » che possono evocare (come il padre nei confronti del figlio, naturalmente!) le figurine del Mondo Gnomo di Daavid Allen.

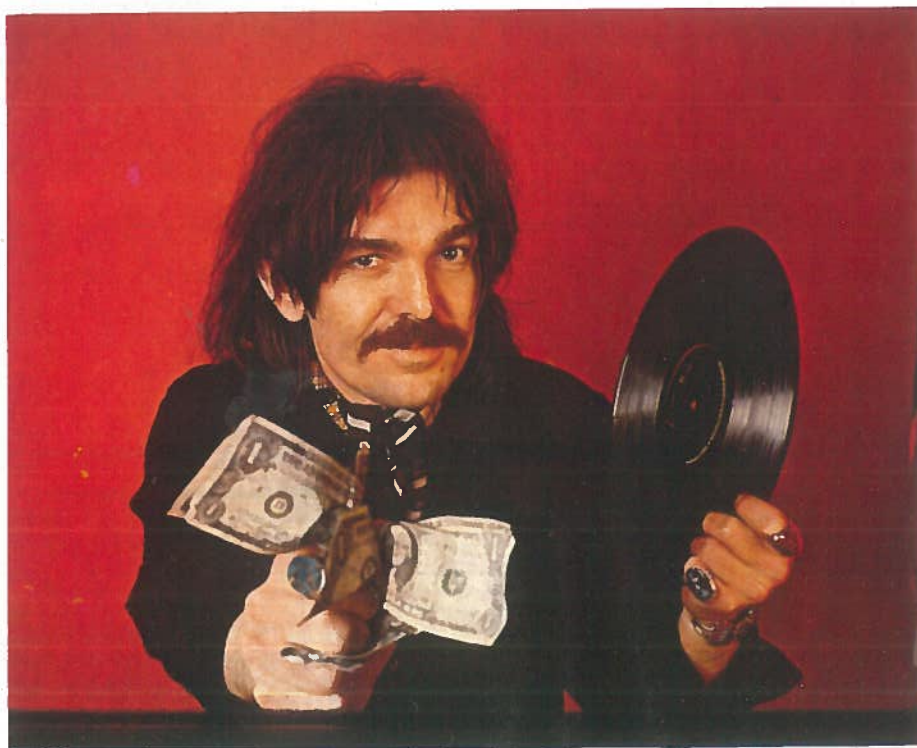
Così la famiglia del complesso, lontana dalle ragnatele del mestiere, ha sempre avuto addosso la polvere della fantasia: nei nomi (Mascara Snake, Winged Eel Fingering, Drumbo, Oréjon), tenerissimo modo di combattere il freddo dei rapporti umani: nell'abbigliamento (cilindri, palandrane buffe, occhiali lunari, i baffi verdi di Artie Tripp, la sfilata futuristica all'interno di *Strictly Personal*): nei gesti sulla scena, liberi e divertiti ben oltre i *therapeutic chqcs* delle Madri benemate. Così le canzoni hanno sempre amato il paradosso, l'assurdità palese, il piccolo sfregio alla normalità: i te-

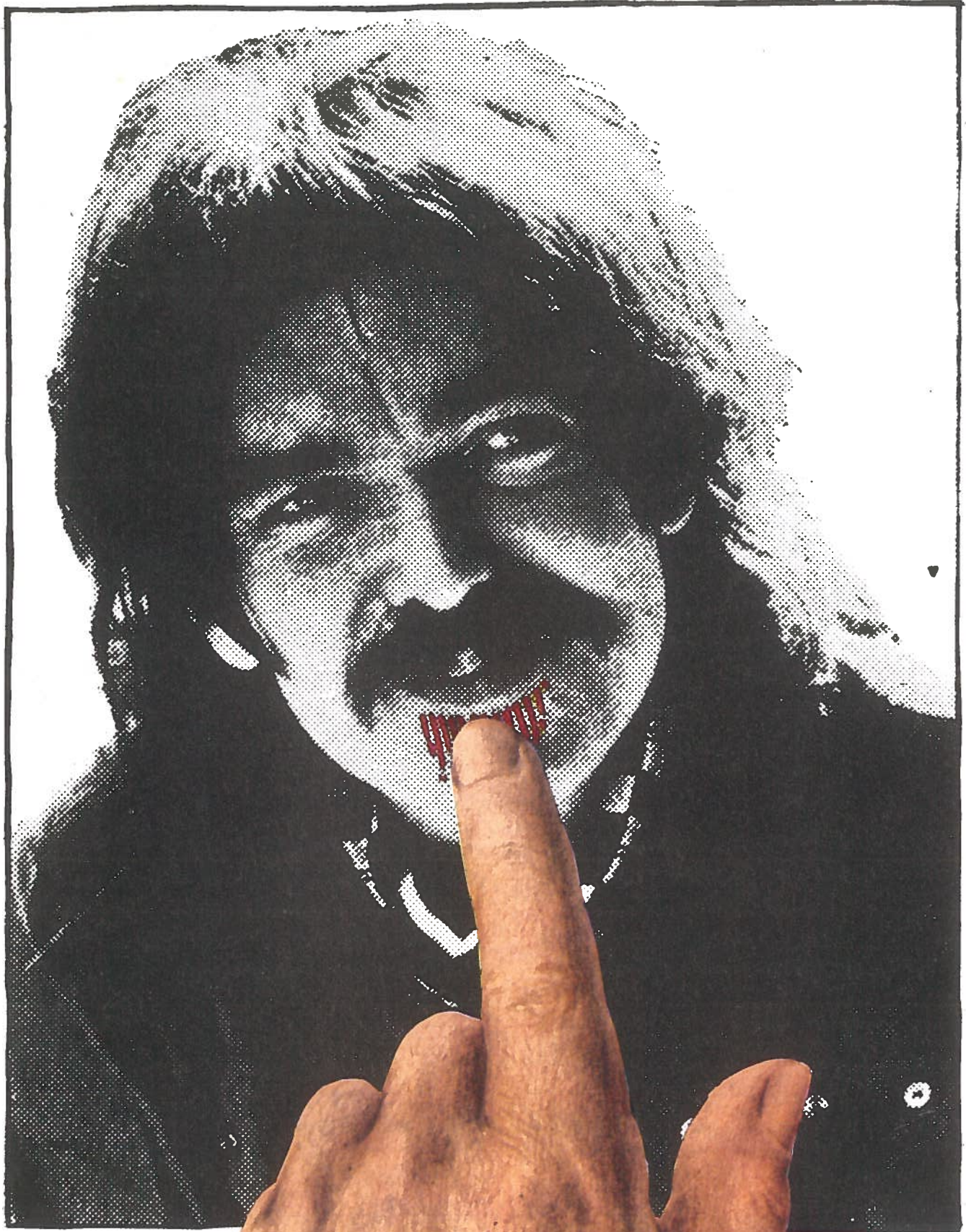
sti della *Replica*, colmi di animali buffissimi, di « porci cinesi », di « grosse Joannah » dall'improbabile costume: i dialoghi sullo stesso disco, seriosi e geniali (« Non così » ordina il Capitano a un indisciplinato Mascara Snake, sulla *first side* « Suona più veloce. Più veloce e bulboso! »): l'intricato svolgimento di Ella Guru, che si tramuta d'improvviso in un valzerone bandistico: il finale di *Beatle Bones & Smokin' Stones*, su *Strictly Personal*, dove il Capitano termina di sgranare il rosario beat annunciando con voce catastrofica « Strawberry Fields Foreverrrrr »...

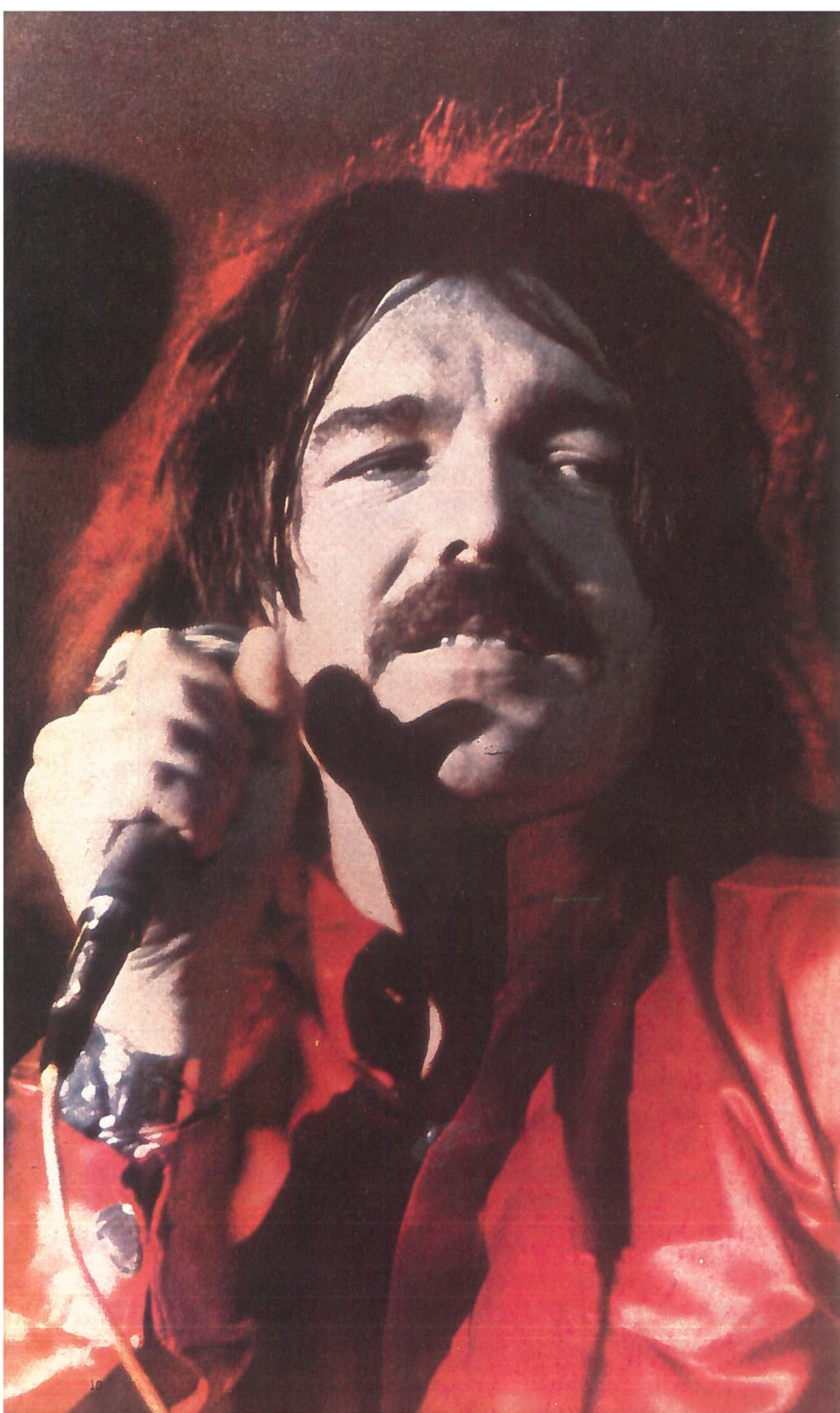
Il catalogo potrebbe avere mille pagine. Ma attenzione ai paragoni, ai riferimenti, alla intera segnaletica culturale! Beefheart è un desperado senza vicini di casa, un eremita senza prima né dopo. Ai curiosi potrebbe rispondere come a quel giornalista che un giorno domandò conferma dei suoi legami intellettuali con Tristan Tzara. « Tristan Tzara? Conoscevo un suonatore di banjo che si chiamava Tristan Tzara! ».

Il triangolo Beefheart — pubblico — *media* è una delle più interessanti figure geometriche del pop. Nel rapporto intricato ed ambiguo con la realtà del consumo musicale, l'uomo è sempre stato disegnato come personaggio, vedendosi negata ogni dignità artistica: di qui una valanga di equivoci, l'atteggiamento *falso adorante* degli ammiratori ad oltranza, la manovra subdola di chi ha seminato indifferenza negli « anni buoni » per poi raccogliere la pianta storta della leggenda.

A parte un clamoroso







intervento di *Rolling Stone* (che, giocando al progressismo *freaky*, recensiva *Trout Mask Replica* citando Ayler e Shepp, con il risultato di chiudere maliziosamente Beefheart nel ripostiglio dei « difficili quasi jazzisti ») non c'è traccia dell'uomo nelle cronache ufficiali degli anni '60. Le poche parole spese passano per il buffo soprannome, per l'eclettico *modus* esteriore della Band, per i testi che danzano provocatoriamente pigliando il mondo per il bavero: le etichette povere che s'incaricano di dargli asilo lo dimenticano oltre l'angolo, il pubblico, incantato dagli ultimi fuochi pop, non lo segue e non lo scopre oltre la siepe dell'appariscenza. Sino al '72, sino all'ultimo bacio con la Reprise, Beefheart è l'« infido amico di Zappa », il pazzo, l'esecutore di *Willie The Pimp*. Tollerato a denti stretti, scava un tunnel profondo nel cuore dei *fans* dalla mente sveglia: sarà da lì, dalla schiera di carbonari che in epoca di riflusso prenderan la toga degli « illuminati », che il *Business* giocherà la sua Partita Classica, muovendo a scacco in poche mosse sulla povera lucidità dell'uomo.

Già la casa di Burbank, ai tempi dell'ultimo *Clear Spot*, tenta di recuperarlo in chiave ironica, proponendo un unguento a modico prezzo contro le ustioni della crisi: vestito l'eroe con la demenziale cura di *Spotlight Kid*, rassettata la musica sulle coordinate di un'accettabile « bizzarra », messi in cantiere testi eccentrici ma non troppo, si fa circolar l'immagine dell'« anarchico selvaggio », vendendo a chilo la disobbedienza un giorno pericolosa.

Se il gioco fallisce (nonostante tonnellate di carta sulla quale Beefheart racconta tutta la propria santissima « anormalità ») è perché i tempi non sono ancora ma-

turi per questa celebrazione del tempo perduto: la Virgin 1974 centra il bersaglio con mano saldissima, giocando d'equilibrio tra la stranezza dell'eroe e la propria magnanima inclinazione per gli emarginati. La commedia è tutta da gustare, soprattutto a livello visivo: pettinato amorevolmente, strappato con dolcezza al vecchio disordine, l'uomo vien proposto come campione del grottesco, come monumento di se stesso e della sua travolgente perfidia. Dietro il solito fumo della comunicazione, del « discorso alla massa », Beefheart si perde e si fa impaginare; la musica sempre più eguale ai desideri (quelli aggiornati, con periodici annunci sul Bollettino della Nuova Generazione) ingoia in fretta i vecchi valori e finisce col non trovarne di nuovi, seguita in questo dalla povera umanità del personaggio, ormai ridotta a brandelli.

Lo Zappa che un giorno 1975 piomba sulle ceneri del discorso per carverne qualcosa, con tempismo tutto americano, non fa che portar la vicenda alle estreme conseguenze. Incapace di dettar condizioni al mondo circostante, Beefheart è preda di coloro che « regalano spazio » in cambio di ottime interpretazioni: nelle Mothers degli anni '70, già ricche di pagliacci tutt'fare (Napoleon Murphy) e di vecchi professori di Conservatorio (Jean-Luc Ponty), il buon Van Vliet può recitare la parte del vecchio bizzarro, seduto su una seggiola di folclore che domani potrebbe veder assisi mangiafuoco, acrobati cinesi, deliziose *femmes impiumate* o chissà cos'altro. Chi parla di collaborazione bluffa sul proprio vaneggiamento, e ben lo sa; tra un razionalissimo ingegnere di musica e un *campesino* inurbato a forza può esserci solo odio o cortesia all'antica,

e mai fecondo scambio di idee. Il che, tradotto in parole povere, sta a significare «sfruttamento», in senso lato; che poi è la morale di ogni clamorosa rappacificazione, oltre il discorso leggendario cui si è già accennato.

Il problema sta nella tenuta. L'investimento sul Beefheart 1975 si misura con un occhio alle classifiche del *Billboard*

e uno sguardo alla « fame di mitologia » dei quindici-sedicienni. Per noi, vecchi ubriachi di osteria, ogni discorso è chiuso: al massimo verrà un Lp di inedite cose, tra un anno o più, o forse una smagliante edizione delle « più incredibili poesie dell'uomo », su carta patinata e timbro a secco dell'Ineffabile Organizzazione Zappa.

BEEFHEART - O - RAMA

1941: Nasce a Glendale, California, dai gentili signori Van Vliet. Si afferma reincarnazione di un pittore olandese del '700: l'ambasciata dei Paesi Bassi smentisce seccamente.

1950: Entra nell'età della ragione con notevole anticipo sul previsto. Disegna animali impossibili, modella inquietanti sculture. Un artista californiano, Augustonio Rodriguez, lo prende sotto l'ala protettrice e cura piccole mostre terribili.

1955: Si trasferisce con la famiglia a Cucamonga, centro vinicolo californiano (produzione di *Cabernet* ottimo quanto sconosciuto). Lì incontra Frank Zappa ancora Ruben Samò; insieme frequentano il locale Istituto Tecnico e dissertano sul significato della vita.

1960: Donald Van Vliet comincia a farsi chiamare Captain Beefheart, senza apparente ragione. All'epoca, l'uomo è grasso, con occhi lucidi, peli sparsi e abbigliamento *pachuco*: due esperienze musicali assieme allo Zappa (*Black Out* e *The Soots*) falliscono miseramente.

1963: Beefheart scappa a Los Angeles per fare il musicante. Zappa ha già fatto quella scelta da tempo, e ha già aperto il suo famoso studio di registrazione. I due, naturalmente, non s'incontrano.

1965: Prime registrazioni con una *band* formata da Alex Saint Claire e Jimmy Semens (gtr), Herry Handsley (b) e Drumbo (dr). Due 45 giri per la A&M (tra cui una versione di *Did Wah Diddy* di Bo Diddley) son mandati al macero. «One night in Los Angeles» prende forma un po' di musica: verrà messa in giro solo cinque anni più tardi, dalla Buddah.

1966: Beefheart comincia a girare il mondo con una formazione propria, la Magic Band. Componenti sono Jimmy Semens e Ry Cooder (gtr.), Herb Bermann (b) e John French (dr).

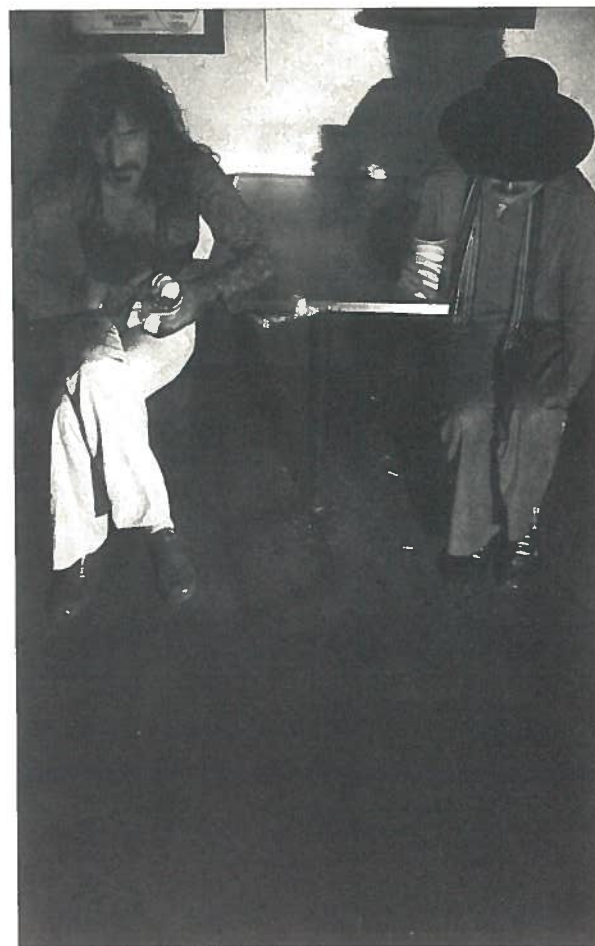
1967: Primo disco del personaggio, *Safe As Milk* (ristampato negli anni seguenti come *Dropout Boogie* o *Plastic Factory*). Durante la registrazione di *Doctor of Electricity*, un «armonico» della voce dell'uomo fa saltare l'impianto di registrazione.

1968: Nuovo disco (*Strictly Personal*), questa volta per la Blue Thumb. La Magic Band è ora composta da Alex Saint Claire (gtr), Jeff Cotton (gtr), Jerry Handsley (b) e John French (dr.). L'ineffabile *leader* continua a cantare e a suonar l'armonica. La critica ride.

1969: Beefheart si ritira a San Fernando Valley, presso il Canyon della Morte, con la moglie Jan. Un giornalista di *Rolling Stone* che va a trovarlo racconta in un articolo sbigottito del mondo dell'uomo, delle sue poesie «incomprensibili», delle facoltà medianiche, dei lunghi discorsi di Beefheart con ogni tipo di piante («Prediligo gli eucalyptus»).

1970: Frank Zappa, in vena di beneficenza, si ricorda del vecchio amico e lo «usa» per le registrazioni di *Hot Rats* (*Willie The Pimp*). Contemporaneamente lo introduce alla Straight, la sottoetichetta della Bizarre voluta dalle Mothers e da Herb Cohen: «fa quel che vuoi», dice il padrone, senza intuire il disastro.

1970: Esce *Trout Mask Replica*, disco doppio «estratto» da una session notturna di 8 ore. Con il Capitano (che ha scoperto i fiati) sono Zoot Horn Rollo (gtr), Jimmy Semens (gtr), Mascara Snake (cl e voce), Rockette Morton (b): producer è Frank Zappa.



Zappa e Beefheart: la gioia di ritrovarsi

1970: Con la stessa formazione di *Trout*, il nostro eroe incide *Lick My Decals Off Baby*, tirandosi dietro gli ultimi impropri della critica. Nel frattempo un *bootleg* celeberrimo, *Gulp*, racconta inedite cose del personaggio. Corre voce che la Blue Thumb possiede nastri di Beefheart con *Howlin' Wolf*.

1971: Violento litigio tra «cuor di bue» e Zio Frankie, ampiamente ripreso dalla stampa: Zappa è accusato di non aver propagandato sufficientemente il verbo di *Trout Mask Replica*. Il padrone liquida Straight e Beefheart in un colpo solo, tanto per finir la discussione.

1972: Stanco e malandato, il vecchio Van Vliet incide due pessimi Lp per la Reprise, *Spotling Kid* e *Clear Spot*, rimescolando continuamente i musicisti al seguito. L'ultima formazione che gli resta in mano comprende Zoot Horn Rollo, Rockette Morton, Ed Marimba (drums) e due ex-Mothers, il bassista Roy Estrada (Oréjon) e il chitarrista Elliot Ingber (Winged Eel Fingerling). Primo *tour* europeo. La Reprise rompe il contratto per le «assurde pretese dell'artista» («Volevo semplicemente un albero in sala di registrazione»).

1973: Silenzio. Zappa dichiara alla stampa «Beefheart? È il nome di un insetticida?».

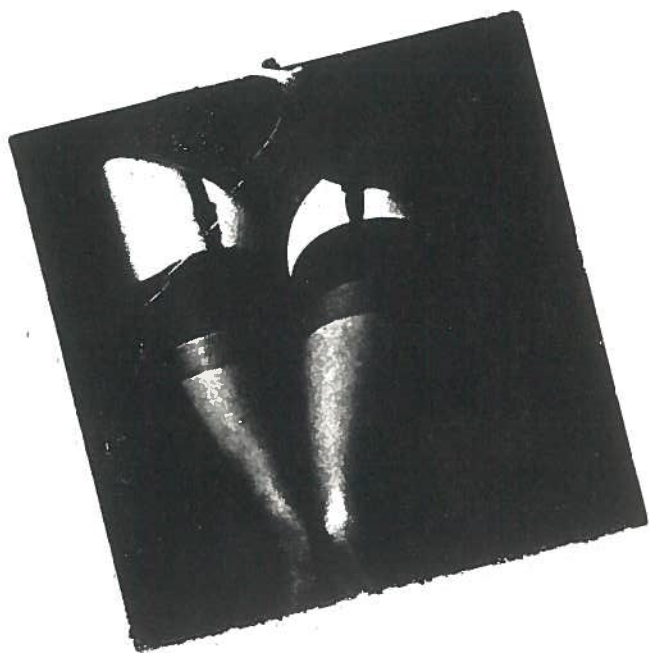
1974: La Virgin Records inventa uno *scoop* e si assicura le prestazioni del maestro ormai leggendario. Spedito in fretta da un visagista e da un maestro di canto, il «cuor di bue» ci opprime con un debole disco, *Unconditionally Guaranteed*. La nuova Magic Band si snoda con Zoot Horn Rollo, Alex Saint Claire, Rockette Morton, Artie Tripp (d) e Mark Marcellino (tastiere).

1974: Esce il secondo disco inglese, *Bluejeans & Moonbeans*, fastidioso e inutile. La Magic Band è sfigurata e priva dei suoi famosi guerrieri.

1975: Clamorosa riappacificazione con Zappa: i due suonano insieme in molte *gigs*, tra la primavera e l'estate, e portano a termine un disco, *Bongo Fury*. Nel frattempo, il Capitano si diverte a smontare e ricostruire la Magic Band e non perde i contatti con la Virgin londinese. Discreto insuccesso a Knebworth, al principio dell'estate, nel corso dell'ultimo super festival «quasi come Woodstock».



UN CONGRESSO CONTESTATO



Milano, fine novembre, Museo della Scienza: per 4 giorni, dal 25 al 28, si sono riuniti in un « Congresso internazionale di psicanalisi » i nomi più grossi e i mostri più sacri della antipsichiatria, della psicanalisi d'avanguardia o quasi, oltre a numerosi specialisti in scienze sociali di tipo più o meno politicizzato.

Un grosso avvenimento nella « cosa culturale » milanese-italiana, nato in partenza già contestato da Psichiatria Democratica e da Franco Basaglia: non ha infatti partecipato per dissensi politici con l'organizzazione.

Il convegno doveva essere un evento tecnico, superspecialistico, ma gli organizzatori non avevano tenuto conto che non poteva andare liscia, visto che il tema scelto era « Sessualità e Politica ». Inevitabile la grossa presenza di giovani, venuti per discutere un tema personale e politico, e che non avevano certo le diecimila lire per pagarsi la tessera d'ingresso. Non c'erano tessere ridotte, giornaliera (l'intelligenza è ricca, si sa). E i giovani sfondano tranquillamente, tra i lamenti greci di organizzatori che avevano già incassato una barca di milioni

(più che sufficienti a ripagare le spese) e a cui alla fine è stato chiesto un bilancio pubblico del convegno.

Nelle *sale superiori* invece il convegno tentava di svolgersi come se nulla stesse accadendo. Relazioni accademiche. Tentativi di inglobare il « politico » nei concetti e nei linguaggi psicanalitici. Tentativi di fermare gli intrusi alle porte interne: « se non hai la tessera da un deca non entri ». Tentativi di occupare globalmente, falliti anche per la mancanza di appoggio degli intellettuali che ci tenevano molto di più a leggere le loro elaborazioni teoriche che ad aprire un dibattito vivo, spontaneo, informale. Che non capivano la funzione creativa e politica e stimolante che avrebbero potuto avere cambiando il loro ruolo di sem-

pre. Impossibile, ovviamente, che gli organizzatori ufficiali si rendessero conto di questo: loro, cioè quelli del gruppo « Semiotica e psicanalisi » volevano a tutti i costi la « cosa ufficiale », cioè l'ascolto passivo delle relazioni dei mostri sacri internazionali. Questi, d'altronde, salvo rare e qualificanti eccezioni, parlavano il solito linguaggio emarginante, da *ghetto d'oro*, tipico di questa nuova scienza che si inventa codici segreti per non essere da meno delle « scienze fisico-matematiche ».

Pochi si accorgono di quanto facciano il gioco del capitalismo, usando linguaggi separati. Alcuni coltivano l'incomprensibilità come gioco erotico particolare; vedi i seguaci di Lacan, psicanalista francese che ha fatto grossa scuola per le sue concettualizzazioni



Il ruolo delle femministe

Luce Irigaray

Detonatori della esplosione critica registratasi nelle giornate dei lavori del convegno 'Sessualità e Politica' tenutosi a Milano dal 25 al 28 Novembre sono stati fin dall'inizio i gruppi femministi. Hanno dato il via alle azioni di protesta i collettivi milanesi, i quali — sostenuti da un certo numero di rappresentanti del F.U.O.-R.I. — hanno tentato di impedire materialmente l'ingresso dei partecipanti al Museo. Contemporaneamente è stato da loro promesso un abbozzo di contro-congresso al circolo 'Turati'. Questa prima azione

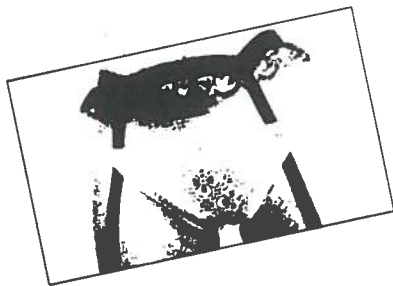
di rottura (subito per altro dissoltasi e testimoniata solamente da vistose scritte e cartelli esterni) si è prolungata in una seconda fase ben altrimenti incisiva, promossa e sostenuta all'interno del convegno, dalle femministe del Comitato Triveneto per il salario al lavoro domestico. Dopo una polemica iniziale parzialmente velleitaria, perché non sufficientemente appoggiata dalla assemblea dei partecipanti al convegno, le femministe hanno aggiustato il tiro. Esse hanno con forza rivendicato uno spazio, fisico e teorico,

autonomo all'interno del convegno. Con ciò hanno inteso affermare il ruolo della donna quale soggetto storico attuale della problematica della sessualità, ruolo che il convegno negava nei fatti. Su tale posizione hanno raccolto ampi consensi, il che ha permesso loro di aprire ufficialmente un contro-convegno interno. Invece sulla posizione loro specifica, che vede la sessualità della donna come parte integrante del lavoro domestico da lei svolto e la ricollega quindi al problema del salario, si sono aperte enormi spaccature al-

l'interno del contro-convegno. Di fronte ad altri gruppi di femministe di varia provenienza, che chiedevano di trasformare l'assemblea mista in assemblea chiusa, il gruppo di Padova si è poi ritirato. Il dibattito è proseguito ma l'attenzione tornava a concentrarsi sulla sala 'Colonne', punto centrale del convegno. Ed è qui, che si apre la terza fase della polemica femminista, fase questa gestita dalle relatrici invitate. Tra queste oltre a M. A. Macciocchi (del cui intervento si tratta nell'intervista a parte) va ricordata Luce Irigaray. Questa psicologa ha attuato un vero e proprio intervento politico, dopo aver affermato che « i discorsi sulla sessualità elaborati in questi ultimi anni dalle donne sono talmente strani ed importanti da non potersi offrire al consumo dell'industria culturale ». La sua relazione precisa ed attenta si è quindi incentrata su di una lettura completamente inedita e molto incisiva delle teorie economiche di Marx (Il Capitale), sostituendo o meglio eguagliando il sostantivo merce nell'analisi del sistema capitalistica al sostantivo donna nell'analisi dello status femminile nelle società patriarcali.

Con ciò « mettendo a stare su i piedi » cioè fondando economicamente l'analisi della sessualità della donna, che nel suo saggio « Speculum » aveva posto su basi psicologiche. L'integrazione dei due discorsi consente ad Irigaray di superare ragionatamente sia le teorie freudiane e lacaniane, sia la antinomia marxismo/lotta di classe da una parte e femminismo/movimento femminista dall'altra. Consente cioè la appropriazione dell'analisi marxista da parte del movimento delle donne e la circolazione di concetti come 'classe delle donne', 'lotta delle donne', nell'ambito di una prospettiva di mutamenti sociali generalizzati. Queste proposte teoriche di Luce Irigaray (la quale per le sue posizioni politiche femministe ha già subito l'allontanamento dall'insegnamento di psicoanalisi presso l'università di Vincennes) faranno fare, a nostro avviso, grossi passi in avanti al movimento femminista.

Anna Maria Del Pane



avanzate e il suo linguaggio di super-élite. (Chi vuole documentarsi può leggere, se ci riesce, *La cosa freudiana e altri scritti*, ed. Einaudi).

Anche gli organizzatori del congresso sono di stretta fede lacaniana: erano presenti quindi moltissimi francesi, teorici e psicanalisti tra cui, molto atteso ma mai arrivato, Deleuze, il coautore de *L'antidipo*.

Le altre due grosse presenze, da un punto di vista teorico e politico, sono state il gruppo di antipsichiatria inglese, che fa capo a Laing e Cooper, e il folto manipolo di antipsichiatri spagnoli e portoghesi.

Chi vuole sapere come sono andati i lavori tradizionali, potrà leggersi le relazioni più importanti su *Vel* (via San Vito, 26 - Milano), rivista del gruppo organizzatore. Ma qui raccontiamo come e perché si contesta un congresso del genere.

I precedenti: nel '69, la società italiana di psicanalisi organizza un convegno internazionale. In una trattoria viene indetto un controcongresso a cui partecipano psicanalisti di sinistra tra cui Fachinelli. Altra importante contestazione dell'epoca, quella del « nazi-convegno » di Sanremo dove gli omosessuali spernacchiano medici e psicologi che discutono come « curarli » e si costituiscono nel FUORI.

Questa volta, sono soprattutto le femministe che hanno la carica e la chiarezza per richiedere che della sessualità se ne parli in prima persona. E si riuniscono sia fuori della sede congressuale, al club Turati, sia dentro occupando una sala. Come? Semplicemente entrando con decisione. Decisione che è mancata ad altri giovani che si sono limitati a comunicare « cortesemente » agli organizzatori che desideravano una gestione diversa, più libera, del convegno. Così

la risposta agli imbarazzati sorrisi, silenzi e servizio d'ordine ai microfoni è stata la temporanea invasione della « sala delle colonne »: atmosfera molto calda, specie quando qualcuno è riuscito a leggere una mozione di occupazione e chiedere ai compagni specialisti di non leggere le relazioni e aprire subito il dibattito.

Lo spazio viene ripreso l'ultimo giorno, in un seminario autogestito con la partecipazione dell'inglese Cooper, l'argentino Bauleo e dello spagnolo Ramon Garcia. Ci si trova prima alla libreria Sapere e poi al circolo La Comune: e si improvvisa un controcongresso. Si parla per un'intera giornata di sessualità liberata, di follia e repressione, della legge antidroga che passa con la terapia obbligatoria, del fatto che in Spagna la stessa legge prevede le stesse cose anche per omosessuali e prostitute. Veramente una giornata di intensa creatività, con una presenza e partecipazione di tutti, e il chiarimento che David Cooper non è un mostro sacro dalle cui labbra pendere ma una persona che ha vissuto coeren-



temente con le sue teorie più avanzate.

Infatti l'autore della *Morte della famiglia* è un militante della controcultura e del movimento alternativo inglese, (dovrebbe tornare in Italia in questi giorni perché interessato alla nostra situazione politica e culturale), deciso a fare del lavoro coi giovani italiani.

Dinni Cesoni



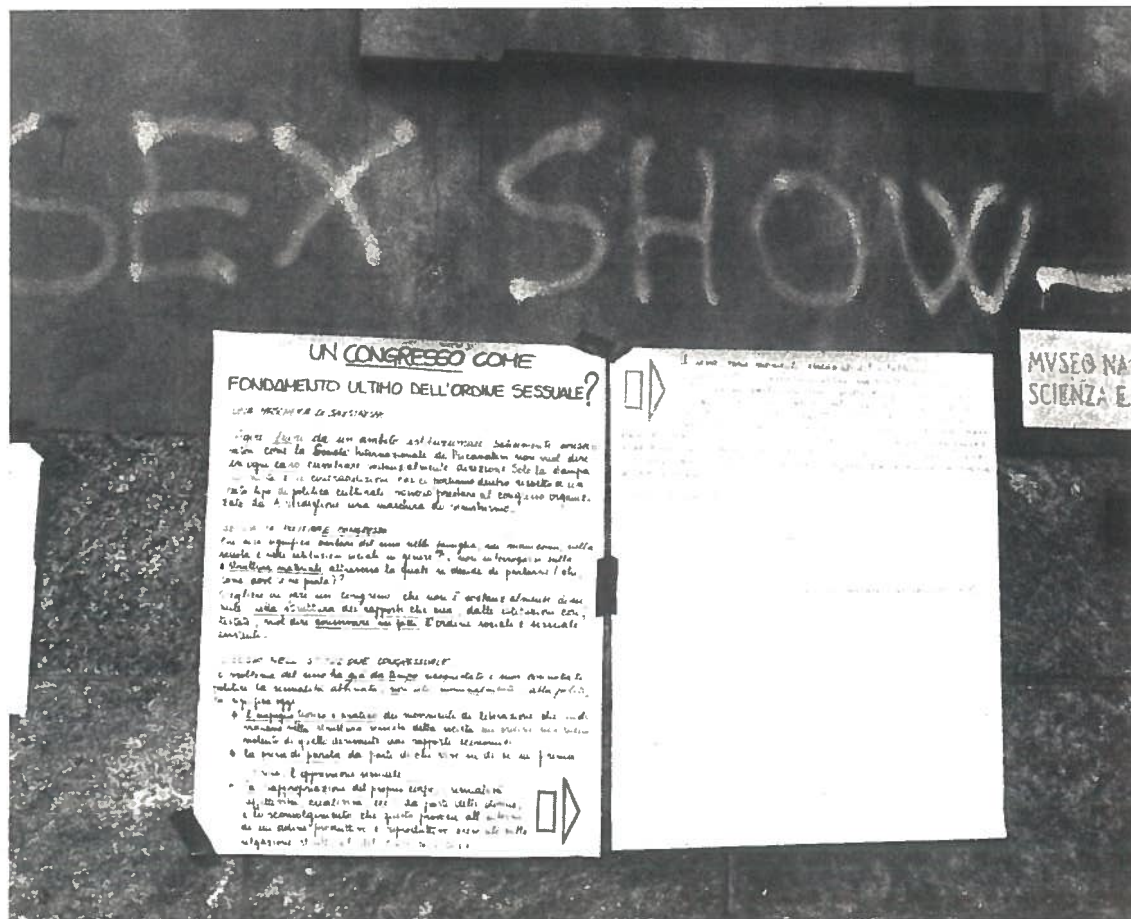
INTERVISTA A MARIA ANTONIETTA MACCIOCCHI

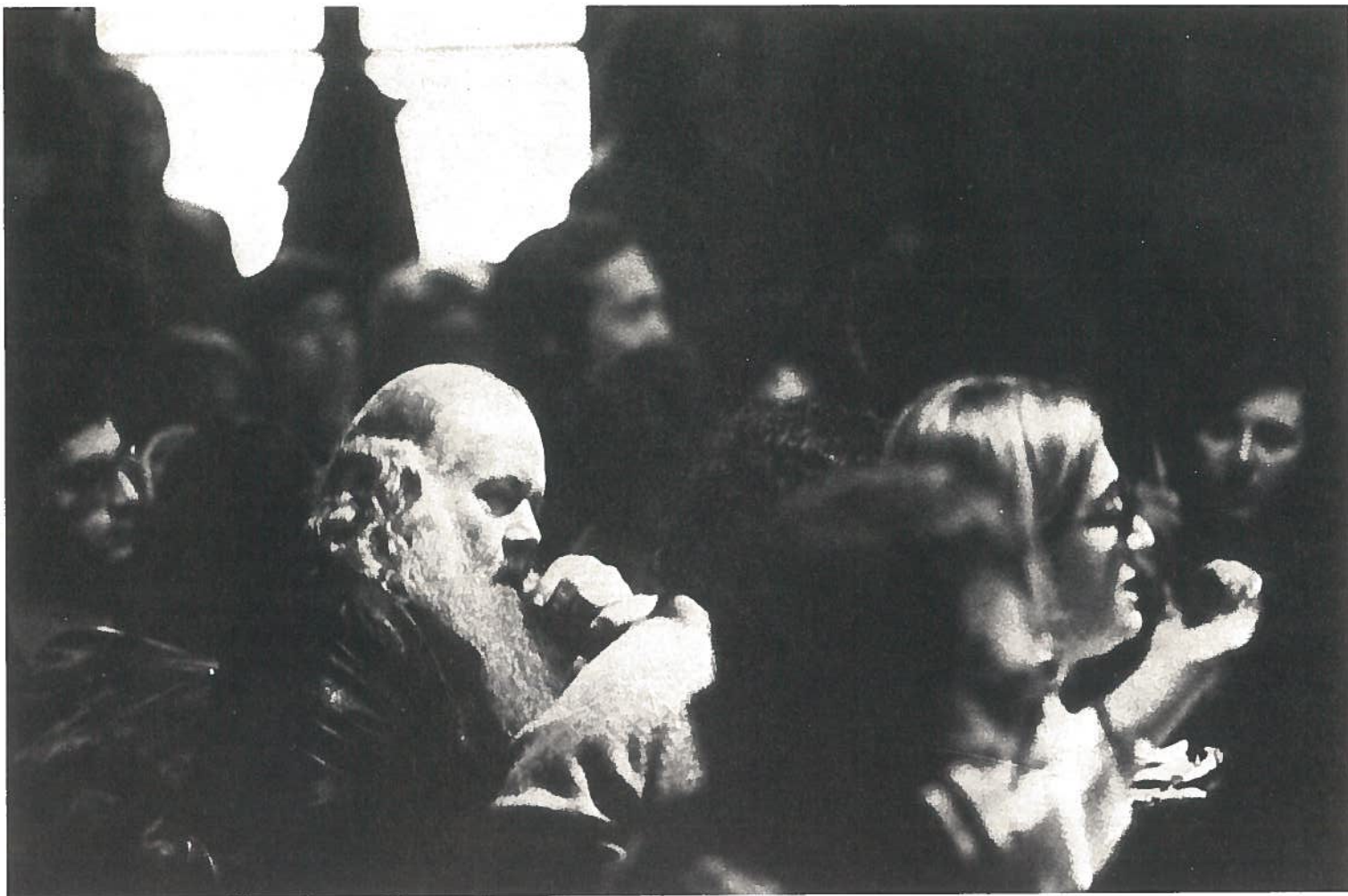
Maria Antonietta Macciocchi ha partecipato alla lotta partigiana. Negli anni '50 ha diretto vari settimanali del partito comunista, tra cui « Noi donne ». E' stata eletta deputato nelle liste del suo partito, dal quale però non è stata ripresentata alle elezioni successive del '72, in seguito al dibattito polemico intervenuto sui suoi libri « Lettere dall'interno del PC! » e « Dalla Cina ».

E' docente all'università di Vincennes, dove ha tenuto un corso su Gramsci, a seguito del quale ha pubblicato « Per Gramsci » che non ha mancato di risollevarla a spre polemiche.

GONG - Ci può dire la sua posizione circa la consistenza delle lotte femministe nel quadro politico postsessantottesco?

MACCIOCCHI - Io direi che il movimento femminista è forse l'unico che rispetto alla struttura politica attuale occupa il posto che fu già quello dei gruppi extra parlamentari nel '68. Con ciò mi





Cooper tra il pubblico del congresso

riferisco alla situazione italiana (non molto dissimile per altro dalla realtà francese) nella quale le organizzazioni di estrema sinistra come « Il Manifesto », « Avanguardia Operaia », « Lotta continua », sono state costrette per sopravvivere ad entrare nel recinto politico. Tale recinto, noi sappiamo, è sempre « oggettivamente » tradizionale.

GONG - Lei pensa quindi che i movimenti femministi siano sorti in seguito alla progressiva presa di coscienza da parte delle donne militanti della propria funzione subalterna all'interno delle organizzazioni extraparlamentari?

MACCIOCCHI - Le compagne che avevano sperato di trovare nei « gruppuscoli » una dimensione, si sono accorte proprio cammin facendo di essere ancora di più voci sommesse, quasi inesistenti nell'ambito del movimento politico maschile. La stessa noia che nel mondo politico ha sempre accompagnato l'intervento di una donna, si trasferiva rapidamente nei gruppuscoli

stessi. E se ricordiamo che il '68 solleva la questione di un nuovo rapporto sul piano sessuale e di un nuovo linguaggio già definibile come linguaggio di massa, cioè parlato anche dalle donne e non più puramente maschile per tradizione... Nell'humus creato dal '68 i movimenti femministi acquistano una dimensione assolutamente loro cioè si costituiscono come momento di riflessione autonoma delle donne su sé stesse.

GONG - Il suo intervento al congresso « Sessualità e Politica » si è incentrato sulla « lettura » gramsciana del marxismo, cioè ha riproposto il metodo storicistico nella analisi socio-politica. Ritene che si possa individuare in Gramsci tale meto-

do storicistico gramsciano la chiave per una fondazione teorica del femminismo?

MACCIOCCHI - Gramsci certo non si occupa di femminismo in sé, ma io risponderei affermativamente perché credo che il problema centrale in Gramsci, quello della rivoluzione sovrastrutturale investa appunto queste questioni. Infatti la tensione base in Gramsci è verso il recupero della « soggettività » cioè del « soggetto » a fianco degli elementi oggettivi fondamentali nella infrastruttura sociale. Desumendola da Gramsci, io ho riproposto la sintesi tra questi due elementi ed ho sottolineato come non si possa attuare una reale rivoluzione politica strutturale, senza avere prima modificato profondamente quella che Gramsci chiama la « società civile ». E' qui, su questo nodo, che secondo me si inserisce il discorso del movimento femminista, discorso di capitale importanza per l'acquisizione di nuove forze, nuove leve alla lotta politica. GONG - Cosa ne pensa dell'uso del referendum per mo-

dificare la legge sull'aborto?

MACCIOCCHI - Le società capitalistiche sono sempre in grado di razionalizzarsi, cioè di apportare delle modifiche al proprio assetto reintegrando alcune forme di contestazione. In Francia i deputati del partito di maggioranza hanno votato in favore dell'aborto: intendo dire che queste non sono a priori di per sé sole battaglie rivoluzionarie. Lo diventano nel momento in cui si scatenano come movimenti di massa. Perciò do il mio assenso a queste rivendicazioni in proporzione ed in relazione al fatto che escano dalla rotta delle élite politiche, parlamentari o meno, e che facciano appello (come è avvenuto per il divorzio) alle masse. Ribadisco che è importante che tutto questo passi nel dibattito di massa per fare finalmente praticare alle masse gli argomenti tabù, da sempre tenuti da sacerdoti o da psicoanalisti in proprio potere.



Paolo.
Tavozzi

BIANCA LUNA BLUES

Siamo nel 1976, e qualcuno sostiene che dovremmo « riscoprire » John Martyn: a tanto siamo arrivati, dopo otto anni di musica lanciata con regolarità terribile dagli studi Island, mentre « certa » stampa portava alle stelle Lindisfarne e Amazing Blondel... eppure anche queste incongruenze surreali fanno parte del bagaglio inesauribile di uno show-biz sottoculturato come il nostro, incapace di rischiare musica vera quando le classifiche anglosassoni tacciono e i Focus della situazione imperversano...

John Martyn non va riscoperto, forse, ma accolto con tutti gli onori nel regno della nostra musica: se è vero che tutto il suo lavoro, da quello targato 1968 fino a *Sunday's child* è un invito splendido a fermare il tempo e ad ubriacarsi di pura cristallina emozione sonora, calore immenso e suono piacevolmente fresco, fermate qui la vostra ricerca di un nuovo grande cantautore americano e godete la quieta follia di questo scozzese, Glasgow classe 1949...

La prima cosa che colpisce, nella biografia di John, è il suo approccio al mondo della musica suonata. Hamish Imlach, un folksinger qualsiasi, gli insegna i primi accordi di chitarra a 17 anni; trasferimento a Londra, amicizia con Bert Jansch e tre mesi dopo *London Conversation*, il primo album. Oh, d'accordo, i ragazzi prodigio... eppure si tratta di una prova degnissima, pur nell'immaginabile fragilità della struttura di fondo, nella rigidità con cui le formule del folksong vengono riproposte. Ma le luci sono già accese (*Back to stay* e soprattutto *Rolling Home*, con la chitarra che rotea e manda segnali cifrati).

The Tumbler, solo un anno più tardi, è un ulteriore passo sulla via di una maturità artistica che nel caso di Martyn appare quasi innata, non ricercata o costruita con particolari artifici ma sbocco naturale di una sensibilità semplice e ricchissima. L'organico si allarga, e compare Harold McNair al

flauto: chi lo ricorda, Harold morto di cancro al cervello cinque anni fa dopo averci lasciato tante piccole stupende gemme, a partire dai deliziosi climi jazzy di *The fence... The Tumbler* scorre anche oggi sul giradischi in tutto il suo fascino, la voce è delicata e lascia spazio al pensiero - fantasia, la chitarra corre a piedi scalzi tra mille combinazioni di arpeggi, misura e istintiva capacità di cogliere la giusta dimensione di ogni spunto sonoro. McNair si adegua con sensibilità dolce, femminile, all'universo emotivo di Martyn: e i risultati sono i duetti irresistibili di *Dusty* e *Sing a song of summer*, lievi contrappunti di insospettato potere cromatico.

John Martyn non è certo un folksinger, qui appare chiaro: qualcosa del suono tradizionale GB gli ronzia in testa, qualcosa di ancora eterogeneo che va dalle filastrocche di *Knuckledy crunch and slippedee* *slee song* ai meravigliosi echi celtici di *Seven black roses*. Ma si tratta solo di un ricordo, di un feeling ancestrale che ritorna alle labbra in qualche rigurgito di stampo scolastico. John non è un ricercatore, solo un timido liceale con occhi spalancati e intuizioni di armonie certo non prodotte razionalmente (ascoltare *A day at the sea*, *The river*, *Fly on home* per capire): la chiave del suono è in questa magica sintonia voce-chitarra, una corrente vibratoriale che si stabilisce in un attimo per esplodere silenziosamente, fascino sottile ed irresistibile.

John Martyn ha solo vent'anni quando incontra Beverley, sua imminente moglie, in un college di Chelsea: fanciulla fragile dall'aria sottile, viziata dai produttori, che le avevano programmato un piccolo tour americano. Corrente di energia immediata, qualche pezzo insieme, un matrimonio a New York: e un altro disco, *Storm-bringer*, inciso insieme a Woodstock (siamo nel '69, è ovvio) con gente come Levon Helm, Billy Mundi, Paul Harris, Harvey Brooks, John Simon. Al-

bum registrato in una settimana, e questo spaurito biondino veniva dal vecchio continente a dire la sua parola sul country rock, proprio sulle colline di NY... *Go out and get it* avrebbe sicuramente fatto impallidire di rabbia il Mick Jagger *Beggar's Banquet* infatuato di country, *Sweet Honesty* arrotonda melodie e ricami d'armonica con nashvilliana naturalezza... peccato che Beverly finisca per rappresentare il « punto morto » della situazione, amore per il cesello e il tardobarocco, orchestrazioni d'archi che falsano completamente la semplice dimensionalità acustica del suono. *Storm-bringer* è comunque un indice davvero notevole della versatilità di Martyn; l'idea di introdurre una batteria come sostegno ritmico ad una tessitura acustica, la capacità di sintonizzarsi senza alcuna fatica sulla lunghezza d'onda del suolo su cui l'album prende forma. *Would you believe* e la sorridente *John the Baptist* sono i due punti focali di questa discreta metamorfosi, con le onde dell'Atlantico e le praterie senza fine adocchiate per la prima volta. Accettare le novità, questa è la traccia: ma con una consapevolezza di fondo, un'immagine del risultato sonoro già delineata nella mente.

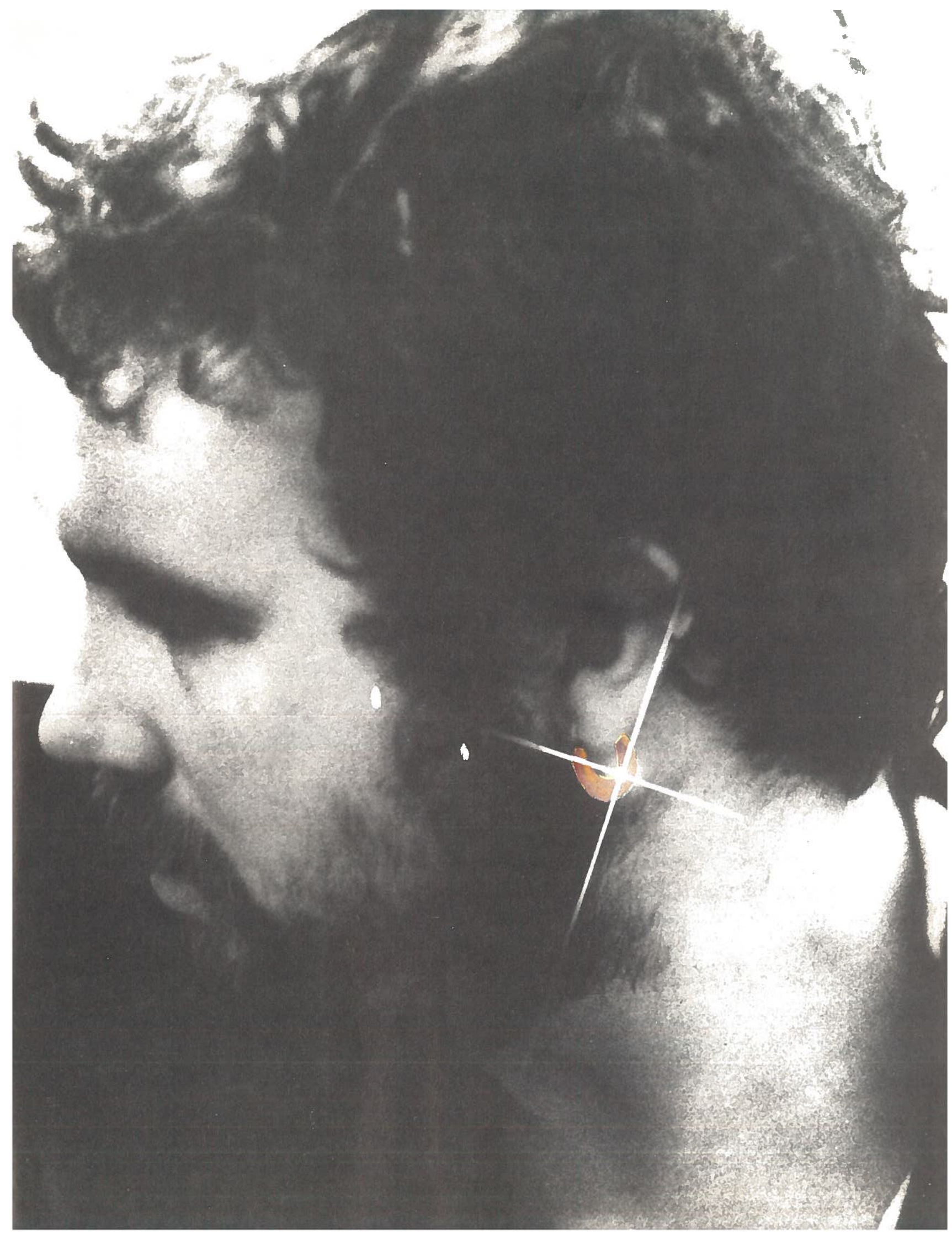
Anche se in patria — incredibile ma vero — nessun giulare della « stampa specializzata » ha deciso di accogliere sotto le sue ali questo tiepido chitarrista di belle speranze: d'altronde stiamo entrando nei rutilanti anni '70, perbacco, e David Bowie prende lezioni di maquillage alla scuola serale per acconciatrici di Wolverhampton...

Road to ruin, 1970, nasce da un curioso intreccio di aspirazioni di suono nuovo, incomprendimenti, ruoli non vissuti con totale convinzione. « Joe Boyd, il produttore, si disinteressava completamente del nostro lavoro: ed a volte riusciva anche ad ostacolarlo. Finiva per risentirne proprio l'elemento a cui davo più importanza

nella realizzazione di un disco: la spontaneità ». Ed in effetti, nonostante il notevole cast di comprimari (Dudu Pukwana, Danny Thompson, Dave Peg tra gli altri) l'album appare a tratti legnoso, freddo. Beverley sembra zoppicare a disagio tra gli echi jazz del sax di Pukwana; ed il missaggio non fa che complicare le cose, bloccando l'energia sonora a monte di ogni sua possibile manifestazione, inseguendo malintesi fantasmi di raffinatezza. *Parcels*, *Give us a ring* filano ancora di diritto nell'antologia ideale di Martyn; ma la prova nel suo complesso lascia a desiderare. John sembra essere stato coinvolto suo malgrado nell'avventura, e il disagio provocato dalla lontananza di quella dimensione intima-melodica che aveva caratterizzato i primi lavori è quanto mai evidente.

Non a caso *Bless the Weather*, l'album successivo, è proprio un tentativo di rivisitare le terre di *The Tumbler*. Arangiamenti più pieni e corposi, la diffidenza verso gli strumenti elettrici che si attenua e che permette un piccolo capolavoro come *Glistening Glyn-debourne*, i primi embrionali tentativi di definizione di uno stile personalizzato pur nella sua sostanziale linearità strutturale. *Head and Heart*, che sarà portata al successo qualche anno più tardi dagli Americani, *Bless the Weather*, *Let the good things come* sono in questo senso gli spunti più riusciti: anche se non è possibile sorvolare su una certa pigrizia espressiva che affiora tra le pieghe del suono, un gusto estetico abbastanza scontato che spinge a tratti verso il narcisismo, l'innamoramento dell'ovvietà armonica. Tecnicamente l'album pone comunque le basi di una ricerca sonora destinata a svilupparsi enormemente negli anni successivi: la possibilità di regalare nuovi contrasti cromatici ad una musica tendenzialmente *soft*, grazie ad un appropriato uso dell'elettricità. La lezione di *Music from big pink*, se vogliamo.

A vestire i panni del capo-



lavoro sarà comunque *Solid Air*, 1973: finita la tempestosa collaborazione con Joe Boyd, John lancia sul tappeto tutte le idee di una vita, melodie ed aneliti strumentali « diversi », la crescita stilistica che ne fa ormai un artista assolutamente completo. Ogni brano vive splendori inusitati, *Over the Hill* è il trionfo di una dimensione melodica tanto fluida e spontanea da lasciare incantati, *Solid Air* un collage irripetibile di emozioni dove la sfera onirica si compenetra intimamente con la realtà quotidiana, in un quadro pieno di colori sfumati in una nebbia ancestrale; *I'd rather be the Devil* fa mettere sull'attenti Tim Buckley, gli strumenti corrono in totale libertà, superati gli steccati obbligati del ritmo e delle armonie educate; *Dreams by the Sea* è una definizione lampante delle velleità jazzistiche che John si trascina dietro da anni, perfettamente misurata e stimolante; *May you never* potrebbe essere il modello ideale dell'espressività voce-chitarra, oltre ogni ortodossa restrizione stilistica. Stupenda omogeneità, soprattutto. Il disco che scorre da un quadro all'altro senza lasciare il tempo di adagiarsi nella bellezza di una melodia, nell'intreccio vorticoso di una costruzione sonora: il registro dei toni usato con intuitiva lucidità, capace di abbracciare mille situazioni sensitive. Martyn dimostra proprio in questo il suo essere giunto ad un bivio; la necessità che preme sul suo cranio è quella di trascendere definitivamente la pur accattivante dimensione del cantautore tradizionale, con tutti i rischi di stereotipizzazione che una simile figura comporta. Anche per questo i suoi antichi legami con la tradizione folk ritornano a questo punto in auge: ricercare uno stimolo evolutivo nell'unica, solida base culturale a sua disposizione, da sempre.

Inside out prende proprio le mosse da *Eibhli Ghail Chiuin Ni Chearbaill*, un traditional gaelico riportato a nuova vita da un arrangiamento elettrico che gli restituisce una sorta di dignità sacra, di incrollabile solidità di fronte allo scorrere troppo veloce del tempo; ma in tutto l'album l'elemento folk resta substrato essenziale,



spesso diluito nella raffinata strutturazione dei brani, ma pur sempre funzionalizzato, con intelligenza e senso del nuovo, alle ambizioni sperimentali del protagonista. *Inside out* fotografa un attimo di scoperta, un'eccezione necessaria nelle terre di un'elaborazione sonora capace di vivere tutti i crismi dell'originalità. La voce è riscoperta e distesa con solo apparente noncuranza tra i sussulti dei ritmi, stravolgendo con energia ogni precedente teorizzazione dimensionale: una voce in cui la singola parola viene inghiottita in un fluido cantilenante che le rende dignità di strumento. Manca forse la totale lucidità melodica dell'album precedente, e l'apporto dei Traffic (Winwood, Wood, Kabaka) appare spesso una nota spuria: ma l'anelito sperimentale resta ap-

petibilissimo, soprattutto nei pezzi strumentali — *Outside in* e *Beverley* —; e nei quadri come *Fine Lines*, dove un'ossatura di stampo più convenzionale viene nobilitata da interventi ricchi di bellissima saggezza armonica. Anche nell'estrema varietà delle proposte, l'unitarietà del discorso sonoro si rivela in tutta la sua chiarezza: il dilemma acustico-elettrico è naturalmente scomparso, lasciando spazio ad una padronanza delle due dimensioni che lascia piacevolmente sorpresi.

Con *Sunday Child* l'attenzione si sposta verso l'unica forma sonora che John era sempre sembrato restio ad affrontare, il rock. I suoi interventi a la hard in *Root love* sono piccoli capolavori di equilibrio; le briglie del ritmo sciolto di *One day without you*

si riappropriano in umiltà di una caratterizzazione dai toni grintosi ed amari, solo una piccola scossa al nostro midollo ma un'irresistibile fascino per la completezza del risultato sonoro. Coadiuvato da un Danny Thompson splendido come sempre, John riafferma la qualità e l'adirezione della sua ispirazione; echi di sole concretizzati in brevi passaggi strumentali, favole narrate con ingenua partecipazione; piccoli quadri intimi, caldi e risonanti tutta l'essenza della sua personalità.

John Martyn si è sempre tenuto alla larga dal divismo da avanspettacolo, ma senza pretendere per questa sua scelta — com'è di moda oggi — l'investitura a eroe underground, paladino di un'ipotetica diversità. La magia, lo splendido equilibrio del suo suono è invece proprio giocato su un'ineguagliabile capacità di colorare agli infrarossi ogni frammento del quotidiano, l'ansia di vivere un attimo di nuove percezioni ma soprattutto la quieta consapevolezza di una semplicità esistenziale davvero capace di gioia, pace interiore.

Il modo in cui Martyn ha saputo trasfigurare la rigidità formale del folk inglese — e a tratti anche di certo jazz — facendone un elemento vitale e dinamico, costantemente teso verso tracciati emotivi davvero insofferenti qualsiasi forma di staticità, è il risultato « tecnico » più appariscente che la sua personalità ci offre.

John Martyn spinto dalla sua casa discografica ad annunciare il consueto « ritiro dalle scene », e che solo dopo un mese ritorna di soppiatto nelle università scozzesi... John Martyn che stampa-invia per posta il suo ultimo disco, un fiore *live* per pochi innamorati... John Martyn, il più grande sottovalutato artista inglese degli ultimi dieci anni, si dice in questi casi. Le frasi fatte sono proprio *sempre* stracci inutili, svuotati del cuore, incapaci di raccontare la realtà?

John Martyn, forse, è solo un suggerimento per abbandonare la menopausa da ascolto che ci affligge (vi affligge?) in questi giorni gelidi. So try it now...



I nuovi circuiti musicali

PASTA CON LA PRASSI MINORITARIA

In due gelide giornate di fine novembre, Firenze, città di convegni, ha ospitato un po' in sordina anche questo sui circuiti musicali alternativi, organizzato in modo sbrigativo ed informale dai Circoli La Comune. Un avvenimento che, seppur limitato nelle presenze, appariva significativo nei temi generali e soprattutto nell'urgenza di dibatterli per passare oltre, verso una pratica organizzativa diversa e più cosciente. Oltre ai Circoli La Comune di Roma, Milano, Firenze e Trento (che hanno presentato relazioni scritte) erano presenti quelli di Torino, Genova, Venezia,, Piacenza, Faenza, Voghera e altri compagni a titolo personale da Como, Padova, Asti, etc. Ma, al di là dei Circoli organizzatori, hanno risposto all'invito i rappresentanti di numerose altre organizzazioni: Circoli di Unità Proletaria di Firenze, Stampa Alternativa e il collettivo «Era Ora» di Roma, la Cooperativa L'Orchestra di Milano, il Circolo Gianni Bosio di Torino, la Cellula Universitaria di Venezia, il Centro Victor Jara di Castelfranco Emilia, la Cooperativa Musicale di Modena, il Canzoniere di Valdarno, il Centro Musica Popolare di Lucca, etc. Particolarmente significativa, anche se non molto nutrita, la presenza di alcune stazioni radio democratiche: Canale 96 di Milano, Radio Carrara, Radio Torino Democratica e Radio Stazione Termini di Roma.

Quanto alla partecipazione attiva del nostro mensile, iniziata con i seminari di preparazione di Milano, conferma l'intenzione di contribuire agli sforzi di tutti coloro che si pongono seriamente l'obiettivo di rinnovare i canali di diffusione del linguaggio musicale — oggi ancora così inadeguati e dominati dal Sistema — e in generale di organizzare a fianco alle lotte sociali una serie di battaglie decisive per l'affermazione di una cultura rivoluzionaria e popolare.

In questo senso, l'equipe di GONG, conscia anche dei propri limiti strutturali, si è

dichiarata da tempo disponibile a forme di collaborazione realmente costruttive ed ha più volte anticipato su queste pagine alcuni dei temi essenziali — sia teorici che pratici — di questo convegno.

OLTRE LA CULTURA MARGINALE

L'aspetto forse più positivo del Convegno di Firenze è stata proprio l'umiltà e il senso critico con cui si è saputo guardare al poco che è già stato fatto e di conseguenza l'urgenza sentita dalla stragrande maggioranza di affrontare il futuro con una mentalità rinnovata, cioè molto

meno sotterranea e più seriamente organizzata.

E' dunque finita l'epopea stracciona del pioniere alternativo; né d'altronde ci si azzarda a sostenere che esista già una cultura che sia espressione autonoma del proletariato d'oggi. S'impone dunque la necessità di operare in senso non strettamente concorrenziale ai normali circuiti capitalistici (rischiando solo di far la figura dei parenti poveri), ma in senso dialettico, intervenendo soprattutto con una serie di proposte corrette (sia politicamente che culturalmente) e incoraggianti sugli artisti, non solo quelli già

operanti nel movimento ma anche quelli che mantengono tutt'oggi una posizione magari ambigua ma se non altro meritevole di verifica.

In questo senso, anche se non sono mancate alcune voci contrarie e per la verità piuttosto sprovvedute, la maggioranza degli interventi parlava con una certa prudenza ancora di « introduzione » delle forze della sinistra rivoluzionaria nei circuiti musicali; e non tentava di far passare come prove trionfistiche dell'esistenza di un circuito alternativo già perfettamente efficiente certe soluzioni di compromesso dettate da varie contingenze e



certamente ancora lontane da un concreto e definitivo sbocco del problema.

Vi sono stati momenti di polemica accesa (e spesso sterile) e anche momenti di confusione, ma quel che più conta è che il dibattito c'è stato, aperto, volenteroso e teso ad un costruttivo spirito di ripensamento. Quello che più di tutto sentono i giovani politicizzati in questi giorni è di essere cresciuti dal '68 ad oggi in seguito ad un precipitoso accavallarsi di eventi, attraverso i quali hanno raggiunto in gran fretta magari un certo livello di maturità socio-politica pagandolo spesso con la rinuncia ad un confronto approfondito e dialettico sui temi sovrastrutturali.

Così, ciò che fino ad un anno fa era guardato con diffidenza come un fenomeno di « cultura marginale », più che altro un segno del disagio generazionale e delle contraddizioni del Sistema, è stato finalmente scoperto come meccanismo di erosione del potere dal fronte delle sinistre (parlamentari e non).

Ora, quindi, con una dose forse eccessiva di ottimismo e di approssimazione, si tende ad inquadrare nel confronto sui nuovi circuiti e sul rinnovamento culturale legato alle nuove generazioni due episodi di coinvolgimento di massa certo non privi di significato, ma neppure di equivoci, come l'ultima festa del Parco Lambro e quella di Licola. Certo sono episodi che segnano storicamente, al centro dell'anno 1975, il nuovo modo di porsi delle sinistre di fronte al problema, ma certo non rappresentano ancora una soluzione concreta o addirittura una proposta per il futuro. E le ragioni, a nostro parere, sono almeno tre: 1) la confusione culturale e ideologica che regnava tra masse giovanili in tal modo concentrate; 2) il fatto che non esistevano dei parametri precisi per poter creare sempre un rapporto corretto organizzatori / artisti / masse; 3) la natura stessa di tali manifestazioni, tipici eventi di decentramento e non di decentramento, cioè eventi destinati a rappresentare l'eccezione (più o meno festosa e politicamente significativa), ma non la regola. Una regola, quella del decentramento, an-



cora quasi tutta da costruire per concedere alle masse un appropriamento della cultura (musicale e non) secondo le sue necessità ambientali e quindi scoprendo attraverso esse una reale funzionalità della cultura stessa.

NUOVE PREMESSE E VECCHI OSTACOLI

Dunque il dibattito di Firenze ha confermato che siamo appena entrati in una fase intermedia (come noi di GONG da tempo sosteniamo) e che le sinistre potranno trarne dei vantaggi determinanti nella misura in cui sapranno gestirla con correttezza e competenza. Proprio in questa fase i giovani quadri politici che vorranno interessarsi a fondo dei circuiti musicali dovranno mostrare il meglio delle loro doti: capacità di mediazione e di approfondimento dialettico su tutti i

temi essenziali, efficace strategia di coordinamento, volontà di chiarificazione su tutti i fondamentali concetti operativi.

Significativo in tal senso, al convegno fiorentino, lo sforzo di chiarirsi alcuni concetti come quello di *operatore culturale*, una figura indispensabile che uno dei documenti scritti affermava in grado di cancellare il dualismo tra « politico » e « creativo » cercando di « essere entrambe le cose o quantomeno la loro giusta mediazione ».

Significativa anche la tendenza a confrontarsi non solo su un terreno di principi, ma dibattendolo più concretamente sulle strutture e in particolare su quelle più adatte all'attuale fase intermedia.

Alcuni degli interventi più lucidi non hanno mancato di colpire le ultime illusioni dei più tenaci e radicali difensori del *concerto povero*, pronti a

gabbare la gente col minor costo possibile e il massimo sacrificio del « compagno musicista ». In realtà sembrano in netta diminuzione coloro che per opportunismo e per ingenuità pretendono ancora di prendersi la musica per questa brutta scorciatoia. E' giusto inoltre che si finisca al più presto di usare l'equivoca contrapposizione « diletterantismo / professionismo »: è assai più corretto parlare, come si è fatto a Firenze, di contesti sociali dove ci si limita ad una attivizzazione delle masse a produrre cultura e, in modo complementare, di contesti nei quali si intende proporre degli spettacoli con il massimo di professionalità operativa.

Dunque per gli organizzatori politici non è più l'ora di porsi con faciloneria davanti ai problemi di uno spettacolo musicale, in un modo cioè subalterno e marginale rispetto ai circuiti normali. E' Tempo di porsi con questi ultimi in un rapporto dialettico che rifiuti la prassi minoritaria degli anni passati e quindi di operare in concreto con una seria organizzazione e una precisa linea di politica culturale.

E qui, sul terreno di realizzazione concreta di queste premesse, cominciano ad affiorare non poche difficoltà.

Di proposte stimolanti, durante il Convegno, ne sono state fatte parecchie (si è accennato tra l'altro all'istituzione di scuole popolari di musica, a gruppi di ascolto e dibattito per la formazione specifica dei quadri, a programmi di decentramento e di animazione musicale, a gruppi di coordinamento, alla diffusione delle esperienze di Cooperative musicali). Si tratta, sotto questo aspetto di superare soprattutto le difficoltà pratiche di realizzazione: il reperimento dei mezzi economici e delle strutture alternative a disposizione (dalle case e dai capannoni occupati, sino ai teatri, alle sale di quartiere, alle piazze e agli altri spazi aperti).

D'altronde un contributo della Cooperativa l'Orchestra sui problemi economici e un manuale tecnico per gli organizzatori degli spettacoli sono stati allegati all'intervento scritto del Circolo La Comune di Milano: tutti gli interventi scritti ed un sunto del dibattito.

tito di Firenze verranno pubblicati dai Circoli e posti a disposizione degli interessati. Ed anche questo può essere un serio passo avanti specie in provincia, per la diffusione del problema e una rinnovata presa di coscienza.

Tuttavia difficoltà ancora più notevoli sembrano affiorare quando si considera le scelte culturali da compiere sulla base di una linea, ancora da stabilire e di una preparazione specifica in gran parte da costruire.

Non a caso le polemiche più roventi e gli equivoci più grossolani sono sorti sul tema « avanguardia », quando — a metà convegno — si è tenuto un breve evento di musica sperimentale. Nonostante che molti riconoscessero con grande onestà la propria insufficiente competenza, il dibattito (come sempre succede in questi casi) si è fatto denso di fumi e di un'aggressività impotente, con scontri furiosi ed astratti tra tecnici e non tecnici, o tra formalisti e contenutisti... Il guaio è che, nell'attuale fase storica ancora così povera di esperienza, è assai difficile realizzare l'opti-

mum, e cioè trovare la ricetta impeccabile per proporre alle masse dei programmi articolati e tuttavia non caotici dove si fondano in maniera funzionale le due componenti essenziali della cultura musicale popolare, sperimentazione e divulgazione.

ALCUNI PASSI AVANTI

Arrivati davanti alla barriera dello specifico, cioè di un linguaggio musicale in continua evoluzione con i suoi significati e i suoi modelli di valutazione, gli organizzatori politicizzati dovranno fare i conti con una serie di scelte pratiche piuttosto complesse, che non possono prescindere da una competenza specifica né da una corretta impostazione ideologica.

E in questo senso, è inutile nascondere, c'è ancora molta strada da fare per tutti, non solo per i partecipanti al Convegno... Chi tuttavia da questa realtà vuol trarre conseguenze pessimistiche, è portato forse alle facili illusioni e ad altrettanto facili sconforti. Chi ha vissuto dall'inizio l'evoluzione dei circuiti musicali e ricorda bene da quali baratri

si è partiti non può non riconoscere che alcuni passi avanti sono stati compiuti e anche Firenze ne ha dato una positiva controprova:

1) la presa di coscienza di una generale arretratezza della cultura musicale (e di conseguenza l'utilità immediata che anche una modesta documentazione come quella raccolta a Firenze può offrire — specie in provincia — sulla problematica di base a giovani quadri pieni quasi esclusivamente di buona volontà).

2) L'accenno ad una nuova linea programmatica che rifiuti la strumentalizzazione politica della musica, secondo una gestione corretta delle scelte culturali e dei rapporti con artisti e fornitori.

3) Affermazione della priorità di una strategia del decentramento su quella delle Superfeste popolari e dei Palasport, secondo un'accorta « politica dei cento fiori » che ben si adatta alla attuale fase intermedia e attraverso un'efficace dialettica tra sperimentazione e divulgazione.

4) Recente scoperta del problema degli spazi (necessari e adatti alle manifestazioni)

e della lotta « politica » per la loro appropriazione: in questo senso le direzioni da prendere possono essere molteplici e complementari e molte soluzioni potrebbero svilupparsi attraverso la fantasia e lo spirito d'iniziativa sulla base di particolari situazioni ambientali.

Le scuole, le radio locali, le fabbriche, le case occupate non sono forse che alcune di queste « occasioni », ma non possono essere le uniche su cui basare lo sviluppo di una gestione alternativa che passerà certamente attraverso altre battaglie politico-culturali e altre riappropriazioni di strutture oggi in mano al potere borghese.

Accanto ad una corretta impostazione del problema della cultura popolare, la strategia di questa fase intermedia deve tendere all'aggregamento e al recupero dei produttori di cultura operanti nei circuiti normali e al controllo dei mezzi necessari per esprimere una cultura realmente alternativa.



FINALMENTE
DISPONIBILE IN ITALIA
QUESTO
ECCEZIONALE
LP TRIPLO
INCISO DAL VIVO
IN GIAPPONE

santana
LOTUS

SOPZ 789

I nuovi circuiti musicali

MA COS'E' LA MUSICA POLITICA

Può sembrare inutile al giorno d'oggi notare la sopravvivenza di certi cenacoli tradizionali che si accaniscono con particolare livore a tener separate le tranquille spiagge della musica dalle agitate onde della realtà politica.

Ma anche dalla perfidia e dall'impotente grigiore di critica, irrimediabilmente ancorata a schemi consunti, possiamo ricavare qualche utile indicazione: in fondo spesso gli attacchi che provengono dall'altro versante aiutano a capire le nostre ambiguità, evidenziano i nostri limiti.

Reagire in modo viscerale non fa compiere un passo avanti. E' assai più produttivo chiederci, piuttosto, se a questo qualunquismo non è stato concesso spazio, con la proposizione di un'idea spesso inconsistente e caricaturale del rapporto fra musica e politica.

Pensiamo, ad esempio, alla sorte toccata l'estate scorsa ad Archie Shepp. A Perugia il pubblico gli ha decretato i fasti del trionfo, e qualche sconsiderato, dalla parola più rapida del pensiero, ha sostituito il suo nome a quello di Mao Tse Tung nella triade del celebre slogan.

An Antibes, non più tardi di sei giorni prima, buona parte del pubblico aveva liquidato Shepp arrivando a tacciarlo di fascista...

Al di là di eventuali contraddizioni che risiedono nel lavoro dello stesso Shepp, c'è da chiedersi se certe anormali e contraddittorie interpretazioni del pubblico dei due concerti non rimandano forse anche alle incertezze della nuova critica?

Non si può non riconoscere una palese inadeguatezza nel definire, per quanto è possibile, i principi fondamentali di legibilità della « Musica Alternativa al Sistema ». Certo non si è sempre riusciti a precisare in modo soddisfacente quale sia il ruolo della musica nell'ambito d'un progetto di trasformazione della realtà complessiva.

Si è insistito a parlare di musica politica, militante, totale, senza verificare prioritariamente dove sta la politica della musica. Si è scelto di celare fra le righe, ipocritamente, le divergenze maturate in merito a questi problemi nell'area della cultura progressiva.

Il nodo più intricato sta forse proprio nell'insistenza con la quale abitualmente si sono iscritti

te diverse forme musicali, dal blues alla canzone popolare, dal free a certe frange del rock, nella categoria della protesta, della denuncia, dell'antagonismo delle masse.

Ma se prestiamo la necessaria attenzione a quanto è maturato fra le personalità più coerenti

della musica creativa, non è difficile accorgersi che esse hanno scavalcato da tempo i ristretti margini del quadro della protesta. Si è disseminata troppa retorica, troppa sociologia spicciola, ad esempio, sul free come « espressione della rabbia del popolo nero ».

I guasti che questa noiosa e parzialissima litania ha provocato non si contano: in qualunque musicista nero che capita in questi paraggi, gran parte del pubblico ritiene di riscontrare la radicalità della lotta, anche quando, magari, la musica di costui non si eleva oltre un cam-



pionario di ammiccanti stereotipi.

Nei fatti si è spianata la strada alle mistificazioni di chi, ritenendo frutto d'una situazione irripetibile gli accadimenti degli anni sessanta negli USA, pretende di liquidare l'esperienza della free music come settaria e inattuale. Senza preoccuparsi, guarda caso, di cogliere in quali modi il movimento nero sta, pur faticosamente, ridefinendo gli orientamenti della propria pratica.

La musica nera riflette esemplarmente la dinamica di questo processo di ripensamenti: mentre noi la costringiamo nei confini d'una codifica convenzionale, e a dispetto di chi, da almeno vent'anni preannuncia i suoi funerali, essa sta uscendo in avanti dalle lacerazioni che hanno scompigliato la storia più recente dei neri americani.

L'urlo si va mutando in consapevolezza, intuendo che la critica più profonda è quella che si compie in positivo, sedimentando dunque in una nuova maturità.

La negazione del vecchio, cioè, sta divenendo affermazione del nuovo. Questo linguaggio d'emozioni incontra oggi una nuova intelligenza creativa: chi ieri rivendicava il proprio diritto d'esistere, esprime ora una ricchezza di valori che costitui-

sce già l'architrave d'una realtà futura.

Musica e politica vivono la medesima urgenza di nuovo, e i pochi musicisti creativi la interpretano rivoluzionando i modi di produzione e la pratica di trasformazione della materia sonora e strutturale. Le acque in cui il loro linguaggio ruota sono quelle d'una ricerca dialettica, che incroci e superi nel medesimo tempo l'impalcatura solida ma ideologicamente povera del senso comune.

Ecco, quando si propongono queste problematiche (dialettica, pratica del linguaggio...) ci si scontra di frequente con atteggiamenti sospettosi, riserve mentali dure da rimuovere. L'obiezione che circola la conosciamo fino alla nausea: « sono argomenti difficili, ardui da recepire, che le masse non masticano come pane quotidiano ». Ma dove mai sta scritto che un grande movimento di trasformazione, una scalata al cielo, la costruzione d'un edificio che altri (pure incomparabilmente più capaci di noi) non sono riusciti ad innalzare in modo sempre soddisfacente, si possano nutrire di idee facili, immediate, d'una pseudocultura di grana grossa?

La realtà generale non va seguita come una monotona sequenza di scontri e resistenze quotidiane: dietro lo spumeg-

giare delle onde agiscono correnti sottomarine. E' indispensabile afferrare i movimenti più profondi, per recepire la articolata ricchezza di motivi nuovi, di idee-forza che operano nella pratica complessiva.

La musica creativa nera (di cui tanto si parla oggi in Italia e non a caso) con un aggancio forse solo intuitivo ma ugualmente efficace, si è inserita proprio in questa logica.

In essa (e non solo nella spinta ideale ma nelle sue stesse strutture) sono penetrati i contenuti più avanzati diffusi fra le masse: pensiamo all'idea dell'egualitarismo, così splendidamente anticipatrice d'un nuovo assetto, affermatasi negli ultimi anni dalla rivoluzione culturale alle rivendicazioni nelle fabbriche e nelle scuole, fino agli stessi rapporti interpersonali.

Nella musica nera la tensione di questa spinta è viva e attiva: Richard Abrams sostiene che « l'era dell'individualismo è finita », e la coscienza comunitaria che circola fra i musicisti, la nascita di associazioni cooperative, il rigetto della mitica figura dell'artista-eroe solitario, stanno a testimoniare quanto ciò sia vero.

Nella materia musicale il lavoro collettivo è elemento centrale e caratterizzante, la dialettica fra personalità individuale

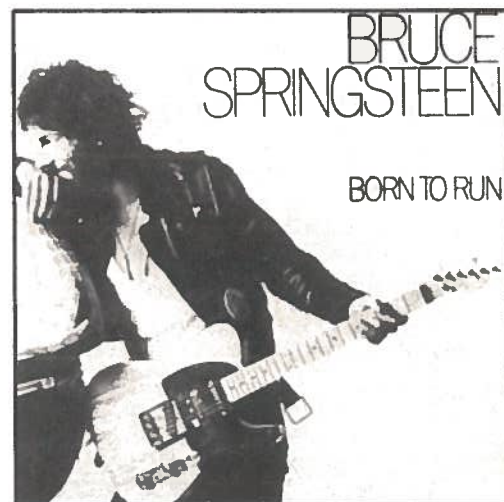
e spirito di gruppo è molla propulsiva, per cui ognuno dei musicisti si riconosce nei fini del collettivo, si pone in funzione della sua completa realizzazione, trova in esso gli stimoli per spaziare con la propria creatività.

E' questo il riconoscimento pratico del fatto che la propria condizione di oppressione da parte del potere non può approdare alla liberazione tramite una soluzione individuale, fuori da un processo di autocoscienza di massa. Questa proposta di vivere diversamente l'attività musicale si configura come unità del molteplice, in un rapporto contraddittorio ma positivo di libertà e necessità.

La musica creativa realizza poi ancora il proprio significato politico contro il tipico puritanesimo occidentale, contro ogni tendenza metafisica, che vorrebbero tener rigidamente distinti la attività del cervello e quella del corpo: la musica nera, al contrario, intende se stessa come blocco di coscienza storica e tensioni sensitive, di pensiero ed emozioni, di pratica razionale e fisicità.

La dialettica fra composizione ed improvvisazione spontanea fondata, ad esempio, da Braxton e Taylor, sgretola limiti espressivi finora invalicabili: la composizione conosce, l'improvvisazione interpreta, trasforma,

è stato definito
IL PIU' GROSSO
FENOMENO MUSICALE
dopo Bob Dylan



CBS 80959

BRUCE
SPRINGSTEEN
BORN TO RUN

rifonda. La dinamica delle contraddizioni (fra strumenti, sonorità, e in tutto il materiale musicale) imprime alla musica creativa un acutissimo senso del movimento, una necessità intrinseca e continua di trasformazione.

Cosa può esserci di più politico d'una musica che con la propria qualità dialettica travolge ogni tentazione di fissità, sopprime tanto chi suona quanto chi ascolta al dispiego più intenso delle proprie potenzialità? Qui l'uomo è inteso, come nella più corretta pratica politica, come la principale forza produttiva: l'apertura più risoluta, da parte del musicista, della propria ricerca espressiva, stimola il pubblico all'impiego totale dei propri mezzi critici, in una concezione ricolma d'umanità perché tesa verso la prefigurazione d'una piena ricchezza culturale.

Non restare uguali a se stessi è imperativo categorico essenziale, trasformare la materia musicale, la propria forza creativa, i modi di fruizione da parte delle masse, significa innescare una pratica di produzione del linguaggio autenticamente rivoluzionario, gettare le premesse perché questi spunti di cultura alternativa superino l'attuale marginalità e si impongano finalmente come egemoni.

Di questi orizzonti senza limiti non rimane traccia nella proposta di « musica politica » comparsa negli ultimi tempi soprattutto in Italia. Un processo articolato e di lunga durata, come è quello di mutamenti sostanziali, non ammette a nessun livello che si imbocchi agevoli e furbe scorciatoie: tale è, obiettivamente, lo svilimento del fatto musicale a strumento di propaganda immediata, un compito che resta assolutamente al di sotto dell'esigenza d'un nuovo linguaggio.

Un uomo celebre (se la memoria mi sorregge, dovrebbe essere Leibniz) diceva che tanto chi fa musica quanto chi l'ascolta propende inconsapevolmente verso la matematica: ebbene, se accettiamo, per amore di metafora, questa originale teoria, se ne deve dedurre che la musica come propaganda sta alla ricerca creativa come le tabelline stanno all'alta matematica.

Non c'è nulla di degradante nel coinvolgere il pubblico in un clima di divertimento, ma allora si abbia almeno l'onestà di non ricorrere ad etichette mistificanti e retoriche, di non innalzare a una nobiltà ideologica che non gli si addice il gioco dei facili effetti e delle suggestioni che distanziano le masse da una fruizione critica.

Quando invece ci si vogliono



accattivare i consensi immediati e meno problematici d'un pubblico democratico e di sinistra, spesso si escogitano formule di facile presa, ripetitive e senza slanci, si ricupera frusti miti del pop o si riprende acriticamente la canzonettistica popolare rivendicandola magari con un tocco di jazz; fa difetto cioè, con tutta evidenza, l'idea d'una espansione della musica che non sia la prosecuzione senza sussulti di situazioni immutabili.

Ma chi ha realmente bisogno che si rinnovi con pennellate di cauta modernità l'iconografia del movimento operaio?

Il passato ha ben altro da insegnarci: l'Internazionale ha attinenza con le odierne necessità di ricerca così come l'immagine esteriore di Marx può avere a che fare con la pittura contemporanea.

Ciò che ieri non è stato sufficiente a produrre una nuova cultura fra le masse non può certo sorreggere l'ipotesi d'un'egemonia futura. Chi fa della musica momento di propaganda immediata obietterà a questo punto che occorre farsi capire dal pubblico. Gaslini (che tiriamo in ballo non certo per motivi viscerali ma, molto più semplicemente, perché è il più puntuale nell'impostare i modi di questa « musica politica ») giunge ad affermare che « il problema vero è il rapporto del musicista con la base ». Ma con le masse si possono instaurare innumerevoli tipi di rapporti: la relazione con esse si edifica su fondamenti differenti a seconda della qualità della musica.

Respingere l'idea interclassista di un pubblico indifferenziato e rivolgersi agli strati popolari è certo una posizione corretta e fondamentale, ma suonare banalità e luoghi comuni per un pubblico di sinistra non ha proprio nulla di politicamente qualificativo e innovatore. Privilegiare i concerti nei quartieri, nelle fabbriche e nelle scuole è atto di coraggio e coerenza, ma riguarda già la proiezione della musica verso l'esterno, non ne investe la sostanza interna, la tensione del linguaggio.

Proclamarsi rivoluzionari, non significa affatto di per sé essere rivoluzionari. La qualità interna della musica, cioè, è uno dei momenti indispensabili per definire

i modi della relazione con le masse.

Se un'espressione musicale non possiede sostrato dialettico, intima necessità di trasformazione, spinta propulsiva, il suo collegamento con il pubblico sarà necessariamente, di volta in volta, codista, paternalistico, strumentale, legato a una fase limitata e incapace di giustificarsi sul metro d'un bisogno storico.

Da dove vengono le idee giuste? Non facciamo della demagogia irresponsabile: dei gusti del pubblico bisogna tener conto se insieme consideriamo quanto essi siano sviati da anni di subordinazione al bombardamento dei mezzi di comunicazione dominanti.

Le masse esprimono ogni giorno implicitamente nel loro movimento contenuti nuovi: egualitarismo, democrazia diretta, superamento della divisione del lavoro. Sono embrioni sotterranei, potenzialità ancora da sedimentare, di cui spesso, e qui sta il problema nodale, le masse stesse non colgono la portata. Ma è qui, su questo terreno tutto rivolto verso il futuro, che esse cominciano già da oggi ad esercitare un ruolo egemonico, a proporsi come forza dirigente. Ed è proprio sulla novità di questi contenuti e sulla necessità di dilatarli creativamente che può fondarsi una relazione produttiva fra masse e cultura alternativa.

Chi argomentasse che solo passo su passo, scalando progressivamente dai livelli più bassi, è possibile accostare il pubblico ai modi più complessi di linguaggio, dovrebbe sapere che il gradualismo non ha mai pagato nella storia. Avvicinare alle masse l'apparenza dell'oggetto, significa allontanare ancor più la sostanza pratica, annacquare l'organicità, afflosciare la tensione.

Qualcuno avanza l'idea che sia necessario liberare il proprio blues, intrecciare cioè gli slanci dell'esperienza nera e il bagaglio della cultura popolare italiana: è una problematica che non manca certo di motivazioni e di fascino, e sulla quale bisognerà ritornare in modo ben più ampio e approfondito. Ma anche qui non ci si può accontentare delle proclamazioni ver-

bali: perché è sufficiente sostituire alla ispirazione del materiale popolare la semplice suggestione celebratoria d'un tema famoso, per cascare di nuovo dalla ricchezza d'una ricerca in avanti alle piccole astuzie senza futuro d'una canzone magari piacevole.

« Siamo per la sintesi di tutte le culture e quindi per la fusione di tutti i linguaggi musicali » afferma ancora Gaslini. Ma l'esigenza d'unità che sorregge quest'operazione si dissolve nell'equivoco idealista di poter risolvere il problema a tavolino, con l'abile alternare fonti e stili eterogenei, senza confrontarne le qualità, e tener conto delle differenze insopprimibili.

Una sintesi nasce non da una somma meccanica, bensì dalla dinamica d'una opposizione. E' risultante da uno spostamento di contraddizioni, è atto di vita: proprio in questo senso è mirabile l'esempio della musica creativa nera, nel muovere, intellettualmente ed emotivamente, da spinte profondamente vitali e per ciò stesso contraddittorie. Se non sortisce da qui, ogni tentativo di sintesi finisce per perpetuare il vizio occidentale di intendere la musica come suprema arte o come divertimento estemporaneo, nell'uno e nell'altro caso ai margini della realtà.

I cinesi, che maneggiano l'arte dialettica in punta di dita, direbbero che una tale sintesi non afferra la tendenza dell'uno a dividersi in due, la accuserebbero di cucire conciliazione e coesistenza laddove al contrario ci sono contrasti e movimenti d'urto.

E infatti la musica che ne scaturisce manca dell'omogeneità d'una coerenza e della tensione emotiva di slanci visionari.

Una ricerca di linguaggio nuovo è difficile, certo, e a qualcuno può apparire inquietante, ma di troppa intelligenza non è mai morto nessuno. Gramsci illumina a questo proposito: « Un concetto che sia difficile di per sé non può esser reso facile nell'espressione senza che si muti in una sguaiataggine. E d'altronde fingere che la sguaiataggine sia sempre quel concetto è da bassi demagoghi, da imbroglioni della logica e della propaganda ».

Retorica e velleità populistiche non sono che un piccolo punto sull'orizzonte delle prospettive lontane: qui e solo qui, in un linguaggio che prefiguri il senso d'un nuovo assetto sociale e umano, troveremo dunque la qualità profonda d'una musica politica.

Franco
Bollini

A. AYLER

DEMONI E STREGHE

Il cadavere ripescato in un freddo canale nuovayorkese, un giorno del dicembre 1970, apparteneva probabilmente al più grande musicista jazz contemporaneo. Con un coltello nella schiena, Ayler rendeva l'anima ed entrava dritto nella leggenda: per lui, pochi omaggi ufficiali e nessun « funerale New Orleans » com'era stato per John Coltrane, « salito al cielo » tre anni prima.

Nella raffigurazione degli « uomini neri », c'è poco spazio per Ayler. Troppo contorto il suo pensiero, troppo fonda la sua anima: nessuna semplificazione è possibile. Se Coltrane è indubitalmente « il padre di tutti »: se Coleman è il teorico e quasi l'inventore di un lucidissimo free jazz: se Cherry è il pontiere tra Finito e Infinito: se Shepp è l'oratore appassionato, il biografo di una storia di fuoco; se tutti costoro, oltre ogni validità, offrono appigli per una rapida intuizione mentale, Ayler resta enigmatico, complesso, accessibile solo a determinati patti. All'ascoltatore che scavi nella magra discografia (cinque ore, sei ore di musica durante otto anni) non è concesso alcuno sconto: l'unico dato evidente (il « misticismo »: sarebbe meglio dire la spiritualità) è tanto immerso in acque personali da risultar voce nuovissima, incatalogabile, fuori da ogni paragone con simili fenomeni contemporanei. Resta da vedere, oltre ogni problema di fruizione, se il mondo della *black music* abbia scavato nella montagna Ayler, se i protagonisti abbiano saggiamente « capito » il senso dell'arruffata vicenda: domanda cui saremmo tentati di rispondere negativamente, tanto *quel* linguaggio è rimasto senza sviluppi, unico e supremo, legato alla vicenda dell'uomo più che al carro della storia. Ci viene in mente un nome (Art Ensemble of Chicago) ma già si affollano i *distinguo*; e non ci basta conoscere, sicuramente, la stima e il rispetto che signori vecchi e nuovi ostentano per il maestro *dead and gone*.

La musica di Ayler è gioia, il suo rumore è il divertimento: la libertà pigliata per i capelli è la condizione necessa-



ria perché un nero con Magico Universo riesca ad esprimersi e a capir la vita creativamente. L'assillo di Coleman e dei suoi seguaci, dentro e fuori i '60, era quello di testimoniare la propria condizione di sfruttati, di ritrovare il filo del jazz-cultura nera, di offrire agli altri, rabbiosamente, una radicalità ch'era premessa per il « mondo nuovo »: in Ayler, il dissidio prende altre vesti, si stringe all'individuo e si espande all'Universo, rinunciando all'affanno di quella lotta, di quel confronto. I giovani *black lions* vogliono chiarirsi per poi muovere alla conquista del potere mentale: Ayler conosce già la sua strada, non ha bisogno di fiati inviperiti, di macerie, di fumo. Oltre ogni discorso di « sopra » o di « sotto », di « migliore » o di « peggiore », va sottolineata questa particolarità, questo star soli al principio della strada: e va indicata la saggezza (la serenità) di chi esplora ogni cosa senza l'angoscia di trovare, accettando l'esperienza in quanto tale, assumendosi il dolore, la festa, lo scoppio d'ira e il sorriso aperto con la placida consapevolezza di chi va ad inquietare il Destino e i suoi fantasmi. Chi, con voce frettolosa, vorrà parlar di qualunquismo, sappia sin d'ora di commettere il più madornale degli errori: Ayler è perfettamente conscio di esistere nella New York 1965, e solo si premura di guardare oltre il fuoco di Harlem, alla scoperta della umanità ferita, alla ricerca di un nuovo essere contemporaneo.

Il linguaggio ayleriano, il suo porsi *nella* musica e *verso* la musica, va esaminato sotto due profili distinti. Da un lato il personalissimo discorso con lo strumento, la « voce mediata »: dall'altro la sfida con gli altri arnesi, l'architettura complessa. Quel che più colpisce, nello stile al saxofono, è l'umanità del suono, l'allargamento della fascia timbrica verso cadenze e sospiri di voce. Ayler apre lo strumento, lo studia nell'intima piega, lo stravolge facendo uscir la nota sino all'ultimo rantolo: nessuna traccia dell'*arnese metallico*, nessun regalo alla finzione espressiva, ma un filo diretto dalla mente all'aria, con superbo gioco d'imprecazioni, di ferite, di richiami, di pentimenti. La *ma-*



chine gun di Shepp è soppiantata dall'oggetto che sa distinguere tra rabbia e decisione: solo quest'ultima appartiene ad Ayler, cartina di tornasole di una disperazione accettata in chiave liberatoria.

Il risultato è inquietante: gli attimi tenebrosi, dove domina il *vibrato* (si ascolti la temibile *Saints*, in fondo al disco danese del '62: o la « pre-

ghiera » For John Coltrane che sigilla uno strepitoso a solo di Alan Silva, sul *Live at Greenwich Village*: o la ruvida *Spirit - Transfiguration*, sullo *Spiritual Unity* in trio), ci lasciano senza fiato per la straripante intensità, per la presenza arcaica delle emozioni giocate sull'ottava bassa dello strumento; gli squarci di luce, le « fughe », le visioni dove si ripiglia fiato

e speranza (ricordo i molti *Ghosts* degli anni prima della *Impulse*: o la disordinata febbre di *Love Cry*, nella quasi totalità) tracciano linee su cui correre ed abbandonarsi, con la freschezza ritmica del migliore Coltrane e il tono imperioso di un Archie Shepp ancora in viaggio per la sua *way ahead*.

Venuto ad esistere in questo modo, lo strumento-Ayler traccia la sua geometria di riferimento. Basso e batteria, con gesti diversi, corrono a punteggiare il discorso: presenza discreta, la loro, senza presunzione, con rapidi spostamenti di tiro e debole voce. Soprattutto Murray, il primo batterista, comprende perfettamente l'invito dell'uomo (a differenza di quel che sarà con l'ultimo *drummer*, l'ottuso Allan Meirmann): lo strumento scivola via dalla tradizione jazzistica, sopprime lo *swing* dei codici per rifarsi al ritmo dell'organismo e stende un liquido tappeto su cui tutto può placidamente esistere. Ma non basta: un altro fiato (il sax acerbo di Noah Howard, la cornetta favolosa di Don Cherry o la tromba del fratello Donald Ayler, capace di guizzi sconvolgenti e di soste pensose) occorre alla fiera del colore e della ingegneria sonora, con scarti, linee convergenti, duelli fiammeggianti, unisono carichi di *pathos*. Ayler chiama alla propria festa ogni persona disposta a liberarsi: la sua *freedom* gioiosa marchia tutti con la stella della consapevolezza, da Alan Silva, mai così tranquillo con archetto e corde nude, a Call Cobbs, che impiega l'*harpsichord* con illusioni di pianino *ragtime*, creando contrasti e ombre d'inarrivabile efficacia.

Ma la diversità ayleriana la si gusta completamente solo arrivati al dunque, all'operazione decisiva del « comporre musica ». Qui balzano avanti le differenze con tutto il resto della scuola free, e si afferma precario quel termine generico: qui si svolge con rigore il discorso di pacata esperienza di cui parlavamo all'inizio. Ayler non parte mai dal nulla, non lascia fluire il discorso in un presente che fa *tabula rasa* di quello che è esistito prima: il confronto con il fenomeno contemporaneo è obliquo, sot-

tile, aperto alle sfumature. L'uomo si serve dei frammenti di realtà per giocarsi alla roulette della vita; canzoncine, temi semplici e straconsociuti, marce bandistiche, piccoli squarci di *straight jazz* si affollano all'ascolto per disegnare l'avvio, per costruir la cornice entro cui il gioco prenderà forma. Su di essi, come partendo da un caldo luogo conosciuto, Ayler elabora la sua teoria: il veleno sottile della beffa li avvolge, li carezza, li riprende, li immagina e li deturba, all'infinito. Il cosmo ayleriano è il limbo di Bosch, dove ogni fantasma ha parvenze di umanità ma senno di fantasia: la gioia di riconoscere il segnale acustico si trasforma in brivido per quello che è nascosto oltre, si rivela, per ritornare felicità immensa una volta scoperto il senso di questa fiera del divertimento, diperata e contenta. L'intero affresco di *Ghosts* gioca sull'intuizione geniale, che solo gli sprovveduti posson chiamare « equivoco »: e così la stupefacente *Truth Is Marching In* (dove pare evocata una vecchia ballata popolare umbra), così *Love Cry* con i suoi frammenti clowneschi, così *Spirits Rejoyce* (dove è addirittura la *Marsilleise* a venir violata nella sua sacralità, costretta a subire l'indagine di chi vuole impossessarsi del mondo oltre ogni « uso ufficiale »).

Togliamoci dalla mente ogni paragone, ancora una volta. A chi mulina lo spettro di Shepp e del suo « rifar Ellington » (*Sophisticated Lady*, *Prelude To A Kiss*) opponiamo l'ambiguità di un *revival* capace al massimo d'esser speziato (una riproduzione con firma stravagante): all'uomo di *Fire Music* e *Mama Too Tight* manca la capacità di universalizzare il discorso, di partir dal contingente per affermar astrali bisogni e teorie. Agli agiografi dell'Art Ensemble of Chicago, che nei *valzer* strepitosi di Lester Bowie o Malachi Favors scorrono la fosca matrice ayleriana, regaliamo la considerazione che già qualcuno ha fatto: « Art Ensemble è quaresima come Albert Ayler è carnevale », intendendo con questo che il gioco *insano* del maestro perduto non allude, non attende, non cerca risoluzione ma esiste e basta, trovando nella realtà della propria vita la causa e

l'effetto, l'energia e il significato. Anche l'ascoltatore smaliato, introdotto ai misteri del « grottesco in musica », che volesse tracciar paralleli tra un Charles Ives e il nostro personaggio, prenderebbe sentieri equivoci. Il giocar con banda e canzonette di Ives (*Country Band March*, *1776 March*, solo per far degli esempi) è tentativo squisito di recuperare una verginità *rumoristica*, delizioso aggancio alla vita pulsante: la *confusione* che ne nasce (trucco geniale in punta d'ironia) ha ben poco a che vedere con la manipolazione radicale di Ayler, e non ne sposa certo l'appassionata filosofia.

Una volta per tutte: Ayler parte dalle vestigia di questo mondo, dai segnali minimi ormai entrati a far parte del « patrimonio genetico » e se ne serve per affermar la propria libertà, scrivendo in bilico tra il sogno, la provocazione, la malignità, l'incantesimo. La storia ha sottolineato la forza invincibile di una simile demolizione, attacco diretto al cuore dell'Ordine occidentale: noi preferiamo rimarcare il rito personalissimo di Ayler, che più di ogni affronto sacrilego bada a ritrovarsi, a controllare

il proprio difficile viaggio verso le Cose Nuove.

Dove sarebbe arrivato l'artista, se la morte non gli avesse rubato il tempo? C'è un disco angosciante, *New Grass*, del 1969, che spiega molte cose dell'ultima stagione. Lì l'uomo perde per la prima volta il controllo della situazione, si lascia andare alla bruciatura, vaneggia senza intender ragioni: quella ch'era stata parabola disegnata con mano ferma, nonostante il rifluire delle formazioni, il mutare delle strutture, gli aiuti chiesti ai « chitarristi rock » come Henry Vestine o alle femmine cantanti come Mary Maria, diventa linea spezzata, segno incomprensibile, balbettamento. Ayler mette in crisi le proprie radici, accusa il proprio intellettualismo, si sente in difetto di comunicazione e di *Peace and Love*: trasforma il proprio spirito assetato di magia (quello che sin dall'inizio suggeriva titoli come *Santi*, *Spiriti*, *Streghe e Demoni*, a testimoniare di un lucido e struggente antipositivismo) nell'anima di un « mistico » alla Pharoah Sanders. La « nuova erba », però, non è fieno d'Oriente, cibo da Alice Coltrane: è *rhythm and blues*, invece, mu-

sica semplice da consumare, eco di cento canzoni sussurrate dal popolo nero. Nello smarrimento senza lumi, Ayler si rinnega barattando i preziosi enigmi personali con orpelli e collanine appariscenti: il *semplismo* gli pare un parlar chiaro che liquidi fantasmi e dubbi, soluzione ai disperati problemi della vita. Nell'operazione, però, c'è ben poco della sicumera di un Archie Shepp « scoppiato », o della ambiguità del recentissimo Coleman *in rock*: la fierazza incredibile suggerisce quell'iniziale *Message From Albert* che suona inquietante giustificazione, scusa inevitabile, dubbio nel segno del pudore.

Un anno più tardi, sul palcoscenico di Saint Paul de Vence, Ayler regalò ad un'attentissima Europa la propria stanchezza e le ultime idee. Con una patina di incertezza timbrica, con groviglio di idee e di frasi, l'artista gioca tra passato e presente rinunciando al duro gusto della affermazione, limitandosi ad un lirico « guardar le cose ». Qualcosa sta per nascere, il « tutto alle ortiche » degli ultimi mesi lascia il posto ad un esame di coscienza che avrebbe bisogno di calma, di calore, di attenzione per svilupparsi completamente: la poesia di *Spirits Rejoyce*, dove il sax si parla addosso rinunciando a superar le ombre della mente, è un *qualcosa* che già annuncia il domani, lasciando in bocca la speranza.

Perché Ayler assassinato cinque mesi più tardi, il fratello Donald in una casa per malati di mente, le gesta sepolte nella critica e negli enigmi discografici? Come testamento, le parole di una vecchia intervista al *Down Beat*. « Noi siamo la musica che suoniamo. E il nostro scopo è la pace, la comprensione della vita. E noi stiamo cercando di purificare la nostra musica, di purificare noi stessi per muoverci e per muovere coloro che ci ascoltano verso più alti livelli di pace e consapevolezza. In un certo senso, stiamo cercando di fare nel presente quello che gente come Louis Armstrong faceva agli inizi. Quella musica era gioia. Era gioia pensando alla bellezza che stava per accadere... ».



A. AYLER

UNA STORIA PERIDUTA

Crisi di energia... La musica esiste sempre nell'aria, ma adesso pare sia difficile catturarne le onde più vivificanti. Mentre lo spirito di Coltrane aleggia dovunque con la forza e la universalità del suo messaggio, restano sempre i soliti vecchi maestri più o meno creativi, più o meno attivi, più o meno felici. Taylor, Shepp, Coleman, Sun Ra, Don Cherry... e gli altri, quelli di allora e i più giovani: Sam Rivers, Steve Lacy, Art Ensemble of Chicago, Don Pullen, Frank Lowe, Milford Graves, Revolutionary Ensemble, Oliver Lake, Anthony Braxton e compagnia. Non sono poi tanti e il discorso non è andato molto oltre quello iniziato più di dieci anni fa, quando si parlava di rivoluzione, di new thing, di free music. Tante cose sono cambiate da allora, i confini e le delimitazioni precostituite stanno saltando ogni giorno che passa. Eppure la forza, il fulcro di quella che ancora oggi possiamo riconoscere come **Great Black Music**, rimane saldamente ancorata a quel modo di suonare, a quel tipo di energia che i musicisti più creativi degli anni '60 inventarono.

Fase di riflessione, di studio, di attesa... si dice così di questi tempi. Ed è vero: l'ho visto con i miei occhi tra le parole e la musica dei giovani musicisti di New York, che suonano Trane, Coleman e gli altri, cercando di trovare nel loro insegnamento qualcosa da cui partire per nuovi e più avventurosi viaggi. Nei loro pensieri c'è posto, un posto a sé stante, per un altro profeta di quella generazione, un nome che ancora oggi fa attorcigliare le budella di coloro che pensano alla musica come ad una dea fasciata di veli casti e di petali di fiori. Albert Ayler si chiamava e il suo nome non è certo meno decisivo ed importante



dei maestri che ho citato poco fa.

La sua storia può essere quella di un qualsiasi **black cat** del ghetto, che pensa ad un sassofono o ad una batteria come al mezzo più naturale per evadere da una realtà triste ed amara. Era nato a Cleveland, Ohio, nel 1936 e a dieci anni già era in grado di suonare in qualche modo il sax alto. Il primo tipo di musica che scelse, logicamente, era un qualcosa di più immediato e semplice, legato però sal-

damente alla musica popolare nera. Gruppi di rhythm and blues tra cui, nel 1952, quello dell'armonicista e cantante Little Walter Jacobs. Nel '56 i suoi gusti si maturarono e il suono che ha in mente gli fa preferire il sax tenore. Solo nel 1962 Albert Ayler fissa la sua residenza stabile a New York. La rivoluzione è nell'aria, si mescola tra quei folli assetati di libertà e di nuovo. Ma l'America ufficiale, come al solito, li rifiuta sdegnosamente. Al-

lora più o meno tutti sono costretti ad emigrare in Europa e la Scandinavia è per qualche tempo la terra più ospitale e propizia. Ayler segue Cecil Taylor lassù, ma, presto, le loro strade si dividono. Torna a casa per un concerto alla Philharmonic Hall. Nel 1964 Ayler riesce a governare una piccola ma fiammeggiante navicella, il suo trio, equipaggiata con Gary Peacock, contrabbassista allucinato, che ebbe il coraggio di rifiutare l'offerta di Miles Davis, per andare in viaggio con lui; Sunny Murray, batterista blasfemo e ribelle. I tre tornano in Scandinavia per una tournée, ma a loro si aggiunse l'ineffabile Don Cherry appena reduce dalle gesta epiche con Ornette. Nel '65 Ayler suona alla Town Hall di New York con un nuovo gruppo comprendente il fratello Don Ayler alla tromba, Charles Tyler al sax alto, Lewis Warrell al contrabbasso e Sunny Murray. I suoi fantasmi, spiriti e memorie ancestrali circolano grottescamente vivi nell'aria per quelle poche pazze menti che sapevano afferrarli. La Impulse Records di Bob Thiele ad un certo punto dà fiducia (interessata) ai musicisti « maledetti » del free, quando c'è già stata la ESP Records che ha macinato i solchi più pericolosi e scomodi di quella nuova musica. Ayler, dopo aver registrato per la ESP arriva anche alle soglie della Impulse. Ma per lui non ci saranno né glorie né onori. Condurrà ancora tra stenti ed angosce la sua vita di povero **cat** di Cleveland, Ohio, tra qualche concerto ottenuto non si sa come e un paio di tournée in Europa (Francia soprattutto). Poi la fine. Come uno dei tanti poveri cristi della sua gente viene ripescato a testa in giù, galleggiante tra le acque gelide dell'East River newyorkese. Dicembre 1970.

Sono passati cinque an-

ni da allora e le cose sono in parte cambiate. I ribelli del free sono stati accettati, almeno ad un certo livello. Perché, se non altro, quel suono, quel grido, quella rabbia sono diventati ormai la colonna sonora dei nostri giorni tumultuosi. Ma di Ayler più nulla. Come per gli eretici di tempi andati, se ne ha paura anche da morto. Perché? Ma perché quel folle **blak cat** di Cleveland, Ohio, dietro il suo pizzetto variegato di bianco, durante tutta la sua esistenza aveva usato sbefeggiare in maniera acida e irriverente tutto ciò che la Cultura Occidentale aveva edificato in secoli e secoli di dominio assoluto. Le ormai sclerotiche marce militari, le fanfare da parata, certe arie sentimentali, i retorici valzer da festa di lusso e anche alcuni motivi folclorici ormai istituzionalizzati venivano ripresi da Ayler in maniera spietatamente grottesca, inserendoli nel magma ribollente della free music. La Veneranda di Milo veniva violata e ridotta ad una baldracca

sdentata ed oscena, ma al posto di quell'idolo ormai pietrificato, nasceva un nuovo tipo di bellezza, una nuova forza d'amore, proiettata dallo spirito entusiasta di un nero americano degli anni '60. **Ghosts, Spirits, Children, Bells, Spirits Rejoice, Love Cry** sono tutti inni di amore, di gioia, ma si tratta di un nuovo tipo di amore e di gioia. Non più un concetto cristallizzato ed idealizzato fino all'enfasi astratta, ma una voglia di creare una cosa viva, un desiderio insopprimibile di arrivare a plasmare una bellezza nuova, una tremenda aspirazione alla libertà. « Clownesco », « poco serio », « ingenuo », « vuotamente naif »; sono e sono stati gli aggettivi più usati dalla Cultura Ufficiale per demolire lo slancio artistico di Ayler. Ed è quasi prevedibile una tale reazione da parte di chi per anni ha teorizzato castelli di vetro. Ma proviamo a riscattare Ayler oggi. Anche dai soli solchi di un suo disco proviene quella forza d'urto, quella energia, quel

graffio, tutto terribilmente attuale e lungi dall'essere codificato. Certo, Coltrane è vivo, ma anche Albert lo è. Non è facile oggi reperire nei negozi di dischi molti documenti sonori della geniale follia ayleriana, ma, con un po' di pazienza e di costanza, diamoci da fare per trovare qualcosa di veramente rappresentativo della sua musica. In tutti i suoi dischi c'è sempre qualche fermento creativo da capire. Fin dai primissimi LP incisi nell'esilio scandinavo c'è il segno della rivolta (**Free Jazz - America; The First Recordings - Sonnet; Introducing A.A. - Fantasy**). Sconvolgente lo **Spirits**, oggi ribattezzato **Witches and Devils - Freedom**, con un diabolico quintetto con Sunny Murray.

Il '64 poi è un anno fondamentale per la musica ayleriana. Uno stupendo **Ghosts** con Cherry, Peacock, Murray, oggi rintitolato **Vibrations - Freedom**. Il primo capolavoro della serie ESP con lo stesso trio senza Cherry (**Spiritual Unity**), poi ancora il caos magma-

tico del sestetto di **New York Bye and Ear Control**, con Cherry, Peacock, Murray, John Tchicai, Roswell Rudd.

Il '65 vede la provocazione di **Bells** con una sola facciata dal concerto alla Town Hall, e l'affascinante affresco di **Spirits Rejoice** con Don Ayler, Charles Tyler, Murray, Peacock e Henry Grimes.

Il periodo Impulse comprende almeno due lumino-se gemme: **Albert Ayler in Greenwich Village** (1966-67) e **Love Cry** con Don Ayler, Call Cobbs, Alan Silva e Milford Graves (1967).

E per finire due documenti dal vivo dalla penultima tournée francese: i due volumi delle **Nuits de la Fondation Maeght** (Shandar), con Mary Maria. Ayler non deve essere ascoltato solo dai musicisti della musica contemporanea, ma possibilmente da un maggior numero di ascoltatori. Il suo arduo messaggio è fatto per tutti noi.



don cherry brown rice



disponibile in MC e ST 8

EMI

in vendita nelle migliori discoteche

TESTI DEI VELVET UNDERGROUND

DIRTY BLUES

Preoccupazione fondamentale di costoro è affermare il proprio peccato. L'avvento dell'epoca consumistica irradia una luce sinistra cui sfuggono in pochi: mistici, rivoluzionari, gentilhommes impagliati e dementi ante litteram fanno quadrato attorno ai valori indefiniti da opporre al vessillo della Coca-Cola. I Velvet Underground bruciano le tappe e saltano Saint Germain des Près, lavando la propria esistenza con magiche pozioni e carezze sotterranee: nella loro diversità grottesca, quasi, all'epoca del Rubber Soul e del millesimo «ballo dell'anno» sono egocentrici ed individualisti, adorabili e pieni di pulci. Da soli impiantano un rifletto-

re potente, puntato su quella dark side of life (sesso «carico», droga stralunata, realtà - non realtà) che un giorno i cinemini parrocchiali conosceranno a memoria attraverso le eroiche gesta di Warhol, di Morrissey, dei «maledetti» agli onori delle cronache. Ci si sforzi di riannodarsi al 1966, si rinunzi all'analisi fina, che salverebbe l'aura intellettuale a discapito del blues traballante: i Velvet sono cantastorie, raffinati, magari, ma cantastorie, che nella New York di Lyndon B. Johnson vogliono occuparsi di Saint Mark's Place, degli immigrati con cuore peloso, degli uomini-bottiglia disperati, dei buchi nelle tempie e nelle intenzioni, del-

la «vita che non si dovrebbe dire».

I testi scelti sono i più famosi, dal primo disco siglato Andy Warhol al successivo White Light / White Heat. Passione stravolgente è la droga, per nulla «aerea» o liberatrice, assolutamente non-Country Joe o Jefferson Airplane o intellettuale Dylan: Heroin chiama la maledizione per nome, mostrando senza pudori una scelta terribile e mortale, Waiting For My Man spazia al prima e al dopo, Candy Says sale sul pianerottolo dell'Immobile, come se fosse giunta l'ora di violentar Lucy «nel cielo con diamanti». Alle tinte fosche non rinunciano neanche gli istanti sessuali, che con furia pacata dicono

«perdizione» o «omosessualità»: l'impasto poetico è di primordine, la narrazione sottile e velenosa, come l'I'll Be Your Mirror e la delicata poesia che sgorga da quei pochi versi.

Ci ricorderemo la fantasia, metteremo bene in vista l'artigiano «lirico» di un Lou Reed che in fondo scrittore continua ad essere anche oggi (non musicista, per carità!), a un passo e mezzo dalla morte: chiediamo spiegazioni al mondo per Femme Fatale, dove la Perfidia del Maschio Universale mette in bocca alla Nico parole di strana ottusità, espuntate forse dai manuali antifemministi del signor Zimmerman.

Andy Warhol



VENERE IN PELLICCIA

(Venus in Furs)

Calzari di cuoio che brillano, mandano luce, scintillano, mentre una donna - bambina s'avanza nel buio con cinghie e frusta. Il tuo servitore, non risparmiarlo, battilo invece, signora, asseconda i suoi desideri. Morbidi peccati di fantasie da strada, casti sono i vestiti che indosserà. Pellicce di ermellino adornano la superba Severine, Severine che ti attende laggiù. Sono stanco e disgustato, potrei dormire per mill'anni e mille sogni mi risveglierebbero, con i più diversi colori fatti di lacrime. Bacia i calzari di cuoio che brillano, mandano luce, scintillano, rifrazioni nella notte. Battilo, signora, e asseconda i suoi voleri, Severine che parla tanto dolcemente, Severine sottomessa ai tuoi piedi, questa la sferza di un amore concesso sino in fondo, gusta la sferza che ora sanguina per me.

(Velvet Underground with Andy Warhol)

STO ASPETTANDO L'UOMO

(I'm Waiting For The Man)

Sto aspettando il mio uomo,
con 26 dollari in mano,
son venuto a Lexington, son venuto al Fuoco,
mi sento malato e sporco, più morto che vivo.

Sto aspettando il mio uomo.
Hey, ragazzo bianco, che vai facendo nei quartieri alti?
Hey, ragazzo bianco, tu che vai in cerca di donne nei dintorni,
guardami, signore, ho un turbine nella mente,
sto cercando uno sporco amico mio.

Sto aspettando il mio uomo.
Eccolo, tutto vestito in nero,
con scarpe dai tacchi alti e un grande cappello di paglia
non arriva mai prima, è sempre in ritardo,
e la prima cosa che impari è che devi sempre aspettare.

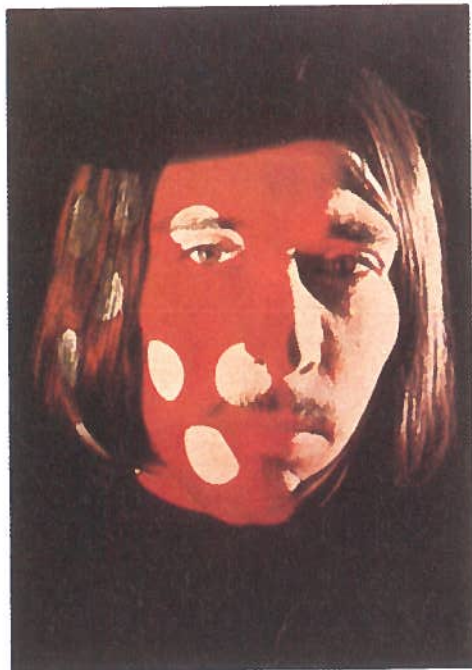
Sto aspettando il mio uomo,
su a Bronstone, tre rampe di scale,
il corpo di ognuno ti ha inchiodato ma nessuno se ne cura.

Sto aspettando il mio uomo
baby, non urlare, tesoro non chiamare, non gridare.
Sto bene, sai, ce la sto facendo.
Sto bene, mi sento benissimo,
sino a domani, ma allora sarà un'altra cosa.

(Velvet Underground with Andy Warhol)

Maureen Tucker





Sterling Morrison

CANDY DICE

(Candy Says)

Candy dice

«Sono arrivata ad odiare il mio corpo
e tutto quel che richiede in questo mondo».

Candy dice

«Mi piacerebbe conoscere completamente
quello che van scorrendo
con tanta discrezione».

Guarderò volare gli uccelli blu
sopra la mia spalla,
li guarderò mentre mi passano oltre,
forse, quando sarò più vecchia,
cosa pensi che vedrò?
Potrei incamminarmi via da me.

Candy dice

«Odio i posti tranquilli
che provocano il minutissimo gusto
di quel che sarà».

Candy dice

«Odio le grandi decisioni
che provocano infinite revisioni
nella mia mente».

Guarderò volare gli uccelli blu
sopra la mia spalla
li guarderò mentre mi passano oltre,
forse, quando sarò più vecchia,
cosa pensi che vedrò?
Potrei incamminarmi via da me.

(White Light / White Heat)



EROINA (Heroin)

Io non so dove sto andando,
ma sto cercando il regno,
se mi è possibile, perché mi dà una sensazione
quasi umana,
quando metto la siringa nella vena
e ti dico che le cose non sono assolutamente le stesse,
quando mi getto sul mio cammino
e mi sento proprio come il figlio di Gesù
e suppongo di non sapere proprio
e suppongo di non sapere proprio.

Ho preso una grande decisione,
cercherò di annullare la mia vita,
perché quando il sangue comincia a correre,
quando sprizza via dalla siringa,
quando mi stringo alla morte
voi non potete aiutarmi, né voi ragazzi,
né voi dolci ragazze dalla deliziosa chiacchera,
potete andarvene tutti in giro
e io suppongo, di non sapere proprio
e io suppongo, di non sapere proprio.

Vorrei esser nato mille anni fa,
vorrei aver navigato per mari parlanti
su una gigantesca imbarcazione,
viaggiando da questo paese a quello
su una nave con velature ed alberi,
dove l'uomo non può essere libero
da tutti i mali di questa città
e di se stesso, e di ciò che lo circonda,
oh, ed io suppongo di non sapere proprio,
oh, ed io suppongo di non sapere proprio.

Eroina, sii la mia morte,
eroina, è mia moglie e la mia vita,
perché una strada dalle mie vene
porta al centro della testa
e allora è meglio che io sia morto,
è meglio che io sia morto.

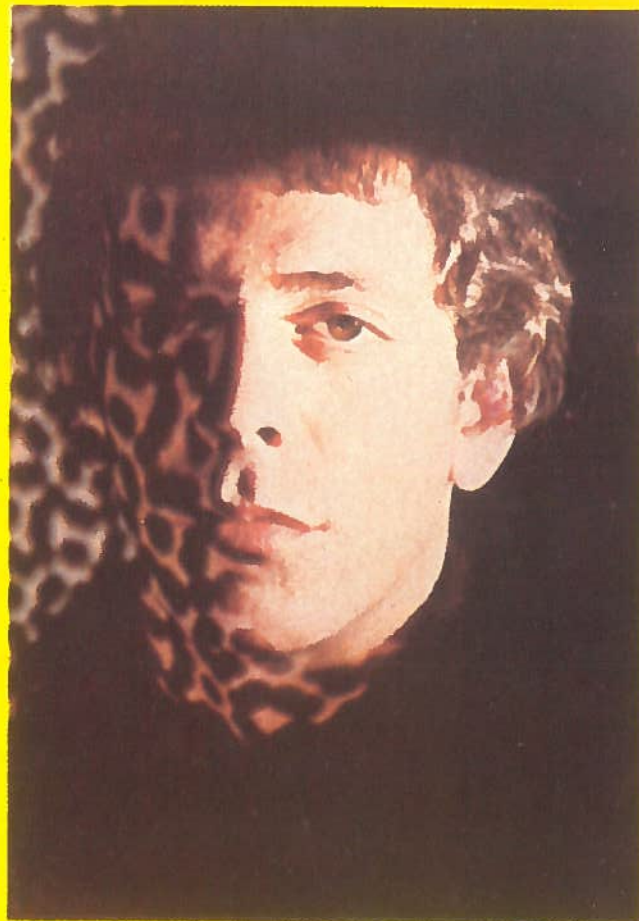
Perché quando il sangue prende a scorrere
davvero non mi importa più
di tutte le sciocchezze di questa città,
e di tutti i politici che producono sporchi suoni,
e di tutti quelli che ammazzano il prossimo
e dei cadaveri ammuccati in cerchio.

Perché quando il sangue prende a scorrere
davvero non m'importa più,
oh, quando l'eroina è nel mio sangue
e il sangue nella mia testa
e allora, grazie Dio di star bene come nella morte,
grazie, Dio, di non sapere proprio.
Oh, io suppongo di non sapere proprio.

(Velvet Underground with Andy Warhol)



John Cale



Lou Reed

QUALCHE SPECIE D'AMORE (Some Kinda Love)

In qualche specie d'amore
una scimmia batte il tam tam
tra pensiero ed espressione:
si stende una eternità,
le situazioni nascono dal clima
e non esistono specie d'amore
migliori di altre.
In qualche specie d'amore
una scimmia batte il tam tam
simile a un osceno romanzo francese,
l'assurdo chiama il volgare.
In certe specie d'amore
il gioco delle possibilità è infinito
e prenderne una
mi sembrerebbe un gioco gratuito.
Una scimmia batte il tam tam
e lo so che tu sei un ragazzo
ma pure in ciò non manchi di fascino,
perché un ragazzo è un tipo diretto
che trova la ricchezza nella divisione.
In certe specie d'amore
l'errore vi regala visioni.
Lascia che facciamo la cosa più sensibile per te,
quello per cui sgrani tanto d'occhi,
quello che ancora può inumidirti gli occhi.
E versa il succo sulle spalle,
stenditi su un tappeto,
tra il pensiero e l'espressione,
lascia che ora noi si abbracci l'imputato.
Non vedo dove vogliate arrivare:
bene, metti il pigiama rosso
e faremo insieme la scoperta.

(Velvet Underground)



Nico

IO SARO' IL TUO SPECCHIO

(I'll Be Your Mirror)

Io sarò il tuo specchio
e rifletterò chi tu sei,
nel caso tu non lo sappia.
Io sarò il vento, la pioggia e il tramonto,
la luce alla porta
chi ti mostra che sei a casa,
quando credi che la notte abbia scoperto i tuoi pensieri.
Lasciami entrare, inquieto e perverso,
a dimostrare la tua cecità.
Ti prego, abbandona le braccia perché io possa vederti
è difficile per me credere che tu non conosca
la bellezza che ti appartiene
ma se così è
la scia che io sia i tuoi occhi,
una mano nella tua penombra
affinché tu non abbia più paura.

(Velvet Underground with Andy Warhol)

FEMME FATALE

(Femme Fatale)

Eccola che viene,
è meglio che badi ai tuoi passi:
ti spezzerà il cuore in due,
non è difficile intuirlo.
Prova a guardare nei suoi occhi dal falso colore,
ti porta in alto per poi gettarti giù,
che pagliaccio!

Perché tutti conoscono
(è una femme fatale)
le cose che non ama
(è una femme fatale)
è una piccola dispettosa
(è una femme fatale)
guarda il suo modo di camminare
(è una femme fatale)
ascolta il suo modo di parlare.

Sei un po' giù nella sua agenda,
sei numero 37, dà un'occhiata,
ti ha sorriso per farti aggrottar le ciglia,
che pagliaccio!

Piccola puttana, venuta dalla strada,
ti sta giocando come un imbecille,
sì, è vero.

Perché tutti conoscono
(è una femme fatale)
le cose che non ama
(è una femme fatale)
è una piccola dispettosa
(è una femme fatale)
guarda il suo modo di camminare
(è una femme fatale)
ascolta il suo modo di parlare.

(Velvet Underground with Andy Warhol)



ANNA SE NE VA

Ne hanno parlato tutti. Raramente un film ha suscitato tanta eco nei mezzi di comunicazione di massa e trattandosi di un film realizzato al di fuori dell'industria, non destinato almeno per ora alle sale pubbliche, la scena è abbastanza nuova da giustificare alcune riflessioni e questa testimonianza.

Cominciamo dall'inizio. Un regista di film sperimentali, Alberto Grifi, ex-principe dell'underground italiano, vittima della repressione durante il periodo più cupo della caccia ai fumatori di hashish, viene chiamato un giorno da un attore, Massimo Sarchielli, compagno di strada e di piazza anche lui, a cavallo fra Italia e Stati Uniti, stanco di fare il cinema e il teatro tradizionali. Sarchielli ha conosciuto a Piazza Navona Anna, sedicenne drogata e incinta, fuggita da cento riformatori, sopravvissuta a quindici tentativi di suicidio, oscillante continuamente fra depressione e catatonia. La ospita, si prende cura di lei, comincia a interessarsi a lei. Sarchielli decide di fare un film, a partire da un brogliaccio di appunti. Grifi accetta di collaborare, come tecnico e come poeta. Dopo qualche tempo abbandonano la cinepresa e un certo numero di idee precostituite. Cominciano a registrare con il videoregistratore, a catturare anche le occasioni, i momenti imprevisi, ad allontanarsi dalla traccia che si erano prefissi di seguire.

Anna partorisce. Vincenzo, che dava una mano alla realizzazione, si è innamorato di lei e vuole occuparsi del bambino. Anche lui è entrato a far parte del film, ne è diventato un personaggio. Mano a mano che questo colossale psicodramma, di cui tutti sono attori e autori al tempo stesso, va avanti, il rapporto fra Massimo e Alberto si fa più difficile, complicato, contraddittorio. In breve si allontanano l'uno dall'altro.

Anna se ne va: abbandona tutto, compreso il figlio e Vincenzo. L'ultimo nastro è proprio questo: Vincenzo solo che giudica Anna e il suo rifiuto che è diventato rifiuto della vita, della responsabilità e, in ultima analisi, della libertà. Ma anche An-

na (il film) rischia di restare senza padre e senza madre. Per la frattura che si è creata fra loro, Massimo e Alberto si sono allontanati dal materiale: 11 ore di nastri.

Poi arriva un'occasione: Ulrich Gregor, che organizza una manifestazione all'interno del festival di Berlino, viene messo, dal gruppo di Filmstudio, in grado di visionare il materiale e preso dall'entusiasmo offre il denaro sufficiente per trasferirne su pellicola 16 millimetri almeno una parte. Anna diventa un film di 3 ore e 45 minuti, qualcosa fra la sintesi e l'antologia di quel flusso di avvenimenti più vasto che è contenuto nei nastri.

Arriva Venezia. Gli amici di Anna sono diventati tanti e la presentazione del film è sapientemente orchestrata. La stampa ne è entusiasta, compresi quei critici che giudicano Jodorowsky il massimo dell'avanguardia consentita. Gli equivoci intorno al film si addensano sempre di più. Anna viene esaltato, ma per ragioni sbagliate. Sarchielli, a ragione, si sente messo da parte. Grifi, che lo voglia o no, diventa per chi sta a Venezia l'autore del film. Il trionfo veneziano di Anna aumenta le difficoltà fra i due.

Filmstudio si offre di proiettare il film in una nuova sala, lo Studio 2, che è nata proprio per dare spazio a quel cinema che è solitamente emarginato.

Il film esce e viene visto da diverse persone per 4 settimane consecutive, a sala piena. I giornali di Roma gli dedicano lo spazio che di solito si riserva al Padrino o a Lo squalo. Paese-Sera parla di Griffith, Ejzenstejn, Rossellini e Godard. Cosulich scrive: «Si dice spesso, al sopraggiungere di un film memoriale, che esso ha la stessa importanza avuta a suo tempo da La corazzata Potemkin, o da La caligari, o da La nascita di una nazione, o da Roma città aperta, o da Fino all'ultimo respiro. Di fronte a Anna questi paragoni non tengono. Si potrebbe, al più, confrontarlo con L'arrivo del treno alla Ciotat dei fratelli Lumière, cioè con l'atto di nascita del cinema».

Alla fine il film è stato tolto,



per un timore forse eccessivo di un possibile problema legale, ma anche per la frattura ormai profonda fra Grifi e Sarchielli.

Al di là del suo risultato poetico, se Anna è diventato un caso così importante sulla scena morta del cinema italiano è per la profonda trasformazione che esso fa subire al concetto di film e per la forza con cui fa accettare a un pubblico relativamente largo, in ogni caso non di specialisti, questa trasformazione.

Da qui la testimonianza di Grifi e Sarchielli a cui ho chiesto di raccontare, ciascuno dal loro punto di vista, l'avventura di Anna e con Anna, così come essi l'hanno vissuta, dal primo incontro fino ad oggi.

MASSIMO SARCHIELLI

Avevo incontrato Anna per la prima volta a piazza Navona. Era seduta a un tavolo del Domiziano, con degli amici. Fu lei a sorridermi. Mi disse che veniva da Parigi ma che era sarda. Qualche giorno dopo la ritrovai al solito tavolo. Si alzò di colpo e disse che doveva parlarmi. Mi chiese, come se si trattasse di una sigaretta o di cento lire, se avevo un letto per lei. Mi accorsi solo allora che era incinta. Il suo viso assomigliava un po' a quello di Judy, mia moglie, che era in America con il mio bambino. Disse che dormiva per strada, che aveva la febbre. Su due piedi esitai e le dissi che da me non era possibile. La affidai a Roland Knauss, che era arrivato a Roma fresco fresco e che avevo conosciuto da Aldo Braibanti. Roland abitava in borbo Pio, aveva una stanza con una grata alla finestra, piena di libri, e come mobili c'erano, oltre il letto, due sedili di una Wolkswagen che servivano da poltrone. C'era anche una cassa di pasticche, medicinali di ogni tipo e vitamine. La mattina dopo qualcuno mi chiama. Credo fosse un ladro di Piazza Navona. Mi dice che l'Anna ha la febbre alta, che da quel mio amico non ci può restare e che dovevo prendermela a casa. Concluse dicendo che Anna era in piazza e mi avrebbe aspettato. Ci andai la sera prima di cena. Presi Anna e me la portai a casa. Avevo la macchina piena di valigie perché a quell'epoca vendevo giacche e pantaloni di pelle che mi mandava un amico di Firenze. Anna era sommersa dalle valigie e si era messa il mio cappello e il mio cappotto perché tremava dal freddo. La mia casa è piena di giocattoli che ho raccolto in tutte le parti del mondo. Trovare vecchi giocattoli è una mia mania, forse perché non ne ho mai avuti da bambino.

Anna guardava tutto con meraviglia. Osservò la fotografia di Sacha, il mio bambino, e la accompagnai nella sua stanza. Vide un'automobilina e si mise subito a giocarci, proprio come potrebbe fare una bambina piccola. A quell'epoca Anna aveva sedici an-

ni. La aiutai a spogliarsi e lei mi confessò che aveva paura di cadere dal letto. Le dissi che avrei messo una sedia accanto alla sponda, per protezione. Anna mi spiegò che non era più abituata a dormire sui letti. Le chiesi dove avesse dormito fino ad allora. Per strada, dentro i sacchi a pelo, sui pavimenti.

Mi allontanai in un'altra stanza per telefonare e quando tornai Anna era in una posizione buffa: stava nuda, e la testa e le braccia erano rimaste imprigionate nel vestitaccio che non riusciva a togliersi. Il vestito non voleva più né scendere né salire. Era un'immagine chapliniana. Mi resi conto solo in seguito che questa immagine, e altre che la riguardavano, mi restavano profondamente impresse. Io sono un mimo. Sacha, il mio bambino, mi considera il migliore mimo del mondo, e sono molto sensibile ai gesti degli altri.

Da una serie di immagini come quella, Anna fra le valigie con il mio cappello, Anna nuda prigioniera del suo vestito, Anna sotto la doccia, tutte immagini che rimandavano a una realtà e a un dramma molto precisi, mi è venuta la prima idea di fare il film. Più che un bisogno cinematografico, fu un bisogno umano. Notai di lei, quella sera, due cose molto diverse fra loro: la bellezza dei suoi seni di madre su un corpo di bambina, le venature intorno ai capezzoli che mi facevano pensare al corso di un fiume e un grande numero di cicatrici che le segnavano i polsi. Le contai: erano quindici, sette da una parte e otto dall'altra. Cominciò a parlarmene, quasi con allegria, e mi disse che ci avrebbe riprovato di nuovo, ma non subito, solo quando sarebbe stata meglio.

Questa è Anna. Era rimasta incinta di un ragazzo che era morto di embolia a causa di un fix. Erano stati insieme nella comune di Ovada — credo che il ragazzo sia morto là —, era figlia di sardi emigrati in Francia e il padre, un muratore, aveva fatto un volo dal terzo piano, a Parigi. La famiglia era tornata in Sardegna, nel paese dove Anna è nata. Anna aveva quindici anni. Dopo due mesi, scappò. Una volta incinta, non poté più tornare a casa.

Dopo la morte del suo amico girò mezza Europa e arrivò a Roma. Aveva approdato a Piazza Navona, come fanno tanti. Stava finendo l'epoca in cui la piazza era il luogo di incontro di tanta gente. La gente stava cambiando. Non c'erano più Grifi, Braibanti, Domino, un travestito che adesso lavora con Enriquez, il Cobra, un filosofo pazzo che capitava lì fra un soggiorno in prigione e l'altro, Mangiafoco, che credo sia morto. Quando ci arrivò Anna, piazza Navona era già quel mercatino rionale turistico e sporco che è adesso. Le trovai una dottoressa che la curò gratis e siccome avevo da fare le pose di un film e non potevo lasciarla mai sola, Roland Knauss accettò di farle da baby-sitter e stare in casa con lei quando io dovevo uscire.



Vincenzo Muzza

Ne era contento perché gli avevano tagliato la corrente e da me poteva leggere i suoi libri tutto il giorno e tutta la notte.

La prima volta che Anna si alzò dal letto, andò sulla terrazza, si sporse per guardare sotto. Era una bellissima giornata e lei disse con allegria: «Che bel posto questo, per buttarsi di sotto!». Si lamentava di non poter andare a Piazza Navona, con quel bel sole.

In lei c'era molta disperazione ma anche molta speranza. La portai in piazza e fu da quel momento che non permisi più che restasse sola.

Una sera chiesi ad Anna di fare una doccia. Era sudicia in modo indescrivibile e mi chiese di lavarla, perché aveva paura di cadere. Più tardi, mentre Roland la pettinava, gridai a un amico che era lì, di prendere una penna, un pezzo di carta e di scrivere. Smisi di fare i gesti che stavo facendo e lui cominciò a scrivere quello che noi ci stavamo dicendo. Ho ancora questo primo foglio di appunti.

Senza quasi che me ne rendessi conto, avevo cominciato a scrivere la sceneggiatura del film. Prendevo appunti di continuo. Usavamo la notte per parlare qualche volta fino all'alba e io scrivevo tutto, facevo dei disegni, degli schizzi. Quando un giorno le domandai che cosa avrebbe fatto del bambino, una volta che fosse nato, mi rispose che voleva portarlo in campagna dove io avrei preparato la minestrina anche per lui.

Roland mi aiutò a sintetizzare, a mettere dentro uno schema le mie idee sul film. Quando si trattò di girare chiamai Alberto Grifi. Eravamo amici, lo avevo conosciuto da Braibanti e aveva appena finito il suo *Transfert per Kamera verso Virulentia*. Gli feci conoscere Anna.

Comunque l'idea del film si era articolata in tre punti. Il primo era Anna, con quello che essa rappresentava. Il secondo era il mio mondo, nel quale avevo cercato per lei degli aiuti che erano venuti soltanto a parole. Il terzo erano le istituzioni, l'ONMI, i riformatori, la prigione, i collegi, gli ospedali che Anna aveva attraversato.

Alberto è bravo, e fui contento quando accettò di darmi una mano. Affittammo un'Arriflex a 15.000 lire al giorno. La pellicola era costituita da spezzoni che ci aveva dato Ansano Giannarelli in cambio di giacche e pantaloni di pelle. Approfittavamo dei weekend e in genere noleggiavamo la macchina da presa di sabato, per pagarla un giorno soltanto e usarla due, dato che non la si poteva restituire fino a lunedì. Conoscemmo un certo Casini uno strano personaggio che dovette fuggire dopo aver fatto un certo numero di vittime, fra cui Roberto Rossellini. A quell'epoca Casini diceva di essere l'unico rappresentante in Italia dell'AKAI. Aveva una partita di videoregistratori bloccati in dogana e li sbloccava uno ad uno, dietro compenso. Con noi fu gentile, non volle una

lira. Ci prestò un videoregistratore per tutto il tempo che fu necessario e ci mandava sempre dietro due gorilla, non so se per aiutarci o per il timore che freghissimo l'apparecchio. Casini ci regalò parecchi nastri, come Rossellini ci aveva regalato 1000 metri di pellicola quando giravamo con la macchina da presa. Il passaggio fra i due strumenti non cambiò molto il mio metodo di lavoro. Anche quando si filmava invece di registrare, non si lavorava su una sceneggiatura ma su un canovaccio. Fin dall'inizio avevo pensato al film come a qualcosa che doveva svilupparsi liberamente sulla base di una traccia, molto precisa, ma sempre una traccia. Pensavo alla commedia dell'arte e alla possibilità di mettermi davanti a Anna e ai suoi amici con lo stesso atteggiamento.

Fu Alberto il primo a prendere l'abitudine di registrare anche prima e dopo le scene previste, quando nascevano delle situazioni interessanti ma non direttamente legate alla traccia che stavamo seguendo.

Molto tempo dopo Anna aveva avuto il bambino, Vincenzo se ne era preso cura, Anna era fuggita abbandonandoli entrambi. Insomma a cose finite, ci ritrovammo con 11 ore di nastro. Esse divennero un film di 3 ore e 45 minuti, lo stesso che la gente ha visto per settimane al Filmstudio. Non so dire con precisione quale sia l'atteggiamento che ho oggi davanti al film. Mi sento come un pittore che, finito il quadro, non è contento, vorrebbe rifarlo. Credo di non essere soddisfatto. Il film non dice abbastanza su Anna, sul suo modo di esprimersi. Anna è progressivamente uscita dal film, anche mentre lo giravamo, e oggi Anna non è più un film sulla sua presenza ma sulla sua assenza. Avrei voluto restare un po' di più su di lei perché Anna non è solo se stessa, ma indirettamente suo padre, sua madre, la sua cultura, la Sardegna, le espressioni che faceva, i mondi che ha attraversato. Ora Anna è un film che la gente vede ma la vera Anna l'ho sentita l'ultima volta un anno fa. Mi ha telefonato dalla Neuro di Roma e mi ha minacciato: «Ti faccio carcerare. Hai fatto un film con una minorenni». Ho tentato di registrare queste sue parole al telefono per incorporarle dentro il film, perché mi sembrava giusto che ci fosse anche questa accusa. E' in fondo la stessa accusa che molti mi fanno, di averla sfruttata fingendo di aiutarla. Anche se questa accusa viene il più delle volte da quelle stesse persone che non avevano voluto all'epoca fare niente per lei, non mi voglio difendere. Per me quello che conta è che la gente abbia visto Anna e ne parli. Questo è stato il mio modo di aiutarla, molto più dell'ospitalità che le avevo dato, delle minestre che le preparavo e di tutte le cure che ho avuto per lei. Anna non è la prima vittima a diventare uguale a quelle stesse cose che l'hanno fatta soffrire. Quando Anna parla di mettermi in prigione io sento nelle sue parole la stessa voce di quel potere che l'ha incarcerata de-

Massimo e Anna



cine di volte e le ha dato voglia di morire.

Ho proposto a Alberto di ag-
giungere questa scena nella nuova
edizione del film, se mai ne fare-
mo una. O troviamo Anna, ma
nessuno di noi sa dov'è andata,
o la racconto io.

ALBERTO GRIFI

Perché due registi? La presen-
za di due persone che fanno lo
stesso mestiere in un film, quan-
do nel cinema tradizionale ne ba-
sta uno solo, richiede una spiega-
zione. Un giorno Braibanti ci ha
detto che parlare di due registi
vuol dire creare una formula di
tolleranza nella quale uno dei due
accetta l'altro solo perché non può
eliminarlo.

La convivenza è possibile solo
quando la funzione di uno com-
pleta quella dell'altro. E' vero.
Vale la pena di definire su questa
base le differenti funzioni e i di-
versi campi d'azione che ognuno
di noi due ha avuto in quest'av-
ventura, anche perché parlare di
questo metodo di lavoro è inte-
ressante oltre ogni polemica che a
un certo punto si era stabilita
fra me e Massimo. Direi che Al-
berto è regista fuori campo e
Massimo regista in campo. Que-
sto vuol dire che Alberto ha rea-
lizzato, da dietro la camera, una
dimensione cinematografica « di-
versa » che ha consentito a Mas-
simo, sul set, la stimolazione di
questo continuo « psicodramma »
(la parola va presa fra virgolette)
che è « Anna », ben al di là del-
le consuete costrizioni che impone
il cinema tradizionale.

Come già ho detto tante volte,
abbandonare la ingombrante e i-
nibente attrezzatura cinematografi-
ca (Arriflex, Nagra, fonico, mac-
chinisti, ciak, ecc. ecc.) per sostituir-
la con un videotape, è stato di
estrema importanza. Anche nel
caso del cinema direct, dove o-
gni spontaneità viene filmata,
quando si gira con la pellicola,
e soprattutto con costi alti dove
« il tempo è denaro », è inevita-
bile che la regia tenda a imbrigi-
liare qualsiasi gesto spontaneo fil-
mabile servendosi di un piano di
lavorazione, di una sceneggiatura,
che magari sembra improvvisata
lì per lì. Ma poi ci si accorge
che quella sceneggiatura anche se
sembra improvvisata è in realtà
imbastita su un criterio economi-
co: con la sua autorità la regia
fa in modo che fatti e persone
modifichino i loro comportamenti
spontanei, tanto da rientrare nei
metri di pellicola a disposizione
e nel tempo che questa, insieme
al personale che fa il film, CO-
STA.

Così, sulla base del prezzo del-
la pellicola, si amministrano i ge-
sti della realtà, REIFICANDOLA,
MERCIFICANDOLA. Le passio-
ni, i desideri, il dolore, vengono
calcolati in denaro. L'arte strizza
l'occhio al capitale. Le regia, at-
traverso la sceneggiatura, e più in
generale servendosi di quel ba-
raccone burocratico che è il cine-
ma tradizionale, fa rispettare l'i-
deologia del capitale, riproducen-
dola.

Ci siamo accorti di quanto l'e-

conomia condizioni il cinema so-
lo quando abbiamo preso in ma-
no il videotape. Il videonastro co-
sta un ventesimo della pellicola
e per di più si può cancellare e
riutilizzare. Non occorre parco
lampade perché il vidicon è assai
più sensibile alla luce di quanto
non lo sia il bromuro d'argento
della pellicola, non occorre il fo-
nico ma solo un microfonista per-
ché il suono viene inciso sullo
stesso registratore che incide le
immagini, e poiché audio e video
sono già sincronizzati non occor-
re più nemmeno il ciak, questa
micidiale tavoletta di legno che
dà il via alla scena, che blocca
le situazioni umane sul nascere
se gli attori non sono « professio-
nisti » e che carica d'angoscia an-
che i professionisti, come se fos-
sero giocatori di pallone che ad
ogni calcio dovessero riuscire a
far goal.

Così, da parte mia, con questo
nuovo strumento (nel '72 era an-
cora semiconosciuto anche se a-
desso viene proposto dall'industria
come un oggetto di consumo qua-
si come un frigorifero) sono riu-
scito a mettere gli occhi dove il
cinema non arriva. Il videotape
in « Anna » ha permesso una tra-
sformazione profonda. Direi che
al livello della dimensione cine-
matografica e dei suoi linguaggi
è forse il primo tentativo di svez-
zamento dagli imperativi economi-
ci che condizionano il cinema e
quindi la vita filmabile.

« Anna » è pieno di citazioni
linguistiche che si fanno leggere
come cinema tradizionale: le sfo-
cature, le messe a fuoco, quello
che succede prima del ciak (an-
che se il ciak non c'era) e dopo
lo stop, ecc. ecc. Ma questa im-
postazione cinematografica veniva
superata dal momento che la re-
gia non aveva più bisogno di sce-
gliere un momento « più signifi-
cativo di un altro »: registravo
il divenire della vita senza scelte
e senza censure!

E' da qui, da dietro la teleca-
mera, man mano che la regola
dei linguaggi tradizionali veniva
distrutta, man mano che il film
creava senso, come dicono i lin-
guisti, che si aprivano, parallela-
mente, spazi perché Massimo, sul
set, creasse vita! Si creava la con-
dizione perché anche Massimo su-
perasse quei rapporti umani che
in cinema sono soltanto rappre-
sentati, per viverli direttamente.
Direi dunque che il gioco registico
a due, tra me e Massimo, sia
consistito proprio in questa reci-
proca, esaltante stimolazione.

Tuttavia non dobbiamo cadere
nella illusione che il videotape ci
consente di dire sempre la veri-
tà. Attenzione: nell'aprile del '75,
poco prima delle elezioni, abbia-
mo visto al telegiornale (girato
con macchina da presa su pelli-
cola) « capelloni », « teppisti » e
« extraparlamentari di sinistra »,
sparare sui cortei di pacifici di-
mostranti tranquilli e disarmati.
Ci furono parecchi morti in va-
rie città italiane. Solo parecchi
giorni dopo, sui quotidiani di si-
nistra, apparvero in dettaglio le
armi che i « capelloni » tenevano
in mano: il teleobiettivo di un
fotografo presente a quegli scon-



Massimo Sarchielli e Alberto Grifi

Anna e Massimo

tri, mise in evidenza le pistole d'ordinanza in dotazione alla squadra antiterrorismo. Dunque questi feroci «teppisti rossi» altro non erano che poliziotti travestiti. Un giorno o due dopo le sparatorie, durante un impeccabile piano sequenza in presa diretta (telecamera e nastro amplex) il ministro di turno (o chi per lui) rassicurava gli italiani dicendo: «la polizia non ha sparato». Per aggiungere alla menzogna la presa per il culo, aggiunse: «la polizia non ha reagito alle provocazioni». Confrontando i fatti al telegiornale e questo alle foto sui quotidiani, i telespettatori ebbero così la conferma di ciò che avevano sempre sospettato: la televisione racconta bugie e per di più bugie strutturate su vari livelli linguistici. Che siano cinematografici, o videoregistrati. Le foto delle pistole pubblicate sui giornali, avrebbero potuto essere benissimo le inquadrature che mancavano al telegiornale (e che l'operatore della Tv le avesse girate o no in questo discorso ha poca importanza). Questo fatto ha messo in chiaro una volta per tutte che montaggio e censura possono essere confusi fra di loro. Ma ciò che sgomentò di più fu quella frase «la polizia non ha sparato» detta così bene; fino a quel momento (si fa per dire) ci si era illusi che almeno la presa diretta restituita nel tempo reale e l'assenza di montaggio, garantissero la verità come al giro d'Italia o alla partita. La montatura della Dc fu eccezionalmente smascherata solo perché il fotografo non era a portata di manganello. Se il manganello avesse funzionato con la stessa efficienza e rapidità con cui sempre funziona la presa Catozzo dei montatori di via Teulada, nessuno avrebbe sospettato nel sorriso tranquillizzante in tempo reale del ministro di turno, la sua faccia tosta; e nessuno avrebbe indovinato nei panni dei «capelloni», i poliziotti della squadra speciale. Sarebbe passata inosservata ancora una volta la regola che la Tv, coerente con la menzogna delle classi dominanti di cui è al servizio ed è la portavoce, trasmette in diretta solo quegli avvenimenti umani che sono accuratamente preparati e PRECEDENTEMENTE FALSIFICATI.

I telespettatori avevano imparato a diffidare della «verità» che dà il cinema perché è un prodotto manipolato e si fidavano dei piani sequenza in diretta dell'ampex. Esercitandosi a una critica sui linguaggi, si erano dimenticati di coltivare la critica del reale.

Dunque col cinema si può tagliare, censurare, manipolare, per trasformare in bugie la realtà che viene filmata. E sono le stesse bugie che il cinema borghese ha diffuso modellando le nostre menti, per adattarci e condizionarci al sistema. (Si sa che nessuno crede che omo lava più bianco ma è vero che tutti lo comprano). Il videotape rimetterà in circolazione queste bugie, perché saremo noi stessi a raccontarle e a raccontarcelle, perché ormai il siste-

ma ci ha «plagiato» o meglio, colonizzato.

Noi stessi, «travestiti» da capelloni, siamo spesso in realtà i poliziotti di noi stessi. Qualcuno, in un dibattito su Anna, ha detto: «questo è il film vero di uomini finti». C'è molta verità in questa frase. Se è vero che tutti hanno smesso di recitare in un film, nessuno ha mai smesso di recitare nella vita. Il videotape ha avuto il merito di renderci visibile che la nostra vita, il nostro modo di stare insieme, faceva schifo. Ma nessuno è riuscito a cambiare profondamente le cose.

In ogni caso di questa avventura umana non ne è rimasto che un film.

Alla Biennale di Venezia, Stefano veniva tenuto fuori del cinema dalla polizia perché urlava le stesse cose che dice nel film. Nel cinema applaudivano la sua immagine mentre lo facevano cacciar fuori perché in carne ed ossa infastidiva. Nè va dimenticato che la quasi totalità del pubblico che applaude Anna al cinema, è lo stesso che nella realtà la manda in galera o al manicomio. Che fare? Non credo che l'arte abbia la forza di cambiare il mondo. Mi viene voglia di «tenere» per Anna, deviante radicale, che se ne è andata urlando dal film mentre giravamo, che ci ha fatto cacciar fuori dall'ospedale quando volevamo girare il suo parto, che ha abbandonato Vincenzo e la figlia che è nata. Non perché questa sia la soluzione, ma perché preferendo il manicomio ha abbandonato ogni compromesso civile, ogni nostro tentativo di aiutarla purché si «integrasse»; ha abbandonato ogni speranza, perché seppur confusamente, ha rifiutato che «la speranza è il guinzaglio della sottomissione».

Anna non lo sa, ma il suo è un gesto coerente con le autentiche avanguardia rivoluzionarie: l'arte porta in sé tutti i sogni e gli spazi sconfinati della libertà. Ma perché il sogno di libertà, la carica sovversiva dell'amore che sono nell'arte siano realizzati, bisogna che l'arte venga superata con la distruzione del capitalismo che la rende impotente perché la riduce ad un'attività separata dalla vita.

Ci sono milioni di Anne nel mondo. Le incontriamo ad ogni passo e nessuno le vede. Andiamo al cinema per esorcizzare Anna, per NON superare le contraddizioni davanti alle quali Anna in carne ed ossa ci mette, e che sono le nostre contraddizioni.

Finché Anna è applaudita come immagine al cinema e messa in galera nella realtà, il cinema non sarà molto diverso dalle galere e dai manicomi del sistema. Separato dalla realtà, il cinema aiuta a ricostruire nella nostra mente di spettatori le sbarre della prigione, a instaurare in noi la stessa miopia schizoide senza scelte dell'ideologia dominante; si finisce per preferire alla festa rivoluzionaria della vita, la rappresentazione impotente della realtà falsificata.

A cura di



Una volta (i tasti della macchina stavano per battere « ai miei tempi », pensate un po'), quando in Italia esistevano solo giornalacci come **Big** e il colonnino **Musica beat** di **Giovani**, tutto ciò era proprio indispensabile. C'era un **Melody Maker** che riusciva ad apparire come un autentico vangelo, pieno di notizie dati segnalazioni « cose » che sembravano provenire da un altro pianeta, con le incredibili foto della Apple-boutique dei Beatles che ci martellavano dai rotocalchi; ed un gradino più sopra un giornale americano favoloso come **Jazz & Pop**, ondate di Frank Zappa Jim Morrison Tim Buckley, interviste Grace Slik, proprio la giusta dimensione per lasciarsi alle spalle il ciclostilato « erotico » che falliva regolarmente dopo tre mesi di fittissime descrizioni del numero, densità e colore dei buchi sull'avambraccio sinistro di Lou Reed... **Rolling Stone** era ancora un mito underground, capace di rivoltare le vite segrete dei nostri acid-guru; storica l'intervista in due puntate con i Grateful Dead, da cui era uscito perfino un libro — e dire la sua perfino in « politica », mentre tra le nebbie di Milano si sognavano impossibili imprese di giornali totali overunderground, « dire le cose che ci interessano senza farci tagliare la testa dallo sloganismo, ma insomma usando la musica... la nuova musica, la nostra musica **Roll on smoke on...** ».

Giusto per dare il senso della misura. Oggi, nell'anno sesto della programmazione Prevaricazione Musical-Industriale, il giornalismo da carta patinata sembra trionfare, senza rivali. Nota che non vuole essere un ricordo nostalgico dei ciclostilati pieni di errori e di volontarismo spicciolo circolati per qualche tempo anche da noi: il problema sta proprio nei contenuti, la miseria dell'esistenza di Elton John fotografata minuto per minuto per soddisfare i pruriti dei suoi seguaci strabici, il servizio fotografico sul party o sul matrimonio, le beghe tra i roa-

Stampa Rock CULTO DELL'ORCHIDEA GIALLA ATTO QUARTO

giovani

Melody Maker



Best

creem

dies dei gruppi famosi, le interviste votate alla mondanità più imbecille o ad un morboso gusto da collezionisti di lepidotteri (« raccontaci di quando tamponasti la cognata della segretaria di Kissinger, mentre guidavi contromano sui colli di Cucamonga sotto l'effetto del peyote... »). La ricerca del mito, soprattutto, connotato, destinato per lo più a regalare una insopprimibile nota di patetismo: l'elenco delle « questa è la più fantastica star degli anni '80, e l'abbiamo scoperta noi! » del solo **Melody Maker** riempirebbe agevolmente un volume. Le linee di tendenza, ormai, seguono codinamente gli amabili « consigli » dell'industria: così oggi tutti riscoprono le meraviglie del **soul**, il jazz ritorna in auge quanto basta per ricostruire una verginità a Billy Cobham, e la danza del consumismo trascina ogni cosa nei suoi inafferrabili vortici. In tanto giustificato pessimismo, comunque, qualcosa affiora. Vediamo cosa si può salvare, cosa si può leggere e cosa si può consumare, nel colorito panorama della stampa rock internazionale.

USA - Jazz & Pop non esce naturalmente più, per chi non l'avesse capito: sopravvive invece **Rolling Stone**, ormai educato e socialdemocratico, con un'edizione statunitense ed una inglese. RS, quindicinale, ha negli ultimi tempi limitato la parte musicale a favore dell'attualità: l'ambizione, ovvia, è fare giornalismo « all'americana » suscitando scandali e riprovazione, segno evidente che il suo lettore medio, ormai, usa la sua adrenalina solo per indignazioni salottiere, non certo per rincorrere il prossimo **free concert** di Todd Rundgren. Va sottolineato lo stile, essenziale e dinamico, che riesce a far digerire anche certi insopportabili feuillets sul comportamento sessuale dei diciottenni messicani. (**Rolling Stone**, Box 2983, Boulder, Colorado 80302. Per la edizione inglese: Spotlight publications, 1 Benwell Rd., London N7 7AX. Ventì dollari per l'abbonamento). **Craw-**

daddy aveva avuto qualche buon momento in passato, ma ora è decisamente scaduto; mentre su livelli di decenza si mantiene **Creem**, che dalla copertina spara « America's only rock'n'roll magazine » ma che cerca di giustificare concretamente tanta presunzione. Il pateracchio è notevole, intendiamoci, Suzi Quatro a braccetto con Dylan, « bisogna accontentare tutti » e via di questo passo. Di fatto, grazie alla notevole quantità di avvenimenti della scena americana non manca mai la notizia interessante, la curiosità non proprio ebete, la bella foto e l'intervista, quest'ultima non più sullo standard **Rolling Stone** ma non per questo sempre disprezzabile. Gran parte dello spazio è frammentato in brevi flash d'attualità: nella economia delle 8 pagine, il « diritto d'informazione » viene onestamente soddisfatto. Deboli le recensioni; films, libri, pubblicità piena di involontaria autoironia. (**Creem**, P.O. Box P-1064, Birmingham, MI 48012. Mensile, dieci dollari per l'abbonamento).

Il processo di volgarizzazione (bah) in atto ha portato perfino la bandiera del jazzismo più intransigente ad aprire porte (e cassa) ai rock aficionados. **Down beat**, in fondo, sfigura un poco di fronte ai suoi rivali: veste tipografica dimessa, quaranta pagine, impaginazione tradizionalissima. Buono per contro il livello medio degli articoli, nonostante l'ostinazione nel considerare i Blood, Sweat & Tears come il punto focale del « transito » dal jazz al rock e qualche peccato di narcisistica indulgenza sul sempre più sbilenco referendum annuale. Jazz d'avanguardia « con misura », tanto Sonny Rollins. Vedete un po' voi. (**Down Beat** 222 W. Adams St., Chicago. 111. 60606. Quindicinale, 11, 50 dollari l'abbonamento annuale). Il più succulento giornaleto musicofilo stampato in America, ahimè, è ciclostilato e si occupa solo di musica inglese: **Trans-Oceanic Trouser Press**, nome pomposo per quaranta pagine su car-

ROLLING STONE

Trans-Oceanic Trouser Press

CRAW DADDY

the contemporary
music magazine

down beat

new

MUSICAL EXPRESS

ta da bollettino studentesco, con foto irrimediabilmente sbiadite. Il suo sex appeal? Informazione sostanziale e precisissimi, deliziosi flashbacks sul passato a scovare discografie di infallibile completezza, interviste capaci di lasciarsi alle spalle i luoghi comuni della « musica parlata », affrontando realtà umane più sottili e significanti. Artigianato di buon livello, pochissima pubblicità, numeri che si leggono con invidiabile fluidità: il limite maggiore, guarda caso, sta proprio nella disperata piazzetta dell'attuale scena inglese, che costringe ad includere Status Quo o Cockney Rebel tanto per regalare al lettore un'immagine di « movimento » musicale naturalmente del tutto immaginario. L'erba del vicino... ovvio che la lucidità critica, in queste acque, si appanni spesso e volentieri. Consigliato, comunque. (**Trans - Oceanic Trouser Press**, P.O. Box 2434, Grand Central Station, New York, N. Y. 10017. Bimestrale, otto dollari d'abbonamento).

INGHILTERRA - D'obbligo iniziare dai vecchi tromboni, **Melody Maker** e **New Musical Express** (**Sound e Disc** lasciateli perdere, sono brutte copie dei due). Il primo ha perso qualsiasi fascino, soffocato dall'accettazione acritica di tutti i piatti freddi di papà business. Notizie inutili, mode, pagine di lettura faticosissima: gli spunti decenti sono davvero troppo rari. Lo consigliamo come specchio della decadenza di un'era. (**Melody Maker**, settimanale, abbonamento annuale dodici sterline da inviare a IPC business press, subscription dept; Oakfield house, Perry Mount Rd., Haywards Heath, Sussex). **NME** non si discosta poi molto dall'impostazione del fratello maggiore, ma risulta se non altro più agile. Da qualche tempo si tenta la carta dell'ironia, beffeggiando con caricaturali storpiature linguistiche i nomi e le attività delle stars più incartapecorite. Ma oltre i buoni propositi, il giornale finisce per risultare goliardico, un vero e proprio fucile nel turbine dei 35 al-

bum settimanali « with compliments » che le case discografiche rovesciano impietosamente sulla sua scrivania. Interviste e recensioni mediocri: utile (si fa per dire) l'informazione spicciola, inflazionata da interminabili file di Dr. Feelgood e Co. Qualche spunto stimolante degli inserti, un paio di volte l'anno: l'ultimo, sulla chitarra, era essenziale ed esauriente. (**New Musical Express**, settimanale, 12 sterline l'abbonamento; indirizzo 128 Long Acre, London). Da segnalare anche una « storia del pop » settimanale, con intenti storicistici, che sta esaurendo proprio ora le sue ultime cartucce: ha tentato, senza eccessiva lucidità, di inquadrare dal punto di vista sagistico i momenti focali dell'epopea del rock. Buone le foto, colorata l'impaginazione; sorridente consumismo (**The story of pop**, settimanale, abbonamento semestrale 9,62 sterline; copie arretrate a 35 pence. Phoebus Publishing Co., 563 Wandsworth Rd., London SW 8).

Let it rock vuole essere la risposta inglese a **Creem**, con un indirizzo (vagamente) più avanguardistico: stesso formato, stessa periodicità. Scritto in piccolo, un po' dispersivo, 68 pagine, il giornale ruota essenzialmente attorno a due-tre saggi, conditi da tristi fotografie ma da decente acutezza critica. Sopra il livello medio della stampa indigena, **Let it rock** manca soprattutto d'informazioni di prima mano; le sue recensioni, comunque, restano le più stimolanti in terra inglese. (**Let it rock**, I Wardour News, London W 1; abbonamento tre sterline e mezzo). Nel caso siate innamorati di soul bubblegum (e mi dispiace per voi) pane per i vostri denti è **Black Music** (mensile, 62 pagine, abbonamenti allo stesso indirizzo di Melody Maker, 7,10 sterline). Il gioiellino lo lasciamo in fondo: **Zig-zag**, epico superstita dei giornali « giusti » che popolano i nostri ricordi e la nostra fantasia, esce con frequenza un po' zoppicante

Sounds

let it ROCK

BLACK MUSIC

ZIGZAG

The Rock Magazine

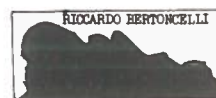
MUSIC SCENE

Billboard

ma continua. L'obiettivo è ristretto, ogni numero, su quattro-cinque nomi comunque significativi: senza alcun rispetto per la commerciabilità del personaggio, e quindi con risultati doppiamente interessanti. Il pubblico di **Zig-zag** è proprio cresciuto a forza di Quicksilver e di Tim Buckley, senza gli stupidi campanilismi che in Inghilterra costituiscono da sempre un pesante denominatore comune. Taglio più informativo che critico, ma assolutamente succulento (mensile, 52 pagine, 5,50 sterline d'abbonamento da spedire a 37 Soho Square, London W 1).

In appendice, un listone di ciclostilati o quasi per soli nostalgici, « studiosi », freaks superstiti e « gente che ha tempo ». **The Hot Flash**, 15 pence la copia: da Glyn Hazelden, 13 Brookland Lane, Parr, St. Helens, Merseyside. **Hot Wacks**, 25 pence, 16 Almondbank Terrace, Edinburgh. **Who put the bomb**, 50 pence da Bob Fisher, 16 Central close, Whetstone, Leicester. **Nostalgia** (non inganni il nome), 25 pence, 11 Thistlebon Road, Mumbles, Swansea. **Liquorice**, 20 pence, 7-34 Victoria Centre, Nottingham. **Bam bam**, 25 pence, Flat 1, Castellau, Dunbar, East Lothian, Scotland.

La stampa francese, infine, non merita nessuna attenzione, con **Rock & Folk** terribilmente scaduto a enciclopedia della nostalgia punk-decadente, e **Best** innamorato delle sue sgarbianti foto, ma sempre più simile al **Salut les Copains** di Hallydayana memoria. Indirizzi solo per amor di cronaca: **Rock & Folk**, 65 franchi per un anno, 14 rue Chaptal, Paris 9; **Best**, 60 franchi, da Patrice Boutin, 23 rue d'Antin, Paris 2. Come diceva il boss di una nota casa discografica inglese, « perché non stracciamo il nostro abbonamento a **Billboard** e non impariamo l'italiano », occhi spalancati di fronte ad un mensile made in Milano...



RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

"LUDWIG VAN"



Nasce il 16 dicembre 1770 a Bonn. Sin da bambino dimostra un eccezionale talento musicale, che fa pensare al padre, cantore alla corte dell'arcivescovo di Colonia, di farne un fanciullo prodigo. A soli quattro anni il piccolo Ludwig riceve da papà Johann le prime lezioni di violino e pianoforte e, come Mozart si esibisce a soli otto anni come pianista, procurandosi il denaro di cui aveva grande bisogno la sua famiglia. Nel 1784 ottiene il suo primo incarico indipendente come organista di corte e suonatore di viola. Due anni più tardi l'Elettore conte di Waldstein lo

manda a sue spese a Vienna dove il giovane Beethoven ha modo di improvvisare alla presenza di Mozart che ne rimane profondamente impressionato. Nel 1792 sempre con l'aiuto dell'Elettore, Beethoven ritorna a Vienna dove rimarrà per tutta la vita. Studia dapprima sotto la guida di Haydn e del valente contrappuntista Albrechtsberger, ma non si rivela un buon allievo con nessuno dei due, e particolarmente col secondo (Beethoven detestò sempre lo schematismo del contrappunto, rigida briglia alla sua creatività). I suoi lavori sono pieni di errori, il più delle volte

inconsapevolmente voluti, (« Voglio imparare le regole per trovare il modo migliore d'infrangerle »). Scrupoloso Haydn, cortigiano, deferente (anche nella sua musica) verso gli schemi sociali, senza ripensamenti nel suo ruolo estetico. Ribelle, intollerante di freni, costantemente rude coi suoi benefattori Beethoven. Con lui la figura del musicista comincia a reclamare autonomia. I contenuti della sua musica cominciano a non rivolgersi più a coloro per i quali la musica era sempre servita e dai quali era commissionata.

Gli ideali politici dell'uomo sono chiaramente informati ai nuovi valori propugnati dalla rivoluzione francese. Il suo vero pubblico è per la prima volta nella storia della musica, quello della nuova e più fertile borghesia nascente. Molti temi insistiti e ricorrenti sono tratti, nella loro originaria semplicità dalla tradizionale leggibilità popolare, seppur sviscerati e grandiosamente modificati. I nobili mecenati, gli stessi che dopo il 1800 faranno in modo che gli venga concessa una cospicua rendita (che non fugherà comunque del tutto le preoccupazioni economiche) rimangono comunque affascinati dalla sua incredibile padronanza della materia sonora. Abituati come sono, da ricchi raffinati, ad avere il meglio, non si lasciano scappare il purosangue. La carriera musicale di Beethoven non conosce soste; i suoi spartiti sono richiesti dappertut-

to. Vive però del proprio lavoro, della vendita della sua musica agli editori, che lo pagano per quel che vale. Ciò lo aiuta a riscattarsi dalla dipendenza economica nei confronti dei suoi nobili mecenati contro i quali la sua musica lavora. Essa non è più il ritratto del loro mondo come lo era stata invece quella di Haydn ed anche di Mozart, nonostante le notevoli conquiste formali di quest'ultimo. Il suo strumento è il pianoforte: non può più esserlo il tenue, delicato e settecentesco clavicembalo, incapace di rendere in musica la violenza dirompente e problematica di un mondo, non solo musicale, che sta cambiando e che deve cambiare. Le costanti della violenza, della danza, del ritmo dionisiaco non mancheranno infatti in alcuno dei suoi lavori, nemmeno quelli dell'ultimo periodo religioso. La famosa Missa Sollemnis venne redatta in molte versioni da Beethoven, segno evidente dell'imbarazzo nel quale si doveva trovare Beethoven di fronte al suo pur sincero anelito religioso, nel disgiungerlo dall'egualmente forte passione umana. Ma l'ombra più oscura della sua vita è la sempre crescente sordità. Già prima di compiere i trent'anni egli si accorge con terrore di cominciare a perdere l'udito, è fa di tutto per mantenere nascosta la sua infermità. Ma il rapido maturarsi della malattia scatena in lui una serie di ansie di depressioni, di paure. La sordità, la tentazione sempre ricorrente del suicidio, si scontrano con la rabbiosa volontà di vivere, di completare qualcosa di appena abbozzato, di intravisto. Nel 1802 Beethoven capisce di dover abbandonare ogni speranza di miglioramento; la sua disperazione per questo tragico contrappasso è espressa in una lettera datata 6 ottobre di quell'anno, denominata « il testamento di Heiligenstadt » dal nome della città dove si trovava in quel tempo a vivere.

Ai miei cari fratelli Carl e Johann Beethoven:

O voi che pensate o dite ch'io sono acrimonioso, pazzo o misantropo, quale ingiustizia mi fate! Voi non conoscete la causa nascosta che mi fa apparire tale. Sin dall'infanzia il mio cuore e la mia mente erano inclini ai sentimenti benevoli, tesi a propositi di grandi azioni da compiere. Ma pensate soltanto che da sei anni sono stato vittima di una terribile sventura, aggravata dai medici incompetenti, trastullato di anno in anno dalle speranze di una guarigione, ed in-



fine messo faccia a faccia con la visione di una lenta malattia, la cui cura può protrarsi per anni, o addirittura essere impossibile. Nato con un temperamento ardente, vivace, amante dei piaceri della vita socievole, ben presto sono stato costretto a ritirarmi e a condurre una vita di isolamento dagli altri uomini. A volte, quando mi sono sforzato di superare la difficoltà, oh, come crudelmente i miei tentativi sono stati frustrati dalla due volte dolorosa esperienza del mio malfermo udito! Eppure mi era impossibile dire alla gente: « Parlate più forte; gridate perché sono sordo! », Come mi sarebbe possibile rivelare la debolezza di un « senso », che dovrebbe essere più acuto in me che negli altri uomini? Un senso che un tempo possedevo a una perfezione tale che pochi altri, nella mia professione, raggiunsero o raggiungeranno mai.

Sono costretto a vivere solo, del tutto solo, come un proscritto. Quando avvicino qualcuno, sono sopraffatto dal terrore di tradire le mie condizioni. ...Quale umiliazione nell'accorgermi che qualcuno vicino a me aveva udito il lontano suono di un flauto, e io nulla; quando qualcuno aveva sentito un pastore cantare, e io di nuovo nulla. Tali fatti mi condussero all'orlo della disperazione, e spesso sono stato vicino a porre termine alla mia esistenza. Soltanto l'arte me lo ha impedito. Mi sembrava impossibile di abbandonare questo mondo prima di aver portato a termine tutto quanto sentivo di essere chiamato a compiere. ...Forse migliorerò, forse no. Sono preparato. Diventare filosofo a 28 anni! Non è facile e per un artista è più duro che per qualsiasi altro. ... Miei fratelli, Carl e Johann, non appena sarò morto chiedete al dottor Schmidt, a nome mio, se egli sarà ancora in vita, di rendere nota la mia malattia, così che quanta più parte di mondo è possibile si riconcili con me, dopo la mia morte. ... Gradirei che uno di voi due conservasse gli strumenti che ho avuti dal principe Lichnowsky... ma se vi è necessario cambiarli con cose più utili, vendeteli. Come sarei felice se anche dalla tomba, potessi esservi di aiuto! Se così fosse, con gioia mi affrettarei ad incontrare la morte. Se giungesse prima che avessi la possibilità di sviluppare tutte le mie facoltà artistiche, sarebbe arrivata troppo presto... Ma anche in quel caso sarei contento.

Non mi avrebbe liberato da uno stato di miseria senza fine? Vieni quando vuoi. Ti verrò incontro con cuore coraggioso. Addio, e non dimenticatevi del tutto in morte. Me lo merito, giacché durante la vita ho pensato spesso a voi, cercando di farvi felici. Così sia.

Heiligenstadt, 6 ottobre 1802.

Ludwig Van Beethoven

Nella primavera successiva nasce la Sonata a Kreutzer: la prima importante pagina scritta del maestro dopo la grave crisi di Heiligenstadt, dopo lunghi mesi di silenzio. Quando Beethoven torna a Vienna è un uomo diverso, anche se la sordità totale è imminente: il musicista ha pre-



so coscienza della sua straordinaria forza di concentrazione, della sua capacità di padroneggiare ogni strumento sonoro nonostante la sua menomazione. Il creatore di musica scrive in pochi mesi la sonata a Kreutzer ed ha già compiuta in mente la struttura della terza Sinfonia, l'Eroica.

Nella Sonata a Kreutzer, opera piena di sorprendenti novità, il dualismo strumentale fra violino e pianoforte è effettivo, in esso si riflette il dualismo ideologico dell'uomo Beethoven, della sua mente portata all'astrattizzazione ed alla generalizzazione (nel 1789 si era iscritto alla facoltà di filosofia dell'Università di Bonn). In uno dei 137 quaderni di conversazione pervenuti (lo scritto era divenuto l'unico modo possibile per comunicare) si leggono frequenti appunti su Kant. « Nell'animo umano, come nella natura, agiscono due forze ugualmente semplici, ugualmente grandi: la forza di attrazione e la forza di repulsione ». E' a questa embrionale forma di dialettica naturalistica che si ricollega la predilezione di Beethoven per la forma-sonata che, col suo bitematismo carico di sviluppi, portò a piena maturazione, legandole indissolubilmente il proprio nome. I temi vengono sentiti come idee, espressioni del conflitto fra spirito e materia, fra mondo ed Io soggettivo, fra senso e ragione, dal quale sorge sempre vincente l'unitaria sintesi dell'accordo dominante. Nella Sonata a Kreutzer, dalla scrittura irta di difficoltà tecniche sia

per il violino che per il pianoforte, è enunciata per la prima volta la concezione drammatica della musica come lotta fra due principi opposti, palese in opere maggiori del suo periodo centrale (l'Eroica, la Quinta, l'Appassionata).

L'Eroica. Col semplice nome di « grande » viene dedicata a Napoleone, ma alla notizia dell'incoronazione del Bonaparte Beethoven straccia la dedica. Scrive il secondo movimento, un'ironica marcia funebre, presagio di sventura proprio nel momento di maggior splendore dell'epopea napoleonica. Gli ideali politici di Beethoven, informati ai valori della rivoluzione francese, sono per quel tempo rivoluzionari. Quest'uomo irriducibile manifesta liberamente le sue opinioni nei caffè e la polizia lo considera poco meno che un sovversivo, che attacca apertamente l'imperatore e la sua burocrazia.

Era insieme a Goethe a Carlsbad un giorno del 1812.

« Tornando a casa ieri ci imbattemmo nella famiglia imperiale al gran completo. Li avevamo visti di lontano. Goethe abbandonò il mio braccio per andare a collocarsi a lato della strada. Cercai di convincerlo ma non ci fu modo di smuoverlo di là. Allora mi abbottonai il cappotto, calai il cappello sugli occhi e mi incamminai deciso con le braccia incrociate traversando il folto gruppo. L'imperatrice fu la prima a salutarmi, poi il duca Rodolfo si tolse il cappello. L'intera brigata mi riconobbe. Fu divertente vedere quella processione di gente sfilare dinanzi a Goethe che s'inclinava con deferenza tenendo il cappello in mano. Più

tardi lo rimproverai aspramente, lo misi di fronte alle sue debolezze senza pietà ».

Verso la fine della sua vita l'uomo diviene sempre più irascibile ed intrattabile: è in pace solo con la sua musica, nel quale ha dovuto trovare una dimensione religiosa; i rapporti con gli esseri umani sono divenuti insopportabili per ambo le parti.

Certe annotazioni del suo diario ne sono una prova impressionante o addirittura patetica.

31 gennaio: assunta nuova cuoca

15 febbraio: assunta nuova governante

12 maggio: arrivato a Mosling. Miser et pauper sum

14 maggio: assunta nuova cameriera, sei Gulden al mese

20 luglio: licenziata governante.

28 luglio: cuoca fuggita.

Il musicista « impegnato », il repubblicano sovversivo che dall'alto della sua intoccabile fama e con l'alibi della sordità, poteva permettersi il lusso di essere rispettato dai nobili senza concedere in cambio il proprio rispetto e tantomeno il proprio impegno artistico è riuscito a compiere la sua opera. Michelangelo mutilato della mano destra ha dipinto la sua cappella Sistina, Leonardo cieco è ugualmente riuscito ad inventare un sorriso enigmatico per una nobildonna lombarda sullo sfondo dell'Adda. L'uomo ora si può anche spegnere: Vienna, 26 marzo 1827.

Alcuni caposaldi del passato e del presente fra le interpretazioni sinfoniche beethoveniane.

Fra i grandi direttori scomparsi vanno segnalati Bruno Walter e Wilhelm Furtwangler. Raffinato umanista carico di istintiva sensibilità il primo, rigorosissimo critico ed esegista il secondo. Non meno importanti, con caratteristiche di lettura più latina, le direzioni di Arturo Toscanini; sostenitore di una « fedele creatività », Toscanini non esitava a modificare gli organici strumentali, raddoppiando certe file timbriche, al fine di ottenere un effetto che la sua sensibilità spesso febbrile gli indicava come aderente al testo.

Fra le interpretazioni contemporanee spicca senz'altro quella di Herbert Von Karajan, a volte gignesco nella estenuante ed « economica » corsa al repertorio « totale », ma sulla cui lettura beethoveniana non c'è assolutamente niente da dire: corposa, veemente senza perdere in sensibilità. Fa suo un concetto espresso a suo tempo da Furtwangler, dalla cui scuola proviene, « Con Beethoven la musica viene messa in grado di esprimere quanto avviene nella natura in forma di catastrofe ».

carlo cello

INCONTRO CON DUE ERETICI

Nelle piegoline della materia, negli anfratti della società ufficiale, tra la roccia dello stato che si sgretola sempre più nascono le piccole colture che corrodono lo strato della pietra dura. Ogni tanto la pietra dura assorbe benevolmente i nuovi acidi: Carmelo Bene va al Manzoni, Perlini diviene un teatrante ufficiale. In fondo l'acido elimina le incrostazioni, dà uno smalto nuovo, rende i colori brillanti. Altri proseguono solitari lungo i canali del Pò o in sperdute fabbrichette del sud la loro eresia. Finiranno bruciati o santi? Quien sabe? Si dice: è giusto inserirsi nelle contraddizioni della roccia ufficiale. Inserirsi, adagiarsi, dormire forse sognare, chissà. La pioggia del 68 dopo anni di siccità ha dato vita a nuove colture, gente che fa teatro non come « attori, cooperative, stabili » ma come rabbia, interrogativi politici e personali, lotta di classe e autonalisi. Vladimiro Ilic a chi gli rimproverava di sognare rispondeva: è giusto sognare! Allora vediamo due di questi sogni che vengono fuori dal magma profondo del sottosuolo, uno di Firenze e uno di Milano, e speriamo che arrivino in alto, dove gli aeroplani delle multinazionali tracciano le loro scritte pubblicitarie. Speriamo. Così, solo per l'antico gusto di assistere a un bel duello.

Davide a Firenze.

GONG: Come è nato il vostro gruppo?

DAVID: Alcuni di noi erano militanti politici di sinistra, altri già facevano canzoni e spettacoli varie. A un certo punto è sorta la necessità di coordinare tutto il lavoro e si è formato il gruppo, « Victor Jara ».

GONG: Ti consideri, anzi vi considerate dei « teatranti »?

DAVID: Niente affatto. Non ci interessa fare un intervento artistico slegato dalle situazioni di lotta...



GONG: Cosa intendi per intervento?

DAVID: Noi non veniamo fuori da un lavoro di « ricerca artistica ». Noi ci siamo formati in mezzo alle situazioni politiche di lotta e con-

tinuiamo a svolgere il nostro lavoro lì.

GONG: Fammi un esempio. DAVID: Ecco: alla morte di Franco siamo usciti con dei grandi pannelli che illustravano la vicenda (i pannelli

erano già pronti da tempo, dato che quello era tenuto in vita come una mummia). Abbiamo improvvisato un corteo funebre per le vie di Firenze che è finito in piazza della Signora, nel mezzo

di una manifestazione di lotta. C'erano i medici che ogni tanto pompavano Franco, c'era la CIA ecc. Alla fine abbiamo cantato delle canzoni e abbiamo bruciato il fantoccio.

GONG: E la gente?

DAVID: Partecipava moltissimo. La cosa era sentita e ha divertito.

GONG: Hai parlato di musica. Che tipo di musica fate?

DAVID: Nessuno di noi è professionista. Ma abbiamo imparato insieme a suonare. Questo fatto dello stare insieme è importante. Noi stiamo insieme per fare delle cose insieme e questo permette anche ad altri compagni di aggregarsi. Attualmente siamo una quarantina. Tornando alla musica: facciamo un genere rock, non un rock da specialisti, ma immediato, da controinformazione. Comunque non siamo fermi su un solo genere musicale.

GONG: E che tipo di pubblico avete?

DAVID: Generalmente è un pubblico popolare. Non facciamo le cose per gli studenti. Ci interessa andare nei paesi, nei centri non toccati. GONG: Ma in base a quale criterio scegliete questi posti?

DAVID: Non li scegliamo certo noi. Abbiamo una linea: andiamo in quei posti dove è già avviato un lavoro di massa da parte di organizzazioni politiche o sindacali (nessuna discriminante particolare). Insomma il nostro intervento ha senso se c'è poi un lavoro che continua, un lavoro politico e un lavoro culturale. Anche per questo il tipo di spettacolo deve essere diretto, lavoriamo molto sui colori, costumi semplici ma efficaci, disegni, diapositive, pannelli ecc. Non ci interessa avere la « bella recitazione », anche se è chiaro che un prodotto migliore ha più possibilità di essere capito. Stiamo migliorando la nostra tecnica, ma sempre attraverso l'intervento. GONG: Come siete strutturati?

DAVID: su diversi piani. C'è un gruppo che si occupa della controinformazione im-



DAVIDE (Gruppo Victor Jara)

mediata. Altri di interventi in situazioni politiche di lotta, altri che si dedicano di più alla musica.

GONG: Soldi?

DAVID: Pochi. Scherzi a parte non ci interessa diventare professionisti. Magari avrai più soldi ma sei costretto a giacere nei circuiti ufficiali. Abbiamo una cassa comune in cui mettiamo i guadagni che servono a finanziare gli altri spettacoli. Attualmente abbiamo in preparazione uno spettacolo dal titolo: « Autostrada » sulle nevrosi di tutti in autostrada, poi stiamo preparando altri pezzi sulla storia della repressione dei « diversi ». C'è una storia divertente accaduta in Spagna durante l'inquisizione che ci ha stimolato. Anche questo lo porteremo nelle piazze e magari chissà, nei manicomi.

GONG: Insomma una tipica compagnia di girovaghi medievali?

DAVID: Magari.

Sara a Milano.

GONG: Com'è che hai iniziato a fare teatro?

SARA: Inizialmente io avevo solo un interesse generico nel campo dell'animazione teatrale con i bambini. Avevo saputo che a Quarto Oggiaro si stava avviando un lavoro di questo genere. Poi sono entrata anche nel lavoro teatrale vero e proprio con questo gruppo che si stava formando, il « Collettivo Quarto ».

GONG: E' stato un inserimento difficile?

SARA: Affatto. In realtà ci legava l'attività politica che

più o meno tutti avevano svolto prima. E poi oltre al lavoro teatrale c'era la voglia di stare insieme, di approfondire insieme i nostri rapporti personali.

GONG: C'è differenza tra il « Quarto » e una struttura ufficiale?

SARA: Enorme. Credo che in qualsiasi compagnia teatrale vera e propria l'interesse principale sia proprio recitare, fare teatro, al di là del testo o dello stare insieme. A loro interessa dire delle cose, ma in fondo è poco importante a chi dirle. A noi interessa dire certe cose e a un certo pubblico.

GONG: Certe e certo. Quali cose e a quale pubblico?

SARA: Ecco, faccio un discorso personale. Ciò che mi andava bene nel testo che abbiamo fatto l'anno scorso, « La famosa presa del potere dei cristiani », era che venivano scavati dei problemi che erano anche i miei problemi. Si parlava della tendenza al misticismo presente all'interno del movimento. La voglia di religione, di fughe in India ecc. Io vivo a Milano, vivo in mezzo a della gente con cui vorrei verificare questi problemi. Ecco che allora hai già scelto il tipo di pubblico e i contenuti. Il teatro non è la cosa « bella o brutta », ma un problema in discussione. E così la questione del rapporto tra politica e cultura ecc.

GONG: Le difficoltà maggiori?

SARA: Come donna sono stata abituata fin dalla scuola, dalla politica, a delegare agli uomini tutte le decisio-

ni di linea e organizzative, o agli uomini o alle figure di leader. Non è facile diventare partecipi, essere coinvolti fino in fondo. E' una cosa che deve essere superata a poco a poco. Ora devo fare la regia di un testo per bambini, è difficile ma va bene che io la faccia.

GONG: Parlami un po' dei bambini.

SARA: Sono delle persone fantastiche. Noi abbiamo fatto un anno intero di animazione. I bambini possono darti tante scoperte. Una fonte inesauribile di creatività, fantasia, voglia di vivere.

GONG: E il lavoro nel quartiere?

SARA: Richiede tempi lunghi, molto lunghi. Noi alla fine siamo riusciti a fare uno spettacolo sulla Resistenza insieme agli studenti di una scuola del quartiere. E' stato positivo, ma tutto chiede tempi lunghi. Non si può concepire il lavoro culturale in un quartiere come un hobby. C'è anche un problema di soldi.

GONG: Soldi?

SARA: Pochi. Ma abbiamo scelto per ora di non metterci a girare per tutta l'Italia, di fare una cooperativa ecc. Visto che non ci interessa fare un « discorso di massa » la scelta va bene, il discorso arriva lo stesso nei punti centrali. Ma la questione soldi incide. Blocca tutto il lavoro di ricerca, la qualità, visto che tutti sono costretti a fare tanti lavoretti. In fondo è giusto chiedere i soldi anche al Comune, dipende dalla modalità con cui ti vengono dati questi soldi e dipende dalla tua capacità di mantenere l'autonomia.

GONG: Progetti per quest'anno?

SARA: Un nuovo testo nella linea che ti ho detto e poi uno spettacolo per bambini: MOBYDIK. La balena a Milano e Ahab, alleato con il Prefetto Perfetto mette a ferro e fuoco la città perché Moby « occupa » troppo spazio. Povera Moby, pesa 2 milioni di chili, che deve fare?

Gaetano Sansone



GENNAIO SARA' IL MESE DI PAOLO CASTALDI

Visto l'interesse crescente dei giovani per una musica diversa dal chewing gum, la WEA italiana si è decisa a pubblicare entro il mese il suo nuovo album. Nel frattempo Castaldi presenzierà a due concerti di musiche di sua composizione che si terranno a Milano: il 20 gennaio alla Piccola Scala, ore 21 (*Finale, Notturmo, Solfeggio Parlante*). Esecutore Giancarlo Cardini; il 25 alla Rotonda dei Pellegrini, ore 16,30 (*Notturmo, Left, Scale*). Esecutore Fausta Cianti).

LEONARD COHEN

dal canto suo, esce una volta ancora dal guscio con una tournée nel Sud degli States e un nuovo disco.



ROGER DEAN HA RACCOLTO FINALMENTE IN UN LIBRO

i suoi magici disegni. L'opera si chiama *Views*, è intesa come un « libro epico » e costa 3 sterline e 95. Per i tipi che non trascorrono il weekend a Londra, diamo qui di seguito l'indirizzo dove richiedere il malloppo (mandando in qualunque modo 4 sterline e 50). CAULDRON PROMOTIONS, 47 Landseer Road, London N 19 4 JG.

Gong Gazette

notiziario intergalattico
di musica progressiva

FINALMENTE REALIZZATO IL SOGNO

di Giorgio Gomelsky, produttore inglese tra i più onesti e famosi. L'etichetta discografica « studiata » per anni, la Utopia, è venuta alla luce sotto l'ala protettiva della RCA: primi dischi sfornati, un LP dei Magma e l'attesissimo ritorno di Julie Driscoll Tippet. Previsti dopo Natale due albums con sapore di blues, dedicati rispettivamente ad Albert King e a John Lee Hooker.

CAPTAIN BEEFHEART IN TOURNEE

inglese, su ordine della Virgin, molto seccata del suo ritorno di fiamma americano. Con lui suona un gruppo danese, i Secret Oyster, quelli che un giorno si facevano chiamare Burnin' Red Ivanhoe.

Mc LAUGHLIN

pare abbia abbandonato Sri Chinmoy e messo da parte i sogni orientali: qualcuno lo ha visto bere birra, mangiar carne e suonare « proprio come una volta ».



TUTTI SAPRANNO NATURALMENTE

di Dylan in tournée che gira per i vari « posti terribili » della sua gioventù, accompagnato da una violinista patetica, da Roger Mc Guinn timido come uno scolare, da Joan Baez che finge di essere a Berkeley nel 1964, da Joni Mitchell che forse vorrebbe farci l'amore insieme... Ahimé, il pop 76!

ORNETTE COLEMAN

visto e sentito anche in Europa con le sue nuove manie quasi rock. A novembre, a Reims, nel corso di un ottimo festival jazz che vedeva riuniti i vari Brotzmann, Osborne, Elton Dean di europea memoria (+ Terry Riley, con un unico concerto nella cattedrale di Reims!) si è esibito con gente varia, tra cui il nostro amato saxofonista Lol Coxhill.

VAN MORRISON

abbandona il suono aristocratico di *Veodon Fleece* e sembra ritornare a modelli musicali più duri. Protagonisti del suo nuovo album, non ancora edito, sono 3 cantanti del complesso soul The Crusaders.



ORRENDA IDEA!

Una versione Pop di Peter & The Wolf (Pierino e il Lupo) appena uscita per i tipi della Robert Stigwood Organisation. Nel cast figurano piromani di professione (Vivian Stanshall, Eno) coniugi in cerca di « bastarde emozioni » (Keith & Julie Tippett), bluesman in pensione (Alvin Lee, Chris Spedding, Cozy Powell), vecchi trovatelli (Stephane Grappelli) oltre a ragazzotti vari e all'inevitabile English Corale.

RISPOLVERATA LA IMMEDIATE

gloriosa etichetta degli anni '60 fondata a suo tempo da Andrew Oldham e da Mick Jagger in vena di capitalismo. Ristampato immediatamente un vecchio classico degli Small Faces, *Ogden's Nut Gone Flake*, oltre ai soliti nastri degli Yarbuds che ormai aggiungono confusione alla confusione. Promessi entro breve tempo i due doppi famosi (*Anthology of British Blues*) sempre più difficili a trovarsi.



ARCHIE SHEPP DI NUOVO TRA NOI

Il 28 gennaio a Bologna inaugurerà con il suo gruppo le manifestazioni collaterali al Convegno Nazionale del PDUP. Nei giorni seguenti, dal 30 gennaio al 5 febbraio, sono previsti altri concerti italiani, a Napoli, Roma e Milano.



JIM MORRISON E' VIVO E VEGETO!

Due disc jockeys di New Orleans l'hanno visto, preso, intervistato, rilanciando una vecchia teoria secondo la quale il « re lucertola » aveva finto l'ab-

bandono per debiti a valanga. A compensare la storia, Lou Reed, sano e pimpante come può esserlo uno sballato perenne, è dato periodicamente morto per la classica overdose.

INTERVISTA AD ARCHIE SHEPP

IL LEONE RUGGISCE ANCORA



Chi l'aveva incontrato un paio di anni fa in tournée europea, aveva stentato a riconoscerlo in quel tipo stanco, deluso, ubriaco e precocemente invecchiato. La figura lucida, dura e cosciente che era stata una delle personalità più significative che il popolo afro-americano aveva espresso durante i turbolenti anni '60. Pochi avrebbero dato un centesimo per la sua resurrezione. Ma le contraddizioni di cui mamma America brulica possono anche provocare apparenti miracoli. Che poi, nel caso di Shepp non si tratta neanche di un miracolo, perché Archie nei momenti critici e pesanti della sua esistenza di uomo, di militante e di musicista, non ha mai perso la sua grande coscienza sociopolitica, soprattutto la responsabilità nei confronti della sua gente. Solo che, com'è normale nella vita di qualsiasi uomo, i momenti di debolezza qualche volta possono prevalere su tutto.

Oggi, Shepp è tornato, splendido musicista, ma, ciò che è più importante, leader e stimolo ideologico per tanti giovani musicisti neri ancora non perfettamente coscienti del ruolo da svolgere nei ristretti meandri dell'ambiente artistico-musicale. Archie Shepp nel giro di pochi mesi è venuto in Italia col suo quintetto a suonare in diversi contesti. E sempre il rapporto che si è stabilito tra lui e le migliaia di giovani che lo ascoltavano è stato eccitante e prodigo di scambi, non solo musicali, ma anche di idee. Shepp voleva parlare e comunicare con tutti, dai giornalisti agli studenti, ai ragazzi di qualsiasi provenienza. Certo, gli anni sono pas-

sati e non invano... La lotta politica sta attraversando un'altra fase dai '60 e dovunque si parla di ripensamenti. Shepp ne è cosciente e ciò appare dall'intervista che segue. E appare anche nella musica che oggi Archie va suonando. La rabbia e la violenza di un tempo si sono stemperate in uno studio attento e riflessivo di tutta la tradizione musicale afro-americana. E quel che conta, la musica è bella e niente affatto scontata. Ciò a dispetto dei critici che pretenderebbero da lui e da tutti gli altri fuoco e fiamme e un rinnovamento ad ogni nota di ciascun pezzo.

Gong: Cosa pensi dell'attuale situazione politica del popolo afro-americano, anche in raffronto alle lotte degli anni '60?

Shepp: Credo che la posizione politica di oggi della gente nera negli Stati Uniti si possa definire più riflessiva che in passato, per poter far fronte ai vari attacchi da parte della borghesia. Le varie minoranze etniche, il cosiddetto terzo mondo, costituito dai messico-americani (chicanos) sulla West Coast, dagli indio-americani e dai portoricani in molte delle grandi città, sono guidati dall'immane forza della lotta nera. La classe operaia nera è sempre stata l'avanguardia della classe lavoratrice negli Stati Uniti, semplicemente perché è stata la più oppressa e con tanta più forza ha reagito quanto più si è tentato di opprimerla. Siamo arrivati negli Stati Uniti come schiavi, ma siamo riusciti a sopravvivere, evitando il destino toccato agli indio-americani e l'assimilazione avvenuta in molte parti del sudamerica. Gli afro-americani sono sopravvissuti non solo fisicamente, ma anche culturalmente e credo che quello che chiamiamo generalmente **jazz** ne sia una prova valida. Sì, la situazione, l'atteggiamento politico è più riflessivo oggi, ma secondo me è sempre stato così. Infatti abbiamo dovuto far ricorso alla capacità africana di adattamento a situazioni miserevoli per non soccombere. E ci siamo riusciti nonostan-

te le droghe, l'alcolismo, la prostituzione, la criminalità del ghetto nero. Ma la lotta per la sopravvivenza non è finita. La gente nera si moltiplica rapidamente, i bianchi hanno portato nelle nostre comunità tutti i tipi di anticoncezionali per un controllo delle nascite. Ma questo non si può definirlo un comportamento altruista. E' semplicemente un tentativo per fermarci: i borghesi bianchi hanno paura di essere travolti, specie nelle grandi città degli Stati Uniti, dai neri che si riproducono in modo numeroso. E' semplicemente, quindi, uno dei tanti aspetti di quello che io chiamerei « genocidio sistematico », portato avanti contro il nostro popolo. Non bisogna poi dimenticare che per es. tipi come George Wallace si presenteranno alle prossime elezioni. George Wallace, Ronald Reagan, dei reazionari di estrema destra, generalmente considerati dei conservatori, ma il termine conservatore è un eufemismo per dire reazionario. I conservatori non amano i neri, non hanno mai dimostrato solidarietà con le loro lotte, anzi. Riscopriamo quindi un forte movimento conservatore (reazionario), che appoggia i Rockefeller, i Wallace, i Reagan, specialmente nella classe operaia bianca: è in gran parte gente caduta vittima del mito che i loro mali e i loro problemi sono causati dalla gente nera e dal terzo mondo. Ora io però alla domanda « cosa possiamo fare noi da soli o con gli altri gruppi progressisti », veramente non posso rispondere. Oggi, dopo anche le esperienze degli anni '60, della reazione estremista contro molti sostenitori dei diritti civili, come Carmichael, Robert Williams e altri, siamo diventati più riflessivi. Ci siamo fatti conoscere, ma non è intelligente e politicamente utile scoprirsi troppo, parlare troppo in televisione o in pubblico. Le forze reazionarie ci individuano più facilmente. Abbiamo avuto troppa fiducia nella democrazia borghese; non dobbiamo dimenticare che abbiamo a che fare con gen-



te senza scrupoli. Quindi più discussioni e lotta politica in casa che non all'aperto, questo mi sembra più saggio.

Gong: Hai avuto problemi negli anni '60.

Shepp: I problemi più grossi li ho avuti quando insegnavo in una scuola privata nel '63. Per le mie idee, non che appartenessi a qualche gruppo. Semplicemente dicevo quello che pensavo e così fui licenziato. Avevo delle foto di Marx sul muro e mi furono fatte togliere: non c'è mai stata una vera libertà di parola negli Stati Uniti. Quello che dici viene usato contro di te. Molte volte ho visto dei veri radicali, interessati ad un certo tipo di cambiamento sociale, che sono stati distrutti per essersi troppo esposti. In realtà erano troppo attratti da un sistema che non ha la minima moralità.

Gong: Cosa pensi del misticismo che è molto diffuso oggi tra parecchi giovani americani?

Shepp: Credo che il misticismo possa essere considerato un fenomeno che ha colpito più i giovani bianchi che non i neri. La gioventù nera è ancora troppo alle prese con problemi vitali, come trovare un impiego o avere un'educazione decente. Stiamo ancora cercando di salvarci. Io insegno all'università nel Massachusetts e sono a contatto con molti giovani. I neri hanno le idee più chiare, sono più decisi, mentre i bianchi sono vaghi. Bob Levin, un critico di jazz che ha scritto bellissimi articoli, appassio-

natissimo di Cecil Taylor, mi diceva qualche tempo fa: « lo credo che i giovani neri abbiano sempre capito quello che succedeva, mentre i bianchi hanno bisogno delle droghe per capire e vedere chiaro in quello che succede... ». E' triste, ma io penso che sia vero.

Gong: Credi che la diffusione della droga e di queste nuove filosofie abbia indebolito il movimento?

Shepp: C'è in corso una specie di nuovo nichilismo. Nel diciannovesimo secolo c'era un partito negli Stati Uniti costituito da gente che non voleva sapere niente delle miserie che li circondava, volevano imporsi di non sapere niente, perché erano convinti che questo fosse il modo per creare un'America più pura, fondata su valori che, con molta fantasia, pretendevano che esistessero. Credo che sia un po' quello che succede ai giovani bianchi, che non riescono a risolvere i loro problemi. Giovani che comunque hanno avuto alternative alla droga, molte di più dei neri. La gioventù bianca sta reagendo a un mondo che li ha delusi e che ha loro mentito, al Vietnam, alla guerra. Questo specie negli Stati Uniti, dove le guerre sono viste come una cosa giusta, con gente giusta che ha ragione. Da qui, da questa guerra che hanno dovuto combattere, fianco a fianco ai neri, sono nate delle ostilità e l'abitudine alla droga.

L'uso della droga però ha portato a una notevole apatia: i giovani non vogliono impegnarsi, lasciarsi coinvolgere. Mi pare però che questo sia un problema più americano che altro. Il misticismo, la tendenza a non affrontare i problemi sono più facilmente riscontrabili negli Stati Uniti. L'ho constatato nelle mie tournée in Europa e recentemente parlando con i giovani a Perugia e altrove, molto seri e politicamente preparati.

Gong: Negli Stati Uniti c'è stata la medesima reazione alla crisi del movimento rock che c'è stata qui, cioè delusione e bisogno dei giovani di una musica diversa, nuova?



Shepp: Il movimento rock negli Stati Uniti è come un concerto di soli bianchi. Quando negli anni venti Louis Armstrong e King Oliver arrivarono a Chicago, i musicisti bianchi, mossi dal razzismo, lottarono aspramente per tenerli fuori dai loro sindacati. Lo stesso toccò anche a Bix Beiderbecke e ad altri che sono oggi considerati tra i grandi del jazz. Alla fine Armstrong e Oliver dovettero fondare il loro sindacato,

solo per musicisti neri. E quando arriviamo allo swing, non è certo Ellington o Basie che ne diventa il re, ma sarà Goodman. E di nuovo, quando entriamo nel periodo del be-bop, gli onori non toccheranno a Charlie Parker, ma a gente della cool school, Stan Getz, Gerry Mulligan, ecc. Io personalmente non ho nulla contro questa gente, voglio solo sottolineare come si manifesta il razzismo nella musica. E così ora i vari Steve Grossman

e i Dave Liebman stanno veramente imitando nota per nota John Coltrane, senza volerlo riconoscere.

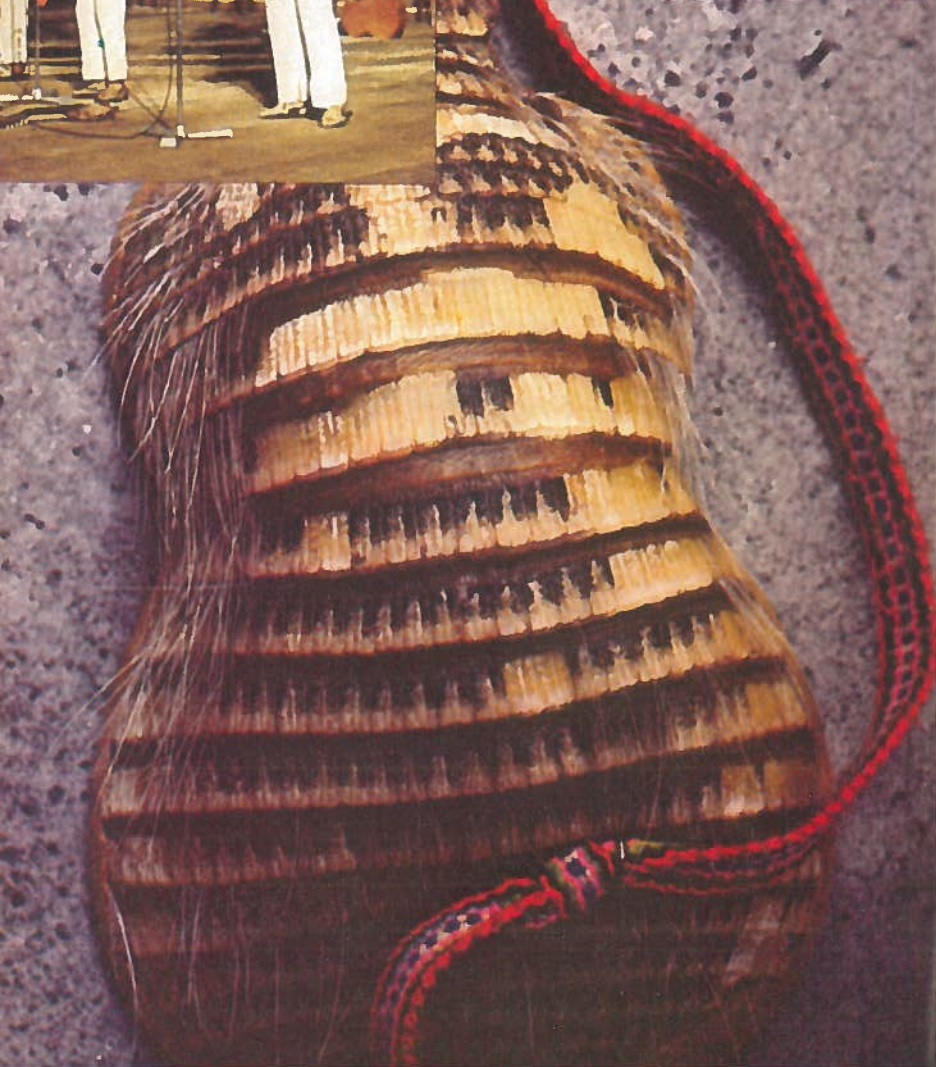
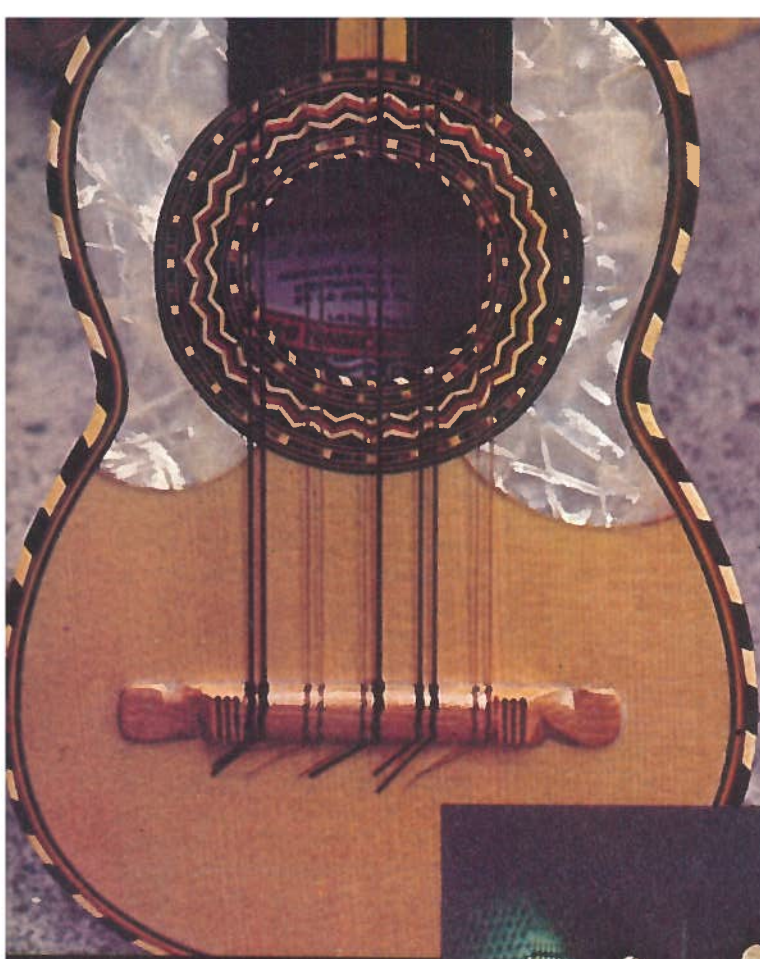
Così è accaduto anche per la musica rock che ha una grossa implicazione sulla gioventù bianca. Il rock'n'roll è nato come derivazione del rhythm and blues, da certe canzoni di Elmore James o Chuck Berry. Tutta questa gente ha ispirato i Beatles. Ed è successo che dopo i giovani europei erano più entusiasti della mu-

sica popolare afro-americana. Successivamente i Beatles hanno entusiasmato anche i giovani americani bianchi. Perché gli americani bianchi erano pieni di razzismo anche in musica e, fino ad allora, il massimo per loro era Frank Sinatra. Comunque il rock, lo ripeto, non ha altre radici culturali che quelle derivate dall'America nera e credo che le droghe siano essenziali al rock, appunto perché mancano queste radici culturali originali. Ed è impossibile per la gente bianca che fa tanti soldi con questa musica, sapere esattamente come trattarla, senza far ricorso a quelle persone che hanno appunto creato questa musica. E' sempre un fatto di razzismo.

Gong: Credo che tu, quando suoni, tieni presente tutta la tradizione musicale afro-americana dal blues a Duke Ellington, dal bop fino alla new thing. L'ultima volta m'è sembrato che avessi più predilezione per il be-bop...

Shepp: Non sono d'accordo sul termine « be-bop », perché per me si tratta di una musica che rompe il flusso della storia. Alex Seymour dice che la musica del nostro popolo è un'entità e non c'è nessuna distinzione tra Max Roach e Mahalia, tra Stevie Wonder e Charlie Parker. Otis Redding e il negro spiritual sono la stessa cosa per me; quindi se vogliamo parlare di un periodo musicale tra gli anni '40 o '50 per esempio, va bene. Ma non si può parlarne con quegli slogan che mi paiono creati dai critici solo per confondere le idee. Perché quello che chiamano be-bop è un vero e proprio linguaggio ed è veramente presente in Africa. Ci sono dei preti che non solo suonano il bongo, ma possono imitarne il suono con la voce. Ho sentito una registrazione incredibile di due preti, credo del Dahomey, che facevano dei ritmi di laggiù con il bongo e con la voce contemporaneamente, e sembrava una cosa di Babs Gonzales.





TESTIMONI DALLE ANDE

Ho ascoltato per la prima volta Los Rupay questa estate e devo dire con sincerità di essere rimasto piacevolmente impressionato, sin dalle prime note, dal loro concerto.

Debbo anche dire che sono abbastanza prevenuto nei confronti di quel genere musicale che passa sotto il nome di «folklore», troppe volte dietro ritmi colorati si nascondono mere operazioni commerciali. Non c'era ombra di dubbio che il loro prodotto musicale fosse quantomeno frutto di una notevole abilità professionale che giustifica il successo ottenuto per esempio in Francia ed in Germania con la famosa misa criolla, messa creola, espressione religiosa popolare andina che sta a cavallo tra il cristianesimo di imposizione spagnola e sane musiche pagane. L'abilità e la facilità di apprendere e produrre musica da parte degli indios

era già conosciuta dai primi cronisti al seguito dei conquistadores spagnoli: Herrera narra incredulo di avere visto i «selvaggi» suonare clarinetti, flauti, organi ecc. con rara maestria anche nell'esecuzione di brani europei. In effetti i popoli Quechua e Aymara hanno una tradizione musicale formidabile: assieme alla poesia la musica è una delle più alte espressioni artistiche della civiltà incaica.

Lo jailli (inno), era suddiviso in tre generi: quello sacro, dedicato principalmente al Sole, quello di lavoro, suonato e ballato durante le attività agricole, ed infine un jailli esaltante vittorie guerriere. Quanto fosse radicata la musica e la danza nell'animo indio lo dimostra il fatto che in seguito alla conquista spagnola venne creato uno strumento, il charango, alternativo alla chitarra, imposta dagli invasori. Il charango è uno stru-

mento a corde la cui cassa è formata dal dorso di un armadillo (dice la canzone «dormi, dormi armadillo, ora che ti abbiamo svegliato sei costretto a lavorare per sempre...»), assomiglia vagamente a un mandolino e viene accordato in modo assolutamente differente dalla chitarra.

Ma torniamo a bomba, Los Rupay, che in lingua Quechua significa raggio di sole, boliviani, sono nati come gruppo nel 1968 e da qualche anno operano in Europa con l'intento dichiarato di far conoscere le autentiche espressioni musicali e le danze (durante i loro concerti ballano in continuazione senza spiegare, purtroppo, i significati, quando ci sono, delle loro danze) del loro popolo. Devo dire che quando ho chiesto come definivano il proprio prodotto musicale hanno risposto che il loro lavoro rientra nel tentativo, por-

tato avanti dai gruppi boliviani più coscenti, di fare un recupero di identificazione culturale contro la civiltà della coca cola che bombarda il Paese. Sinceramente non me la sento di dare un giudizio definitivo sui Los Rupay, direi però che rientrano in quel filone di recupero del folklore andino fatto attraverso una mediazione indubbiamente colta. Questo tipo di mediazione è a volte oggetto di aspre discussioni sia al di là che all'interno dell'ovvio risvolto del coinvolgimento politico delle masse in un paese come il nostro giustamente sensibile ai momenti di lotta del Sud America.

Il dibattito è arduo, difficile la sua definizione.

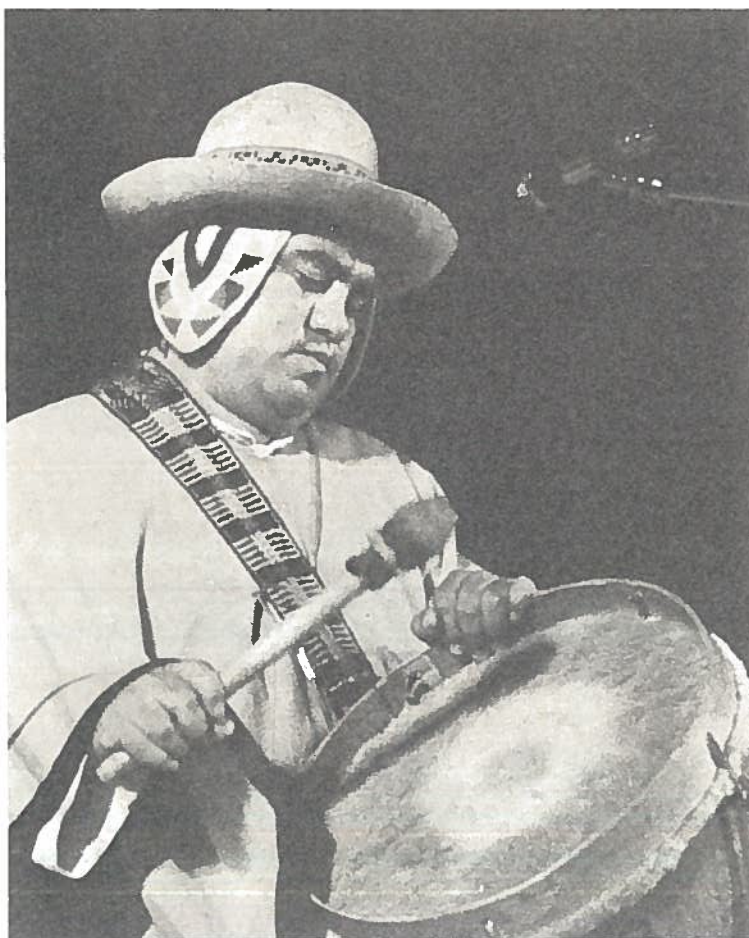
Ho chiesto perciò ai Los Rupay di intervenire direttamente, di autodefinirsi; hanno appena inviato una lettera, eccola qui di seguito tradotta integralmente.

Quando pensiamo ai popoli andini in generale e alle comunità contadine e minerarie della Bolivia in particolare, arriviamo ad un concetto che cerca di abbracciare quella realtà che è la «cultura del silenzio». La cultura cioè di coloro che non usano la parola o, meglio, di coloro presso i quali la parola non ha influenza.

Questo silenzio apparente era una risposta alla oppressione, cioè il risultato di una situazione oppressiva dato che «Non è l'apatia delle masse quello che crea la tirannia dell'élite ma al contrario è la tirannia dell'élite che rende apatiche le masse» (Paulo Freire).

Tutto questo è un processo di interiorizzazione di valori alieni per la forza e per la paura.

Questa sottomissione, questa schiavizzazione dovuta alla superiorità delle forze, fa che gli oppressi si vedano così come li vedono gli oppressori, come nullità, e che tutto quello che quotidianamente soffrono diventa sempre una prova, una conferma della loro nullità, delle loro deficienze: povertà, ignoranza, necessità, miseria, etc. Per questa ragione diventa molto importante che un determinato aspetto culturale ab-



bia una funzione di resistenza, di attenuazione contro il processo di distruzione della identità culturale degli oppressi: la musica, come manifestazione dei sentimenti, sentimenti di-

ventati toni, note musicali, che rompono il muro del silenzio, della parola, della parola oppressa.

Di conseguenza la musica dell'indio è il messaggio che i

suoi esecutori producono interpretando il proprio popolo.

Attualmente la musica dei popoli andini dell'America del sud è nostalgica e triste, logica conseguenza dello sfruttamento e della invasione culturale, senza per questo aver perso la sua forza melodica, tipicamente andina, non ancora del tutto inquinata.

E' molto difficile trovare notizie sulla vera storia degli Indios perché la Spagna, durante le sue conquiste criminali, ha distrutto quasi completamente la loro identità culturale. I re di Spagna e la chiesa, per nascondere i loro delitti nelle terre indie, obbligarono i cronisti a falsificare le realtà che andavano descrivendo.

Gli indios Aymara e Quechua, prima dell'arrivo degli spagnoli, conoscevano già una forma di teatro, poesia e di filosofia. I cronisti spagnoli nascondevano tutto questo presentando gli indios come primitivi selvaggi, esseri terziari, animali, etc.

Durante l'epoca della colonia spagnola, la religione cattolica vietò moltissimi canti e danze qualificandoli come «selvaggi» e «contro dio» facendoli estinguere così decine e decine di bellissime forme musicali.



In quello stesso periodo migliaia di indios furono strappati dalle loro comunità per essere schiavizzati col lavoro nelle miniere di oro e di argento che la Spagna rubava. Chi opponeva resistenza veniva ammazzato assieme alla sua famiglia. Sotto questa schiavitù gli andini cercavano consolazione nella loro musica e nelle loro danze naturalmente vietate. Anche la costruzione di strumenti caratteristici era vietata e pertanto gli indios crearono un piccolo strumento di cuoio e osso attualmente conosciuto col nome di charango, ultima produzione di quel popolo.

Altri strumenti provenienti dall'epoca Aymara e Quechua sono i bombos ed i wankaras (accompagnamento e percussione) mentre gli strumenti che producono ritmi allegri e ballabili sono le samponas (nella loro grande varietà), il sicus, il kautos (flauto di pan), i tarkas (flauti dolci) strumenti pentatonici con suoni speciali. Altri sono gli « ayconis y moxenos », strumenti a fiato che producono ritmi molto veloci ed allegri.

Solo ascoltando queste musiche ci si può rendere conto del loro carattere comunitario (le samponas ad esempio non possono essere suonate singolarmente ma sempre e per lo meno in coppia così da poter « dialogare », n.d.r.).

La musica india non può essere definita monotona semplicemente perché possiede una enorme varietà di ritmi e di strumenti e perché, del resto, ogni epoca dell'anno ha una sua precisa identificazione musicale sempre differente da quella precedente.

In molte danze la poesia viene usata come canto sia con cori misti sia con voci maschili o femminili. Purtroppo le canzoni con poesie aymara sono quasi completamente scomparse mentre esistono ancora molti esempi di canti quechua.

La poesia india è oggi nostalgica come la sua musica ma non ha perso la forza, la speranza; la parola cerca di raggiungere una liberazione di fronte alla distruzione dell'identità culturale, lotta comune ai popoli oppressi di tutto il mondo.



a cura di

CONTROGUIDA A COPENAGHEN

La Scandinavia è rimasta nelle nostre menti con gli stereotipi della cultura maschilista (pornografia e « libertà sessuale » etc.) e l'abbiamo dimenticata dai nostri « giri » un po' per i prezzi elevati, un po' per la nostra acclimatazione mediterranea. Ideologie e schematismi a parte, la Scandinavia, e Copenhagen soprattutto, rimane un centro importantissimo della Nuova Era:

1) Lotta per un ambiente migliore, per un cambiamento del rapporto tra uomo e terra, uomo e natura.

2) Esperimenti di vita alternativa, comuni rurali, etc.

Come arrivarci. Il treno è sempre il mezzo più economico Lit. 62.500 da Milano A/R tariffa B.I.G.E. per studenti e giovani. Passaggi aerei charter da Zurigo \$ 56,30 (solo andata), da Roma Lit. 44.800 (solo andata). Controllate le date di partenza e i prezzi presso gli uffici CTS (Via Alfieri, 17 Torino e Via Sant'Antonio, 5 Milano).

Appena giunti a Copenhagen il primo posto dove rivolgersi per informazioni e aiuto è lo « USE IT » Centre, Magstraede 14, tel. 156518. A pochi minuti a piedi dalla Stazione. Aperto dalle 10 alle 17 (in inverno), dalle 10 alle 22 (in estate). Uno staff gentilissimo vi dà una mano per qualsiasi problema. Offre: cartine, mappe, « playtime » (notiziario sull'alternativa nella città), servizio di fermo posta e di messaggi.

I soldi: 1 corona danese (Kr.) Lit. 120. Ricordatevi di cambiare il denaro sempre in Italia mai all'estero (vi pelano!), le banche comunque osservano questo orario: da lunedì a venerdì, 9,30-16; il giovedì sono aperte sino alle 18. Nella Stazione centrale l'ufficio cambi è aperto dalle 7 alle 22.

Trasporti. L'autobus: un biglietto vale un'ora e costa Kr. 2, se ne compri 8 (poletter) costano Kr. 12. Bicicletta: il miglior mezzo, se vuoi affittarla rivolgiti a Cykelborsen, Gøthersgade 157. Prezzi: Kr. 7 per un giorno, Kr. 15 per 3 gg., Kr. 20 una settimana. Deposito Kr. 30.

Dove dormire. Active University, Olfert Fischergade 40, tel. 119191. Aperto tutto l'anno. Dormitori da 4/10 letti. Chiuso dalle 9 alle 13. Docce e sauna gratis, pasti economicissimi. Corsi di yoga gratuiti. Prezzo: Kr. 12 per notte. Ottimo. Bellahøj

Youth Hostel, Herbergvejen, Bronshøj, tel. 289715. Necessaria la carta degli ostelli. Aperto tutto l'anno salvo le vacanze natalizie. Chiuso dalle 9 alle 15. Kr. 14 per notte. *Copenhagen Hostel*, Avedore Holme 15, Hvidovre tel. 491698. Carta degli ostelli necessaria. Kr. 14 a notte. Camere singole Kr. 35. Aperto tutto l'anno. Sleep in Titan, Tiltangade 2, tel. 4477. Dormitori. Portarsi il sacco a pelo. Kr. 15. Aperto dal 30-5 al 1-10. Altra buona sistemazione sono le camere private presso qualche famiglia.

Informazioni al Kiosk « P » alla Stazione Centrale, aperto da lunedì a venerdì, dalle 9 alle 17, sabato dalle 9 alle 12.

Dove mangiare. Una breve lista di ristoranti e cafeterie, però la cosa migliore è acquistare i prodotti presso i supermarket e utilizzare le cucine degli ostelli. Si risparmia e ci si autogestisce meglio. Spisehuset, Magstraede 14, al primo piano, Kr. 12 circa. Aperto dalle 12 alle 16 e dalle 17 alle 23. Ambiente informale e amichevole. Uni-club, larsb jornsstraede 10. Vegetariano. Kr. 10. Aperto dalle 12 alle 22 tutti i giorni. Zen Makrobiotik, Sant Peders strae-de 22, macrobiotico. Centro di questa attività a Copenhagen. Skodsborg Helserestaurant, Linnegade 14. Vegetariano. Aperto dalle 11 alle 20 tutti i giorni. Kr. 12.

Anche per chi vuole ascoltare della buona musica Copenhagen offre posti e avvenimenti interessanti. Vingarden, Nikolaj Plads, Aperto ogni sera dalle 21 alle 1,30. Jazz tradizionale. Entrata Kr. 10. Montmatre, Store Regnegade, aperto ogni sera dalle 20 alle 3. Free Jazz. Entrata Kr. 10 a 25. Vognporten, Huset Magstraede 14, aperto ogni giorno dalle 20,30 alla 1. Jazz tradizionale. Entrata Kr. 5. Hard Rock Cafe, Axelstorv 9. Aperto dalle 21 alle 5. Ovviamente rock. Entrata Kr. 5-15. Purple door, Fiolstr aede 28. Aperto dalle 20 alle 2. Musica folk. Entrata Kr. 3.

E' necessario quando si parla di Copenhagen parlare di Christiania. Christiania è stata (è) una grossa esperienza del Movimento. La necessità di trovare un modo diverso di vivere ha spinto molti giovani all'inizio degli anni '70 ad occupare una vecchia cittadella militare (una città nella città). Per diversi anni è stato l'esempio di grande comune (ha contenuto sino a 2.500 persone): free area, ma non ghetto, molti Workshop, attività politica e spazi per altri interventi. Purtroppo la nuova maggioranza parlamentare ha deciso di stroncare questa esperienza e la fine è segnata per l'aprile '76. Chi può vada a « vedere » questa realtà di comune alternativa prima che sia

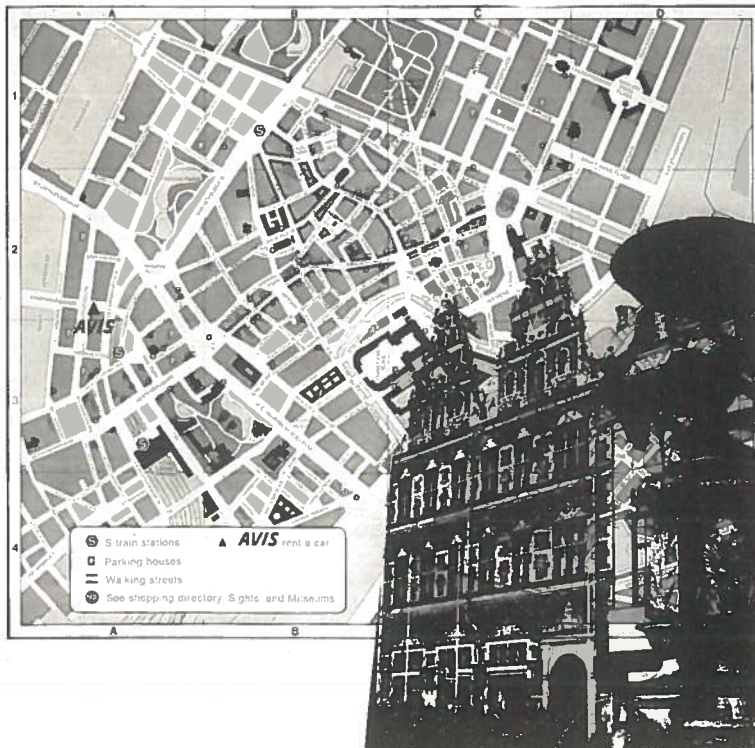
sbaraccata. Per arrivarci bus 8 dal centro.

Qualcosa sulla cultura. Accanto allo USE IT Centre trovate Huset (la casa) che è uno spazio messo a disposizione dal comune a gruppi politici e culturali: dibattiti, incontri mostre e, attività teatrali e cinematografiche. Al secondo piano si trova il cinema Deltabio, i films in genere sono sempre in lingua originale, quindi accessibili. Nella Hovedbiblioteket (biblioteca centrale), al Kulturvet, si possono trovare tutti i tipi di giornali e libri in qualsiasi lingua. E' aperta dalle 10 alle 20 sempre. Nationalmuseet, Frederiksholms Kanal 12. Aperto da lunedì a sabato dalle 11 alle 15, domenica: dalle 13 alle 15 (entrata gratuita). Collezioni etnografiche sulla storia danese e non. Thorvaldeens Museum, Frederiksholms Kanal. Aperto ogni giorno dalle 10 alle 15, (entrata gratuita): sculture di Thorvaldsene e altre sculture classiche. Frilandsmuseet (museo all'aria aperta) treno per Sorgenfri e poi 15 minuti a piedi. Aperto dalle 10 alle 15 (in inverno). Entrata: Kr. 2. Vecchie case di campagna danesi, bellissimi paesaggi.

Casa della donna. Aabenra 26, tel. 125660. Centro d'informazione e d'incontro per ogni donna interessata alla propria liberazione. Aperto dalle 17,30 alle 19,30 da lunedì a venerdì. Pubblicazioni per la donna disponibili presso il Book Café, Stengade 30, aperto da lunedì a venerdì dalle 17 alle 19 e sabato dalle 12 alle 17.

La salute. Se ti necessita un medico puoi rivolgerti ai normali ospedali notte e giorno: Rigshospitalet, Blegdamsvej 9, tel. 396633 e Kommunehospitalet, Oster Farimagsgade 5, tel. 158500. La degenza e i trattamenti sono ottimi: gli italiani, come membri della CEE, non pagano. Se però ti rivolgi ad un medico privato per una visita o per una ricetta sei costretto a pagare circa Kr. 100. Se avete bisogno di un dentista potete andare alla Tandlaegehoj-skolen, all'angolo tra Universitetsparken e Jagtvej: aperta da lunedì a venerdì dalle 8 alle 9 e dalle 12 alle 13.

Thanks a lot to Sylva.



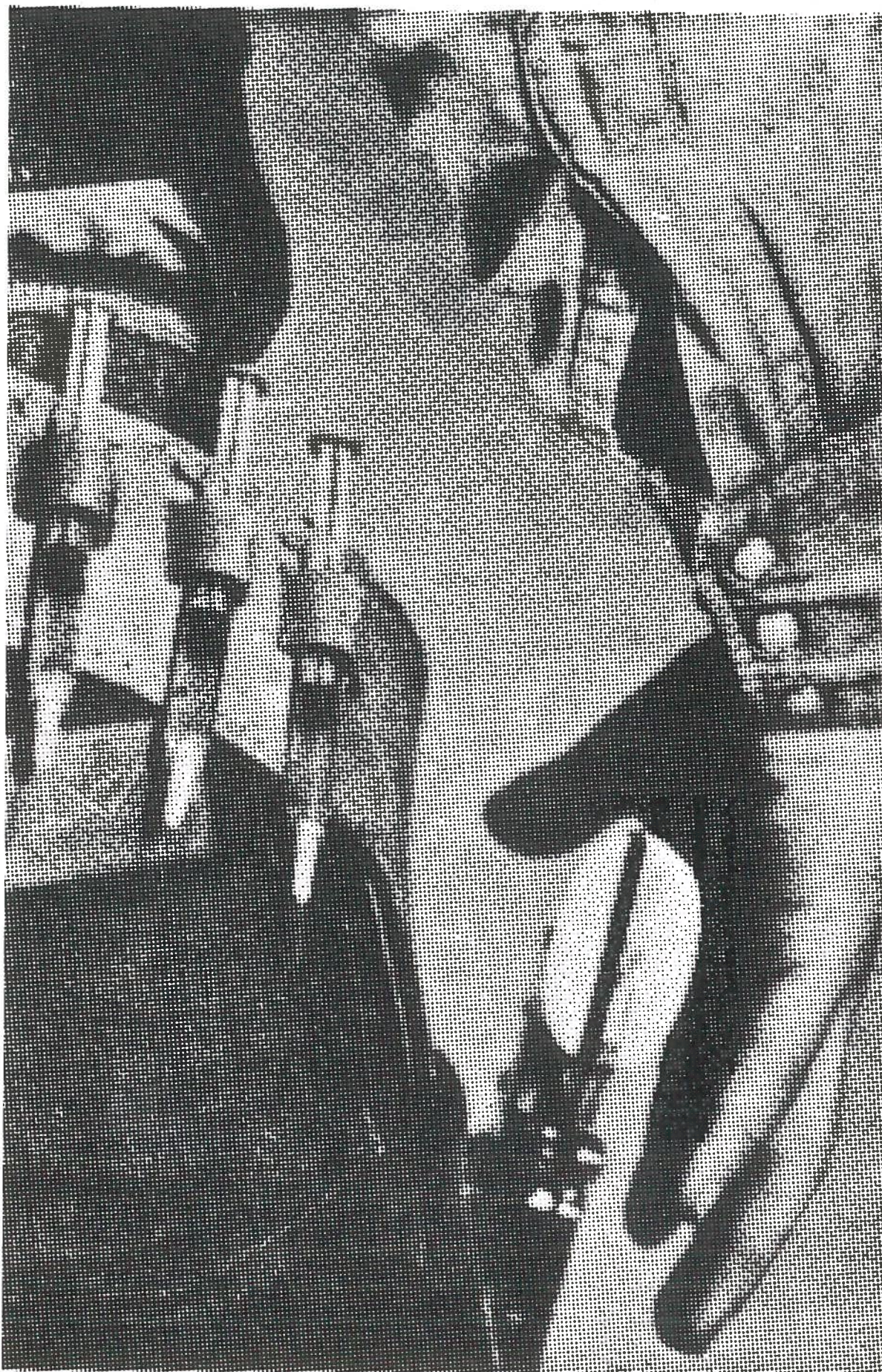
Carlo
Tunio

CONTRO L'INDUSTRIA DELLA SALUTE

« Come ci uccidono curandoci »: era il titolo di un articolo apparso sul numero di novembre di *Gong* e che — almeno dal punto di vista dell'impostazione grafica... — sembrava destinato ad intervenire con buona incisività su questo attualissimo problema. Eppure alla fine dell'articolo mi sono sentito deluso, ingannato: tanti luoghi comuni all'insegna di un sorridente riformismo, proposte generiche come « spezzare l'isolamento tra strutture sanitarie e territorio »; ma chi ci uccide, insomma, un'entità misteriosa o una struttura ben definita, una società-killer o la nostra ferrea convinzione nell'affidamento dell'industria della salute, i medici poco democratici o la medicina? Vorrei intervenire. A partire da una valutazione sull'attuale stato della « scienza medica », e di un'esperienza personale — che non auguro a nessuno — nei meandri dell'industria della salute: *tutta* l'industria, dalla mutua milanese all'ospedale svizzero. Un'esperienza che, per fortuna, mi impedisce ogni superficialità, ogni pietismo, ogni schematicismo ideologico, e anche uscite rabbriventi come « la salute della donna si tutela con una moderna legislazione sull'aborto ».

I.

Sulla definizione « costituzionale » della salute nulla da eccepire. Il « completo benessere psicofisico dell'individuo » sembra, è vero, un mito estraneo alla nostra realtà quotidiana: anche se la nostra medicina si fa vanto di avere allungato la vita media degli individui, il deterioramento generazionale avvenuto in questo secolo resta pauroso. L'immagine del contadino robusto come una quercia, capace di lavorare quattordici ore al giorno per ottant'anni è destinata a diventare un fotogramma sbiadito nell'album dei ricordi. Oggi i bambini vengono assaliti da malattie che un tempo erano patrimonio esclusivo dell'età senile, come i reumatismi; ed è sempre più raro trovare un uomo — non



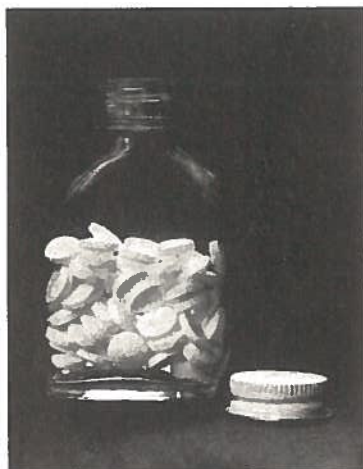
dico di trenta, ma di venticinque anni — che non abbia dovuto fare i conti con un'operazione chirurgica, una malattia di fegato, « quel » dolorino persistente, una frustrazione sessuale. L'elenco delle malattie si allunga di giorno in giorno: sappiamo da dati ufficiali che il 30 per cento di quelle attualmente esistenti



sono « iatrogene », cioè *provocate dall'uso di medicinali*; un elenco destinato ad allungarsi inesorabilmente, se pensate che da un'indagine svolta negli Stati Uniti il settore industriale per cui è prevista la massima espansione nei prossimi vent'anni è proprio quello farmaceutico. L'industria chimica-farmaceutica, badate, ha trovato un'autentica miniera d'oro nel matrimonio con l'industria alimentare: il cibo — già coltivato con fertilizzanti chimici che alterano l'equilibrio del terreno — viene decolorato e colorato, raffinato, devitalizzato e rivitalizzato, trattato con anidride solforosa e radiazioni al cobalto, inscatolato e conservato. Da una parte l'industria aiuta, poniamo, a rendere bianco più bianco del bianco lo zucchero nero della canna: ed è pronta a completare l'opera quando, ammalati di diabete per avere ecceduto in quest'alimento così bianco, sterile ed appetitoso, avrete bisogno della vostra dose sintetica — *quotidiana* — di insulina. Un perfetto ciclo commerciale.

Dire che l'età media dell'uomo si è allungata, e prendere questo dato a sostegno dell'attuale indirizzo della medicina, è pura follia. L'uomo *sopravvive* più a lungo: ma la *qualità della vita* — la vita — come realizzazione di una nostra identità biologica è an-

data deteriorandosi con incredibile rapidità. I medicinali che hanno « sconfitto » la tubercolosi hanno anche creato interi grappoli di virus paratubercolosi che sono immuni a qualsiasi trattamento. Un quotidiano di Stato, « Il Gior-



no », è uscito in novembre con un titolo in prima pagina: « Antibiotici: siamo arrivati al livello di guardia », in cui si ammetteva con bella onestà il fallimento « in toto » delle terapie basate sugli antibiotici, che hanno creato tante malattie quanto ne hanno *tentato* di curare. Alla nostra articolista, che chiede imperterrita « una maggiore conoscenza della medicina, magari da insegnare nella scuola dell'obbligo », non balena ancora nella mente che possa esistere qualcosa di marcio, di sostanzialmente sbagliato sotto *la medicina*, o per lo meno nella parte di essa che entra comunemente a far parte della nostra esistenza quotidiana?

Ritorniamo per un attimo al concetto-idea di « salute ». Al di là delle belle frasi, stampate in caratteri rilucenti per soddisfare le libidini letterarie degli studenti di educazione civica, il concetto di salute attualmente in voga suona ben diversamente. « Una persona è sana » ho sentito più volte ripetere dai medici, compiaciuti di un linguaggio avvocatistico, « finché non si dimostra che è malata ». Mica male: anche perché i « raffinatissimi » strumenti diagnostici che la nostra scienza ha a disposizione si rivelano troppo spesso assurdamente inutili. Alcune forme di cancro possono incubare per dieci, vent'anni prima di manifestarsi con un sintomo, magari leggero: ma dal momento in cui il sintomo si è rivelato alla dipartita de-

gli affanni terreni trascorrono a volte sette-dieci giorni. Vogliamo sostenere che in questi vent'anni la persona in questione era sana? Sarebbe semplicemente ridicolo. Vogliamo dare la colpa al destino, come usano molti medici sempre pronti a mischiare l'assoluta « scientificità » della loro dottrina a questi brandelli vagan-



ti di oscurantismo? No, non ci siamo. Essere in buona salute significa riprodurre creativamente un patrimonio biologico che è il frutto ultimo di secoli d'evoluzione della vita sulla Terra; significa stabilire rapporti reali con la Natura, con l'ambiente, con le persone: vivere una dimensione d'armonia, imparare a gustare la felicità. Una persona davvero felice non si ammalerà mai di cancro — lo sostengono anche alcuni dottori « psicosomatici »... — Qui tocchiamo finalmente il punto centrale: i rapporti tra uomo e Natura.

3.

Da secoli, nell'area occidentale, questo rapporto è stato basato sull'aggressione. Anche prima che i contorni di una conoscenza realmente « scientifica » fossero definiti negli attuali termini, i nostri antenati hanno sfruttato, vivisezionato, separato, combattuto ogni manifestazione della Natura sul nostro pianeta. Misurare del « progresso », ancora oggi, non è forse la capacità umana di modificare l'ambiente per renderlo funzionale, poniamo, alle esigenze di comfort del colletto bianco cittadino? « L'uomo che domina la natura » era lo slogan dei fieri pionieri americani: ma il rovescio della medaglia? Il lento suicidio ecologico del nostro pianeta è solo la conseguenza ultima di questo atteggiamento, tanto radicato nella

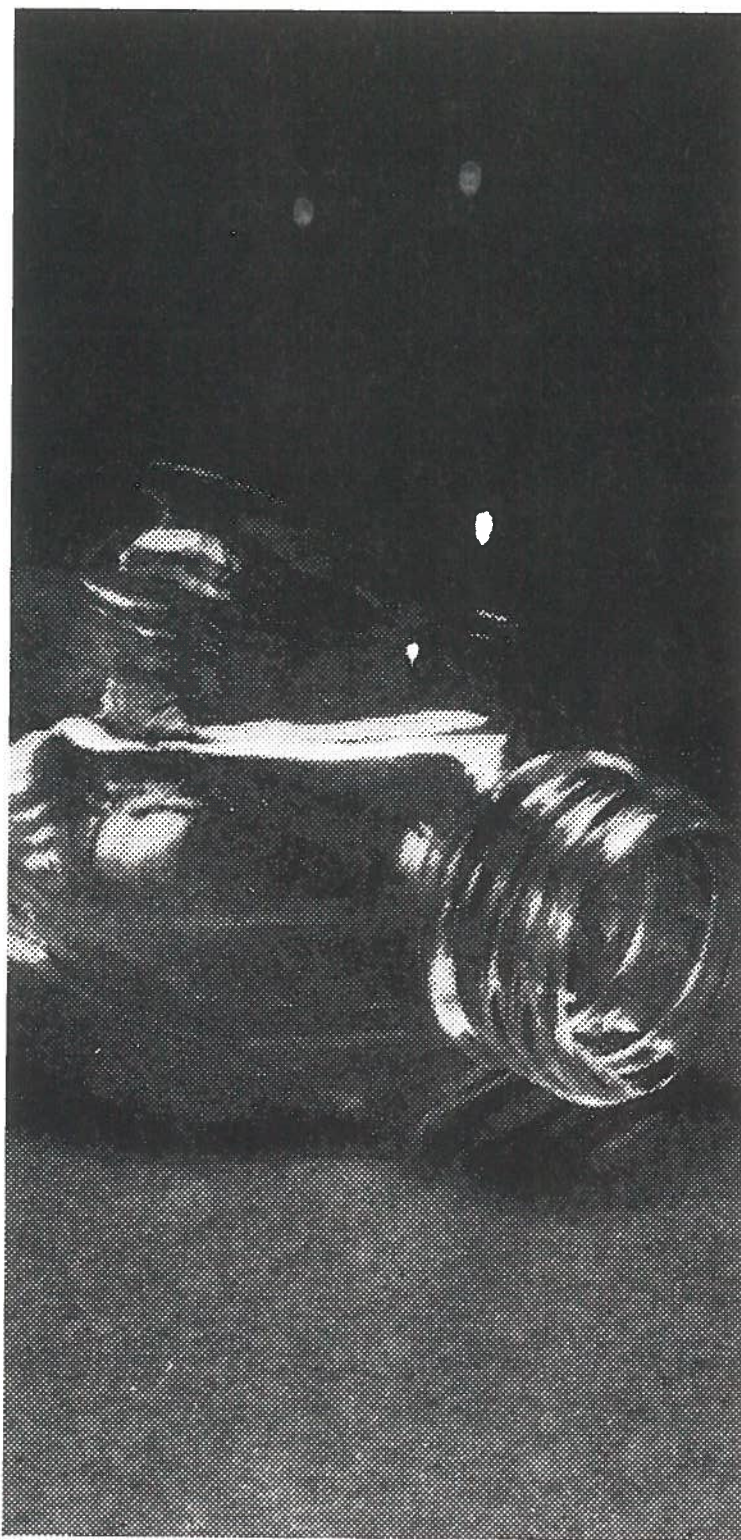
nostra cultura da sembrarci a volte intimamente connesso alla nostra natura. Non è così, ovviamente, come dimostrano gli esempi storici di quei popoli che seppero raggiungere un alto livello di civiltà e di benessere — dagli



antichi cinesi fino ai precolombiani — vivendo un rapporto completamente diverso, ed armonico, con la Natura: nel suo rispetto, nella sua comprensione, nel suo amore.

Furono proprio questi popoli a sviluppare terapie mediche completamente costruite su una concezione filosofica e cosmologica che privilegiava il valore dell'*equilibrio* — fisico, psichico, morale — come unico autentico indice del benessere individuale. Un equilibrio donatoci con la vita, che solo l'uomo poteva sovvertire — ed eventualmente, quindi, ricreare. Non il concetto di malattia (c'è un virus — chissà perché — nel nostro organismo; combattiamolo; fiacciamo la sua resistenza; costringiamolo all'impotenza) ma quello di perdita dell'equilibrio (una condotta di vita disarmonica indebolisce le difese organiche, aprendo le porte agli squilibri: riportiamo la funzionalità organica al suo livello ottimale, e tutte le condizioni del nostro corpo verranno immediatamente riportate alla normalità). L'agopuntura ha funzionato per millenni — e funziona tuttora — prima che la nostra scienza scoprisse la sua « giustificazione » teorica nella differente carica elettromagnetica di alcuni punti cutanei, che i cinesi avevano codificato ben prima della scoperta dell'elettricità. Ma anche senza ricorrere a questo esempio, così classico e lampante ma forse « esotico » per qualcuno,

basta gettare uno sguardo alla nostra medicina « povera », a base di erbe e di rimedi naturali: autentica saggezza alternativa, creata dal basso grazie ad un processo empirico del tutto simile a quello usato in Oriente, e duramente avversata dai nostri santoni in camice bianco — che poi capita di ritrovare nei negozi di Messegué, alla ricerca di quella vecchia ricetta al carciofo che nessuna sofisticata pillola dell'era tecnologica è ancora riuscita ad imitare. Badate bene, la differenza è sostanziale: la pillola agisce unicamente sul *sintomo*, disinteressandosi completamente della causa: l'infuso di erbe, se usato correttamente, è un nutrimento naturale, ricco delle mille vibrazioni della terra, che agisce direttamente sullo squilibrio che sta alla base di una manifestazione morbosa. La ricostruzione della medicina, nessun dubbio su questo, deve passare attraverso la riscoperta di questo immenso patrimonio di scienza: semplice, alla portata di tutti, straordinariamente lontana dalle corsie asettiche degli ospedali. Questa è una proposta *alternativa*. Non voglio contrapporre estremisticamente, ad esempio, l'erboristeria e l'agopuntura alla medicina ufficiale: sarebbe ridicolo non riconoscere la validità di quest'ultima in alcuni campi — la traumatologia, ad esempio, o le stesse potenzialità conoscitive offerte dalla ricerca scientifica. Sarebbe necessaria una sintesi, una « riconversione di tendenza »: utopie, naturalmente, finché ognuno di noi non avrà acquisito piena consapevolezza di cosa significhi un sistema sanitario dove l'uomo è considerato una macchina composta da vari organi meccanici, che possono essere riparati o alla peggio sostituiti — uno spinterogeno o un rene, che differenza fa? Dove il medico che si occupa del fegato vive in un compartimento stagno rispetto al collega cardiologo, ed ambedue sono gli eroi dell'era della specializzazione. Dove *ogni paziente*, nessuno escluso, è fatto una cavia, l'oggetto di tanti simpatici esperimenti destinati ad alimentare i prossimi congressi scientifici — e naturalmente la prossima tranquillizzante campagna di



stampa che annuncia « nuovi forse decisivi passi in avanti nella lotta contro il cancro ». Intanto, su sei americani, due muoiono di cancro, due di malattie cardiache, uno di diabete: sembra che nessun ultrasensante possa sopravvivere senza la sua quotidiana razione di pillole. Cancro, diabete, infarti sono in costante aumento da anni. Cosa vogliamo aspettare ancora? Il prossimo siero Bonifacio?

4.

Un'acquisizione individuale di consapevolezza è solo il primo passo. Non è facile: per-

ché implica l'abbandono della mistica del « malato » (essere indifeso, sostanzialmente a digiuno dei meccanismi che regolano la funzionalità del suo corpo, cioè *di se stesso*) e del « medico » (ricettacolo del sapere, o di una frazione « specialistica » del sapere, armato di ricettario e spesso di arroganza). Conoscere se stessi, diventare padroni del proprio corpo significa anche diventare i medici di se stessi. Significa rifiutare la logica della medicina ufficiale, che considera il paziente assolutamente non responsabile della sua

malattia (« è un virus che girava nell'aria », e quando il virus — come nel caso del cancro — non c'è?); che lo invita ad affidarsi in modo totalmente passivo tra i tentacoli di un'organizzazione che penserà a « curarlo »; che rende, al limite, il mestiere di malato una piacevole vacanza da ogni responsabilità, una delega totale. No, un uomo che sa conservarsi sano... non si ammala: il nostro organismo, nelle sue condizioni ottimali, è in grado di neutralizzare qualsiasi virus o bacillo. Se con una vita sregolata, disordinata, cieca noi indeboliamo le nostre difese organiche, non possiamo incolpare il virus. Se la vostra casa ha il tetto pieno di buchi, e la pioggia vi bagna, non potete incolpare la pioggia.

Imparare a conservare l'armonia nel proprio corpo, infine, è l'unica medicina preventiva possibile: perché non basta lottare contro la nocività dell'ambiente di lavoro se quotidianamente, di fronte alla tavola, intossichiamo il nostro organismo con cibi devitalizzati, raffinati, o più semplicemente inadatti alla nostra attuale necessità. La teoria medica sull'alimentazione, basata sulle calorie, si è rivelata un colossale bluff: i popoli più malati, guarda caso, sono proprio quelli che non scendono al di sotto della « quantità minima di calorie » teoricamente richiesta per il perfetto funzionamento della macchina — oops, dell'uomo. Parlare responsabilmente di medicina preventiva non significa certo proporre di aumentare la dose annuale di radiografie e check-ups...

Il riformismo, i medici più democratici non ci servono proprio più. E' la medicina che deve diventare democratica — ricordate Mao Zedong che invia i laureati in medicina occidentale ad imparare agopuntura e shiatzu nelle campagne —: è la medicina che deve mettersi al servizio dell'uomo, e non viceversa. E' un impegno duro, difficile. Ed anche se non fosse, nei fatti, una precisa scelta di evoluzione e di sopravvivenza, lo definirei egualmente un impegno di tutti.



Discografia Quicksilver

QUICKSILVER MESSENGER SERVICE (Capitol ST 2904): Pride of man; Light your windows; Dino's song; Gold and silver; It's been too long; The fool. (John Cipollina; David Freiberg; Gary Duncan; Greg Elmore).	QUICKSILVER (Capitol SW 819): Hope; I found love; Song for Frisco; Play my guitar; Rebel; Fire brother; Out of my mind; Don't cry my lady love; The truth. (David Freiberg; Gary Duncan; Greg Elmore; Dino Valenti; Charlie Hart)		
1968	1972	I Quicksilver appaiono inoltre in:	John Cipollina ha inciso con i Copperhead:
HAPPY TRAILS (Capitol ST 120): Who do you love / When you love / Where you love / how you love / Which do you love / Who do you love; Mona; Maiden of the cancer moon; Calvary; Happy Trails. (Formazione come sopra)	COMIN' THRU (Capitol SMAS 11002): Doin' time in the USA; Chicken; Changes; California state correctional facility blues; Forty days; Mojo; Don't lose it. (Gary Duncan; Greg Elmore; Dino Valenti; Chuck Steak; Mark Ryan; Ken Balzell; Dalton Smith; Bud Brisbois; Pat O'Hara; Charles Loper; Sonny Lewis; Donald Menza).	SOUNDTRACK REVOLUTION (United Artists SVLP 1226): Codine; Babe, I'm gonna leave you. FILLMORE: THE LAST DAYS (Warner Bros. z5x 31390): Fresh air; Mojo. * ROCK-A-DELICS (Capitol ST 21280 H): Dino's song; Pride of man.	COPPERHEAD (Columbia KC 32250): Roller derby star; Kibitzer; A little hand; Kamikaze; Spin-spin; Pawnshop man; Wing-dang-doo; They're making a monster. e con i Man:
1968	1972		1973
SHODY GROVE (Capitol SKAO 391): Shady grove; Flute song; 3 or 4 feet from home; Too far; Holy Moly; Joseph's coat; Flashing lonesome; Words can't say; Edward. (John Cipollina; David Freiberg; Nicky Hopkins; Greg Elmore).	SOLD SILVER (Capitol ST 11462): Gypsy lights; Heebie Jeebies; Cowboy on the run; I heard you singing; Worryin' shoes; The letter; They don't know; Flames; Witches' moon; Bittersweet love. (John Cipollina; David Freiberg; Gary Duncan; Greg Elmore; Dino Valenti)	Esiste inoltre un'antologia olandese del gruppo, « The best of Quicksilver Messenger Service », che comprende Who do you love suite, Shady groove, Gone again e Fresh air. L'etichetta è Bovema 054 80691. I primi due LP dei Quicksilver sono stati raccolti in Italia in un'unica confezione: etichetta Capitol, 3C154 52108/09. Tutte le altre referenze sono americane.	MAXIMUM DARKNESS (United Artists UAG 29872): 7171-551; Codine; Babe I'm gonna leave you; Many are called, but few get up; Bananas. (dal vivo).
1970	1975		1975
JUST FOR LOVE (Capitol SMAS 498): Wolf run 1; Just for love 1; Cobra; The hat; Freeway flyer; Gone again; Fresh air; Just for love 2; Wolf run 2. (John Cipollina; David Freiberg; Nicky Hopkins; Gary Duncan; Greg Elmore; Dino Valenti)			
1971			
WHAT ABOUT ME (Capitol SMAS CAD): What about me; Local color; Baby baby; Won't kill me; Long haired lady; Subway; Spindrifter; Good old rock and roll; All in my mind; Call on me. (Stessa formazione, con Mark Naftalin e Jose Rico Eyes).			
1971			





**ART ENSEMBLE
OF CHICAGO
Tutankamun
(Freedom)**

Siamo nella calda estate parigina, anno '69. I francesi hanno scoperto il free jazz, o meglio lo stanno scoprendo più da vicino grazie all'afflusso impressionante di musicisti della nuova era che arrivano ogni giorno nella città, esuli dalla ingrata America. La Byg-Actuel ha affittato degli economici studi e li fa funzionare di mattina a notte, buttandovi dentro le più terribili compagnie di musicisti che sono lì disponibili. Ed anche altre piccole etichette fanno lo stesso. Tra i nomi presenti a Parigi in quell'anno, ce n'è uno che nessuno ha mai sentito nominare. Sono quattro tipi veramente folli, che vanno in giro mascherati e dipinti come stregoni indù o roba del genere e suonano ciascuno almeno una quindicina di strumenti. La loro musica è qualcosa di incredibile. Anzi, forse nemmeno la si può chiamare musica, perché ci sono tante altre cose insieme: c'è il mimo, c'è il clown, c'è il canto da chiesa, c'è il blues del profondo sud, c'è Mingus, c'è il teatro insomma. Ma, malgrado lo shock e lo scandalizzato rifiuto di alcuni sciocchi, quell'esperienza dei quattro dell'AEOC era da vivere a tutti i costi. Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Malachi Favors (solo poi sarebbe arrivato Don Moye) violentavano quasi la loro capacità di essere singolarmente degli ottimi musicisti, nel senso tradizionale del termine, per creare qualcosa di veramente collettivo che an-



a cura di:

RICCARDO BERTONCELLI
MARCO FUMAGALLI
GIACOMO PELLICCIOTTI

dasse al di là di ciò che il musicista di jazz aveva finora fatto. Questo disco appare solo ora in Italia e contiene due soli brani in cui succedono molte cose. Certo, come per Sun Ra, il problema è che nei dischi dell'AEOC manca l'elemento visivo, il teatro appunto, e questo è senz'altro un grave danno. Ma la carica provocatoria e ironica è tanto potente da uscire in qualche modo anche fuori da un tondo di vinilite. Oggi l'Art Ensemble esiste ancora, ma i cinque si riuniscono in rarissime occasioni: non per loro volontà, ma perché la loro esperienza viene tuttora ignorata da chi dovrebbe promuoverla o diffonderla.

(g. p.)



**TANGERINE
DREAM
Ricochet
(Virgin)**

A costo di assassinare, con il massimo cinismo, ogni residua illusione sulla possibilità di fare musica commercialmente non deficitaria — vendibile — e pure ricca di una sua dignità artistica, i Tangerine Dream svendono senza troppi pudori la propria anima sugli altari del consumismo imbecille tanto caro al consumatore

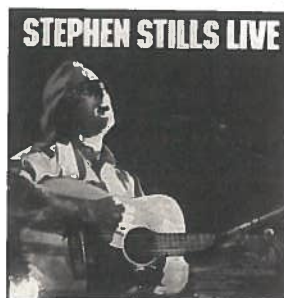
GB: è proprio la fine di un'era, con la scuola tedesca che ha iniziato la sua irreversibile parabola discendente.

Ricochet, registrato dal vivo lo scorso autunno, non presenta proprio appigli di sorta che ne possano giustificare la tremenda opacità, qualcosa al cui confronto anche il debolissimo *Epsilon* di Froese assume contorni magnificenti, come sia possibile arrivare ad un simile punto di anzianità, di esperienza artistica, per parafrasare un Ennio Morricone in giornata nera — non esagero — è un « mistero » spiegabile solo con la crudissima realtà che lo show-biz impone da anni, come legge, a tutti i suoi accoliti. Qui la delusione si fa più bruciante perché tutti avevano sperato qualcosa in questo mito-Virgin, etichetta artigianale e « alternativa » per antonomasia: lo scadimento generale della sua produzione, unito al progressivo deterioramento della qualità delle incisioni di molti singoli artisti, dicono molte cose sulla sua mistificazione di suono « nuovo e diverso » costruito sugli scheletri di Captain Beefheart e di Klaus Schulze a colorare l'aria di insopportabile tristezza.

Su questo disco solo poche annotazioni, l'organo che imita la batteria e pallidissimi interventi di chitarra, un tema da terza elementare rimastato con incredibile abulia per lunghissimi minuti, restando sempre accuratamente alla su-

perficie dell'espressione sonora. Sassolini gettati in uno stagno in un giorno di noia, tremenda inutilità. Dalla tranne onirica di *Atem* all'inconfondibile sapore di Valium dei nostri giorni, il passo è proprio crudele.

(m. f.)



**STEPHEN STILLS
« Live »
(Atlantic)**

Un *Four Way Street* in piccolo, diciamo così? Nell'intenzione, almeno: perché ad una facciata di perfida *electricity* segue un lato di « misteri acustici » e gli scherzi inediti si mischiano alle parole già dette, secondo il canovaccio appartenuto già al mitico « doppio » californiano.

Disco con veleno mercantile, dove il dispetto per la « fuga » dell'artista verso altri uffici discografici può più di ogni amour de musique: disco con una sua qualche dignità, né povero né fastidioso, che sa vendersi non rinunciando alla capriola divertita. L'uomo pare tranquillo (è il 1974, per la cronaca), « sente » bene la gente davanti, si ingegna a dimostrare quell'eclettismo che è limite e segno distintivo

della sua onesta carriera pop: febbri da Mississippi ed esili vocine folk si affollano all'ascolto, cacciando via quei fantasmi americani (*Marassas!*) che l'uomo pareva aver sposato dalle parti del 1972 e della « grande depressione ». Col che si torna alla idea originale, a *Bluebird* o quasi, ai Buffalo aggiornati: o più semplicemente all'esordio solistico, con una tinta deliziosamente bluesy che vogliamo scorgere soprattutto in fondo alla voce.

Del ritratto « in due pose », ci piace sottolineare soprattutto il momento elettrico, dove l'uomo si ricorda del mestiere vecchissimo e inventa buone figurazioni di ritmo e chitarra: se *Wooden Ships* è l'assaggio (naturalmente lontano dal magic dei Jefferson Airplane), *Special Care* è la narrazione completa, lungo uno stile non-ovvio che i cowboys d'oggi paiono aver dimenticato. Un po' distratti i brani acustici, dove la passione vocale non riesce a nascondere un certo impaccio chitarristico: *Change Partners* e l'immancabile 4+20 vanno comunque per la loro strada, mentre stupisce *Everybody's Talkin'* (il brano di Nilsson, la colonna sonora di *Un Uomo da Marciapiede*), rifatta senza la « bravura d'artigiano » ch'era propria dell'originale.

(r. b.)



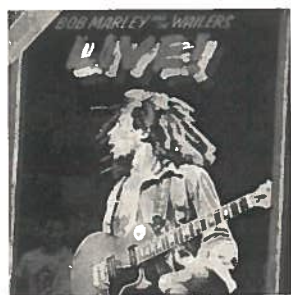
**LITTLE FEAT
Last Record Album
(Warner Bros)**

Nella nostra mente, costoro giocano tra i fili della cosiddetta *highway music*: suonano semplice, rilassante, da a-

scoltar con un orecchio sì ed uno no, qualche sera di viaggio (reale, non fantastico) per il proprio mondo.

L'offerta, come s'intuisce, non è molto sostanziosa. Vale per i pigri, per i distratti, per i « poveri di spirito » pronti ad allargare l'anima ad ogni sussulto: o per gli innamorati d'America, quelli incorreggibili che al solo scrivere blues (o quasi) tremano dalla gioia. Agli altri, anche a quelli che magari avevano assistito con interesse ai primi passi delle *Sailin' Shoes*, i Little Feat interessano poco: per via della piattezza espressiva, del suono sgualcito che solo a tratti sa graffiare come la testa vorrebbe. Il R&B « bianco » scelto come lingua madre non consente grandi voli, in effetti: i lunghi giri approdano alla spiaggia dell'ovvio, la danza stretta di una solida batteria « mestierante » segue le regole imparate a memoria. Nella fiaba risaputa si perde anche la voce/chitarra di Lowell Goerge, venerato oltremisura dalle scatenate *fanzines* 1975 ma pur sempre chitarrista efficace: i testi, dal canto loro, non muovono un dito per parare la gragnuola di colpi che un attento ascoltatore...

(r. b.)



BOB MARLEY & THE WAILERS
Live
(Island)

Chiedevamo una conferma ai buoni spunti offerti dalle ultime prove discografiche dei Wailers, ed ecco questo *Live*, opportuna testimonianza della tournée che l'estate scorsa ha

consacrato la musica di Bob Marley sugli altari dell'adorazione totale del pubblico inglese. Un disco di eccellente fattura, realizzato con mezzi tecnici davvero ragguardevoli — il Rolling Stones mobile studio —; che presentava il suo maggiore interrogativo nel modo in cui Marley avrebbe saputo sincronizzare il volto sottilmente ritmico del suo suono con il fuoco di un concerto contornato da migliaia di spettatori davvero entusiasti.

Il Nostro esce bene dalla prova, e l'album si ascolta con vero piacere — a patto che non si voglia sottilizzare troppo sulla posizione di un simile discorso sonoro rispetto alle attuali esigenze evolutive della scena pop. Marley è sostanzialmente riuscito a recuperare un elemento rock in avanzata fase di putrefazione e ad innestarlo su una tessitura ritmica che richiama — più per assonanza che per reale identità stilistica — alcune soluzioni soul, quel soul che da qualche tempo ingolfava tutte le classifiche del mondo. L'operazione — che poteva degenerare in uno dei tanti pasticci verniciati di stupido consumismo — rivela i suoi numeri positivi nella sottile abilità con cui Marley ha saputo amalgamare queste due tracce di ispirazione strutturale, rendendo loro una nuova dinamicità; anche grazie ad un'improvvisa reggae finalmente liberata dal fumettismo che l'aveva condizionata per tanto tempo. La musica è compatta, robusta, ben registrata, e non lascia spazio a virtuosismi solistici: il suo impatto finisce in questo modo per risultare martellante, quasi ossessivo ma finemente cesellato nella varietà delle sfumature melodiche che colorano il suo sfondo. Buona la scelta dei titoli, tre dei quali apparsi su recente *Natty*

Dread (Them belly full, Lively up yourself e la suggestiva No woman no cry); non potevano mancare *I shot the she-riff*, che la complicità di Clapton ha lanciato per il mondo, e la trascinante *Trenchtown rock*. Un disco nettamente superiore alla media, e che potrà risultare un'interessante scoperta per molti.

(m. f.)



STEVE HOWE
Beginnings
(Atlantic)

La castità di Steve Howe verso l'immane prova « solo » era durata fin troppo a lungo, ed era naturalmente destinata a crollare. Il momento è stato scelto con cura, con gli Yes unici superstiti di certo pop all'inglese fatto più di tempere che di acquarelli, e la libidine imperante nella ricerca di eroi della chitarra edizione 1976: ma con una presunzione pari solo alla propria ingenuità, Steve ha invece finito per sprecare malamente l'occasione, ingarbugliando ancora più gli equivoci che la sua figura aveva suscitato in passato. Se all'interno degli Yes il suo personaggio è sempre stato giocato in una dimensione intelligente e funzionale, in *Beginnings* è proprio l'anima nera dello strumentista che affiora implacabile, in un mare oleoso di divertissements e di aneliti neoclassici. Scarsa lucidità di fondo, innanzitutto: perfino solo una breve concessione al virtuosismo (*Ram*), che pure ben si attaglia ai lineamenti del protagonista.

Tra i brani, *Doors of sleep e Break away from*

it all sono ideali continuazioni dell'attuale discorso degli Yes, in evidente odore di *Relayer*, *Lost symphony* un'orrida canzoncina con accompagnamento di fiati scovata in chissà quale angolo tarmato dell'armadio, *Beginnings* l'infamia definitiva, violoncelli e oboe in una pesantissima antologia di stacchi pubblicitari da terzo canale. Steve riesce a cavare qualcosa di buono dal suo cappello nella strutturazione dei brani, mai abbandonata all'ovvio e opportunamente rifinita. E' proprio l'ispirazione di fondo a mancare, la voglia di tirar di spada e non di fioretto; il coraggio di preferire una corsa sui sentieri di un'espressività liberata all'egocentrico piacere di sentirsi « compositore classico » — almeno una volta nella vita. La sostanziale buona fattura dell'album, dunque, aumenta il rimpianto per l'occasione perduta. Ed è ancora a fianco di Jon Anderson, verosimilmente, che ritroveremo Howe nella sua forma migliore.

(m. f.)



DOLLAR BRAND
This Is Dollar Brand
(Black Lion)

La ristampa di questo vecchio LP di Dollar Brand (l'incisione risale al marzo del '65) ci permette di avere un quadro della musica di un nome oggi ben conosciuto, quando ancora egli era ancora alla ricerca di una precisa collocazione espressiva. La fusione tra le naturali radici di partenza, quelle africane, e l'assimilazione dei canoni più necessari perfettamente ri-

solta e completa. Il discorso è, malgrado tutto, piuttosto omogeneo. Le caratteristiche più riconoscibili della musica brandiana sono senz'altro presenti e perfettamente isolabili in varia misura nei diversi pezzi. Ma si nota chiaramente lo sforzo di assimilare e quasi trasfigurare in maniera personale l'insegnamento dei grandi maestri della scena nero-americana. Da un brano all'altro si può riconoscere il segno dell'influenza di personaggi fondamentali come Duke Ellington, Thelonious Monk, Bud Powell e di figure variamente importanti come Elmo Hope, Randy Weston, Andrew Hill. E' un LP complessivamente quieto e rilassato. La musica scorre fluida e dolce senza molti problemi. Il sapore generale è sostanzialmente classico e i riferimenti culturali si possono piuttosto agevolmente identificare, a seconda dell'autore di ciascun pezzo. Dai più brandiani *Resolution*, *Which Way?*, *On The Banks of Allen Waters*, *Knight's Night* e *Pye R Equared a Little Niles* di Weston fino alla medley ellingtoniana finale. In sostanza un LP certamente non indispensabile, ma utile per scoprire il periodo di formazione di Dollar Brand, senza perciò annoiarsi in uno sterile e cervelotico lavoro archeologico.

(g. p.)



JONI MITCHELL
Hissing of Summer Lawns
(Asylum)

Di una Joni Mitchell così (*signora* nel più fattuo dei modi) ci interes-

sa molto poco. Pianoforti e vocine graziose sfregiano il « bello » di un garofano che in fondo, in mezzo alla *cannabis* della famiglia Crosby, nemmeno stonava: ritmo ondulato ed invenzioni da *folksinger* chiedono aiuto dal vicolo di una raffinatezza a questo punto consumabile solo da « illuminati » trentenni.

Il discorso viene dal grammofono di *Court & Spark*, naturalmente, più che dalla radio nostalgica di *Miles of Isles*. Con ciò s'intende liquidata la precaria armonia di chitarra-basso-voci che aveva « fatto » *Woodstock* e simili oggetti: in sua vece, un'annoiata lezione di *easy listening* dove il gioco scade nel vizio e dà ragione ai farisei dell'« arrangiar la musica ». In *Boho Dance*, in *Sweet Birds* percepiamo ancora il profumo dell'arte essenziale: altrove (dimentichiamo *Jungle Line* e cose simili, prego) ci piove addosso la grandine dell'equivoco, sotto le vesti della grazia e del ricamo fino.

Dalla Joni Mitchell in *poetry*, come sempre, buone nuove. I testi sono intelligenti, profondi, per nulla distratti: fra tutti la *Danza di Boho*, ispirata al romanzo *Painted Word* di Tom Wolfe.

(r. b.)



I. P. SON GROUP (Ultima Spiaggia)

Piccole etichette, gruppi sulla scena da anni che finalmente trovano uno sbocco discografico ad un lavoro rimasto confinato per troppo tempo nel giro dei festival semigratuiti, di un'« alternativa » dai con-

torni nebulosi. Qualcosa si sta muovendo in questo senso: avremo presto occasione di verificare quale sia il tasso di lucidità che vive dietro iniziative di questo genere, e di stendere quindi qualche previsione per il futuro.

Meritevole di una menzione, tanto per cominciare, l'esordio su vinile dell'I.P. Son Group, un quintetto che opera a Milano e che esce piacevolmente dai binari del poppismo nostrano, con il coraggio sufficiente a gettare lo sguardo in una dimensione culturale più ampia e composta. I due percussionisti africani che militano nel gruppo rappresentano evidentemente un trait d'union con una tradizione sonora dai contorni emotivi profondi ed essenziali, sintonizzata su una fascinosa frequenza contemplativa; ma è proprio l'immagine complessiva della formazione a rivelare un'intelligente tensione verso strutture espressive capaci di sintetizzare differenti universi sensitivi. Che sia l'ombra di Coltrane ad aleggiare sul suono, o le azzeccatissime elucubrazioni della chitarra di Marco Rossi a colorarlo di tempere arancioni, è una constatazione che si sfuma di fronte alla consistenza del risultato finale, semplice e sincero, pervaso da pretese di comunicazione perfettamente accettabili. Manca spettacolarità nel suono, forse anche una certa grinta: l'impatto avviene proprio ad un livello piuttosto sottile, lasciando a chi ascolta la facoltà di « entrare » più a fondo nella sfera di cristallo dell'invenzione musicale.

Da segnalare subito *Raggio di sole*, *I sing the dawn*, *Zighiny*, e *Fatimah* per l'intelligente lavoro del sax di Merrill. C'è ancora qualche ingenuità da limare, qualche registro sonoro da perfezionare: ma come prova d'esordio, si trat-

ta di una piacevolissima sorpresa.

(m. f.)



ARGENT Counterpoints (RCA)

Rod Argent vagola sulla scena da tempo memorabile, fin dai tempi degli *Zombies* e di *Time of the season*: anche se in fondo è sempre rimasto rinchiuso nella scomoda cerchia dei musicisti ad un passo dal successo, appena accarezzato anni fa negli USA con *Hold your head up* ma sostanzialmente sempre fuori dalla portata del suo gruppo. Dopo una serie di prove pallide e discutibili (*In deep*, *Nexus*, *Circus*), questo *Counterpoints* coincide con un tentativo evolutivo di una certa portata, certo indispensabile per superare con il necessario coraggio i cancelli neri del pop inglese da cartolina. Gli strumenti sono stati affilati a lungo, insomma, il singolo brano non è più affidato alle strutturazioni ovvie e gigione del passato prossimo: c'è perfino un certo anelito di ricerca, un tentativo di nobilitare i tremebondi salti dell'organo di Rod in un quadro sonoro composito e dignitoso.

Di fatto gli Argent finiscono per lavorare su di un terreno troppo friabile: le composizioni sono scheletriche e povere di idee, annaspanti tra fantasmi di convenzionalismo e improvvisi spunti ritmici con qualche pretesa di « diversità ». Un peccato, perché la capacità di colorare intelligentemente il suono non manca, come dimostrano la maggior parte degli arrangia-

menti: c'è il tentativo di trasfigurare la banalità di molti temi, di cavalcare la tigre del chitarismo a 78 giri o dei contrappunti vocali. In queste terre spicca soprattutto John Grimaldi, una chitarra con tutte le carte in regola: mentre il più spaesato sembra proprio Rod, a cui ovviamente il tempo ha succhiato molta convinzione ed entusiasmo.

Tra le due facciate meglio la prima, con una *On my feet again* molto convincente, *It's fallen off* buona maratona strumentale, e *Waiting for the yellow one* per completare con qualche nostalgia la finestrina dell'intimismo.

(m. f.)

DISCHI D'IMPORTAZIONE



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



MUHAL RICHARD ABRAMS Things To Come From Those Now Gone (Delmark)

Ho già parlato di Muhal Richard Abrams sulle colonne di *Gong* (nella rubrica « Sotterranea ») e già ho detto che si tratta di una delle figure più sottovalutate della recente storia della Black Music. La scena fino ad oggi emarginata di Chicago forse non sarebbe così fervida e ricca di stimoli senza l'apporto di una perso-

nalità come quella di Muhal. Pianista, compositore, leader, poeta, fondatore dell'associazione cooperativa della A.A.C.M., è da anni infaticabile punto di riferimento per tutti i giovani musicisti neri chicagiani e non solo di quelle parti. Recentemente Don Pullen mi ha confessato che, anni fa, ha completamente cambiato il suo modo di concepire la musica, con i conseguenti mutamenti di stile, dopo aver ascoltato a lungo Abrams. Solo che Muhal, pur avendo una tempra di artista particolarmente forte e creativa, ha anche un carattere estremamente timido e riservato. E in un contesto come quello americano è particolarmente difficile emergere in simili casi. In tanti anni di attività Abrams ha inciso pochissimi LP e solamente due a suo nome per la Delmark. Ora arriva il terzo suo album per la stessa etichetta, anche se il materiale fu inciso ben tre anni fa. Come sempre il pianista si rivela piuttosto economico come strumentista, per dare più spazio alle sue possibilità di leader e di compositore. E' un disco molto bello e soprattutto vario. Circondato da un nucleo di musicisti più o meno sconosciuti (il più noto è il batterista Steve McCall) ma tutti ugualmente bravi, ciascuno con una propria fisionomia ed un particolare stato d'animo. E' una musica a tinte forti e delicate, secondo una concezione moderna e nello stesso tempo saldamente legata alla tradizione culturale afro-americana. Tra i brani dell'album, tutti interessanti, sceglierei la delicata *Ballad for New Souls*, oppure i due lunghi pezzi che occupano l'intera seconda facciata, *1 and 4 plus 2 and 7* e *March of the Transients*. Non mi faccio illusioni: un disco come questo offre

veramente un esempio reale di quella che è la Great Black Music odierna. Ma quanti se ne accorgeranno? C'è da augurarsi che almeno arrivi al più presto un Lp che ci illumini più diffusamente sulle capacità pianistiche di Muhal Richard Abrams.

(g. p.)



JAN HAMMER The First Seven Days (Nemperor)

Jan Hammer ci riprova, il suo ultimo tentativo dopo l'abbandono della Mahavishnu Orchestra — *Like Children* con Jerry Goodman — fortunatamente riposto nel cassetto degli obbrobri. Per gli « storici » (proprio così) dirò che Hammer era uno dei pianisti jazz più promettenti delle ultime leve, noto per la sua concisione, si era conquistato un posto al sole tra i mille paladini del synt interpretandolo con singolare acume ed originalità. Quello che resta oggi, semi-abbagliato dal successo che i giorni a fianco di McLaughlin gli hanno fatto intravedere, è soltanto un tastierista *sui generis*, impegnato a produrre operine pruriginose come questa — una suite sui sette giorni della creazione, perbacco. Non voglio certo disconoscere l'onestà dello strumentista, che in una simile situazione avrebbe certamente tratto profitto da una carnevalata jazz-rock con chitarra a 78 giri e batterista con overdose di anabolizzanti nei bicipiti. Quello che mi lascia davvero perplesso è la qualità della sua ispirazione, il sostrato culturale da cui emergono i temi conduttori dell'incisione. Ham-

mer, cecoslovacco, ha infatti pagato il prezzo che molti musicisti venuti dal jazz — Keith Jarrett in testa — sembrano attualmente dover tributare a certo suono classico europeo impregnato di romanticismo, di espressionismo a buon mercato. La libidine espressionista, in particolare, ha finito per spezzettare il concetto dell'album in tanti quadri slegati, uniti solo da un minuzioso gusto per una descrittività piuttosto olografica. Se la iniziale *Darkness-Earth in search of a sun* sembra promettere bene, nel turbinare di temi e di intelligenti sfumature di toni, il discorso dell'album finisce via via per perdere smalto ed essenzialità: troppa insistenza sul piano acustico, che non è certo lo strumento più congegnale al protagonista, troppo particolarismo per un'opera con ambizioni decisamente sinfoniche. Il suono non trova spazio e luce, anche per un'eccessiva fiducia sulla versatilità espressiva del synt, che non è certo infinita.

Emerson e Wakeman non sono ancora i modelli di Jan Hammer, d'accordo. Ma la strada è piena di buchi e di taglie. Con Mike Oldfield armato di mixer a trentadue piste in agguato dietro l'angolo...

(m. f.)



STEVE LACY School Days (Emanem)

Quei quattro giovani malmessi (due bianchi e due neri) che nell'anno di grazie 1963 suonavano come in trance, tra lo sbadiglio annoiato di quei pochi clienti in cerca di evasione, nell'ambigua penombra di una del-

le tante coffee houses newyorkesi (nel caso il nome era Phase Two), stavano in realtà affilando le armi per passare all'attacco. La New Thing era in atto: Taylor, Ornette, Trane, Ayler & co. scandalizzavano i benpensanti ed erano seguiti da tutta una cerchia di musicisti agguerriti e desiderosi di cambiare le cose. Steve Lacy, soprannominato oggi lucidissimo, a quei tempi aveva già assaporato il gusto del cambiamento, lavorando spalla a spalla con Cecil Taylor nel suo quartetto.

Nel medesimo gruppo erano stati degni collaboratori il bassista Henry Grimes e il batterista Dennis Charles. Un'esperienza a parte, con altri uomini della New Thing, la stava portando avanti il trombonista Roswell Rudd, divenuto poi una delle voci più personali ed indispensabili della nuova musica. Dunque, nel '64 Steve suona col suo quartetto di cui fanno parte, appunto, Rudd, Grimes e Charles. Sono « giorni di scuola » per i quattro, giorni di esercizi e di sperimentazioni senza fine per poter avere in mano, saldi ed indelebili, gli strumenti per spiccare il volo verso una libertà d'espressione non fatta di « rumori e effettacci buttati lì a caso » (come sentenziavano allora i cosiddetti critici che capiscono sempre tutto), ma creata in piena coscienza e partendo dall'esperienza, dallo studio, dalla critica, dal superamento di tutta la tradizione musicale precedente. Come già John Coltrane acquistò un'esperienza decisiva per la sua musica di poi lavorando fianco a fianco con il grande pianista-compositore Thelonious Monk, così in quegli anni anche Lacy, Rudd e soci spendono la maggior parte del loro tempo esercitandosi su temi di Monk. Evidentemente quei temi possiedono del-

le strutture e delle intuizioni tecnico-armoniche tanto avanzate da colpire le giovani menti aperte di allora. Il nastro contenente appunto una di queste esercitazioni al Phase Two è stato solo oggi riversato su disco ed è veramente (non scherzo) una delle cose più belle che ho ascoltato da un po' di mesi a questa parte. Sì certo, siamo nel '64, Lacy e Rudd hanno maturato una grande e proficua esperienza in seguito, ma ascoltare questa scelta di temi monaciani, bellissimi e grafianti, reinventati dal calore, l'entusiasmo e la vena creativa dei quattro lacyani, provoca davvero una gioia intensa. Si sente fin troppo chiaramente che quei quattro giovani, pur lavorando su un materiale preesistente, stavano realmente tentando di cambiare il mondo. Non c'è un attimo di pausa, la musica scorre ricca e piena di trovate e tutti suonano al meglio delle loro possibilità. L'accoppiata Lacy-Rudd, ahimé, fino a poco tempo fa si conosceva solo sulle storie della musica afro-americana e ora c'è un disco di quei tempi. Sarebbe adesso veramente curioso e probabilmente interessante che i due incidessero ancora un LP insieme. La musica certamente sarebbe molto diversa da quella del disco Emanem, ma i due musicisti possiedono attualmente ancora tanta energia dentro, che potrebbero liberare felicemente in un'opera molto più vicina ai nostri tempi.

(g. p.)

NEU!
75

NEU
'75

(United Artists)

Ai distratti che non han seguito le cronache racconteremo che questi Neu sono la « frazione estremista » di una band, i Kraftwerk, nata in Germania cinque anni orsono; l'ala destra (possiamo ben chiamarla così, dato che la « socialdemocrazia » è stata abbandonata dalle parti di Ralf & Florian) continua a denominarsi con l'antica sigla e probabilmente se la spassa al sole delle Bahamas, visti i proventi degli ultimi due dischetti. Costoro, invece, sono « poveri e arrabbiati », per usare una corrente terminologia: ogni disco (questo è il terzo) è un urlo, una maledizione, uno schioccar di lingua che vuol mettere l'ascoltatore di fronte ai nevrotici comandamenti del giorno d'oggi. Ritmi beceri e larghe frasi ipnotiche si alternano quindi nella metallica descrizione nel reale: dove niente è risolto ma tutto è lasciato vivere, come la voce « scoppiata » di *Leb' Wohl* lascia intendere a chi possiede orecchie deste.

La forza di un simile linguaggio sta certo nell'impatto crudele, nella freschezza che svela la malvagità novità: '75 è quindi arma spuntata rispetto alle prime opere, dove l'*heavy rock* ributtante giostrava con violenza inaudita, leccando i *decals* di un sogghignante Eno. Ma pure, in questo « scrivere sulla già scritto », c'è un gusto interessante: i Neu pigliano il mondo e lo squartano con lame di cui, soli, conoscono l'intima fattura, battendo

in questa suprema esercitazione di medicina legale il già citato ex Roxy Music e il Todd Rundgren dei giorni sulfurei.

L'album va in crescendo, dalla iniziale oleografia di *Isi* all'*After Eight* che chiude cucendo la bocca all'ultimo manichino dei manichini rock: su tutti i brani *E-Musik*, dove l'arsenale dei trucchi e degli impossibili timbri è dimostrato al vulgo con fredda e crudele poesia. (r. b.)



ROSCOE MITCHELL
Solo saxophone
concerts
(Sackville)

Roscoe Mitchell, si sa, è uno di quei pazzi cinque strani elementi che compongono il tanto contestato Art Ensemble of Chicago, un gruppo che oggi funziona poco come ensemble, a causa della mancanza di ingaggi, lasciando più spazio ai singoli per i loro diabolici esperimenti. Questo LP comprende un inventario di soli suonati da Mitchell in concerto a Kalamazoo, (Michigan), Montreal (Canada), Pori (Finland), tra il '73 e il '74. Si tratta di bozzetti graffianti, ironici e provocatori, ciascuno con una sua differente e caratteristica fisionomia, tutti provvisti ugualmente di una grande e forte musicalità. Per quelli che vanno ancora dicendo che i cinque dell'Art Ensemble non sanno suonare, una prova come questa di Mitchell può offrire, finalmente, una dimostrazione del contrario. Come per certi soli di Anthony Braxton, di Steve Lacy ed altri, non si trat-

ta di una mero tour de force virtuosistico ed accademico, ma quando i vari sassofoni di Roscoe patteggiano con il silenzio, in un turbinio di sensazioni e di suggestioni, viene fuori veramente il ritratto di un uomo che se ne infischia degli schemi predefiniti e vuole fare solo una musica viva e non ovvia, anche se con mezzi e supporti limitati. A differenza al altri suoi colleghi, come per esempio quelli sopracitati, Mitchell si dimostra forse meno irreprensibile per quanto riguarda la forma, ma spesso più grintoso ed inventivo. La monotonia insita in una tale pratica solitaria, poi, viene evitata dall'alternarsi ai diversi tipi di sassofono (alto, soprano, tenore, basso). Per concludere, un disco bello e lontano mille miglia da quei prodotti gratuiti e scontati che affollano la scena musicale odierna. (g. p.)



BERT JANSCH
Santa Barbara
Honeymoon
(Charisma)

Bert Jansch mille anni dopo l'epopea del folk inglese: il fascino di un nome, la convinzione di poter trovare almeno un ricordo dei fasti passati nella sua musica di oggi. E la realtà, lontana — ovviamente lontana — da tutto questo, un disco che spara cartucce ormai assurdamente inutili. Cosa sta succedendo? Sembra che la convinzione dell'esaurimento di interesse per ogni formula stilisticamente legata alle strutture tradizionali britanniche abbia toccato i suoi protagonisti prima

de l'empo: non si spiega altrimenti come l'immagine del cantautore sorridente e disimpegnato, «all'americana», eserciti attualmente un fascino tanto grande sui protagonisti di ieri. Sto pensando a Mike Heron, in particolare, ai mille fili sensitivi perduti in questi ultimi due anni da personaggi che pure avevano saputo far brillare di luce vera il loro sentiero: che cosa resta dunque della sostanza di sogno con cui i Pentangle avevano riempito la nostra immaginazione, ancora solo dei ricordi? Sembra di sì. Non è plausibile attribuire l'attuale direzione del suono Bert Jansch a una delusione, ad un attimo di sbandamento: dodici pezzi tutti su una stessa falsariga, finta partecipazione, la stampa inglese a berciare «e questo è il miglior album di Jansch fin dai tempi di *Jack Orion*...». Il grande peccato del disco si identifica con gli arrangiamenti, superficiali e stereotipi come pochi: ma tutta l'impronta sonora ruota attorno ad un tentativo di fuga dall'autentica realtà emotiva di Bert, la stessa che aveva colorato di magica introspezione tanta parte del suo lavoro passato. *Mary and Joseph, Blues run the game* e forse *Dynamite* sono gli unici attimi che lasciano intravedere qualche immagine decente: ma si tratta più che altro di veloci suggestioni cromatiche, affogate in un mare di sax e di motivetti anni '30 discretamente irritanti. Non so quanta consapevolezza regga ancora l'uomo, ma alla luce di simili risultati non mi sento proprio di pronosticargli «ritorni» colorati a festa. (m. f.)



BOB ZENTZ
Mirrors & Changes
(Folk Legacy)

Questi «specchi e mutamenti» appartengono ad uno dei rari *folk singers* americani (quelli veri, intendo, non ancora verniciati dal consumo) di cui si abbia notizia discografica.

Proprietario di una *coffee house* (si dice ancora così?) nei pressi di Norfolk, in Virginia, Zentz è un amabile signore non professionista che sa ancora coltivare l'orto del racconto chitarristico, della *ballad* pura e semplice. Il suo stile assorto, delicato (un'appendice, quasi, al primo Eric Andersen) ha una fierrezza strana, una dirittura che potremmo chiamare *palpabile sincerità*: se il fantasma del patetico fa sbandar la voce, di tanto in tanto (si badi a *I Want Toy Son Be a Country Boy* o al testo della *Ramblin' Conrad Story*) vi è pure un semplice atteggiarsi agli avvenimenti quotidiani che sa prendere ai visceri, tracciando una accettabile definizione del *folk* e dei suoi misteri. Con questo, non si gridi al miracolo o all'avvenimento dell'anno: a Zentz (come ad altra gente che ruota attorno alla *Folk Legacy*: ho nella mente Jon Wilcox, tanto per fare un esempio) manca la furia unica di un Dylan o anche solo un accettabile/ottimo muover le dita sugli strumenti perché lo si possa togliere dall'album ricordo delle «cose oneste ma non più».

Mirrors & Changes, la *ballad* che titola la raccolta, è la canzone più

suggestiva: un delicato apologo sul tempo che passa e carezza ogni cosa, con la semplice «assennata» poesia che distingue l'intero LP. Il secondo lato è coperto dalla infinita suite di *Ramblin' Conrad*, una deliziosa *story americana* dove il «parlato» si alterna al «cantato» lungo un itinerario di tristezza e di amore: non mai il fascino del Dylan più ampio, e nemmeno l'infindo stupore del *Ristorante d'Alice*, ma il gusto piacevole di un lungo gioco, la rappresentazione della «delicata ecologia dell'animo umano e della tragedia che può scaturire dalla sua distruzione».

Due parole sulla realtà discografica, dovuta alla piccolissima etichetta *Folk Legacy*. L'album è fatto con amore, curato sino all'inverosimile, offerto con la delicatezza di chi sa di maneggiare vita e non mercede: all'interno, un utilissimo libretto con testi e spiegazioni, com'è nella tradizione di questi santissimi *labels*. Per gli interessati con carta e penna, l'indirizzo è: *Folk Legacy Records*, Sharon, Connecticut, 06069. (r. b.)

Patti Smith



PATTI SMITH Horses (Arista)

Patti Smith è una curiosa figura di sopravvissuta, sopravvissuta a tutta una mitologia Jim Morrison-Lou Reed cuoio nero sulla pelle, sopravvissuta ai vorticosi balletti dell'underground newyorkese, poetessa di un mondo popolato da tinte violente, emozione/dolore veloci come il pensiero... qualche 45 giri sparso per il mondo, un'aura mitologica che la rende personaggio ancor prima dell'identificazione dei suoi contorni sonori. E — ci credereste? — stavolta non si tratta di un bluff.

Quella di Patti Smith è la voce femminile più incredibilmente espressiva spuntata tra i nostri ricordi Janis Joplin/Grace Slick/Nico, e qualcosa di lontanissimo dall'iconografia da educanda di tutte le Ronstadt Simon Muldaur di questo mondo; e dico espressiva, non necessariamente potente, stridula, arcana, sensuale. Un po' di tutto questo, ma soprattutto una voce femminile. Una poetessa, si diceva: e non a caso il sex-appeal del disco vive principalmente nel sapiente trattamento che Patti riserva ad ogni parola, ad ogni frase: trovando una delirante ritmicità che si sposa quasi ad incastro con la semplice, aggressiva struttura sonora. E' l'uovo di Colombo dell'attitudine vocale, d'accordo: solo che Patti dimostra una professionalità, una sensibilità emotiva che tengono ben lontano il fantasma della forzatura innaturale, studiata a tavolino. La

sua voce scorre in un torrente di immagini velocissime, salta tra i solchi senza permettere di verificare « criticamente » la consistenza delle singole immagini; una fluidità davvero fascinosissima.

Detto questo, va anche sottolineato come la base strumentale tenti semplicemente di riproporre i nostri fantasmi '68, qualcosa a metà tra gli Airplane e Big Brother & The Holding Company: ma l'operazione è condotta con convinzione ed energia, soprattutto nei brani ritmicamente più sostenuti (l'ottima versione di *Gloria* dei Them, *Frae Money, Land*, la stupenda *Birdland*). Non tutto è rose e fiori, qualche pezzo assolutamente inutile e lo zampino di John Cale, notoriamente produttore dalla mano pesante. Ma la stoffa c'è, perbacco: se la voglia di continuare vincerà ai punti sul narcisismo estetizzante che avvolge tuttora la sua immagine, Patti ha un futuro luminoso davanti ai suoi occhi — occhi da adolescente alcoolizzato, non si può avere tutto....

(m. f.)

AIRTO : IDENTITY



AIRTO MOREIRA Identity (Arista)

Dedico queste mie righe di recensione del disco di Airtto a tutti quei critichini snob che usano dividere i vari musicisti in « buoni e cattivi » in un manicheismo assurdo e meccanico, che non tiene conto del cumulo di contraddizioni che oggi tutto l'ambiente artistico (e non solo quello, naturalmente) vive. Che Airtto Mo-

reira, scatenato polipercessionista - cantante - capo orchestra brasiliano trapiantato nel nord-America, non sia uno di quei personaggi « galattici », « geni pazzoidi », « creatori della nuova avanguardia » mi sembra fuori discussione. L'area in cui Airtto si muove è senza dubbio quella che più si confonde con la musica di consumo, anche se in questo ambito si dovrebbero fare almeno alcune distinzioni. Soprattutto i dischi che Airtto ha registrato per la catena di montaggio piatta e paurosamente tutta uguale della CTI sono prodotti che, più o meno, risentono di tutta una impostazione e una formula pensata e costruita per i supermarket. Ma oggi bisogna guardare la situazione con occhi più attenti e sgombrati da pregiudizi. Ed ecco che può bastare il passaggio di un artista dalla CTI ad un'altra etichetta come la Arista per darci un prodotto (cosa ora non è più mercificabile?) di gran lunga più eccitante e positivo. A mio parere, infatti, *Identity* è la cosa più fresca e stimolante sul piano dell'ascolto più corrente, che io abbia sentito negli ultimi tempi. Il puzzo di bruciato sulla artificiosità e sulla meccanicità di una formula fatta a tavolino è qui ampiamente superato. I vari elementi in cui si può scomporre la musica, come i riferimenti latino-americani, le influenze jazzistiche, il ricorso a qualche miscela elettronica, le parti vocali, tutto mi pare sapientemente fuso in una sintesi che si dimostra naturale e straordinariamente musicale. L'album, prodotto da Herbie Hancock (che vi prende parte anche come tastierista ospite, insieme a Wayne Shorter), è soprattutto nella prima facciata un flusso vivificante di ritmo, di gioia, di calore, di musica (senza aggettivi),

che Airtto, Flora e tutti gli altri coralmente fanno alla barba degli scontenti di professione.

(g. p.)



STARRY EYED & LAUGHING Thought Talk (CBS)

Questi giovanotti dell'ultima ora, che tra una stella e un sorriso pretendono di rinfrescare la vecchia fiaba countryrock, somigliano come una goccia d'acqua ai favolosi Byrds della « quinta dimensione », saccheggiandone il patrimonio timbrico senza tuttavia sposarne la filosofia di vita. Il limite è già svelato, a questo punto: se certe pieghe del ritmo e della voce inducono a un piacevole rapido relax, se la tela delle 12 corde è colorata nel più delizioso dei modi, manca però l'infida mano del genio, la capacità di accettare veramente la magia del mondo.

Thought Talk è il secondo Lp, e come il primo si perde dopo pochi minuti. Lungi dall'affogare nel rock, ben attenti a non contaminarsi con ispide « difficili » idee, gli Starry cedono all'*easy listening* e alla chiacchiera indefinita: scelta che li sottrae all'ascolto dopo due canzoni o tre, quando la monotonia scende a nuvole larghe togliendo di mezzo la curiosità per quel *modus* riscoperto negli annali della mente. La seconda facciata, poi, tenta di evadere dall'albo delle antiche figurine proponendo un semplicissimo *beat* allungato con il *chewing-gum* dei molti strumenti: tentativo patetico

che dimostra la fondamentale inconsistenza del gruppo, come *Don't Give Me a Hard Time* può raccontare a vele spiegate. La qual valutazione non esclude eventuali pregi mercantili: che scorgiamo anzi ad occhio nudo, pronti ad esplodere al cospetto di un pubblico assetato di fuochi d'artificio, di manifesti da appendere in camera senza dannarsi l'anima.

Dai brani, inutile succhiare saggezza e « distinguo »: val la pena di rimarcare solo *Flowers in the Rain*, una *My Back Pages* con *blue jeans* e occhiali Reiban, e *Thought Talk*, che ruba vilmente dal sacchetto di Crosby la mela di *Tamalpais High* e di *Song With No Words*.

(r. b.)

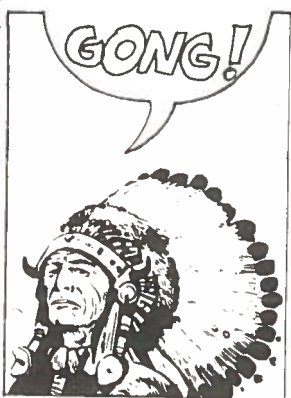


JULIUS HEMPHILL
'Coon Bed' Ness
 (Arista-Freedom)

Quando si dice che, riguardo alla musica afro-americana, i nomi che noi conosciamo in Europa, sono solo quelli che hanno avuto più fortuna e più occasioni di tanti altri, non è solo una frase fatta. Purtroppo è sempre una questione di condizionamenti imposti dall'industria musicale. Uno dei molti esempi di tale annoso costume ci viene oggi offerto da questo LP di Julius Hemphill, musicista texano molto valido, che è stato finora praticamente ignorato dai mass-media musicali. Eppure Hemphill, che è nato a Fort Worth e suona il sax alto come Ornette Coleman, è sulla scena già da un po' di anni. La sua attività, fino a due anni fa, si è svolta lontano da New York, dove è arrivato soltanto nel settembre del '73. Ma la sua pratica musicale è molto più lunga e laboriosa. Le sue radici e le sue basi artistiche sono saldamente ancorate alle più tipiche espressioni della tradizione musicale nera. Il blues, il rhythm & blues, Ellington, Mingus, Ornette Coleman naturalmente, e la scena di Chicago (in cui Hemphill ha vissuto e lavorato per un proficuo periodo di tempo). Insomma Julius Hemphill non è l'ultimo arrivato, ma un musicista solido, robusto, ansioso oggi di dire la sua tra i giovani artisti afro-americani, di quelli che meno si arrendono alle trame consumistiche dello show-business americano. Come possiamo avvertire

dall'ascolto di questo suo primo album degno di considerazione, Hemphill non è certamente un grande innovatore, ma appartiene a quella schiera di giovani musicisti neri che rivisitano tutta la storia musicale del popolo nero americano, usando un linguaggio estremamente attuale. Il disco ha due facciate alquanto diverse, soprattutto perché la prima è stata registrata all'inizio del '75, mentre la seconda si riferisce ad una session del febbraio del '72. Ed è molto utile per capire l'evoluzione che ha subito la musica hemphilliana in pochi anni. Mentre ieri (*The Hard Blues*, che occupa l'intera seconda faccia) la musica di Julius era più semplice e legata a certi schemi funky, oggi (la suite della prima faccia) si è fatta più articolata e complessa, pur rimanendo saldamente legata all'universo afro-americano. Ottimi tutti i suoi compagni di registrazione. Julius Hemphill è senz'altro un nome da seguire...

(g. p.)



RE NU DO

Antipsichiatria
e movimento.

COOPER, JERVIS,
FACHINELLI, GARCIA:
la registrazione
del dibattito su
SESSO, DROGA,
POLITICA, VITA
tenutosi al contro-
convegno di Milano
"Sessualità e politica".

Uno scritto sconosciuto:
IL MARX EROTICO

F.U.O.R.I....
anche nella scuola.

VIOLENZA: RUBA, RAGAZZO,
RUBA.....

Febbraio 1967
Luigi Tenco:
UN TRANQUILLO WEEKEND
DI SANREMO

I tre gruppettieri:
PDUPOS IN CINA

RE NU DO nelle edicole
di tutte le provincie
ogni mese a £.500

dopo
il successo internazionale
di "ARIA,"
Dario Baldan Bembo
presenta
CRESCENDO



dario baldan bembo
crescendo



DOCUMENTAZIONE SULL'ALTRA CULTURA IN ITALIA AI MARGINI DEL MONDO

DAI PADRI AMERICANI
AI BEAT ITALICI



GONG: « Beat generation » era un fenomeno tipicamente americano, tanto è vero che perfino negli atteggiamenti esteriori (l'abbigliamento, il frasario, la vocazione al vagabondaggio) i Beat di Greenwich Village si ispiravano ai tempi della « frontiera », ai leggendari pionieri del West, ad una vita libera ed anticonvenzionale... tutto questo era una forma poetica di far politica...

PIVANO: ...dal '56, quando questi pensieri e queste proposte sono nate come reazione al

neofascismo americano di Joseph McCarthy. Sicché è stata un'azione politica di liberazione dal fascismo in un paese dove non c'era una sinistra perché le elezioni di Henry Wallace, che erano state disastrose, avevano distrutto il potere PSICHICO del partito comunista e il Security Act aveva messo fuorilegge i comunisti... e in più McCarthy aveva creato una vera e propria caccia alle streghe. Questa era la situazione nel centro degli anni '50, anni in cui sono nate queste proposte di indipendenza morale da parte di gruppi dissidenti che costituirono la cosiddetta beat generation. Sicché non si può dire che non siano stati dei politici — certo non erano partitici — o che siano stati degli individualisti, come di solito dicono i nostri critici che non hanno un'idea storica di come si sono svolte le cose.

In realtà, ripeto, sono nati come una precisa e politicizzata presa

di posizione e proposta di autodifesa dalle pressioni del neofascismo. Gli anni corrispondono: Howl è del 1956, Sulla strada è stato scritto durante l'era di Joseph McCarthy ed è uscito nel 1957, Il Pasto Nudo, la più violenta denuncia al sistema autoritario, è stato scritto tra il 1951 e il 1958,

GONG: E in Italia?

PIVANO: In Italia non c'era assolutamente nulla in quell'epoca. Ma perché la situazione politica italiana non lo presupponeva: c'era una sinistra che non solo non era fuorilegge, ma era articolata in varie gradazioni politiche, già allora.

In Italia le prime espressioni sono nate non sulla base politica ma come rivolta del costume, che è un'altra cosa...

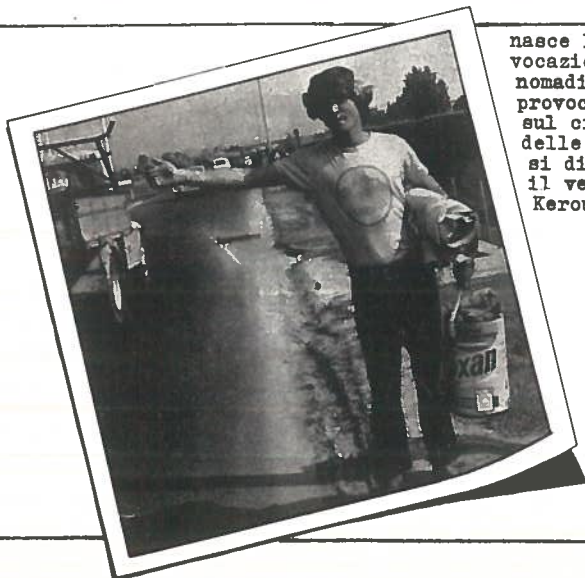
Ginsberg in un'intervista ha detto: « I Beatniks italiani mi fanno molta tenerezza: sono i nostri pargoli ». Ma questo è riferito solo all'eredità che la so-

cietà americana semi-ava nel mondo.

« ...L'uomo quale individuo tende ad essere annullato. Gli enormi interessi dei creatori della civiltà di massa richiedono sempre più l'essere anonimo, con gli stessi gusti e le stesse necessità » (Il lupo, rivista ciclostilata, 1966). Sicché, rotte da questo punto di vista le frontiere che dividevano uno Stato (e non solo politico, ma anche mentale) dall'altro, i Beat, per un mondo non creato né voluto da loro, non provano odio, né indugiano a lamentarsi di essercisi trovati. « Lo considerano un caos morale, una causa inesorabile di distruzione dei valori intellettuali e si raccolgono in gruppetti di iniziati per isolarsi da quello che non capiscono e frugare la realtà in cerca di una fede, di qualcosa in cui credere, di un bandolo di questa intricata, inestricabile matassa che è la vita moderna » (Pivano, introduzione a Sulla Strada).

Con questo numero di Gong inizia una serie di servizi su "L'altra Cultura in Italia": è l'unico titolo che abbiamo trovato adatto per raccogliere i fermenti di una generazione che dal '64 (data di nascita del termine "capellone" a Roma e di riflesso prima apparizione dei Beat in Italia) al '68 (anno in cui iniziò ad usare la parola "movimento") e oltre ha manifestato e/o testimoniato la rivolta dell'Uomo, quale ultimo momento di una civiltà in dissoluzione: l'Occidente.

Alcune note per la lettura: innanzitutto occorrerebbe leggere il testo per confrontare questa ricerca non ideologica della quale per altro oggi si stanno riprendendo i contenuti con quanto invece di politico è stato vissuto dal '68 ad oggi. Il succo dell'introduzione che segue è: allora non c'era nulla ed occorreva costruire... da zero l'Essere Umano.



nasce la vocazione al nomadismo e la provocazione sul ciglio delle strade: si diffonde il verbo di Kerouac.

PER DEFINIRE IL FENOMENO

Innanzitutto, siamo nel '64, non esisteva un movimento né tanto meno la controcultura — termini nati dopo il '68 — si trattava più che altro di cani sciolti; la parte più sensibile della "generazione dell'assurdo", nata con il benessere-meglio, con quell'illusione, con la TV, le vitamine e il consumismo di Stato, in un'Italia schizofrenica dove alla corsa all'oro del Nord corrispondeva la miseria cronica del Sud. Nata in un mondo che da tempo aveva distrutto la sua coscienza con l'ipocrisia e i modelli, — sia russo che americano erano in questo campo efficientissimi — negando allo stesso tempo l'essere naturale dell'Uomo, inteso come "Spirito Libero", e schiacciandolo sotto pesanti catene ideologiche, abbagliato da idoli verbali; i segni esteriori di questa mentalità si respiravano in misura più o meno asfissiante in ogni parte del globo.

In particolare in Italia la struttura era tale per cui non vi erano timori di "fuorilegge": i colori dell'arcobaleno parlamentare erano forse più variopinti di oggi e davano a ciascuno la possibilità di giocare il suo ruolo e dimenticare così di vivere in una società di massa dove: "Tutto è vero, niente è permesso". E Mamma America stava a guardare... pronta a correggere la rotta!

Ognuno prendeva quella tinta grigia che contraddistingue le società dei consumi e la maggior parte della moderna civiltà. Di fatto la maggior parte della gioventù ebbe poco da dire, contentandosi dei dischi dei Beatles e di mercificare la propria vitalità, acclamando la moda che fu chiamata "ye-ye": pantalone attillato, camicia stravagante di

boutique, parrucchiere specializzato in chiome alla Beatles.



abbigliamento che oggi sembrano arcaici e facce attonite all'esibizione milanese di uno sconosciuto marziano di nome Jimi Hendrix.

I BEAT

Fortunatamente non tutto si risolse in quella moda, che occorre dire per correttezza che aveva pure una stampa organizzata: "Ciao Amici" "Giovani" e "Ragazza Pop". Lasciamo all'immaginazione e al ricordo ironico i contenuti. Esisteva in Italia, si potrebbe dire da sempre, uno spirito anarchico che assume, a seconda della situazione storica, una o l'altra forma. Gianni Milano, poeta torinese della beat generation, a questo proposito dice: "il movimento in Italia nasce con l'occupazione delle terre all'epoca di Garibaldi, coi cafonni che sparano sui Garibaldini. Tutti sottoproletari, contadini poveri che con la bandiera rossa venerano l'immagine del papa. Nasce con Portella delle Ginestre: Giuliano su commissione della mafia politica spara alla gente durante una manifestazione di sinistra. E poi continua... coi morti di Reggio Emilia, i primi scioperi, la polizia che spara e ammazza... c'è una quantità di morti e questo è movimento. Allorché tutto questo divenne istituzionale, cioè si incancrenì con la tendenza all'egemonia delle forze storiche, scomparve per venire alla luce con altre forme: queste morti, questo sangue, proprio perché sono movimento, sfuggono per loro natura alla strutturazione rigida. E' come un vulcano: le eruzioni sono calcolabili.

Se si tenta di incanalarle escono in qualche modo da altre parti. Queste fessure non sono in grado di fare il giro del mondo, però sono una spia di malessere generalizzato.

"Nel movimento, i capelloni sono stati una nuova manifestazione di questa esigenza di base, di egualitarismo, di libertarismo che accomuna per certi versi l'esperienza spagnola della guerra civile con questa mini-esperienza, pur di modesta incidenza, dei Beat italiani."

Il capellone italiano ha creduto nell'utopia. Scappava di casa... in quegli anni erano migliaia: sapeva perché se n'era andato ma non sapeva perché era lì, magari in Piazza Duomo, o a Trinità dei Monti o alla Stazione di Torino col sacco a pelo a far colletta,

"perché la coscienza non c'era, o non c'era fino in fondo." (Intervista con Ombra). Dice ancora Milano: "C'era il rifiuto del lavoro. Mi ricordo che questo NO già nel '66 era motivato per iscritto: era il rifiuto del lavoro capitalistico, del lavoro che produce profitto, dello sfruttamento. "Si cercava nella creatività, nella spontaneità una nuova forma di vita."

"Non ho mai vissuto il fenomeno come ricerca giovanile: nel '65 avevo già 27 anni. Per me era la rabbia dei poveri... era la risposta di chi non ha niente, nulla da perdere... e che quindi buttava se stesso sulla bilancia: col suo corpo, i suoi pidocchi, la sua fame pesa e vale più di tutti i tesori della terra".



la diversità dei primi sotterranei è troppo "mostruosa" per il nostro sistema: si scatena la repressione.

IL DHARMA ALL'ITALIANA

"In questi giorni mi è venuta in mente un'immagine: il brodo commestibile. Lo vedi dall'alto ed è un fatto unitario; però se lo si esamina il brodo è caratterizzato non dal fatto di essere liquido, ma dal fatto che ci sono gli occhi di olio che galleggiano nel magma liquido, e a volte si incontrano ma sono staccati... probabilmente questa era la situazione... se vogliamo darle una specificità era proprio quella di essere aspecifica. E di volerlo essere, nella misura in cui privilegiava il vissuto sul definito, volendo ridurre tutta la numerazione allo zero, cioè all'infinito, al totale, all'atemporale, all'intraducibile, al non comunicabile attraverso parole."

Veniva rilanciato l'eroticismo come comunicazione totale, privilegiando quindi le comunicazioni di tipo fisiologico a quelle di tipo concettuale."

"Sempre gli occhi di olio sono rappresentativi delle strutturazioni sociali e di gruppo che si sono realizzate in quei periodi: non essendoci un'ideologia di base comune si ripeteva, unica certezza, che soltanto attraverso una ricerca personale era possibile ridarsi qualcosa, dopo anni e anni di asservimento-anche culturale-fasullo..."

"La fase beat era perfettamente mediterranea, una fase di rabbia, di partecipazione con forti componenti sottoproletarie. Basata sulla solidarietà: stiamo male, stiamo insieme. Questa solidarietà passava attraverso la comune esclusione." (Intervista a G. Milano)

Abbiamo già detto, ma occorre ripeterlo, per evitare trionfalismi nell'interpretazione che si tratta di pochi e modesti cenacoli che rifiutano l'identificarsi magmatico di una società in corsa verso la massificazione...



Ci si avvicinava scontrandosi l'uno agli altri... poi, magari dopo settimane in cui non sapevamo cosa dirci, compariva una chitarra, ci scambiavamo i primi sguardi "umani" (christo, vecchio beat)

LE CORTI RABBINICHE

Non essendo quindi possibile creare strati omogenei abbastanza vasti, c'erano delle corti. In che senso? Ci viene in mente la corte rabbinica della Polonia del '700/800, colonie rabbiniche dell'ebraismo hassidico, l'ebraismo ereticale. Quell'ebraismo che riteneva che la pazzia unisse a Dio, che la sua danza, la musica e la gioia nonostante tutto fossero l'unico tramite per comunicare con Dio - che era un Dio panteistico, un Dio tutto. Bene, in quegli anni c'erano queste corti, con pochi elementi propulsori che senza dire niente irradiavano delle aeree che magnetizzavano altra gente. Ed erano corti folli, corti dolorose... ricatalizzando oggi quell'esperienza direi che è stato soprattutto un movimento doloroso, raccolto intorno a queste corti dei miracoli, perché i miracoli sono avvenuti.

Il fenomeno era nuovo per l'Italia e tra l'altro ricordava le fiere paesane, ricordava Zavattini di "Miracolo a Milano" - i baraccati guidati da Giovannino ed inseguiti dalla polizia di Scelba, arrivano in Piazza Duomo, salgono sulle scope e volano via: un film psichedelico contro gli squali della speculazione.

C'era quindi quest'anima, e il fenomeno anche se sviluppatosi soprattutto al nord, come abbiamo visto, ha creato i primi fermenti d'emigrazione minorile basati sul rifiuto.

I giovani meridionali non andavano con la valigetta a cercare un posto di lavoro: scappavano. Dove andavano? "C'è una frase di Kerouac in "Sulla strada": "Dove andate?"

"Diavolo, non lo sappiamo. Che importa?" E si andava contro tutti e contro tutto perché anche l'Unità tirava fuori i valori più repressivi della borghesia piena di pruderie, piena di blocchi e censure di carattere sessuale (il capello lungo: sembri una donna, un omosessuale) oppure lo sporco: Ah il bianco, la pulizia. Il bianco simbolo della verginità

il colore della chiesa cattolica, dell'imperialismo yankee; mentre il nero è il diabolico, il negro, colui che deve essere rifiutato, la morte..."

"Fu nel '65 che stilammo a Torino - prima della diaspora - il manifesto dove rivendicavamo il fatto di essere dei neri-bianchi. Che questa scelta fisiologica di comportamento diverso era perché volevamo fosse chiaro che con ciò ci sottraevamo alla dialettica di questa società, senza contestarla; era semplicemente un sottrarsi." (Milano)



nel corso del '66 si sono svolte moltissime manifestazioni beat: due a Roma, una pro-divorzio e l'altra per appoggio pillola anticoncezionale. A Milano, contro la guerra del Vietnam e contro il raduno delle ex SS a Norimberga; a Torino contro la guerra in genere.

NON CONTATE SU DI NOI

"L'obiettivo, per essere onesti, non era non contare su di noi perché faremo un'altra società: noi non facciamo un cazzo. Non abbiamo più voglia di fare nulla. Ricordo di aver scritto una poesia in cui dicevo: siamo stanchi di combattere per qualunque ideologia in similoro... e c'era veramente questa stanchezza terribile, atroce, esistenziale."

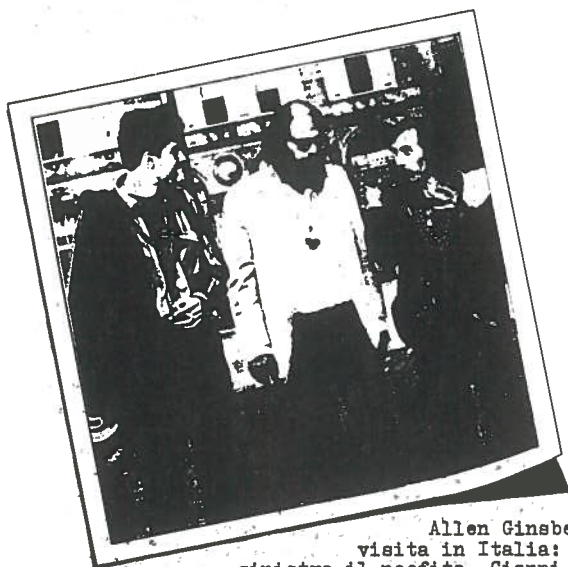
"Però da qui, come dall'araba fenice, cioè dalla fiducia nelle possibilità alternative dell'ideologia e del gioco politico tradizionale è nata invece una nuova fiducia che era la fiducia nell'amicizia. Nel rapporto umano."

Il movimento in quanto tale non ha mai prodotto niente: ha buttato sul mercato tanta ricchezza, ricchezza spirituale, psicologica, come scoperta e anche ricchezza culturale. Sono stati poi gli altri che hanno sfruttato il fenomeno e han cominciato presto: nel '67 era già uscito un libro sui capelloni. Capellone (termine spregiativo, messo sempre tra virgolette) era sinonimo di diabolico; il quadro fu poi completato da quello che successe nell'estate '69 in America: Sharon Tate e Manson.

Fondamentalmente, però, in Italia è stato un fenomeno solare, non culturale com'è stato l'esistenzialismo in Francia. Quando gli italiani sono arrivati in Francia hanno trovato tra i capelloni francesi uno sciovinismo e un nazionalismo che facevano spavento... "Noi da bravi bardi mediterranei dicevamo: 'Conoscete Kerouac?' e quelli rispondevano: 'Connaissset-vous Celine?' e Celine era un fascista."

C'erano questi atteggiamenti diversi... "Non

c'è mai stato un collegamento internazionale, salvo per un periodo estremamente breve con l'ingresso dei Provos e coi situazionisti di Strasburgo, ma era già il '67. Poi c'è stata la fine: il '68."



Allen Ginsberg in visita in Italia: alla sua sinistra il neofita Gianni Milano. Milano ai tempi in cui veniva espulso dalle scuole.

UNA TESTIMONIANZA

"Poi - continua Milano - dopo la grande ondata del '68, quando i vecchi capelloni si ritrovavano fra di loro e cominciavano a ricucire, si diceva. Gli altri sono spariti e noi continuiamo ad esistere e questo nonostante tutto è importante: Ma l'amor mio non muore." "Quel fenomeno ce lo siamo ritrovato in mano e non eravamo in grado di gestirlo. E' scoppiato! Nessuno voleva gestirlo anche se si sentiva la necessità di avere una radice, quindi una tradizione. Allora abbiamo bruciato i tempi e abbiamo creato una tradizione, tradizione letteraria e canora, con dei santoni perché avevamo bisogno di punti di riferimento abbastanza grossi. Però non ha mai avuto sbocco perché nessuna casa editrice ha mai pubblicato i lavori. Poi c'è stato il

mettersi sulla strada, la gente è partita in tutte le maniere: autostop, psichedelia, musica, l'indianismo sia indù che americano, buddhismo e africanesimo, le comuni e il ritorno alla campagna. Tutta una serie di cose puramente strumentali... alla fine si sapeva che tutto stava tramontando, perché era un movimento che non poteva avere prospettive di potere, di trionfo, doveva essere un movimento di suicidio, una testimonianza." Elo è stato: una testimonianza che continua negli anni seguenti perché il movimento italiano è come l'anarchismo, la profonda esigenza dell'Uomo. Cioè fare la rivoluzione per essere, non qualcosa piuttosto che qualcos'altro, ma per essere semplicemente; a Torino la gente quando si incontrava per dire di uno che era un amico, diceva: "E' uno che c'è!" Non uno con la barba, bravo, etc... poteva essere il più stronzo di questo mondo, però era Lo Stronzo: era pieno. Era un ottimo discepolo zen." (Intervista con G. Milano) Una situazione senza sbocchi, questa è la particolarità ultima di quegli anni, sicché ognuno imparò realmente dalla propria esperienza... ma ben presto la paura del vuoto spinse ad identificarsi in un modello beat. Cordusio comparvero le scritte: "W i veri beat", nelle canzoni si parlò delle "false chiome dei figli di papà". Tutto scomparve nell'organizzazione... e nacquero le prime strutture.



Cordusio, un punto d'incontro. Iniziò nel '68 quando il padrone di un bar mise un yukebox "sulla strada"... In poche settimane la piazza fu invasa. Era un punto d'incontro sicuro.

LE INFILTRAZIONI CULTURALI

Nel prossimo numero parleremo, in particolare della "cultura beat", daremo un quadro dell'Epica, cioè della poesia, della voce dell'altra cultura italiana. Ora vorremmo semplicemente notare questo: le infiltrazioni culturali giunsero dopo, ma - in realtà - non è paradossale dire che, dopotutto, Ginsberg e Kerouac, i beat meno sprovveduti, quelli che leggevano e s'interessavano di jazz ai tempi in cui l'Italia impazziva per Sanremo, li avevano nel sangue... questo è importante; altrimenti si continua a credere che i beat italiani soffrivano di una malattia cronica: l'influenza!

a cura di

Giuseppe Ricci

Marco Amante

BEATNIK

beatnik vuol dire - NIENTE -
-ESPLOSIONE -
DEL DENTRO

sulle antenne dell'A.T.

e tozzenti e Niagara
di lacrime inesplorate e poi
(anche la sporadica -
pelle a pelle
e pelle mostra)

e - soprattutto -
A CHE SCOPO

GIANNI MILANO

LIBRI

SPETTACOLO, MARGINALITÀ ED ALTRO

Una nuova inconsueta iniziativa di Arcana Editrice, la collana «Lo spettacolo e la sua scena», si è presentata sotto le feste con l'aria di voler smuovere un poco le acque stagnanti di un settore particolare dell'editoria: quella dei volumi illustrati. In questo campo, sacrificato assurdamente alla eleganza più sfarzosa, con i prezzi proibitivi e clientela di conseguenza, la nuova collana dimostra subito intenzioni battagliere: grande formato, ma agili volumi in brossura (120-150 pagine), ottime illustrazioni in bianco e nero, impaginazione vivace quasi giornalistica; prezzo contenuto (sulle 3000-3500).

E' una soluzione alternativa che rispecchia dalle prime scelte la linea editoriale: *Dalle Alpi alle piramidi* (momenti e immagini della cultura marginale) di Pinni Galante; *Lo spettacolo e i suoi prodigi* di Carlo Romano; *Immagine del disastro* di Enzo Ungari.

Il primo volume è un excursus antologico che riprende il lavoro di G. E. Simonetti *Ma l'amor mio non muore*, documentando dal '70 fino ad oggi le evoluzioni e involuzioni della cultura giovanile e sotterranea di casa nostra: un'impresa non facile dati i rischi di sopravvalutare come di sottovalutare il fenomeno e i modi diversificati e confusi spesso opposti con cui si sono venuti a fondere sempre più marginalità e militanza politica. Va riconosciuto all'autore il coraggio di non aver compiuto delle scelte sulla base di una volontà sociologica che «permette di cogliere gli alberi ma non la foresta, rimanendo così priva del nesso tra il particolare e il generale».

Apparentemente più inutile per quanto riguarda la materia trattata (tipicamente deculturale) e tuttavia forse più stimolante e a tratti geniale è l'opera di Romano: un'antologia dei revivals, una folle raccolta di modelli-sintomi dello spettacolo cosiddetto popolare (cine - teatro - varietà), che sa trasformarsi in un'indagine sul divismo e il quotidiano, la confusione palcoscenico-realtà, lo spettacolo del corpo, del piacere e della morte. Insomma l'«infinito spettacolare». Divertenti accostamenti (da Tiberio Mitri a Stanley Kubrick da Antonin Artaud a Jimmy Fontana, rarità fotografiche e una

bibliografia ragionata sullo spettacolo completano il volume.

Il cinema è ovviamente la materia prima del terzo volume della collana, firmato dal nostro Ungari. Un libro «organizzato come uno spazio visivo, attraversato da flussi di immagini e parole» e che nato quasi per gioco «finisce col dire qualcosa di serio sull'abisso che separa oggi la visione dei film dalla loro lettura». Ed infatti uno straordinario «lavoro a parte» è costituito dalla sapiente scelta delle inquadrature e delle didascalie.

Dal punto di vista del testo scritto, la materia è divisa in tre parti: *Shock e tabù visivi* approfondisce attraverso gli spostamenti della visibilità e la logica della censura la falsa dialettica dello spettacolo e delle sue trasformazioni, il cinema come shock visivo, e come meccanismo capace di scavalcare qualsiasi ta-

bù eccetto «il lavoro del film stesso, l'unico reale tabù dell'industria dello spettacolo».

Immagine del disastro coglie sul vivo le regole supermercificanti dello spettacolo cinematografico che nel genere catastrofico in modo più sintomatico «obbedisce ad un'estetica opulenta sottomessa al mito della visibilità: tutto può essere mostrato se si configura come indigestione visiva».

La bestia deve morire è un ritratto dell'arrogante razionalismo tecnologico che affiora nell'utilizzazione cinematografica della bestia, del selvaggio, del mostruoso, del diverso come una intrusione dell'irrazionalità da annientare.

«E' certamente singolare che una organizzazione sindacale pubblichi un libro sul canto popolare e che lo collochi proprio

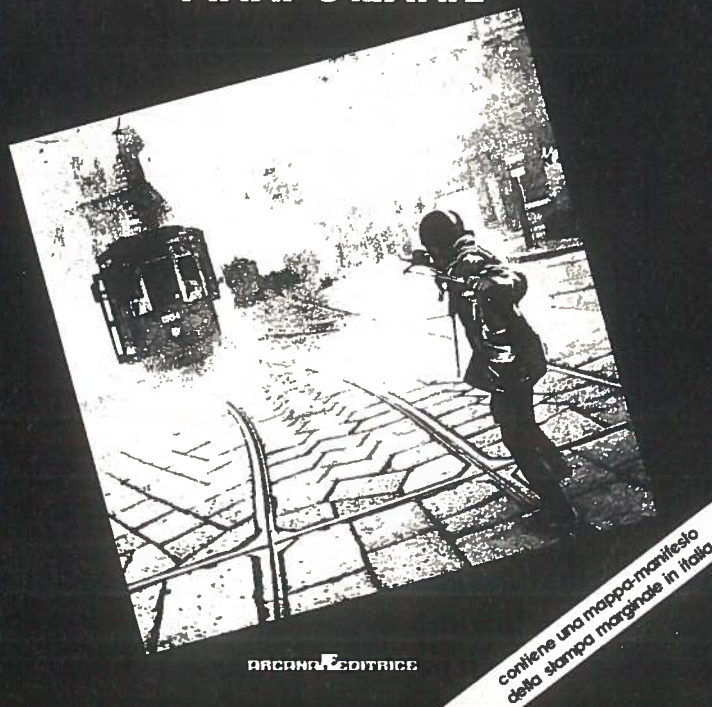
in una collana finalizzata alla formazione sindacale», così inizia la presentazione dell'ultimo volume della collana Formazione Sindacale, pubblicazione trimestrale a cura della CGIL. Non siamo molto d'accordo sulla «singolarità» di un tale intervento: riteniamo molto corretto che le forze sindacali si occupino in prima persona di un orientamento culturale sulle problematiche musicali.

Autore del libro, *Il canto popolare strumento di comunicazione e di lotta*, è Sergio Boldini, ricercatore di tradizioni popolari e cineasta. Scopo dichiarato di questo volume è il suo utilizzo in sede di corsi o di dibattiti durante le varie manifestazioni di canti popolari organizzate dal movimento dei lavoratori.

Già dalle prime pagine si nota la sua impostazione didattica articolata come per tesi, come spunto per dibattiti. L'elementare esposizione dei contenuti ha purtroppo fatto cadere l'autore in una serie di svarioni valutativi che in una pubblicazione di questo tipo e con tali fini non dovevano assolutamente avvenire. A titolo di esempio vengono citati come «veri creatori di uno stile, nel campo della canzone, che riesca ad essere popolare e che sia insieme una scelta culturale e ideale» vari personaggi che, se realmente hanno contribuito con la loro musica ad una serie di prese di coscienza, hanno anche sguazzato e sguazzano sugli altari dei divi-antidivi creati da quella industria discografica che in altra parte del libro viene giustamente definita come «macchina selezionatrice-divoratrice». Altra carenza, giustificata forse della limitatezza della parte saggistica, è un mancato approfondimento sulle esperienze e sui modi di appropriazione-gestione delle strutture e dei circuiti più omogenei al movimento», chiaramente mezzi fondamentali per rovesciare lo status-quo della sub-cultura di massa.

La seconda parte del volume contiene invece numerosi testi di canti popolari e di lotta affiancati da esaurienti note storico-critiche utili per chi volesse iniziare un lavoro di ricerca.

MOMENTI E IMMAGINI DELLA CULTURA MARGINALE IN ITALIA DALE ALPI ALE PIRAMIDI a cura di PINNI GALANTE



ARCANAE EDITRICE

contiene una mappa-manifesto
della stampa marginale in Italia





DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI

JAZZ TENDENZE A MILANO

Confesso di pormi sempre dei problemi di schieramento, quando si tratta di parlare del nuovo jazz italiano: mi spaventano non poco, infatti, sia il distacco della critica tradizionale, che da sempre rifiuta la propria benedizione a quanto è bagnato dalla rugiada del nuovo, che i giudizi trionfalistici di qualcuno che ritiene che per le strade di Milano circolano dozzine di Cecil Taylor.

Di primo acchito si sarebbe tentati di accodarsi a chi storta il bastone in questa direzione, per reagire in qualche modo agli ignobili privilegi di cui usufruiscono i mille cantautori nostrani esperti nel coniugare Bandiera Rossa con Guido Gozzano. Ma una critica innovatrice ha anche da rovesciare questo metodo di piccole complicità, può far di meglio che coprire con il profumo dell'incenso l'odore aspro delle contraddizioni e di chi ha paura delle proprie contraddizioni possiamo fare a meno senza rimpianti. Certo il festival di Nuove Tendenze del jazz italiano elementi discordanti ne ha offerti in quantità, colonna sonora adeguata alle vicissitudini che agitano l'area della nuova cultura. La rassegna si è dimostrata assai utile, intendiamoci, anche

per essere stata una delle rare occasioni nelle quali i musicisti sono stati chiamati a rispondere di se stessi, senza dover fare da parafulmine alle ambigue scelte di molti organizzatori. Sulla gestione del Centro di Cultura Popolare e del Movimento Studentesco non è infatti lecito sollevare eccessive obiezioni: ad essi va dato atto d'una continuità di sforzi che non trova paragoni, e la conquista dello spazio dell'Università Statale per tenervi il festival ne è verifica significativa. Certo che la loro attività si segnala più sul piano della quantità e dell'impegno che per la lucidità delle proposte culturali: non è qui il luogo per analizzare in modo degno le posizioni del gruppo, ma non si può non notare, di passaggio, che l'idea d'una cultura democratica e progressista, asse portante dello stesso festival, sembra abbassare paurosamente il tiro rispetto alle potenzialità ideologiche di certe espressioni che si situano assai più avanti, per creare un linguaggio materialista e dialettico. Ma ciò che più nel festival ha mostrato buchi inaggiustabili è l'idea che sotto l'ombrello del jazz italiano si possano ritrovare senza spintonarsi proposte musicali

sostanzialmente lontane. Al contrario non esiste un jazz italiano come entità indifferenziata, con matrici comuni e metodi unitari. Il suo quadro è composto da tinte contrastanti, da confronti sempre mancanti, da musicisti finora esemplari più per la scelta di suonare in ambiti alternativi che per dar fondo a una ricerca di trasformazione dei linguaggi abituali. E dunque si può chiedere a Patrizia Scascitelli che cosa giustifichi il suo abbandono d'un'esperienza originale per lasciarsi sulle piste polverose e scontate d'un Tyner di seconda mano. E si può chiedere a Gaetano Liguori, che mescola l'efficacia e i pericoli d'una formula ripetitiva, se non gli abbia procurato qualche brivido la stimolante session finale (con suo padre, Schiano, Mazzon e Bellatalla) nella quale si è messo con una fantasia che gli mancava da tempo. Quanto a Gaslini,

quale senso possiede una musica che non contempla errori vistosi solo in quanto esclude ogni intervento non rigidamente programmato e nega spazio all'improvvisazione in nome di strutture grevi e soffocanti? Chi invece sembra immune dal fascino pesante della demagogia è Guido Mazzon, cui il Movimento Studentesco ha meritoriamente dato la possibilità di tradurre in disco il suo splendido concerto. Mazzon corre magari il rischio d'una certa frammentarietà, ma il suo linguaggio scorre teso sul filo dell'imprevedibile, aperto a mutamenti di situazioni, capace di unire nella circostanza alla consueta intelligenza problematica essenziale e ineccepibile. Questo è quanto, per la cronaca; fermo restando l'impegno a ritornare unitariamente sui molti temi che questa rassegna ha posto a fuoco.

Franco Bolelli

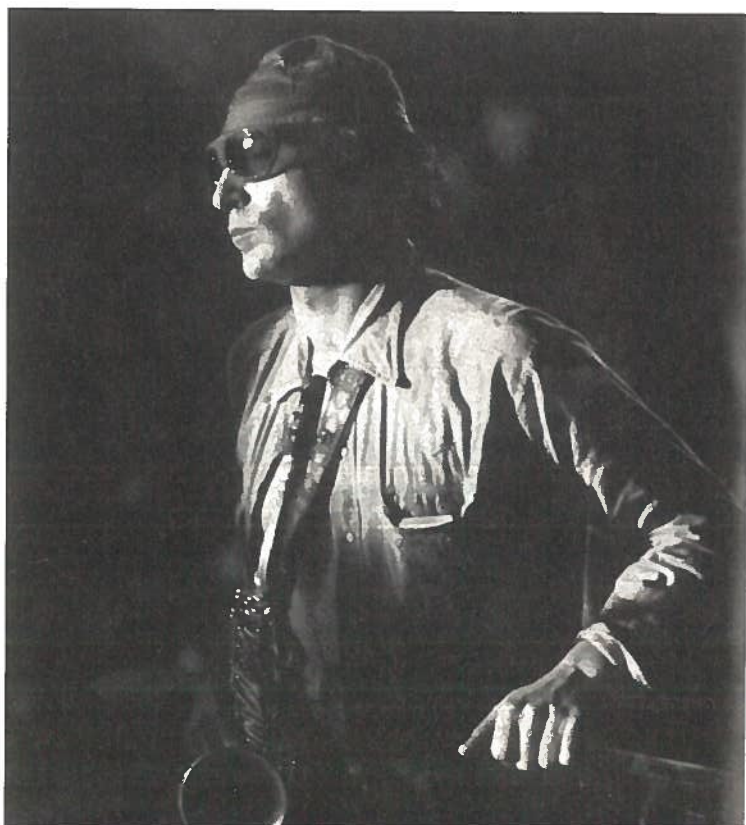
NONO A BOLOGNA

Si è concluso sabato 29 il ciclo di incontri sulla società cubana organizzata da tre Quartieri di Bologna, dalla Galleria d'arte moderna e dal Centro di documentazione e di intervento sulla musica politica. Ed è elogiando quest'ultima iniziativa di Mario Baroni e Franco Pappalardo che Luigi Nono ha iniziato il suo discorso sulla musica politica cubana.

Il rapido excursus dalle radici della musica popolare individuate nelle stratificazioni successive dei canti degli schiavi di ogni paese che venivano al seguito dei colonizzatori, fino alla costituzione di un gruppo sperimentale di musica da parte del cubano Alfredo Guevara, ha avuto carattere informativo e didattico attraverso la fusione del momento musicale con quello discorsivo. Abbiamo quindi ascoltato i due iniziatori Pablito Milanés e Silvio Rodríguez che compongono gran parte delle colonne sonore dei documenti dell'istituto cubano d'arte e d'industria cinematografica. Del gruppo sperimentale

diretto da Leo Brauner, Nono ci ha proposto della musica elettronica, composta per il centenario della nascita di Lenin, che è stata diffusa per le strade di La Habana e nei giardini dell'ex caserma Moncada. A dimostrazione, ha affermato Nono, di quanto siano infondate le critiche che vogiono la musica elettronica lontana dalle capacità di ascolto delle masse. « Ode per un soldato morto » di Fernando Barroso è un esempio di come l'elemento tematico, di motivazione, si leghi, da una parte, alla conoscenza delle proprie origini musicali, e dall'altra allo studio e alla analisi, marxianamente, delle possibilità d'uso delle nuove forme musicali. Un incontro quindi pieno di stimoli e che ha aperto una serie di interrogativi sulla nostra realtà musical-politica. Il lavoro che il Centro di documentazione e di intervento sulla musica va a fare, troverà, su queste premesse, un terreno di impegno politico assai fertile.

Paolo Tarozzi



chiano

EMBRYO

Questo berlinesi, situati all'inizio della carriera al 18 di Wittelsbacher Strasse, telefono 0221-682574 (ho sempre amato questo *denudarsi* innanzi al divismo), meritano un ritratto per oblique ragioni: più che un grande complesso dimenticato (misureremo, tra qualche istante, il loro stato febbrile) sono una deliziosa Chiacchera Leggendaria, un « luogo comune » avvolto di perfida nebbia. Li vogliamo stanare, a dispetto di chi crede che ogni foschia sia ora: premettendo che una certa pigrizia filologica e il silenzio di molte « autorevoli fonti » ci impediscono di seguir la gente lungo il filo di una storia che non sia lo svolgersi dei dischi (che *supponiamo* tutti) e il vorticare delle formazioni. *Opal*, grande mito popolare, è l'esordio, nell'aprile del 1970. John Kelly, Christian Burchard, Edgard Boffmann e Ralph Fischer (un chitarrista, un *crummer*, un flautista e un bassista) sono i protagonisti, la OHR di Kaiser la logica alleata: intorno, il paesaggio vivo del dopo '68 europeo, dove la musica di origine anglosassone scende impacchettata con significati nelle cantine non più beat. Il suono di quella esperienza (che per forza di cose va messa nell'albo dei « documenti da non perdere », assieme a *Phallus Dei*, al « giardino del Faraone », a *Schwingungen* e poche altre cose) è acerbo ma più che vivo. La psichedelia Pink Floyd è già stata meditata dal catrame Amon Duul, il ritmo ha già preso il connotato paranoico che nei giorni buoni sarà dei Faust e dei Can sopra tutti: in più gli Embryo possiedono la spezia del jazz « moderno ma non geniale », che deriva loro da una lunga

militanza nel sottobosco musicale tedesco. Il rumore funziona, nitidamente: anche se gli interventi vocali paiono deboli, anche se molte fasce non escono dall'equivoco e dall'impaccio, c'è una sporca lucidità irriverente che nobilita il disco, una traccia degli Amon Duul ancora « apocalittici ». Al primo passo, la cui eco è percepita solo a livello di « addetti ai lavori », segue l'inevitabile sbandamento della formazione. La matrice anarchica del pop tedesco non ammette strutture chiuse, programmi a lungo termine: come per Ash Ra Temple e Popol Vuh, Embryo esisterà sempre come un nome (Christian Burchard) attorno cui giostra la ruota degli amici dei guest artists, dei viandanti occasionali. *Embryo's Rache*, secondo disco, nel 1971, offre un quartetto composto da Hoffmann, Hansi Fischer (flauto e percussione) e Roman Bunka (basso): il successivo *Father, Son & Holy Ghost* (1972) vede impegnati Sigi

Schwabi (chitarra e « arnesi indiani »), Dave King (basso e flauto) oltre al solito duo Hoffman-Burchard. Le due opere, aldilà di ogni differenza di nomi, son deboli e ingenui oltre ogni dire. Il primo disco riprende i vecchi fili quasi jazz che *Opal* aveva genialmente dipinto con i colori della allucinazione: sparita quella vernice mirabilmente psichedelica, il lavoro scade al rango di un Brian Auger + Caravan + jazz annoiato che lascia uno stranissimo gusto in bocca. Ancor più pallido *Father, Son & Holy Ghosts*, dove il titolo, mutuato da un celebre pezzo di John Coltrane, introduce ai misteri di un Oriente da cartoline, con sitar e « ritmi meditabondi » nemmeno si fosse alla corte dei *Beatles in Benares*. I sette brani equivocano a lungo su misticismo sonoro e mantras, su interazione tra Est e Ovest: nel migliore dei casi non si esce dalla calligrafia (ma quanta polvere, sulla abilità strumentale!), senza aver superato nemmeno per

un attimo il tunnel del *folclore giovanile*. L'esotica febbre d'India risalta anche nel quarto album, quel *Keep On* che a tutt'oggi figura unico Lp del complesso stampato dalle nostre parti. Lì, però, tra le fibre di un disco vivo come pochi, c'è il fiato magico di Charlie Mariano a raddrizzare la situazione: la lucidità del leggendario *jazzman* è punto di riferimento per le idee del gruppo, che sa rinunciare alla annoiata contemplazione dei desideri per muovere alla conquista di nuovi spazi aperti. Con ampio spiegamento di timbri (c'è un pianoforte, un mellotron, specie varie di fiati) Embryo tesse una trama brillante, dove la grinta ritmica riesce finalmente a sostenere qualcosa di accettabile: un certo *modus Weather Report* è esplorato e spostato in mondi originali, alla ricerca di *flashes* velocissimi che scuotano l'ascoltatore dalla solita pigrizia. La stretta *We Keep On* e *Hackbrett Dance*, con inedite tinte strumentali, sono le *highlights* della esperienza: Mariano primeggia, dall'alto di uno stile « giovanissimo » e non ipocrita, dissimulando bravamente i molti anni di militanza sonora. La « scoperta » di *We Keep On*, il giocare di ritmo pulsante lungo itinerari che definiremo genericamente di jazz, condiziona l'ultima stagione Embryo. Abbandonato il miraggio orientale, Burchard e Bunka, ormai padroni del complesso, si dedicano al sogno elettrico suggerito da Mariano: il quinto disco, *Steg' Aus* (una recente edizione titola invece *This Is Embryo*) prosegue quel discorso essenzialmente ritmico, sostituendo alla carismatica presenza di Mariano le più magre figurine di Mal Waldron e di Jimmy Jackson, tastieristi dalla dissimile popolarità. Il gioco (ingenuo: astuto, forse) non regge: il disco non

è indegno ma stanco, freddo, ossessionato dal mito dell'improvvisazione in session che pure si morde la coda, tanto è stretta fra rigide pareti. Il magico uovo di *Keep On* è frantumato: l'invenzione è maniera, nella lunga *Call* soprattutto, dove cento discorsi rimasticati giocano col proprio spettro, secondo un rituale che porta alla mente certe operazioni siglate Volker Kriegel, o Wolfgang Dauner. L'ultimo *Surfin'*, giovane di pochi mesi, insiste nell'equivoco, con l'aggravante di una fastidiosa mollezza mercantile. *Steg' Aus*, in fondo, aveva una sua dignità non consumistica, peccando di scarsa avvedutezza, d'ignoranza, ma non d'ipocrisia: non così nell'ultimo guizzo, dove violente « istantanee » strumentali si fan scortare da perfidi luoghi comuni, da frasi risapute, da chiacchiere annoiate e distratte. L'energia fantastica è miraggio acciappato solo di tanto in tanto: la attenzione dell'ascoltare è scossa solo dagli interventi di due figure (Charlie Mariano e Edgard Hoffman, addirittura) messi con gusto furbo a far bella mostra di sé. Ormai, del gioco di *Opal* è rimasta solo la cenere. L'ottimo suono spudorato si è disseccato, la stravolta psichedelia ha lanciato promesse non mantenute: i vecchi figli dei '60 (oggi contattabili a Monaco, Leonrod strasse 7, telefono 089-134107) s'accontentano di scandalizzare le tante *Musica jazz* sparse per il mondo, buona madre di una musica che ha da esser principalmente integra. Con *Surfin'* la coerenza è salva, almeno: il *deutsche pop* si addormenta placidamente, pestifero ma non troppo, incapace di crear qualcosa di nuovo e dubbioso sul fatto che mai *novità* lo abbia riguardato.



Charlie Mariano



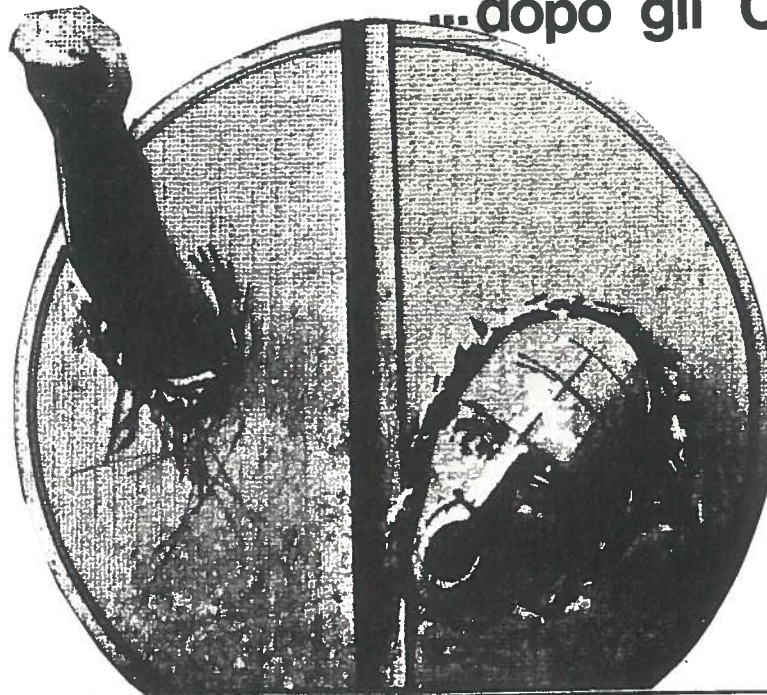
GANG



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261

“El Tor,”

un viaggio nella realtà
...dopo gli OSANNA...



ENZO AVITABILE MASSIMO GUARINO GIANNI GUARRACINO
PAOLO RAFFONE LINO VAIRETTI RINO ZURZOLO

CITTA' FRONTALE



LA SCELTA DELL'AMPLIFICATORE

Esistono, nella scelta di un amplificatore, molti parametri, che fanno cadere la decisione su questo o quel tipo.

A parte le considerazioni di potenza che sono chiaramente soggettive e che, comunque, sono relative, vista la tendenza a passare gli amplificatori attraverso l'impianto (che svolge così la funzione di unità di potenza), esistono altre considerazioni che sono le più importanti in questo tipo di scelta oramai vastissima.

Innanzitutto l'amplificatore deve essere usato con lo strumento per cui è stato studiato. Infatti un amplificatore per basso ha una risposta in frequenza limitata alla gamma che ha questo strumento e perciò usando uno strumento diverso, per esempio una chitarra, non si otterrebbe una risposta accettabile.

Molti chitarristi, in particolare quelli in possesso di chitarre mediocri, usano lo stesso amplificatore per basso perché distorcono più facilmente, però questo uso abbrevia notevolmente la vita degli altoparlanti e dell'amplificatore oltre a dare un suono piuttosto «spennacchiante».

Altra caratteristica importantissima è la costruzione robusta. Nulla infatti è più maltrattato di questi apparecchi durante i trasporti ed è piuttosto spiacevole, oltre che costoso, trovarsi alla fine di un viaggio un'insalata di condensatori e resistenze con cui dover suonare.

Quindi occhio che i componenti elettrici ed i coni siano

ben riparati e fissati.

Infine i toni. E' questo il campo in cui entra in gioco il dilemma: valvole o transistor.

Fino ad alcuni anni fa tutti gli amplificatori erano a valvole, poi comparvero i primi a transistor e con essi le prime dispute fra i sostenitori dell'uno o dell'altro sistema. Vediamo quali sono i pregi ed i difetti di ciascuno.

Le valvole sono piuttosto delicate e, con l'andar del tempo si esauriscono, sono poi relativamente pesanti ed ingombranti e quindi le testate degli amplificatori sono di conseguenza abbastanza grosse: hanno però un enorme pregio quello di avere dei toni inimitabili e una distorsione molto efficace senza che i circuiti subiscano danni.

Queste particolarità derivano dal fatto che le valvole, per il loro principio di funzionamento, esaltano la seconda e la terza armonica ottenendo così quel particolare suono pieno. Sempre per la stessa ragione il suono già in saturazione della chitarra viene reso molto più nitidamente e con molte più possibilità di essere variato mediante l'uso dei toni stessi. Fanno testo in questi tipi di amplificatori i famosi VOX AC 30 ormai pagati quasi a peso d'oro, i FENDER con il loro suono molto pulito e insostituibile nelle sale d'incisioni e i MARSHALL, ovvero il «non plus ultra» per gli amanti del suono distorto e potente allo stesso tempo.

Per questi amplificatori esiste un vero e proprio mercato

amatoriale per cui i VOX e i FENDER con la tela bianca, i più vecchi cioè, sono anche i più costosi e ricercati proprio in virtù della qualità delle loro valvole che li rende inimitabili come resa sonora e possibilità di avere quel suono «bluesy» tanto caro ai chitarristi della vecchia scuola (anni '65 per intenderci).

I transistor, e ultimamente i circuiti integrati, eliminano praticamente tutti i difetti delle valvole.

Sono leggerissimi, occupano uno spazio venti volte minore di una valvola, danno la possibilità di avere potenze elevatissime con uno spazio e un peso estremamente ridotti e sono molto robusti. Insomma l'ideale se non esistesse il cosiddetto rovescio della medaglia (inteso come modo di dire e non come gruppo pop).

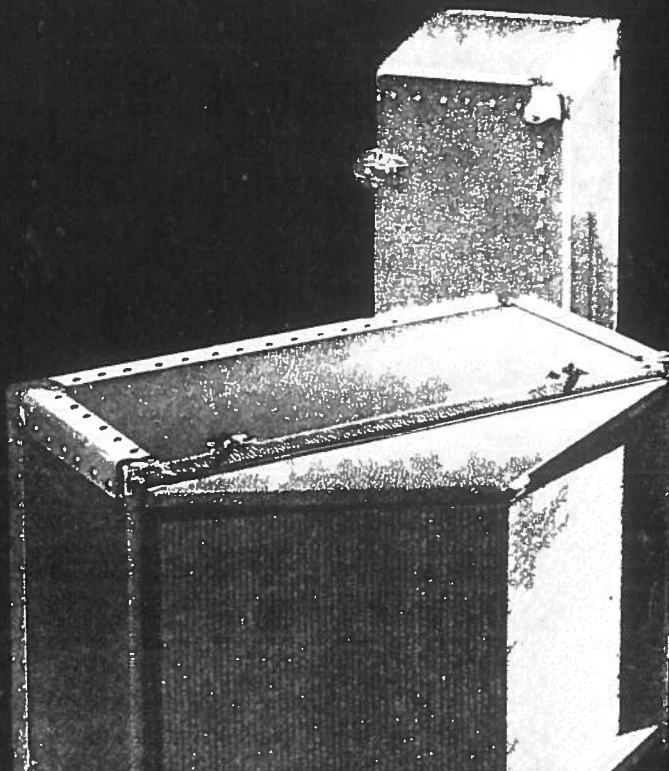
La differenza sta nei toni che sono inferiori alle valvole. Questo perché i transistor sono leggeri come resa e pertanto non danno al suono alcuna colorazione, cosa che, pur essendo più giusta dal punto di vista elettronico, contribuisce a produrre una sonorità piuttosto fredda accentuata anche dal fatto che i transistor non distorcono e quindi si deve ricorrere ai distorsori dei cui pregi e difetti abbiamo parlato nello scorso numero. Ciò non toglie che la sonorità possa essere variata con la regolazione degli alti e dei bassi raggiungendo così dei buoni risultati, però l'effetto generale è sempre freddamente tecnico, un suono cioè che non sgarrisce dalle leggi della «non» distorsione e del «non» Larsen.

C'è da dire in compenso che si cerca di ovviare a questi inconvenienti studiando nuovi tipi di transistor e inserendo circuiti integrati.

Ne è prova la Yamaha che ha fatto uscire una nuova linea di amplificatori reclamizzandoli come gli unici a transistor con il suono a valvole.

E' già un passo avanti, e magari fra un po' riusciranno a creare degli amplificatori che riuniscano i grossi pregi dei transistor con la sonorità delle valvole. Per il momento la caccia alle valvole è sempre aperta...

(A proposito abbiamo un VOX AC 30 originale da vendere, se interessa a qualcuno scriva o telefoni in redazione...).



Italia

**Molti settimanali
dedicano all'arte,
alla letteratura,
all'ambiente,
al cinema, al teatro
qualche rubrica.**

**Spettacoli & Società
vi dedica
l'intero giornale.
Tutte le settimane.**

Settimanale di arte, cultura, ambiente, sistemi di comunicazione.

L.250

Richieste di abbonamenti a:
Jabik & Colophon, via Borgogna 2, 20122 Milano.

& SOCIETÀ

COLLOQUIA

COME COSTRUIRE IL SUONO IN CASA PROPRIA

Gli impianti stereofonici sono sempre stati considerati come apparecchi da usare con la massima cautela, questo ha portato ad una specie di timore reverenziale nei confronti di registratori, amplificatori ecc...

Di fatto si finiva per non sfruttare appieno le possibilità di questi impianti e la componente creativa che essi racchiudono. Per esempio non è assolutamente difficile incidere dei nastri di buon livello tecnico anche in casa propria.

Ultimamente poi sono stati messi in commercio molti apparecchi atti a facilitare questo compito.

Per prima cosa è necessario trattare acusticamente il locale atto allo scopo; poi si installano i componenti necessari e quindi si dà sfogo alla fantasia.

Esistono molti modi di isolare una stanza: innanzitutto bisogna avvitare i rimbombi, poi è necessario isolare la stanza dai rumori esterni, cosa che nello stesso tempo evita ai suoni, generalmente alti, di disturbare i soliti vicini.

Contro i rimbombi è bene rendere le pareti non riflettenti cioè non lisce ma frastagliate, cosa che è abbastanza facile da ottenere mediante l'uso di tende piuttosto pesanti o con i famosi contenitori per le uova, anche il soffitto deve essere diseguale, in questo caso è meglio usare dei cubi di polistirolo di grandezze differenti in modo da permettere un migliore assorbimento dei suoni bassi.

Per l'isolamento, l'ideale sarebbe ricoprire le pareti e il soffitto con lana di roccia; quindi

disporre su questa dei fogli di legno truciolato o, più economico, cartone su cui applicare poi i contenitori di uova o le tende.

Se ci sono finestre è meglio applicare un doppio vetro, la porta dev'essere imbottita almeno come le pareti facendo attenzione a non lasciare spiragli in modo che il suono non esca. Il pavimento dovrebbe essere ricoperto di moquette, ma anche dei vecchi tappeti vanno bene. Ovviamente questa soluzione, peraltro molto soddisfacente, farà storcere un po' il naso ai puristi, però ha il pregio di essere estremamente economica. Se invece avete soldi potete applicare i pannelli acustici già costruiti, un aspiratore per l'aria e un deumidificatore per evitare l'elettricità statica. Certo che così la casa diventerebbe molto più fredda e molto meno sentita, non vi pare?

A questo punto entra in gioco la parte elettronica.

Cosa serve per incidere bene? Innanzitutto il registratore. Questo deve avere alcuni requisiti indispensabili: velocità alte, 19 e 38 cm-sec per ottenere una risposta in frequenza piuttosto estesa, possibilità di sovraincisione con ascolto simulato, infatti siccome la testina di riproduzione, da cui si ascolta la base, è situata prima di quella di registrazione, è chiaro che il suono sovrainciso sarà in ritardo rispetto alla base, perciò è necessario sentire contemporaneamente i due suoni per andare a tempo.

Infine è richiesta una buona robustezza dell'apparecchio in

modo da non avere noie anche usandolo intensamente.

Molto conosciuto ed apprezzato è il TEAC 3340 che offre appunto tutte le caratteristiche essenziali ed in più, essendo a 4 tracce permette di eseguire diverse sovraincisioni senza che la resa scada di qualità.

Essenziale è anche un mixer che serve a filtrare i suoni in incisione e a regolarli in volume nel mixaggio finale. Deve avere almeno sei ingressi microfonicici e due uscite di linea, meglio se è modulare, in modo che è possibile aumentare i canali senza cambiare mixer ma inserendo man mano nuovi moduli.

Ogni modulo dovrebbe possedere un controllo di volume a cursore, regolazione separata di alti, medi e bassi, un filtro equalizzatore e magari un compressore anche senza molte pretese. Naturalmente ci saranno anche i volumi generali e i volumi per l'uscita in cuffia oltre agli indicatori di livello (VU meters), per ogni canale.

Di questi tipi di mixer ve ne sono moltissimi in commercio: si va dai FAYLON ai TEAC, ai SONY ecc...

Unico difetto è il prezzo che oscilla intorno al mezzo milione; un'altra soluzione, consiste nel farselo artigianalmente costruire, in questo caso si ha la possibilità di avere esattamente quello che si vuole e oltretutto, con ottimi risultati. Noi abbiamo trovato un ragazzo che costruisce questo tipo di apparecchi, è veramente molto bravo e il suo recapito è DEL MORO EDDY - Tel. 9200900 di BRESSO (Milano).

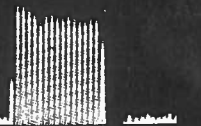
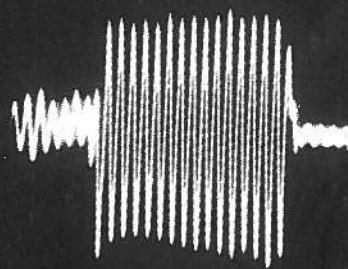
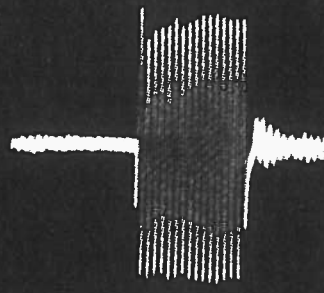
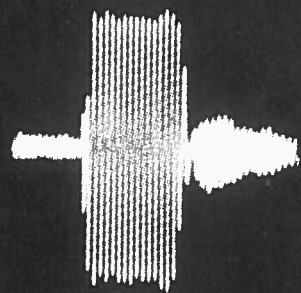
Dopo questa digressione continuiamo con gli accessori: microfoni, aste, dolby, cuffie.

Importantissima è la scelta dei primi perché ogni strumento può essere molto valorizzato usando un microfono adeguato, l'unico modo quindi è quello di provare vari tipi fino a trovare i più confacenti al suono che si vuole ottenere.

Per un uso amatoriale vanno bene anche gli SHURE o gli AKG, però i migliori sono sempre i SENNHEISER che, anche se costano un po', hanno una resa veramente eccezionale.

Sarebbe consigliabile avere un paio di questi microfoni da usare con la voce e gli strumenti acustici o con i piatti della batteria.

Se proprio si vogliono fare le cose in grande potete acqui-



stare anche un DOLBY, molto utile per eliminare il fruscio del nastro, ottimi gli ADVENT e gli onnipresenti TEAC. Cosa serve ancora?

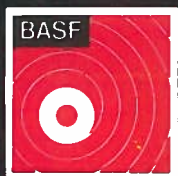
Un po' di cuffie per l'ascolto, aste varie, un amplificatore per pilotare gli altoparlanti di monitor e le cuffie. Infine gli strumenti e la creatività...

In questo modo potrete senz'altro ottenere dei nastri ottimi tecnicamente e ciò che più conta, vostri.

La spesa totale? Circa un milione e mezzo, che tutto sommato non è proprio eccessiva, tenuto conto dei risultati ed è suscettibile di ulteriori diminuzioni cercando materiale usato e facendo da sé tutti i vari lavori richiesti per un buon funzionamento.

Quindi datevi da fare, la musica è vostra e devono essere vostri anche i mezzi per valorizzarla...





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



Colibri
of London

Quello che sta così bene nel mio
gile di jeans. Quello per uscire con Lulù,
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 plettrina, ad accensione piezoelettrica,
a quarzo e a fiamma orientabile.

Proprio tutti.
Anche quello che piace a te.