

MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

FEBBRAIO '76
ANNO 3° N. 2
LIRE 800



SANTANA • STEVIE WONDER • ROBERTO CACCIAPAGLIA • ORNETTE
COLEMAN • KEITH TIPPETT • DROGA: REPRESSIONE E POLEMICHE • I FILM
CHE NON CI FARANNO VEDERE • UN POEMA DI BOB DYLAN • INTERVISTA
ESCLUSIVA A CARLOS CASTANEDA • TUTTO SUGLI STRUMENTI INDIANI

Spec. abb. post. Gruppo III



"El Jor,"

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



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

CITTA' FRONTALE



Posta

Cari amici di Gong,
bando ai convenevoli e vengo subito ad esporvi quello che è il mio problema, che è poi il problema di molti come me: ho vent'anni e non ho ancora trovato lavoro.

Scrivo a Gong perché lo ritengo uno dei pochi giornali in grado di fornire suggerimenti o chiarimenti realmente seri.

Devo dire che la musica, la buona musica (e per buona musica intendo quella di Yes, Tangerine Dream, K. Shulze, primi Genesis, Pink Floyd, ecc), è il mio pane quotidiano, ne ascolto moltissima ogni giorno. Ultimamente oltre a limitarmi all'acquisto di dischi mi sono interessato a come questi vengono realizzati. Ecco, la mia idea è di saperne di più su tecniche come la registrazione multipla e il missaggio ed imparare a conoscere strumenti come le consolle. A questo proposito vi chiedo se esistono corsi di studio per diventare tecnici fonici o « engeneers »; credo che vi possa essere utile sapere che possiedo la licenza di scuola media inferiore e ho lasciato il liceo scientifico al III anno. Vi sarei grato, se non avete indicazioni da darmi, di mettermi in comunicazione con uno studio di registrazione vicino alla mia residenza fornendomi l'indirizzo dello stesso. Sarò felice di accogliere qualsiasi altro suggerimento in merito. Vi ringrazio anticipatamente per la vostra cortesia e vi auguro che la rivista, che seguo con attenzione, continui ad essere sempre così « autenticamente » radicale.

Caro Sergio, abbiamo fatto una indagine presso alcuni studi di registrazione e purtroppo i risultati sono un po'

magri. Non risulta che in Italia esista una sola scuola per tecnici del suono. L'unica possibilità aperta a chi, come te, vuole diventare fonico è quella dell'apprendistato. I requisiti normalmente richiesti sono un minimo di conoscenza di elettrotecnica, di elettronica e, molto più importante, avere le tipiche doti del musicista, ovvero l'« orecchio » capace di riconoscere il colore del suono degli strumenti coi quali si ha a che fare. Non siamo in grado di indicarti le sale di registrazione della tua zona, ma siamo convinti che se fai una ricerca approfondita qualche cosa dovresti trovare, almeno in quel di Mestre. Ciao e scusa l'insufficienza di queste informazioni: anche in questo settore produttivo la situazione è molto arretrata.



FESTIVAL DEL SUONO ALTERNATIVO

Stiamo organizzando un songfestival non commerciale che si terrà in Olanda dal 26 marzo al 2 aprile al quale sono invitati artisti da tutta Europa. Saranno selezionati da una giuria internazionale di giornalisti musicali con valutazioni esclusivamente artistiche.

Ogni singolo artista riceverà un identico compenso e le spese di albergo saranno pagate dall'organizzazione.

Responsabili del servizio informazioni del festival sono:

Dick Zwikker
J. Th. de Visserstraat 78
Katwijk aan Zee
tel. 1718 - 73455
Tom Steenbergen
Joubertstraat 20b
Maassluis
tel. 1899 - 17765

Ogni artista o gruppo di artisti che intenda partecipare dovrà spedire nastri, dischi e ogni altra informazione a uno dei suddetti indirizzi.

CEMENTO

CLAUDIO

chitarra elettrica, acustica e voce

ALEX

basso elettrico e flauti dolci

FABIO

batteria, percussioni e voce

FRANCO NORI

produttore esecutivo

AL APRILE

direttore artistico

WALTER MAIOLI

consulente spirituale

Etichetta JOINT RECORD

Un grazie inoltre a:
BILLO, VOLTA, NIVES, ANNA,
ANNA LEDI, MAURO, ELIO
e tante altre persone non nominate.



IN ANTEPRIMA MONDIALE IL NUOVO DISCO DEI

POPOL VUH AGUIRRE

Più SO 6040



DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

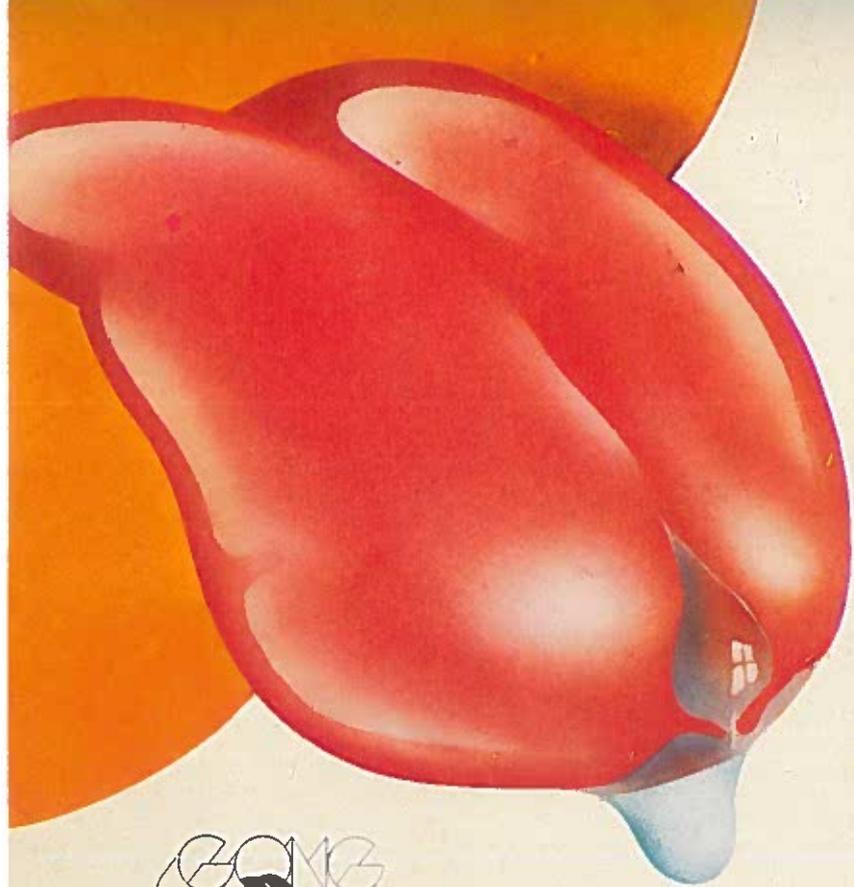
Luigi Grechi
accusato di libertà

Più A 6046

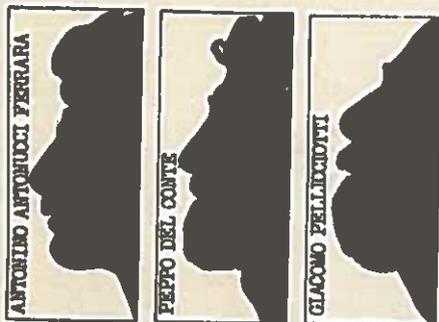
con
Gaetano Liguori
Andrea Centazzo
Pietro Bianchi



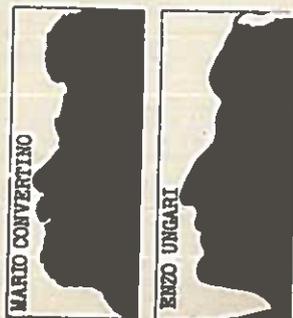
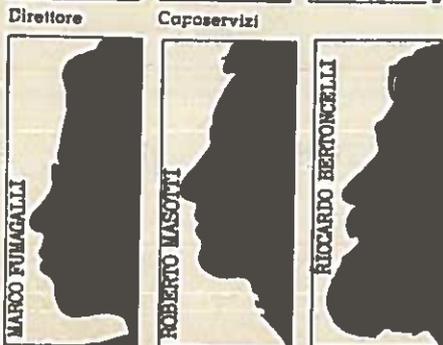
Italiano, Via Senato 12, Milano



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



2

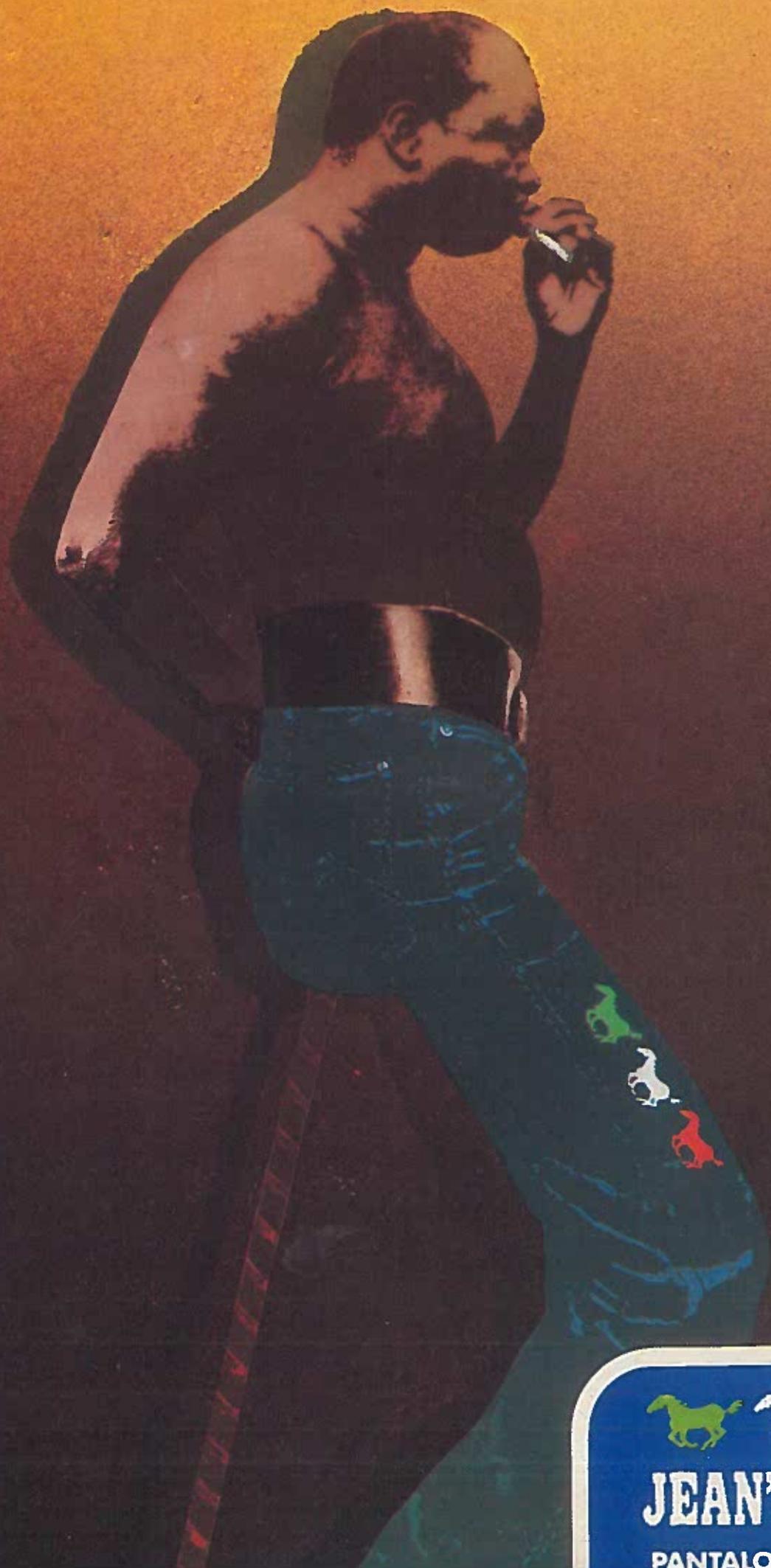


Fotografie

Impaginazione
e illustrazioni

Cinema

- | | |
|--|--|
| 3 Posta | 46 Sotterranea:
Patty Waters (R. B.) |
| 8 Santana:
The Jewel in the Lotus
(Marco Fumagalli) | 56 Musica e Candelotti:
Ornette Coleman (G. Cane)
Tangerine Dream
(Roberto Bertoncetti)
P. F. M. (G. Pellicciotti)
Caccia alle streghe
(Roberto Brunelli) |
| 12 Taccuino portoghese:
Ouverture o Finale?
(Roberto Brunelli) | 50 Per la fine
di un teatro diviso
(Gaetano Sansone) |
| 15 Stevie Wonder:
Il prodigio d'esser popolare
(Giacomo Pellicciotti) | 52 Altri Viaggi
(Carlo Tunzioli) |
| 18 Droga:
Viaggi perduti e battaglie
da vincere
(Peppo Delconte) | 53 Riprendiamoci la classica
(Carlo Cella) |
| Dalla musica fumata al
fumo della musica
(Riccardo Bertoncetti) | 56 Cinema:
Lettera da Parigi
(Enzo Ungari) |
| 25 Intervista a Roberto
Cacciapaglia:
Ascoltare la vita...
(Marco Fumagalli) | 59 Recensioni |
| 28 Gong Gazette | 66 L'altra cultura in Italia:
in Italia:
La fase epica e i suoi vati
(Giuseppe Ricci e
Marco Amante) |
| 29 Intervista a Keith Tippett
e Peter Kowald:
Due della Musica
Improvvisata
(Giacomo Pellicciotti) | 70 I murali politici italiani
(Roberto Brunelli) |
| 32 Intervista a Carlos Castaneda:
Una realtà separata
(Sam Keen /
Marco Fumagalli) | 73 Strumenti indiani:
Il suono dei millenni
(Lino Gallo e
Dario Guidotti) |
| 36 I nuovi media culturali:
Alternativa ai tromboni
(Tonio Vitale) | 78 Libri
(Gutenberg) |
| 38 Bob Dylan:
Ritorno al Nuovo Mondo?
(Riccardo Bertoncetti) | Fotografie:
Roberto Masotti (25 - 26 -
27 - 29 - 30 - 31 - 47 - 48 - 49)
Silvia Masotti (37 - 53 - 54
70 - 71 - 72)
Maurizio Rebuffini (70 - 72)
Pietro Privitera (44)
Roberto Ranelli (18 - 73
74 - 75) |
| 44 Scuola di mimo:
Partecipazione e farfalle
(Troglydtes Niger) | |
| 45 Discografia:
Art Ensemble of Chicago
(G. P.) | |



JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE



JEAN'S WEST

PANTALONLE CAMICIE

The Jewel In The Lotus

Scena di qualche anno fa, la trasmissione si chiamava « Speciale per voi » o qualcosa di simile, ed era il tentativo — oh trepidazione — di incatenare anche la nostra generazione agli schermi ventun pollici che perseguitavano ogni salotto. Qualche filmato « pop » consunto, insomma, uno riguardava Carlos Santana e mostrava connotati piuttosto scadenti... « dite qualcosa ragazzi, tirate fuori le vostre opinioni » aveva bofonchiato alla fine il presentatore occhio-di-pesce-lesso, e subito un fintofreak da studio TV: « una cosa è certa: che 'sto Santana, come chitarrista, proprio non esiste ». Ohibò.

Personalmente mi sentivo comunque solidale con la sostanza di una simile affermazione, il primo assolo che avevo imparato a copiare sulla mia Eko « Rick Shayne » era proprio quello di *Soul Sacrifice*, che aveva consacrato il Nostro sugli altari di *Woodstock* (il film): bastavano due dita ed un gocciolo di ingenuissima malizia, insomma, era tutta qui la novità di questo suono dagli aneliti sudamericani, con grande spreco di percussioni rutilanti? *Santana*, il primo LP, sembrava solo un compito scritto con un briciolo di furba aggressività, ma senza il fiato del maratoneista, o quanto meno del mezzofondista. Ne valeva la pena, insomma?

Quando Santana era sbarcato a Milano per la sua prima tournée italiana, molti erano accorsi al Palalido per ammirare « quello delle percussioni », come dire che l'ambigua aureola di esotismo che circonda i musicisti non per-

fettamente inquadrati nei nostri schemi culturali stava ancora ben stretta attorno ai riccioli del protagonista. Ed era stata l'occasione buona per un curioso scherzo del destino, al concerto pomeridiano gli strumenti non erano arrivati e i Santana avevano tentato di improvvisare qualcosa sugli strumenti del gruppo di spalla, i Garybaldi, rimediando figuracce e troncando dopo pochi minuti l'esperimento. La sera, guerriglia in pieno stile con lancio di candolotti e discreto caos: all'alba del giorno successivo i Santana erano saliti sul primo aereo per Los Angeles, dichiarando che non avrebbero più messo piede nel nostro ridente paesello. Rabbia feroce delle migliaia di noi che avevano un biglietto in tasca, già pagato, per un concerto sfumato così stupidamente: e imbarazzo dei soliti, colpevoli, ingenui « alternativi » che avevano eletto Santana ad eroe dei propri sogni, confidando quindi in un gesto eroico (Santana che avanza verso la marea di poliziotti urlanti e scandisce, con voce ferma e chiara: « o tutto questo people entra senza pagare, o mi rifiuto di suonare e provo un incidente diplomatico, signori ». Santana con fioretto, baffo ricurvo, da Alessandro Dumas: ma ve lo vedete?)

Carlos Santana, a quei tempi, non sembrava davvero in lizza per l'Oscar della popolarità. Anche perché al delizioso *Abraxas* — una gemma fragile e bellissima, almeno un paio d'anni in anticipo sui gusti consumistici medi dei popfans — era seguito un *Santana 3* molliccio

e incolore, apparentemente impegnato a sfragare le tesi di chi voleva vedere in questo suono un cliché già cristallizzato ed appassito. La sua storia sembrava avere già conquistato il suo posto-standard nel casellario delle Carriere-Tipo del pop commerciale: giovane scugnizzo di Mission District — il ghetto di San Francisco — emancipato con tentativi di suono nuovo scintillanti percussionismi colorati, inghiottito dalla sua stessa immagine, condannato a raccogliere gli spiccioli delle sue idee passate fino alla prossima moda. Tutto regolare. E invece...

In effetti Carlos Santana non aveva significato poi molto per noi, fino a quel momento: d'accordo, un'impronta ritmica non troppo funerea, qualche idea sulla possibilità di strutturare un pezzo senza ricalcare troppo pedissequamente gli schemi del rock da cartolina. Ma la paranoia del volerlo costringere a forza in un « genere » appositamente studiato per lui (il « latin rock! »), unito alla secolare diffidenza della gente nostrana per il suono di impronta latino-americana — così come era successo, poniamo, per la bossa nova o per il samba — lo avevano relegato in un angolo davvero troppo angusto. Niente che offrisse appigli a libidini psichedeliche, in questo suono, solo il sorridente melodismo di *Samba Pa Ti* o quella *Incident at Neshabur* « così contorta »: emozioni al profumo di quiete agreste, o orgasmi chitarristici con riccioli hard abbastanza gratuiti. Niente che intervenisse con particolare autorità nella nostra realtà: nel-

le mille piccole smagliature del razionalismo ad oltranza in cui cercavamo faticosamente di identificarsi — prese di coscienza sociale, tentativi di scorgere soluzioni chiare e definitive...

Carvanserai era scoppiato proprio a questo punto, quella copertina così insolita e piena di significati forse non chiarissimi a prima vista, soprattutto *quel* suono, quel suono capace di affrontare le valvole della nostra sensibilità da un'angolazione totalmente nuova. *Eternal Caravan of Reincarnation* era il manifesto di una direzione completamente nuova, una direzione dove ogni elemento sintattico si trasformava naturalmente nel detonatore di uno stato percettivo o sensitivo: nella sottile, delicata espressività di quel solo brano c'era tutta la saggezza di un Suono che risuonava da millenni, dietro la nostra distratta superficialità quotidiana, in perfetta sintonia con un Tutto ancora sfuggente, ma ben vivo in una memoria sensitiva che sembrava capace di riaffiorare, a tratti, con curiosa chiarezza. Il suono era disteso, lunghe valli affrontate di corsa a piedi nudi, con infantile gioia; e naturale, specchio immediato di una serie di emozioni da vivere con singolare partecipazione. Come la citazione di Yogananda suggeriva con trasparente energia, qualcosa era definitivamente scattato nel cranio di Carlos Amphe-tamina, nel personaggio che sulla scena si dibatteva ad ogni sussulto del suono come squassato da una tensione troppo dolorosa. Spiritualità, si usa dire con un termine divenuto già ambiguo e limitante: u-

na svolta radicale, comunque, un approccio al mondo interiore ed a quello esteriore che rivendica nuovi metri di giudizio, nuove aspirazioni, un nuovo modo di ascoltare e di regalare al mondo il segreto della propria sensibilità.

La « spiritualità » di Santana, tengo a sottolinearlo, ha il sapore di un contatto intimo, non chiassoso, con un tentativo di armonia interiore compresa sotto un'angolazione nuova, reale, immediata. Carlos è un timido discepolo alla ricerca di una saggezza pratica, quotidiana, assolutamente personale: non certo il press-agent di un'ideologia religiosa. E questa « spiritualità » si trasfonde con tanta semplicità nella sua musica, da indicare senza possibilità di errore la profondità delle sue radici. *Waves Within*, ma anche la melodica *Just in Time to see the Sun* con gli occhi che scoppiano d'azzurro sono quadri dove il « fare musica » riesce a sfuma-



SANTANA

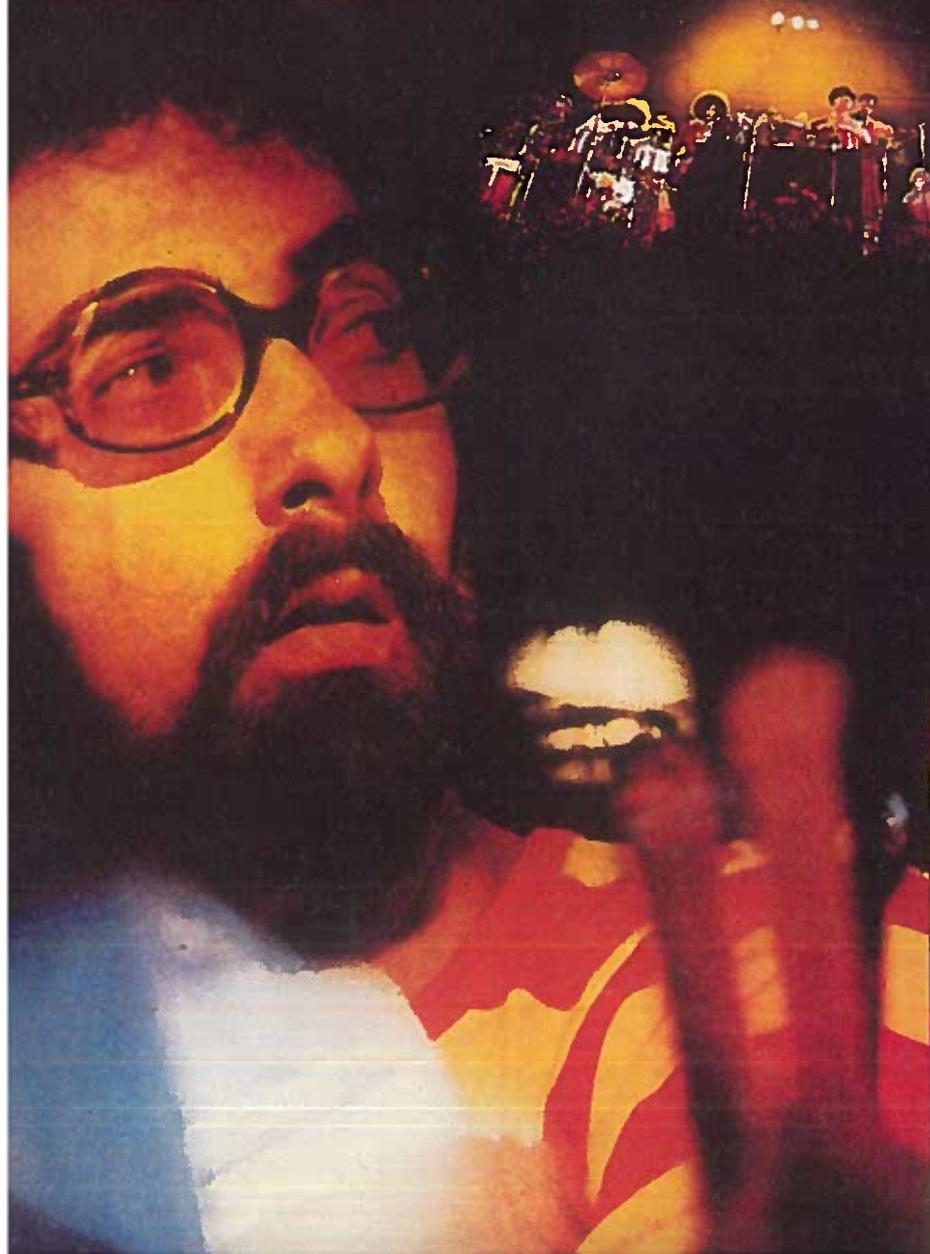
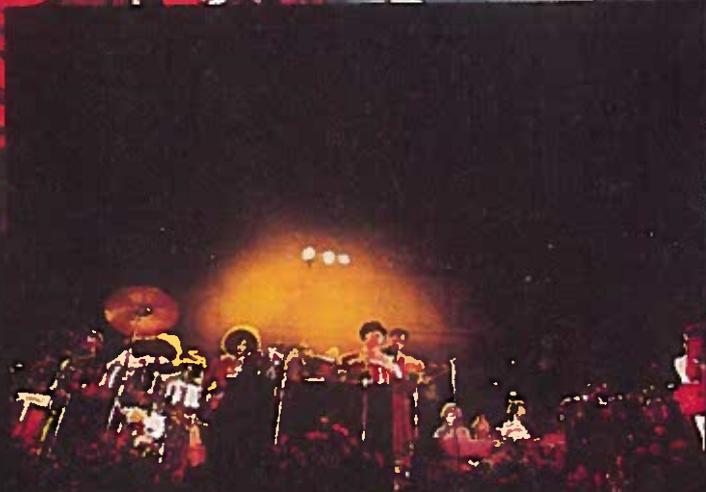
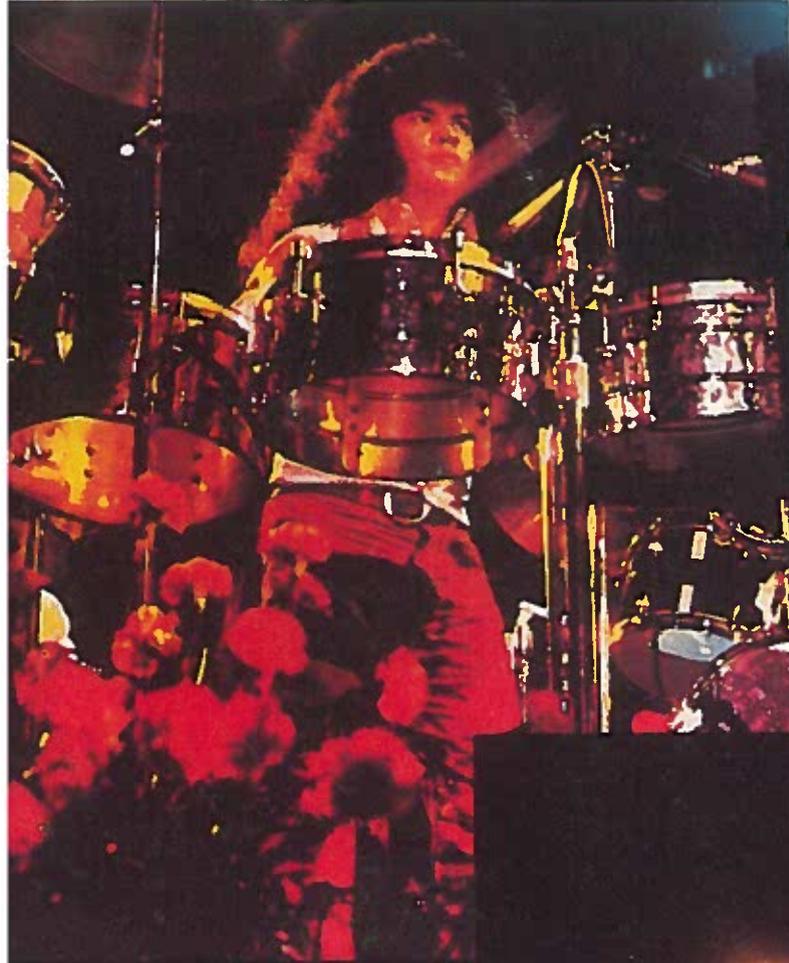


re la sua contornatura puramente mercantile e ad accarezzare il piacere della musica, l'espressione diretta e senza mediazioni di una personalità venata di mille intuizioni luminose.

Energie liberate, nuove consapevolezze: di certo è qui che Santana trova il coraggio di compiere il passo evolutivo più importante della sua storia, quello che lo conduce a *Welcome*, perla di musica raffinata e comunicativa in egual misura. *Mother Africa* e lo stesso brano che dà titolo all'album non sono certo escursioni turistiche in terre dal sapore esotico: è proprio l'essenza più profonda del messaggio coltraniiano che viene toccata, una danza di colori dove ogni elemento strutturale rivela un'attitudine di ammirata tenerezza di gioia contemplativa. E come sia possibile esprimere questo autentico « ritorno all'essenza », ad un rapporto con la Natura ritrovato e ricostruito in una libertà sonora assolutamente splendida, con forme sonore anche totalmente diverse, è la lezione di *Flame/Sky*, il duetto con John McLaughlin che tappa definitivamente la bocca alle perplessità di *Love, Devotion & Surrender*.

Mother Africa è lo stupore dell'uomo-bambino di fronte ad una realtà troppo splendida e multiforme, *Flame/Sky* il grido di riconoscenza diretto verso le stelle: dietro vive la stessa organica musicalità, finalmente liberata da gabbie stilistiche troppo strette.

Borboletta lo vedo invece come un tentativo di ridefinire, con puntigliosa precisione, i contorni di un discorso iniziato tempo addietro:

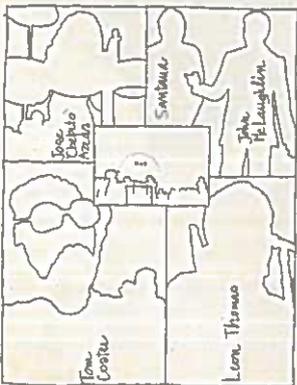


una presa di posizione verso il rock come è oggi, oppio a 2000 watt privo della benchè minima giustificazione culturale; struttura rigida ed ottusa in cui scaricare/caricare le proprie libidini di aggressività. *Borboletta* si riallaccia i-



dealmente ad *Abraxas*, sviluppandone con attenta precisione gli spunti più nitidi: è la lezione di un suono abbastanza maturo per non necessitare di un'inquadratura stilistica troppo definita, di un suono capace di trasfigurare i numerosi riferimenti vibrazionali che lo compongono in un tracciato fluido, ritmicamente intelligente, mai sfregiato da invadenti intellettuali. Si avverte ancora, a tratti, la sensazione del collage, di una certa difficoltà nel rendere il discorso completamente unitario: ma la strada è illuminata, che diamine! Carlos Santana non spende i suoi milioni per spodestare l'uomo...

Ora succede che Santana incarni un fenomeno davvero raro in questi tempi, musica più che dignitosa — volendo essere abbastanza benevoli per ignorare l'orrido *Illuminations* con Alice Coltrane, classico esempio di «spiritualità» questa volta totalmente malintesa — e idolatria



da parte del pubblico, fenomeno dai contorni quanto mai variabili ma sicuramente vivissimo in Italia. A ben vedere, l'itinerario della sua musica ha in effetti conosciuto un crescendo che ha permesso di trascinare anche il rockfan più sprovvisto dalla rozzezza di *Jingo* ai cristalli di *Going Home*: di-



scretamente, in punta di piedi, secondo un percorso evolutivo capace di divenire immediatamente accettabile per chiunque. Nella totalità dei suoi ascoltatori non vive, probabilmente, la stessa sintonia che anima, alla radice, il suo suono: eppure la connessione vibrazionale resta immediata, la sete di

un suono capace di accarezzare le corde dell'emotività e di scuotere il corpo si soddisfa proprio tra le sue sviste — in fondo ancora così lineari... —, nei lampi di luce che da anni Carlos cerca di lanciare alla gente. *Lotus*, tre album per non me-



no di quindicimila lire, il famigerato «giapponese» che aveva fatto soffrire per mesi i collezionisti più irriducibili, vende il suo vinile con una facilità irrisoria, e scandalosa dal punto di vista della crisi economica. Gli è che si tratta proprio di un disco fuori dal comune, registrato stupendamente, specchio di quello stesso lucidissimo momento creativo

che aveva originato *Welcome*: il suono scorre nitido e straordinariamente preciso, gli assoli strappano il cuore a chiunque, i brani inediti, come *Castillos de arena*, sono abbastanza succulenti per stimolare



libidini di ascolto permeate di magia. *Incident at Neshabur*, ora, non appare più la «stranezza» della sua prima apparizione discografica: è qualcosa di nuovo e di incredibilmente stimolante, il pretesto per un'improvvisazione con tutti i crismi dell'orgasmo strumentale. Il mito della perfezione sonora si colora di luce nuova, non un sogno irraggiungibile ma semplicemente l'estrinsecazione più

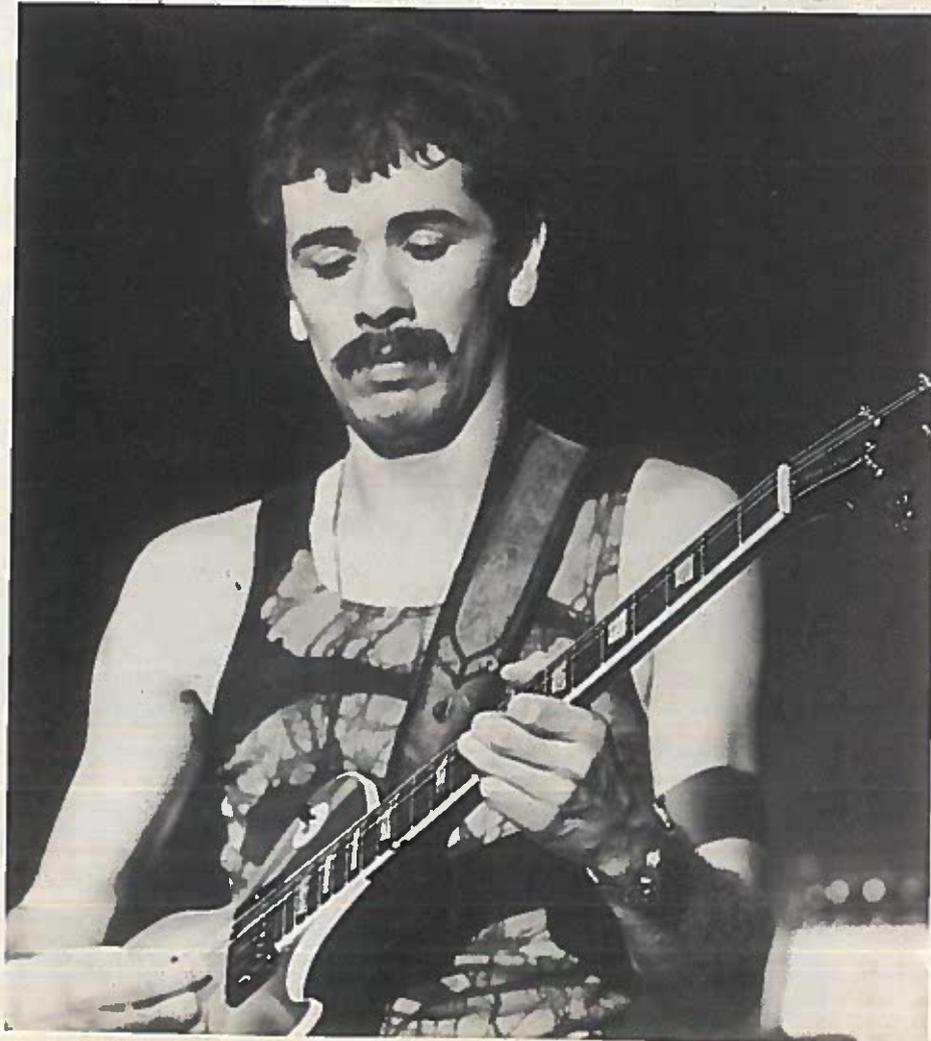
spontanea possibile di un *feeling* vissuto con autentico amore ed energia. *Lotus* appare un piccolo monumento, a modo suo: eppure non fotografa un attimo stilistico su cui pende la spada di Damocle della cristallizzazione creativa. Il suono è determinato,



plastico, ma ancora piacevolmente ricco di brevi estasi sonore realmente vissute dai protagonisti, quanto basta per garantirgli la possibilità di esplorare nuove costellazioni di pensiero e di colore in piena autonomia. *The beat goes on...*

Carlos Santana, si diceva, è tecnicamente limitato. Ne sono convinto ancora oggi — ascoltare le venature di monotonia del suo gioco solistico, sempre teso sulle note acutissime —, nè penso che questa sia la sola magagna della sua immagine artistica. Perché gli universi che vivono ad un passo dalle sue intuizioni sono infinitamente più pregnanti di tutto ciò che ha costituito il suo lavoro, fino ad oggi: e la sua ricerca — umana, «spirituale», stilistica — dovrebbe scendere a profondità non indifferenti per illuminarli di luce autentica. E' una sorpresa che ci auguriamo, è il «lieto fine» di questa storia che ci ha tenuto per tanto tempo sul filo del timore della resa creativa, dell'ovvia trasformazione in un giocattolino del *business*.

Eppure mi rifiuto di considerarla un'utopia. Come diceva qualcuno, «se la follia fosse un dolore/si ascolterebbero pianti in tutte le case».



OUVERTURE O FINALE ?

Queste note sono il frutto di un'esperienza di viaggio e di una serie di contatti personali alla ricerca della nuova cultura portoghese. Così per prima cosa, appena arrivato a Lisbona, ho compiuto il solito gesto meccanico di accendere la radio... per spegnerla poco tempo dopo, in stato depressivo... Tanto **fado**, tante hit parades, robbaccia commerciale angloamericana, **flamencos** e canzonette italiane tipo cartolina da Napoli. E' la puzza del 25 novembre, data del minigolpo che sancisce la restaurazione del potere colorato di rosa socialdemocrazia.

Così i mass media sono tornati sotto la gestione delle vecchie volpi, ben conscie dell'importanza delle comunicazioni di massa in un paese dove un buon 30 per cento degli abitanti è analfabeta.

Parlando alcuni giorni dopo in una cooperativa agricola con dei compagni contadini ho colto anche il lato più drammatico di questa situazione: l'isolamento. « Prima avevamo la nostra radio, le nostre musiche, i nostri notiziari... Ora è come al tempo del fascismo ». E quando chiesi di descrivermi su quale « base culturale » si fosse appoggiato il vecchio regime di Salazar e Caetano, la risposta è stata una parola precisa, persino sorprendente: « oscurantismo ».

In fatti le attività culturali (e musicali in particolare) erano e purtroppo sono ancora gestite dai soliti privati, legati un tempo al sistema fascista, muniti di quattrini ma incapaci di portare avanti un discorso non dico mediocre ma neanche efficiente sul piano della mistificazione.

Durante i 48 anni di fascismo portoghese, la situazione musicale era strettamente legata sia alla struttura dello Stato dei grandi monopoli e dei latifondisti, sia al potere della dittatura poliziesca (il famigerato PIDE),



entrambi sostenuti ideologicamente dalla più retrograda e medievale subcultura. Tipiche produzioni locali erano il **fado** e la solita contraffazione pseudofolclorica, che laggiù prende il nome di «nacional cançonettismo». Scuole e conservatori erano evidentemente diretti dagli amici fidati del regime, muniti di forte potere personale e di rara miopia culturale. Tutto questo valeva generalmente anche per la musica «erudita», ampiamente strumentalizzata grazie all'aiuto di qualche musicista di facile disponibilità, per un programma di intossicazione ideologica destinato stavolta più alla classe borghese che alle masse lavoratrici. Gli intellettuali democratici e il partito comunista clandestino operavano come e dove potevano, con grosso rischio personale di musicisti come José «Zeca» Afonso, Adriano Carreira de Oliveira, José Mario Branco, Carlo Paredes, prima o poi finiti nelle patrie galere.

Non mi sono dunque molto stupito quando alcuni giovani compagni mi hanno detto che, per loro, il jazz è «musica della CIA»: non hanno mai avuto modo di prendere coscienza di questa forma musicale, sia per carenza di informazione sia perché gli unici Jazz Festival esistenti (primo per importanza quello di Cascais) erano e sono ancora accessibili ai soli «invitati» della buona borghesia (come da noi fino a qualche anno fa). C'è un certo timor panico nei confronti della musica straniera e del colonialismo culturale, con esclusione di qualche gruppo pop — i Pink Floyd, per esempio, sono stati descritti da qualcuno come utili alla rivoluzione... (?) — che sono però, temo più consumati come novità che accettati per le loro eventuali qualità intrinseche.

Ma allora quale è stata in questi ultimi due anni la vera colonna sonora del Movimento? E' una domanda che ho rivolto a parecchia gente, a giovani, a responsabili politici e culturali e infine a musicisti molto popolari in Portogallo, come Luis Cilia,

Sergio Godinho e Carlos Paredes.

Quest'ultimo è il più apprezzato esecutore di un particolare strumento lusitano, la chitarra portoghese, che deve la sua fama in parte al **fado** e, in modo più accentuato, alla sua ricca tradizione classica.

Il **fado** venne recuperato, quando ormai era in netta



Carlos Paredes

decadenza, nel 1928 dal regime, sia come tipica espressione musical-turistica (vedi ad esempio il **flamenco** in Spagna) sia per farla diventare una specie di «musica di Stato» (vedi la Amalia Rodriguez «ambasciatrice culturale» del Portogallo), in antitesi con altre tradizioni musicali ritenute pericolose. Con questo non si può assolutamente dire che il **fado** non abbia radici popolari — ogni quartiere di Lisbona o di Oporto vedeva i suoi fadisti riuniti nelle osterie — ma il suo linguaggio ha come caratteristica fondamentale il fatalismo, la tristezza (non esiste un **fado** grintoso e combattivo). Evidentemente andava a pennello per quel regime; un po', se volete, come è successo da noi con certa tradizione napoletana. Tutto questo giustifica in parte il fatto che molti giovani portoghesi considerano il **fado** come «musica fascista», improponibile alle masse. Personalmente credo che sia un'affermazione un po' pesante: più realisticamente direi che questa forma musicale rappresenta il generale declino di un paese e di un popolo portato all'autocommiserazione e incapace, fino a due anni fa, di reagire contro l'oppressione.

Ma torniamo alla chitarra portoghese che molto prima del **fado** ha avuto un suo autonomo sviluppo come strumento per musica colta esclusivamente lusitana. Gli antenati di questo strumento sono di origine italiana,



Sergio Godinho

ma si è evoluto in Portogallo dal '700 in una forma del tutto originale sia strumentalmente che musicalmente. A Coimbra, città dell'arte, esiste la più famosa ed antica scuola di questo strumento che ancora oggi vanta una numerosa schiera di amatori e un repertorio compositivo non soltanto archeologico. Tra questi Carlos Paredes, membro del PCP, l'ultimo dei nostri sacri rappresentanti di una tradizione culturale destinata forse all'estinzione se lui stesso non avesse compiuto una vera rivoluzione formale sia come compositore che come esecutore. Ha infatti realizzato un'originale mediazione col patrimonio popolare ed ha estratto dalla **guitarra** sonorità normalmente estranee ai modelli classici, dimostrando ampiamente quanto fosse errato considerare questo strumento come strutturalmente limitato nella sua gamma sonora.

L'isolamento e l'impoverimento culturale sono per Paredes i due momenti negativi che il Portogallo deve oggi assolutamente superare. E' convinto che «l'unica strada da seguire sia quella di operare in tutti quei linguaggi musicali ove esista una tradizione nella quale ogni portoghese si possa riconoscere». La sua formazione classica lo spinge ad aver più fiducia in rivoluzioni musicali attuate nell'am-

bito di strutture già codificate piuttosto che in quelle cosiddette «alternative», che secondo lui diventano obsolete in breve tempo e dunque non sono in grado di lasciare un segno profondo. D'altra parte Paredes, che ha 45 anni, ammette di non conoscere molto bene né il



Sergio Godinho

pop né il jazz. Con Sergio Godinho il cantautore portoghese più aggiornato e anglofilo ho parlato tra le altre cose di organizzazione e del momento musicale. Godinho è infatti uno dei pochi, nell'ambito della sinistra, che riesca a sopravvivere con la sua musica che è una interessante mescola - miscela, di esperienze straniere (è tornato in Portogallo solo dopo il 25 aprile) e di alcune sonorità tipiche della tradizione popolare portoghese.

La situazione organizzativa, dunque, è ancora ad un livello primitivo comprese le strutture ufficiali come festival, ecc. che non sono poi molto raffinate. In questo momento di generale riflusso politico c'è tuttavia un grosso tentativo da parte dei privati ed anche dallo Stato di recuperare i più interessanti nomi del mondo musicale di sinistra con l'evidente scopo di normalizzare certa musica, farla propria per neutralizzarla. Chi dunque, non accetta queste «ricche proposte», si trova giocoforza di fronte ad una serie di difficoltà di ricerca, creazione e dunque rinnovamento del proprio prodotto musicale. Non esistendo infatti o quasi delle situazioni alternative, la maggior parte degli artisti sono costretti ad abbandonare in parte o del tutto la loro attività artistica

per cercarsi un qualsiasi altro lavoro che permetta la sopravvivenza e che in ogni caso limita il tempo da dedicare allo studio, alla musica.

Puntuale conferma di questa situazione l'ho avuta da alcuni responsabili del PCP e dell'UDP, che nonostante siano consci dell'urgenza di questi problemi hanno ammesso di non essere nemmeno in grado di studiare delle linee politico-culturali che servano da base a strutture organizzative. Il dibattito sulla cultura è molto in ritardo, ovviamente a causa della difficile situazione politica esistente, ma il vuoto assoluto lascia spazio alla strategia che stanno attuando i socialdemocratici. Aggiungerei che il tutto è maledettamente complicato da un confuso settarismo: i prodotti dei vari artisti spesso non vengono giudicati in base ai loro specifici contenuti ma all'appartenenza a questo o a quel gruppo o partito, tagliando subito ogni possibilità di dibattito critico. Ne risulta una concreta impossibilità di collegamento e di verifica tra gli stessi produttori culturali, costretti a girare nell'ambito a volte ristretto della propria organizzazione politica. Sia ben chiaro che il mio non vuole essere un giudizio sulle scelte politiche della sinistra portoghese, (troppo difficile e complessa è la situazione), ma semplicemente una osservazione sulle cause che non hanno permesso lo sviluppo dell'ambito culturale.

Ci si spiega allora perché Luis Cilia (uno dei più popolari cantautori politici che aveva abbandonato il suo paese durante il fascismo come Godinho per non dover combattere contro gli eserciti di liberazione delle colonie portoghesi) pur essendo iscritto al PCP, stia prendendo le distanze, come musicista, dal suo partito. Egli sostiene di volersi rifare all'esperienza di Majakovskij, che non era membro del PC sovietico ma ha portato avanti un discorso culturale perfettamente allineato alle necessità rivoluzionarie del suo paese.



Una nota positiva mi pare venga dalla generale buona base culturale dei più importanti artisti portoghesi: la loro preparazione musicale non si limita infatti alla conoscenza delle sonorità locali, ma spazia ampiamente in molte forme espressive

di derivazione straniera.

Con questo non voglio certo dire che tutta la musica che mi è capitato di sentire, veramente tanta, valesse la pena di essere ascoltata; 48 anni di fascismo sono troppi per scrollarseli di dosso in poco tempo: per

la verità i molti cantautori militanti non brillano molto per creatività e rari sono stati i casi in cui la musica ha rispecchiato con linguaggio attuale per lo meno il clima emotivo di quell'incredibile momento storico che è stato il 25 aprile. Da quel giorno, anche in campo musicale, si è scatenata un' incontrollata kermesse nella quale sono scomparsi nomi famosi di musicisti incapaci di respirare l'ossigeno della libertà, altri sono fioriti forse un po' in fretta mentre troppi si sono aggregati per evidenti motivi di opportunismo. In questi momenti caotici, la canzone di lotta contrapposta al fado diventa, oltre che la produzione dominante, anche l'unica vera musica "rivoluzionaria", i cui autori ed esecutori vengono sventolati come bandiere.

Lo scarso interesse per i problemi formali e il conseguente appiattimento del linguaggio musicale lasciano segni precisi, dimostrando quanto sia indifesa un'orecchiabile marcetta di argomento rivoluzionario contrapposta ad un astuto e scattante rhythm & blues mascherato da un testo sufficientemente « democratico ».

L'attenzione si accentra ingenuamente sul messaggio per le masse, favorendo un approccio provinciale e scarsamente creativo per quanto riguarda la ricerca sul linguaggio specifico. In particolare il recupero della musica popolare si ferma il più delle volte a tentativi timidi e superficiali, senza approfondire sia i valori dei numerosi modelli tradizionali che le tecniche per attualizzarli. E' significativo che venga considerato più portoghese dei portoghesi Michel Giacometti, etnomusicologo francese, che ha compiuto in molte regioni del Paese le più serie ricerche e — a detta di molti — è pervenuto a incredibili scoperte su queste tradizioni radicate nei secoli della storia lusitana e mai completamente cancellate dalla violenza delle classi dominanti.

Roberto
Brunelli



STEVIE WONDER IL PRODIGIO D'ESSERE POPOLARE

re in questa sede. E' solo una breve introduzione per giustificare l'argomento di queste mie righe.

Stevie Wonder per molti dei cosiddetti « critici specializzati », soprattutto di casa nostra, è solo un nome della musica di consumo, prefabbricata e inscatolata sotto vuoto spinto dall'industria musicale statunitense. Una tale estremistica concezione si può spiegare solamente col settarismo e con il meccanismo delle idee di cui dicevo sopra. Manca a certi « esperti » una reale capacità di considerare i fatti musicali secondo una visione complessiva e dialettica, in mezzo alle numerose contraddizioni della società consumistica odierna. In un certo senso oggi è più facile parlare di musica d'avanguardia, piuttosto che muoversi nel paludoso terreno della musica popolare. E' passata molta acqua sotto i ponti dai tempi in cui i vari Leadbell, Bessie Smith, Woody Guthrie, Big Bill Broonzy venivano considerati senz'ombra di dubbio come cantori popolari. Oggi, però, in un'epoca di capitalismo avanzato, non va bene evidentemente a certi moralisti che uno Stevie Wonder, un Marvin Gaye o anche un'Aretha Franklin facciano molti soldi, vendano milioni di dischi e siano annoverati nell'Olimpo delle superstars. Per essi, solo per questi fatti, uno Stevie Wonder può essere considerato tranquillamente alla stessa stregua, che so, di un Rod Stewart. La verità è che bisogna realmente rivedere tutto, per quanto riguarda l'arte popolare, che spesso, evidentemente, sconfina nell'ottimo artigianato, alla luce dei profondi rivolgimenti sociali avvenuti nel mondo negli ultimi 20 anni. Solo così si potranno capire, anche se non sempre giustificare, certi grossi fenomeni di massa attuali. Io credo che uno Stevie Wonder sia oggi un vero prodotto-

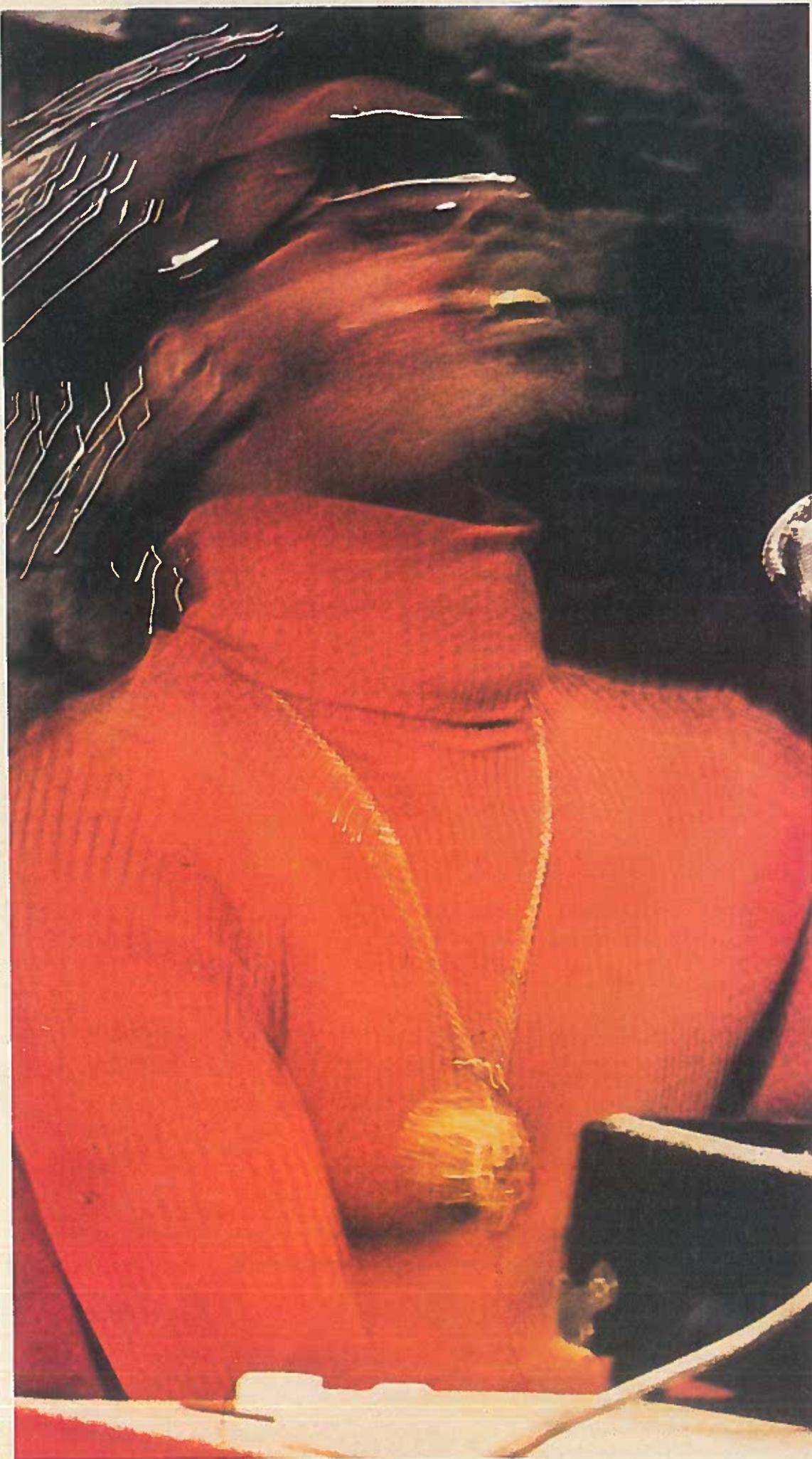
Si parla oggi molto di « musica libera », nel senso anche di eliminare il più possibile classificazioni di comodo, etichette stereotipate e qualsiasi tipo di visione ristretta e meccanica. Ma, purtroppo, siamo ancora lontani dalla realizzazione di una simile libertà. E i colpevoli non sono tanto i musicisti che, nei casi più audaci, sono giunti ad una libertà disinvolta e sconvolgente. Quanto i vari mass-media, i giornali, gli operatori culturali, la radio, la televisione, che tendono a conservare le varie divisioni da tempo esistenti, gli incasellamenti specialistici a tutti i costi. E' un discorso lungo e problematico, che però non intendo affronta-

re di musica popolare, molto più perlomeno di un qualsiasi cantante folk purista, che si ostina a ripetere pedissequamente la lezione dei vecchi maestri.

Non è sempre facile capire e spiegare la musica afro-americana e la sua incidenza sul popolo dei neri. Musicisti e creatori non certo arretrati come Cecil Taylor, Archie Shepp, Don Cherry e tanti altri non hanno mai fatto mistero di provare una grande ammirazione per la musica di gente come Stevie Wonder. Alcuni, addirittura, sincerità a parte, hanno trasformato radicalmente la loro musica nel tentativo di raggiungere lo stesso suono di Stevie Wonder e il suo straordinario contatto con le masse. I casi di Miles Davis e di Herbie Hancock sono indicativi. E' chiaro che personaggi come Stevie Wonder non si trovano facilmente tutti i giorni. E' altresì indubitabile che l'industria dello spettacolo statunitense, insieme a un Wonder ti ammannisce mille sottoprodotti scadenti e tutti uguali, che si chiamano Jimmy Castor, Barry White, Three Degrees e cialtroni simili. Ma, proprio per questo, vale la pena non fare confusioni e inquadrare ciascuna figura e ciascun fenomeno musicale nella sua più giusta e critica prospettiva. Senza che ciò significhi necessariamente cadere in un discorso ciecamente populista e basta.

Mi sono dilungato un po' su certe precisazioni di carattere generale, perché in fondo il caso di Stevie Wonder non mi interessa come fenomeno isolato, ma unicamente come un pretesto e un inizio per una meno superficiale e piatta revisione dell'annoso argomento della musica popolare. A questo punto, quindi, mi sembra giusto e doveroso parlare un po' più specificamente del soggetto dell'articolo e fornire così informazioni e notizie sulla figura artistica di Stevie Wonder.

Stevland Morris, più tardi soprannominato Little Stevie Wonder dalla sua casa discografica, la Tamla-Motown, è nato a Saginaw, Michigan, 25 anni fa. Passò la sua infanzia soprattutto a Detroit, dove la famiglia si trasferì quasi subito. Malgrado Stevie sostenga



oggi che la sua cecità non gli sia stata mai di grande impedimento, è certo che un tale handicapp segnò per sempre la sua vita e la sua sensibilità. Quella sensibilità che lo portò in tenerissima età ad interessarsi soprattutto della musica. Dapprima cantando nella solita chiesa battista sotto casa e poi, contemporaneamente, sviluppando mano a mano quelle sue incredibili capacità musicali su qualsiasi tipo di strumento. Inizia con una batteria-giocattolo, prosegue con una piccola armonica a bocca regalatagli dal barbiere, fino a saper maneggiare da maestro (ma solo in tempi più recenti) ogni tipo di tastiere, sia acustiche che elettriche.

A soli dieci anni entra a far parte della grande scuderia Motown, che gli trova appunto quel patetico e anche un po' ridicolo nome d'arte da ragazzino prodigio. E da allora la carriera artistica di Stevie Wonder non conosce soste o momenti di stanchezza. Studi di registrazione, primi posti nelle classifiche discografiche, articoli sui giornali, concerti, applausi e successo. Dal 1961 ad oggi è tutto un susseguirsi di avvenimenti da capogiro, anche se la carriera di Wonder e la sua progressiva scalata al successo sono molto più gradualmente e regolari di certi altri miti della rock-area. Prima di arrivare all'epoca della piena maturità, agli anni settanta per la precisione, Stevie Wonder dovrà macinare tutta una serie di esperienze che, in termini discografici, si possono misurare in poco meno di una decina di albums. In tutti quegli anni egli è solo un bravo cantante, un buon musicista, ma tutto sommato confondibile con tanti altri della sua stessa casa discografica.

Nel 1971, al raggiungimento dei 21 anni, Stevie Wonder non ottiene solo la maggiore età da un punto di vista formale, bensì perviene ad un grado di maturità effettivo, che si può vedere in termini concreti nella sua musica. L'album della sua trasformazione si chiama *Music of My Mind*. La « musica della mia mente » non è solo uno slogan tanto per intitolare un LP, ma esprime realmente il concetto che Wonder ha della sua musica. Un che di profon-



damente intimo, di spirituale, che però si concretizza in suoni allo stesso tempo dolci, magici e pure fortemente reali, concreti, vivi. Wonder è un uomo-musica, uno che nelle sue canzoni sa equilibrare perfettamente tutte le sue capacità musicali per creare un suo proprio inconfondibile suono. In *Music of My Mind* Stevie Wonder, avvalendosi delle moderne tecniche di registrazione su più piste, canta e suona contemporaneamente piano, batteria, armonica, organo e tutta una serie di tastiere elettriche ed elettroniche, come il Moog e l'Arp Synthesizers. Sembrerebbe un gioco ed una sfrenata corsa al virtuosismo. Ma non è vero. Wonder usa tutte le sue doti tecniche per realizzare il suono, l'idea che ha in mente da tempo. Ne viene fuori una musica allo stesso tempo elegante e sofisticata, semplice e comunicativa, che porta in sé e supera tutti i riferimenti culturali su cui si è formata, il blues, la musica da chiesa, il jazz, il rhythm'n'blues e perfino la musica popolare latino-americana.

E' poi la volta di *Talking book*, in cui vengono meglio precisate le idee musicali di Wonder. Tutto l'album, come il precedente e quelli che verranno dopo, contiene bella musica, anche se il grosso pubblico sceglierà alcuni brani come successi da Hit-Parade. In *Music of My Mind*, il pezzo di maggior spicco era stato *Superwoman*, ed ora col nuo-

vo album è la volta di *Superstition* e di *You Are The Sunshine Of My Life*.

L'album che viene dopo, *Innervisions*, è a mio parere il più alto risultato, in termini complessivi, fino ad oggi raggiunto da Stevie Wonder.

Anche qui ci sono i pezzi che « funzionano » di più, ma tutto l'album è perfettamente calibrato e la musica che ne viene fuori, in un alternarsi di situazioni e di colori tra i più vari, è straordinariamente intelligente e piena di quel famoso *feeling* di cui parla tanto la letteratura musicale di origine afro-americana. Quella voce così duttile e dolce, senza mai essere sdolcinata o sciropposa. Quel suono che è tutt'altro che semplice, piatto background, e che Wonder ottiene mediante impasti ricavati soprattutto da un uso lucido e discreto delle tastiere elettroniche. Insomma tutto quel pulsare di toni, in una tavolozza che va dai colori pastello a quelli più violenti, a mio parere è uno dei tentativi più riusciti, al giorno d'oggi, di portare la musica popolare afro-americana al superamento della vecchia e più classica tradizione musicale nera. Anche se, certamente, la validità della musica di Stevie Wonder risiede soprattutto nelle eccezionali capacità artistiche dell'uomo, è vero d'altro canto che le sue « canzoni » rappresentano realmente un progresso e un superamento di certo rhythm'n'blues, logoro di anni e di manieri-

simo. In questo senso *Innervisions* credo sia veramente un piccolo capolavoro dell'arte popolare nera di questi ultimissimi anni.

Anche l'LP successivo *Fulfillingness' First Finale* non è certo da trascurare. Sicuramente in alcuni momenti si avverte qualche pausa o qualche incertezza dovute molto probabilmente ad un po' di stanchezza creativa, ma complessivamente si tratta di un'ennesima ottima prova dell'incredibile talento di Wonder.

Infine, negli ultimi mesi del '75, è uscito negli USA *Music In The Key of Life*, che, al momento in cui scrivo, non sono ancora riuscito a procurarmi dato che tarda ad arrivare qui in Europa. Quando ero a New York, alcuni mesi fa, lessi su qualche giornale le solite sperticate lodi sul disco, ma evidentemente non mi fido di tali inattendibili allettamenti promozionali. Ascoltai però una sera in TV una canzone, *Magic*, tratta appunto da questo più recente album, e mi sembrò all'altezza delle cose migliori di Wonder.

Il punto però non è questo: non si tratta cioè di vedere se Stevie Wonder resisterà o meno ai diabolici tentacoli del mondo dello spettacolo statunitense, che inevitabilmente spinge i personaggi più fortunati ad una progressiva e decadente sclerotizzazione di idee. Resta, comunque, la prova e l'esempio di questo artista afro-americano (almeno per quanto egli ha prodotto fino ad oggi) a dimostrare che si può fare una bella e semplicissima musica, amata dalla sua gente senza essere insulsa, pur muovendosi tra le ingannevoli e perfide acque dell'industria consumistica di oggi.

E non dimentichiamo che, d'altra parte, Stevie Wonder il suo successo se lo è guadagnato ampiamente lavorando da sempre per migliorare ed affinare le sue capacità creative: eppure nel giugno '72, malgrado Stevie lavorasse con la musica da quando era più o meno in fasce, ancora gli toccava fare il supporto di lusso nella gigantesca tournée di 50 giorni che vedeva i Rolling Stones come protagonisti principali.



VIAGGI PERDUTI E BATTAGLIE DAVINCIERE

Ognuno trova nel recinto della propria professione qualche atrocità codificata. Ad esempio nel giornalismo troppo spesso un problema è tale quando è di moda.

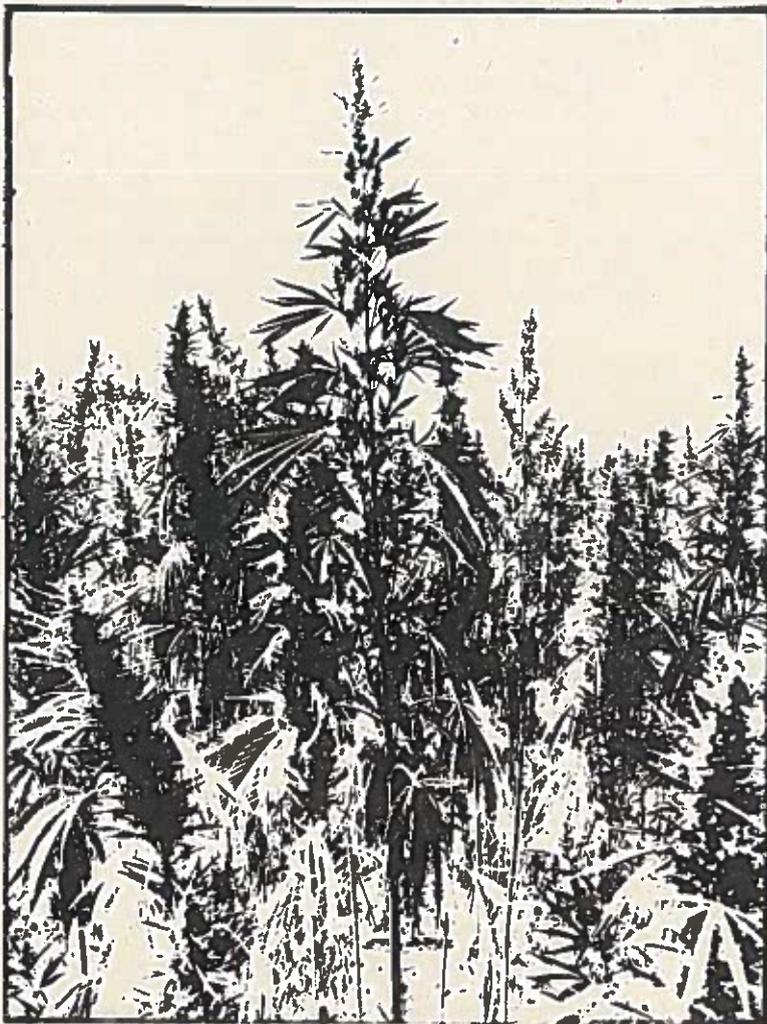
E' questo il modo migliore per i professionisti dell'informazione per trasformare qualsiasi aspetto autentico della realtà in un falso problema.

Almeno per quanto riguarda l'argomento « droga », noi possiamo vantarci di non aver seguito la moda, anche a costo di apparire poco sensibili alla febbre crescente dell'attualità alle angosce dell'uomo medio, ai bisogni sempre più impellenti di una collettività che chiusa nel buio dell'ignoranza e della disinformazione cerca di esorcizzare le sue paure e conferrare ad esse una immagine affatto chiara ma enorme, mostruosa, irrazionale.

Gong non ha sentito particolarmente l'attrazione della grande campagna. A parte gli interventi specifici sul numero del maggio 1975 (che affrontavano il tema sul piano scientifico e giuridico e in rapporto ad alcuni risvolti sociologici più vicini alla nostra pubblicazione), ci siamo tenuti un po' in disparte...

Ed ora che la vicenda sta giungendo ad una svolta decisiva c'è da dire innanzi tutto che non ne siamo affatto pentiti. Tale svolta ci sembra assai poco rassicurante e limpida, le speranze di invertire la marcia sono sempre molto fievoli, ma chi si è agitato solo per creare confusione e rinnovare impotenza non può certo rimproverarci la parsimonia dei nostri interventi.

Se c'è un atteggiamento che ha contribuito all'aggravarsi della situazione-droga (come caso emblematico all'interno di un processo generale di decadimento) è stato proprio quello di chi ha ingigantito allarmismi e polemiche all'insegna della pseudoinformazione. D'accordo, il nostro paese non è mai stato il Paradiso della Libera Stampa, ma in questo caso più che mai si può parlare di un progetto mistificatorio congegnato con cura da politici e informatori: diffondere uno stato crescente di allarme, predicare in astratto, invocare genericamente dei provvedimenti, alimentare lo sdegno moralistico di chi non sa nulla, ecc., è



fare il gioco del Sistema, stimolando nella gente una falsa attenzione che perpetui la non conoscenza della realtà.

Nel frattempo i governi hanno continuato a studiare (in gran segreto) il problema legale, ad ignorare l'espansione dei traffici mafiosi, a mantenere inutili schemi di repressione poliziesca per i consumatori. D'altra parte va riconosciuto che le fonti di autentica informazione sono scarse e che solo ad alcune trascurate « voci nel deserto » veniva in mente di inserire il problema specifico in un quadro sociale più vasto, che ne descriva concretamente gli aspetti scientifici e umani e lo includa perlomeno nel discorso più motivato e meno mitologico della devianza.

In un recente numero monografico di *Sapere* veniva giustamente sottolineato l'ampiezza di questo « fronte della devianza » comprendendovi appunto anche la dipendenza da prodotti legali (psico-farmaci e simili) che, grazie alle collusioni tra potere politico e industria farmaceutica, ha dato

luogo « ad un problema gravissimo di tossicomanie pericolose, quanto e più di quelle tradizionali ».

Frammentare la problematica della « devianza », frammentare la pseudo-informazione, frammentare gli interventi legislativi: ecco diversi aspetti di una stessa strategia di conservazione del sistema, di emarginazione, di moltiplicazione dei tabù e di repressione (che è sempre politica).

Seguire tutti i risvolti sociali del problema droga, collegarli tra loro e intervenire globalmente: ecco cosa il Sistema non fa e non intende fare... Perché allora il problema diverrebbe « reale » e politico e non potrebbe essere più strumentalizzato ai propri fini di autoconservazione e di attacco strisciante a qualsiasi tipo di opposizione.

Tuttavia anche i responsabili della « strategia della droga » rischiano di vedersi sfuggire di mano tutto il meccanismo: il bubbone è stato gonfiato troppo in fretta e ha diffuso una infezione così violenta

da non poterla più facilmente controllare. Prima era facile scagliare l'opinione pubblica contro gli « eccessi » di pur consistenti frange giovanili e scaricare con una buona dose di pressapochismo tutto sul parafulmine dello scontro generazionale. Era ancora un modo per evitare il contesto socio-politico, tabù tra i tabù: l'ideologia dello sbalzo girava in cerchi limitate, nell'illusione di costruire una vita diversa al di là delle mitiche Porte della Percezione...

E quando tutto il mito psichedelico cominciò a sfiorire, è spuntata la radice pestilenziale del consumismo: un diffuso senso di impotenza, la sfiducia politica e la frustrazione di tutte le aspirazioni di rinnovamento sessantottesco si sono incontrati con l'effetto insieme violento e debilitante di una sempre più grave situazione occupazionale. Su un simile terreno la droga ridotta a piacere consumistico miete vittime senza più distinzioni d'età, di ideologia, di cultura e di classe sociale. La scuola, la fabbrica, il quartiere: qualsiasi contesto diventa ideale per reagire alla violenza emarginatrice del sistema col gesto assurdo dell'autoemarginazione.

A questo punto, pur riconoscendo tutte le differenze che scientificamente esistono (vedi la tabella di Gong n. 5, anno II) impostare tutta una battaglia politica sulla differenza tra droghe leggere e droghe pesanti è insufficiente e persino mistificatoria.

« Il grave è che oggi si è diffuso il fumo come moda consumistica, mentre è stato represso e cancellato ieri come modello alternativo », è l'affermazione di una giovane rappresentante del collettivo autonomo di autodifesa e lotta sulla droga (una organizzazione che ha già preso piede a Roma e a Milano e si va diffondendo anche altrove). « Una volta c'era un preciso discorso politico-culturale dietro l'uso delle droghe leggere. Ma oggi anche per esse il problema si può porre in maniera diversa: se non si autogestiscono certe scelte, non si può prevederne le conseguenze psicologiche né evitare crisi essenziali assolutamente inutili, cioè non dirette ad alcuna presa di coscienza... Per questo ci sforziamo di stimolare l'autor-

ganizzazione: più si diffonde un uso depoliticizzato e disinformato, più si dà spazio alla repressione e più aumenta il rischio di un approccio alienante ».

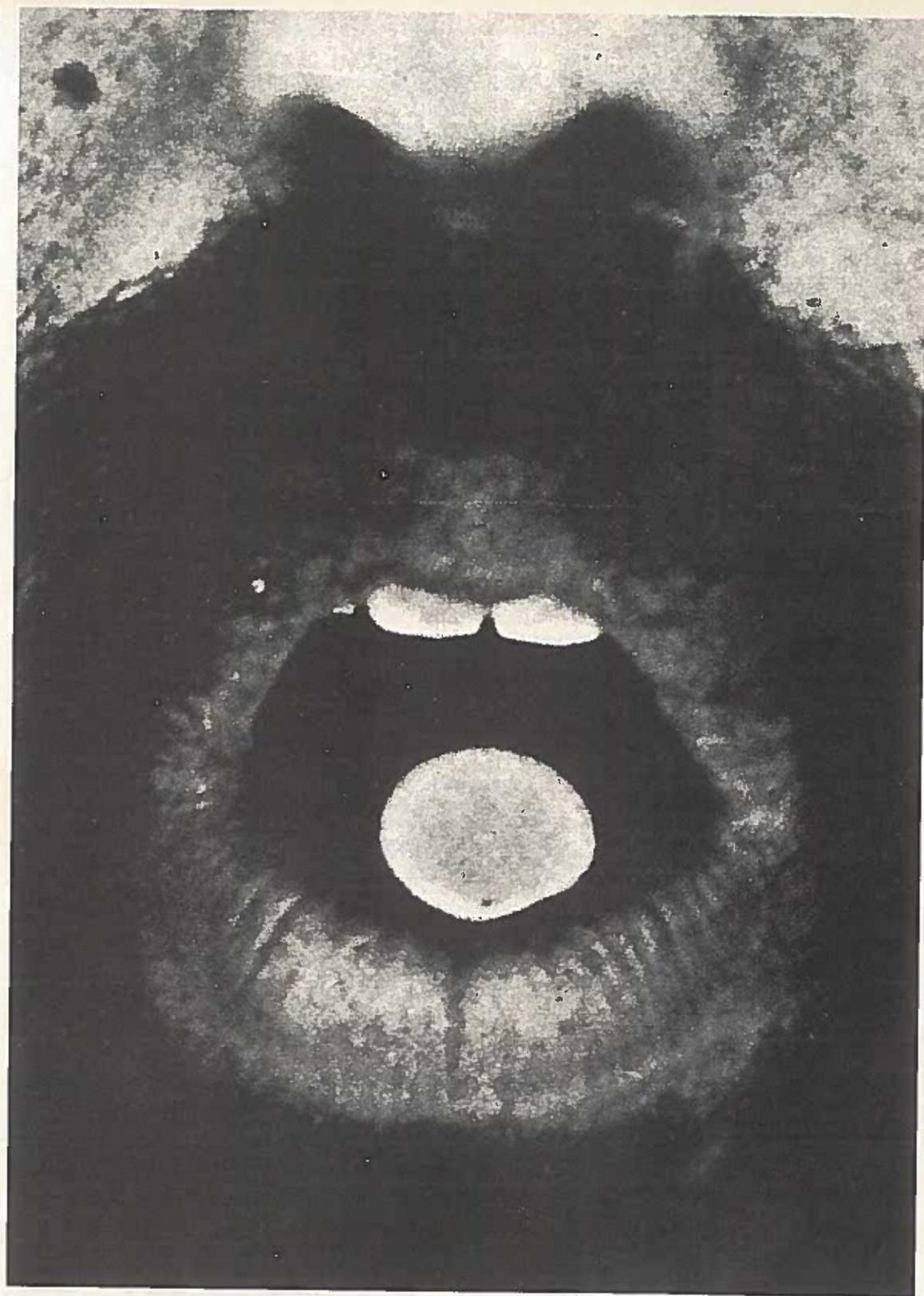
Dunque i distinguo tra leggere e pesanti restano e sono ben grossi, ma a certe constatazioni sulla situazione attuale si comincia a giungere da più parti. Da quando il consumismo ha sconfitto le cosiddette filosofie della droga (come sogni di esistenza alternativa), la strategia della droga come arma del potere è entrata nella fase più scoperta. Ne sono prova i tipici giochi del mercato (far scomparire gradualmente le leggere e introdurre all'improvviso e massicciamente solo eroina e simili) che si sono ripetute ovunque, in USA come ora da noi. Ma, secondo molte testimonianze, la prova più terrificante è l'attuazione abnorme dell'apparato repressivo: c'è chi sostiene che anche in Italia si sta ripetendo il fenomeno di disintegrazione del *movement* operato negli anni scorsi in USA, dove la pratica poliziesca colpiva più duramente le leggere e chiudeva gli occhi sul traffico delle pesanti contribuendo ad imporle sul mercato. In realtà, una volta che le leggi mettono a disposizione gli stessi apparati repressivi, è difficile controllare come vengono applicati.

Un ragazzo dedito al fumo mi accennava al modo in cui alcuni suoi amici sono caduti nell'hero: « Era meno pericoloso finire in una retata con una siringa per uso personale che con mezzo grammo di hashish... e poi c'è la stampa che fa una gran pubblicità alle pesanti continuandone a parlare, magari a spaventare, ma mai a spiegare qualcosa... finisce con l'incuriosire... ».

Ecco la svolta verso le droghe pesanti, verso la dipendenza e la ricattabilità più totale: una trappola per catturare definitivamente le individualità più fragili, più ignare, più indifese, e avviarle alla passività sociale fino all'autodistruzione.

Non per nulla le statistiche parlano di una sempre crescente diffusione tra i giovani dai 21 e i 16 anni e anche meno ma principalmente tra quelli con difficoltà ambientali e appartenenti alle classi economicamente più deboli.

In una recente intervista il sociologo Franco Alberoni parlava specificatamente della situazione scolastica: « Le scuole e l'università sono diventate campi di concentramento per intellettuali e studenti: questa gente non ha più il senso del-



l'unità fra teoria e pratica.

Si trova in una situazione di estraneazione privilegiata: dove il privilegio è quello di non lavorare, di avere tempo libero, ecc... e dove l'estrazione consiste nella completa separazione e inutilità sociale. Così fin a 25 anni uno non lavora, poi lavora sino a 40-45 anni, poi di nuovo l'emarginazione.

Il piano di vita che le generazioni adulte offrono ai giovani è un piano assurdo. Questo spiega la devianza, i comportamenti anormali, i surroga-

ti mistici, il teppismo, la droga ». Ma nell'attuale situazione economica ormai il problema della disoccupazione associa il giovane laureato al ragazzo delle grandi periferie urbane o delle campagne sottosviluppate. Anzi per questi ultimi si prospetta sotto forme di emarginazione ancora più miserabili e senza sbocco: non vi saranno neanche vaghe parvenze di interessi culturali, non vi saranno neanche esperienze di fabbrica e di lotta sindacale per aiutarli ad assumere un minimo di co-

scienza politica. E' il vuoto totale, l'abbandono a qualsiasi forma di alienazione, il conseguente rifiuto della vita stessa.

Tutti però, nonostante la qualità dell'informazione ufficiale, riescono ormai ad accorgersi che il problema sta mutando o è già mutato sia nella dimensione che nella sostanza: in tal modo l'allarme si fa più generale, ma la confusione non diminuisce.

Ormai tutti pensano solo all'urgenza di provvedere, di controllare, di prevenire e ma-

gari, ovviamente, di reprimere...

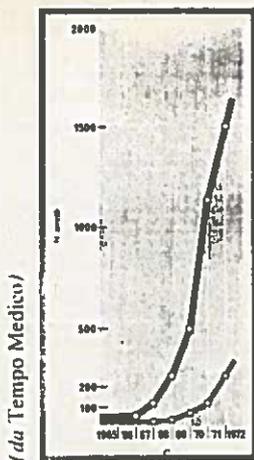
Certo, l'urgenza c'è, ma di che cosa? Si è avuta l'impressione negli ultimi mesi che la scoperta di una situazione al limite di rottura abbia creato un clima sempre più parossistico: si è cominciato da troppe parti ad auspicare un provvedimento qualsiasi purché fosse tempestivo. Un clima del genere non può che giovare agli uomini al potere: i provvedimenti vengono sì, ma come li vogliono loro...

La gravità crescente del problema rendeva indispensabile un intervento legislativo, ma comunque non frettoloso, non gestito dai soliti padroni del vapore e della salute pubblica, non basato sulla stessa grossolanità burocratica e sugli stessi errori scientifici condannati in passato. E' una dura lezione che contribuisce allo scatenarsi impotente delle polemiche. Nel gran polverone sollevato tutti ora cercano di nascondere le proprie responsabilità e di leccarsi le ferite procuratesi con i propri passi falsi.

Così i radicali, cui pure va il merito di aver smosso l'attenzione di tutti, si ritrovano ora con in bocca l'amaro di una grossa delusione e con i magri risultati di un attivismo spettacolare e pressapochista, tutto giocato sull'aspetto unitaterale della depenalizzazione delle leggere. Quando alle altre forze della sinistra, pagano tutte (chi più, chi meno) la lentezza con cui si sono apprestate ad approfondire questi temi (che un tempo, beato, apparivano troppo distanti dalla realtà operaia). Poi, preso atto dello « stato di urgenza », hanno finito col favorire anch'esse la rapida approvazione di una legge che è la copia aggiornata del tanto temuto progetto Gaspari-Gonella.

Soltanto nel '74 questo progetto era stato attaccato da molte parti e battezzato per le sue caratteristiche di nuovo strumento poliziesco il « fermo di droga », ora, a poco più di un anno di distanza, la paura dell'eroina che invade il mercato e della svolta di massa verso le droghe pesanti ha compiuto l'ambiguo miracolo di una unanimità su un provvedimento nato male e utile forse soltanto ai responsabili primi della stessa svolta.

Laddove si è voluto compiere qualche passo avanti nei confronti della vecchia legislazione lo si è fatto in modo largamente incompleto ed ambiguo lasciando la strada aperta alla discrezionalità dei funzionari e all'uso repressivo della droga. Ma gli aspetti più pro-



blematici restano quelli relativi a due istanze fondamentali: quella della non punibilità di « chi usa o detiene per uso personale modiche quantità di sostanze stupefacenti » e quella relativa all'istituzione dei centri specializzati per l'assistenza ai drogati.

Per quanto riguarda la prima istanza si è voluto evitare la completa depenalizzazione delle droghe leggere, concedendo però a favore del consumatore non spacciatore questa ambigua normativa che non specifica categorie di droghe né quantità, ma in compenso conferisce al magistrato la competenza a stabilire quanto è o non è « modica ».

Il problema dei centri specializzati è ancora più vistosamente irrisolto: si affida (giustamente) alle Regioni l'incarico di istituire questi centri e si stanziava all'uopo una manciata di milioni. C'è da augurarsi intanto che le cose proseguano nella pratica ad di là dello stanziamento. Ma, anche quando i soldi stanziati ci saranno concretamente, come si dovranno impostare questi centri? In cosa consiste l'assistenza e il recupero del drogato? Come funzionano i pochissimi centri sorti spontaneamente ancora prima della legge?

Innanzitutto i medici hanno il dovere di denunciare le persone in cura, così da garantirne un'accurata schedatura; ed è chiaro che solo una minoranza di medici democratici si presta ad assistere il drogato senza ottemperare (a suo rischio) a questo dovere poliziesco. Poi c'è soprattutto un problema strutturale per cui i centri già funzionanti sembrano ancora lontani dal poter garantire un'averabile riabilitazione. « A parte il fatto che si lavora senza mezzi sufficienti né persona-

le specializzato — ha ammesso con franchezza un giovane avvocato milanese che si è occupato della difesa di molti drogati — c'è all'interno dei centri una atmosfera di scetticismo e frustrazione: si sentono grottescamente inutili perché se possono fare qualcosa per la cura clinica del paziente, non possono far nulla per il suo reinserimento sociale, per impedirgli di tornare cioè negli stessi ambienti di prima e nella stessa condizione emarginata ».

In occasione dell'ultimo congresso radicale a Firenze sono stati creati anche i CIAD (Centri di Informazione Anti Droga) impegnati tra l'altro ad operare (similmente al CISA per l'aborto) per una efficace assistenza su tutto il territorio nazionale.

« In attesa che nascano dei centri realmente efficienti — mi ha spiegato uno dei responsabili — cerchiamo di svolgere una funzione mediatrice tra i giovani caduti nelle droghe pesanti e i medici democratici disposti ad assisterli (inizialmente anche gratis) e a non denunciarli ». Ma è un problema troppo imponente perché possano risolverlo soltanto piccoli gruppi basati sul volontariato. D'altronde la minoranza radicale ha scelto certe forme d'attivizzazione e certe priorità come la depenalizzazione che l'hanno portata oggi a restare quasi isolata nel rovente clima di polemiche tra le varie forze della sinistra giovanile. Gruppi e partiti, infatti, preoccupati per la massificazione della droga e per un possibile conseguente svuotamento di energia politica delle nuove generazioni, si sono scatenati tra loro in diatribe violente e spesso inutili non solo per un approccio chiarificante al dibattito, ma anche per il rafforzamento di un fronte popolare unitario e per la battaglia contro nuove forme di repressione.

E' vero che chi ha puntato la depenalizzazione dell'erba ha spesso assunto acriticamente quella mitologia che il movimento americano aveva partorito in altri tempi e ormai largamente esaurito: la ricerca del diverso, l'allargamento della coscienza, la filosofia di vita nelle droghe leggere (intese come droghe comunitarie), lo spirito autodistruttivo, la disponibilità alla violenza fascista, la filosofia di morte nella pesante (intese come droghe individualiste)...

E' indubbiamente una ingenuità astorica, una pericolosa mistificazione, ma anche chi l'aggredisce con una durezza puritana che finisce con l'affian-

carsi alla repressività borghese, compie l'errore storico di crederci nella casbah della rivoluzione algerina anziché nell'Italia '76.

Non è comunque questo il momento di gridare « dagli al renudista! » oppure « dagli allo stalinista! ». Senza proporre consunte mitologie né climi di linciaggio, si può fare qualcosa ancora per chiarirci le idee e non subire le iniziative del sistema.

In realtà la depenalizzazione provata in altri paesi (come l'Olanda) non ha affatto contribuito a bloccare la diffusione dell'eroina, ma è pur vero che la funzionalità della penalizzazione delle droghe leggere è difficilmente dimostrabile. Molti ragazzi, duramente repressi e penalizzati per una sigaretta di marijuana, possono imparare a conoscere nella violenza repressiva del carcere una disperazione e una asocialità che li porterà alle droghe pesanti. Disagio sociale, repressione, consumismo e mercato mafioso congiurano insieme alla trasformazione della devianza.

Impostare il problema polemicamente, partendo dallo specifico opposto della penalizzazione significa ancora non approdare ad una soluzione globale, democratica e logicamente costruttiva. Chi non vuol fermarsi alle gazzarre verbali, chi si rende conto di lasciare in tal modo in mano agli avversari di classe la strategia della droga, comincia a fare non astrattamente i conti con la globalità dell'intera problematica sociale. C'è così la possibilità di individuare battaglie ben più concrete da combattere:

1) un diverso impegno di informazione per creare con tutti i mezzi nella collettività e soprattutto nei giovani una completa coscienza storica e mobilitarli contro la strategia repressiva.

2) l'organizzazione di una rinnovata lotta al mercato mafioso e alle reti di spacciatori che passi al di sopra delle strutture poliziesche del sistema.

3) lo studio e la progettazione di metodi e strumenti alternativi in grado di realizzare veramente la riabilitazione clinica e sociale dei drogati nel rispetto più completo della loro personalità.

4) la creazione di strutture atte a promuovere una intensa attivizzazione di cultura popolare come stimolo verso interessi autentici ed arma fondamentale contro l'emarginazione.



DALLA MUSICA FUMATA AL FUMO DELLA MUSICA

Introduzione: contro il rito

Vogliamo entrare in punta di piedi in una polemica che sconvolge la cosiddetta « cultura giovanile » italiana: parliamo di droga, di musica, di « feste » che gli innocenti dicono meravigliose e gli smaliziati assicurano disperate.

Mettiamo subito le mani avanti. Il nostro discorso va ben oltre la querela sulla depenalizzazione, la pronta applicazione della legge Gonella, la « fumata bianca al vertice di LC » e altre amenità del genere. La tolleranza, che si dovrebbe succhiare sin dal latte materno, impone il rispetto della altrui immaginazione: una volta stabilito, oltretutto, che anche i libri di medicina ad uso di qualunque Università italiana negano i « nocivi effetti » delle cannabinacee, elevando la soglia di pericolosità agli stupefacenti, siano essi chimici o naturali. E' un altro, il discorso che ci interessa: cosa significa oggi « sballare », colorarsi con sigarette (con acidi, perché no?), seguire Alice come volevano i Jefferson innamorati del « coniglio bianco »?

E' un problema di creatività, ci pare: ed è un discorso che richiede due spiccioli di storia, se è vero che c'è un abisso tra l'« uso » della generazione sessantottesca e l'« uso » della gente d'oggi. Ribellione, voleva dire allora, nel più semplice dei modi: disobbedienza, scoperta, anticonformismo, che poi sono la stessa cosa, tasselli di una crescita dove niente è dato per scontato ma tutto si verifica in faccia al mondo e al prossimo. Così, dunque, senza tanti strilli, hashish (o LSD: senza volerli paragonare, per carità!) venivano usati: per raccontarsi, per trovare, per vivere, per vedere con rabbia quello che una generazione grigia non lasciava scorgere. Si fuggiva, certo, ma in avanti: e le « cose » trovate nel mondo nuovo erano i Pink Floyd, gli Hendrix, i Ginsberg, i Jerry Rubin sui quali oggi è meglio tacere, tanto è banale il ricorrere a loro, il farne bandiera.

Eccoci al dunque: sino a che punto il fumatore, lo « sballato » d'oggi corre innanzi, sin dove è creativo, sin dove « usa » la materia che s'è andato a scovare nella pancia del mon-

do? Il gioco ha preso la mano, ci sembra, ha spaccato in due la testa: il fumo del *joint* è un vortice che si consuma nell'autocontemplazione, senza aver nulla da offrire al mondo oltre la sua esistenza. Fumare è un fragilissimo rito per ovattare la vita, « sballare » diventa nell'interpretazione odierna una danza di spettri che sa regalare solo « un'altra volta » e mai la benedetta desiderata temuta sognata « accensione »: si consuma la vita, così facendo, si dà ragione al vuoto che si ha la pretesa di fuggire, si inventano oasi d'inazione da opporre alle serate al bar, ai pomeriggi RAI, ai mille luoghi comuni di chi è venuto prima. Nuovo conformismo, ecco la parola da usare: nell'epoca che avrebbe dovuto consacrare la magica individualità della gente giovane ci viene incontro l'apatia, la pigrizia esasperata, la rinuncia, la disperazione.

L'abitazione del mondo musicale, è forse il più tipico esemplare di questa nuovissima « razza sballata »: il palasport, il teatro, il prato all'aperto dove si consuma il « delitto sonoro » è il luogo prediletto del suo viaggio, breve o lunghissimo. Con uno spinello in bocca lo pseudofreak è convinto di

possedere la chiave per l'Infinito: il suo « voler star bene » a tutti i costi, in realtà lo esilia da quello che veramente accade, gli taglia molte frequenze di lucidità, lo espone all'accadimento nel più equivoco dei modi. Stoltamente convinto di possedere una sensibilità più elevata (tipica la frase « non puoi capire quel complesso se non sei fatto »), il personaggio sfugge ad ogni rapporto dialettico con la musica per cadere nella botola del consumo. Il suono serve ed è comodo, penetra, avvolge, regala ebbrezza, sparge illusione. La musica è proiettata nell'orto piccolissimo dei desiderio e lì muore, senza venir raggiunta o compresa: l'ineducazione all'ascolto è lampante, il fruitore si trova smarrito con polvere in testa dopo aver preteso di allargare il varco della comprensione. La scomparsa pressoché totale del dissenso, l'accettazione passiva di ogni genere di musica, dal più enigmatico al più piano, può ritenersi in buona parte derivato da questo legame strattutto sul parziale bersaglio del volto: il rumore importa in quanto tale, come scusa inebriante, oltre ogni giudizio di qualità. Quando al perché della musica (e non del cinema, della pittura, della scultura, ad esempio) come « conforto espressivo », può ben rispondere l'Adorno della *Introduzione*

alla *Sociologia della Musica*: « L'orecchio è passivo. L'occhio viene chiuso dalla palpebra e per vedere bisogna aprirlo, mentre l'orecchio è sempre "aperto", non deve tanto rivolgersi coscientemente a determinati stimoli quanto semmai difendersi da essi ».

Cosa vogliamo, dunque? La maledizione con cui chiudevamo un precedente intervento (Michaux: « Le droghe ci hanno stancato con i loro Paradisi / Ci diano invece un po' di conoscenza / Non siamo un secolo di Paradisi! ») è ancora attuale. Prima di ogni altro discorso, ci interessa la creatività del singolo, il suo operare lucidamente tra i rami del presente: non ci pare che uno sballo lo aiuti, oggi almeno. C'è una grandissima energia che si disperde, di questi tempi, c'è una generazione che bluffa sui termini e chiama sogni quel che noi diremmo fantasmi patetici: c'è un allineamento che è nuova obbedienza, paura di esistere in modi nuovi, cruda disperazione. Prendiamo quel che vogliamo, a questo mondo, cerchiamo di non aver paura di nulla, pretendiamo, strilliamo: ma facciamo, per di più, senza illuderci dei gesti e credere d'esser liberi e nuovi solo per via di un eskimo, di un paio di jeans, di una copia dell'Espresso in tasca, di uno spinello tra le labbra.



Dagli scavi di Watkins Glen

Il documento offerto in visione è una curiosità dai molti sapori, un altro modo, non banale, di affrontare la relazione musica-droga. Con le smilze note che seguono non vogliamo dimostrare nulla, né impaurire né confortare: è nostro scopo, invece, approntare uno strumento per futuri studiosi di « sociologia del pop ». A costoro, probabilmente senza affanni di depenalizzazione e « amori di Woodstock », regaliamo un paesaggio boschiano di rara efficacia, un campionario umano terribile e vario, un elenco grazioso di « mali da festival »: dovrebbero essercene grati, assieme alle eminenze psichedeliche nostrane che qui troveranno motivi di confronto con Zio Sam e scopriranno come la canapa, in America, non soffra le impurità di queste parti e come l'acido « sia spesso tagliato con mescolina » (« Avercene! », mi ha risposto il freak del piano di sotto...). Per i duri di mente, spie-

ghiamo che i dati si riferiscono all'America per il solo motivo che da noi non è mai stata fatta un'indagine di questo tipo: proponiamo sin d'ora un Parco Lambro Medical Center, magari gestito dalla Regione Lombardia. A tutti, invece, l'avvertimento che qui si parla fondamentalmente di « droghe psichedeliche », dato per scontato l'uso della cannabis e la non necessità di intervento medico al riguardo: siamo due passi oltre la polemica, insomma, e un po' in margine rispetto ai problemi affrontati più sopra.

Le note tecniche. L'articolo, firmato dai professori James, Calendrillo e Schnoll, è stato pubblicato nel numero di gennaio 1975 dal Journal of Forensic Sciences: in precedenza, era stato oggetto di relazione al 26° congresso dell'Accademia Americana di Scienze Forensi con il titolo di Emergency Toxicology in the Field.

I concerti rock all'aperto si sono ben affermati come importante caratteristica della vita giovanile sia in questo paese che altrove. L'uso frequente di prodotti chimici psicoattivi a queste ampie riunioni è da prevedersi, come dimostrano le stime di simili eventi in passato. Questo fenomeno va ricollegato all'atteggiamento in prevalenza favorevole dei giovani verso l'uso della droga nella nostra società. L'evoluzione dell'uso delle droghe psicoattive, in special modo gli psichedelici, è stato associato alla popolarità della rock music.

Durante il week end del 26-29 luglio 1973, venne allestito a Watkins Glen, New York, un Summer Jam Rock Festival. Un portavoce della stazione CBS alle 7 e 55 di sera del 28 luglio 1973 fece lo storico annuncio. « Il Watkins Glen Music Festival ha superato Woodstock, che sino ad oggi era il nono dei festivals musicali. Circa 600 mila persone si sono adunate a Watkins Glen, dalle parti di New York. La folla, in linea di massima, sta bene, è ordinata e si gode la musica ». Un laboratorio medico era stato installato per prendersi cura della gente che assisteva al concerto. Tra l'altro, un laboratorio tossicologico era stato allestito sul luogo per analizzare campioni di droga e di fluidi biologici per pazienti colpiti da overdose. Per quanto ci risulta, era la prima volta che un reparto tossicologico veniva incluso in un laboratorio medico in un rock festival.

RAPPORTI SUI CASI

1. Una giovane donna venne portata nella tenda medica a causa di una perdita di conoscenza. All'esame le venne riscontrata una normale depressione respiratoria, mancanza di risposta agli stimoli nocivi e numerosi segni di punture da ago. Si sospeté un'overdose narcotica e le vennero iniettati 0.4

mg di naloxone (sconosciuto, o quasi, in Italia, diffusissimo in America nonostante sia permesso solo l'uso veterinario!) per endovena, due volte, senza che le condizioni migliorassero. Venne prelevato sangue e si riscontrò la presenza di etanolo nella misura dello 0.15% e di un barbiturico dalla blanda efficacia (più tardi confermato come secobarbital). A causa del livello di depressione respiratoria, venne evacuata all'ospedale mediante elicottero.

2. Un giovane uomo venne trovato privo di sensi in mezzo alla folla, e portato alla tenda medica. La vicenda venne ricostruita da un

amico che spiegò come il paziente avesse ingoiato « un po' di THC ». Il paziente riprese conoscenza abbastanza velocemente, lamentandosi peraltro di difficoltà con la parola e paralisi delle estremità. All'esame venne riscontrata una notevole mancanza alla zona sensoriale periferica, che lentamente tornò alla normalità. Una fiala contenente circa due grammi di polvere marrone venne trovata nella tasca del paziente e identificata, all'analisi tossicologica, come fenciclidina (PCP).

3. Un giovane venne condotto alla tenda medica perché esibiva un violento comportamento aggressivo e strillava oscenità. Per proteggere lui e gli altri da pericoli fisici, quattro volontari dovettero immobilizzarlo. Il paziente venne curato con 10 mg di diazepam per via intramuscolare e si fece calmo, senza più bisogno di controlli. L'analisi dell'urina rivelò una forte quantità di amfetamina.

4. Un giovane venne portato alla tenda medica in stato comatoso, con segni vitali depressi. Rispondeva agli stimoli nocivi e non c'era traccia di segni da puntura d'ago. Un forte odore di etanolo era presente nel respiro. Venne curato con cautela e gli si permise di dormire, sotto il controllo dei volontari, nei pressi della tenda medica. L'esame per riscontrare tracce di droghe sedativo-ipnotiche risultò negativo, ma il livello di etanolo nel sangue risultò dello 0,3% superiore alla media normale.

5. Un giovane venne trovato senza sensi sotto un furgoncino, al momento della rimozione del veicolo. Tentativi di svegliarlo non portarono a nulla. Coperto di fango, venne portato alla tenda medica. All'esame si trovò che il respiro era lento, profondo, con segni vitali d'altro canto normali. Un tatuaggio, JRI, era chiaramente visibile in fronte. Il paziente si destò

Tabella 2

Distribuzione dei problemi medici riferiti a 363 pazienti al Festival di Watkins Glen. Cure effettuate alla tenda principale del laboratorio medico durante un periodo di 24 ore.

TRAUMI comprese lacerazioni, distorsioni, fratture, ammaccature e vesciche	46 %
SCOTTATURE da sole o da altro	12 %
OVERDOSES e reazioni da droga	8 %
DOLORI GENERICI	6 %
ALLERGIE	6 %
SCOMPENSI CARDIACI	5 %
PERDITA DI MEMORIA	4 %
PROBLEMI DI ORECCHIE, NASO, GOLA	4 %
PROBLEMI GASTROINTESTINALI	3 %
PROBLEMI GINECOLOGICI	1 %
PROBLEMI DELLA VISTA	1 %
DISIDRATAZIONE	1 %
INFEZIONI	1 %
FRATTURE A SCHEGGIA	1 %
DIABETE	0,5 %
INFEZIONI ALLE VIE URINARIE	0,5 %

dopo un'ora circa, senza voler rivelare quali droghe avesse ingerito, se mai lo aveva fatto. Campioni di sangue non diedero riscontro di droga, la cromatografia su strato sottile non accertò presenza di alcool. Nelle tasche vennero rinvenute capsule contenenti una polvere bianca. L'analisi delle capsule rivelò un succedaneo della fenilettilamina, più tardi accertato come 2.5 dimetoxymphetamine hydrobromide.

6. Una giovane donna venne portata alla tenda medica apparentemente intossicata e lamentando dolore alla parte sinistra dopo una caduta. La vicenda era delicata dal momento che il soggetto aveva a suo tempo subito l'asportazione del rene sinistro. L'urina presentò tracce di sangue ma non di droga. Venne evacuata immediatamente nel timore che venisse danneggiato il rimanente rene.

7. Un giovane si presentò spontaneamente alla tenda medica, raccontando una storia di intossicazione alcoolica. All'esame, la pressione sanguigna risultò di 160-80, le pupille erano dilatate e reagivano con lentezza alla luce, lo sguardo era costantemente fisso con continue smorfie facciali. Il paziente tendeva ad assumere posizioni esasperate. Sangue ed urina, analizzati per cercar droga, diedero risultati negativi. Il paziente migliorò nel giro di otto ore. Si accertò ch'era affetto da una acuta psicosi tossica, simile alla catatonìa, dovuta ad ingestione di un agente psicomimetico.

8. Un giovane uomo venne portato in barella alla tenda medica e si notò assenza di respirazione e battito. Si procedette immediatamente a rianimazione cardiopolmonare e all'inhalazione di 0.4 mg di naloxone per via intravenale. Dopo 30 secondi circa il paziente aprì brevemente gli occhi per perdere ancora conoscenza. C'

	CONTENUTO BASE											Total Samples		
	Amphetamine	LSD	MDA	Mescaline	Methaqualone	PCP	Psilocybin	Secobarbital	THC	Marijuana	Antihistamine		Ephedrine	DMA
Amphetamine	2									1	1			4
LSD		10									1			11
MDA			2			1								3
Mescaline		12	1			1						9		23
Methaqualone					4									4
PCP						1								1
Psilocybin		2												2
Secobarbital							1							1
THC								14						14
Marijuana									1					1
Unknown		5			2	4							1	12
Totals	2	29	3		6	21	1		1	1	2	9	1	76

Tabella 1

Droghe analizzate al Watkins Glen Rock Concert. Comparazione del « contenuto base » e dell'eventuale « taglio ».

era spontanea ripresa respiratoria e battito con tachicardia di 120. Una seconda iniezione di naloxone non diede alcun esito. Fu immediatamente evacuato al più vicino ospedale, in elicottero. Durante il tragitto intervenne ancora arresto cardiopolmonare, cui si oppose del naloxan, senza che tuttavia mutasse il livello di consapevolezza. Si apprese più tardi dagli amici che il soggetto aveva preso eroina e numerose altre droghe.

9. Un giovane venne portato alla tenda medica da amici che affermavano avesse preso una overdose di methadone. Il soggetto era senza respirazione e battito. Fu praticata rianimazione cardiopolmonare e si amministrò per via intravenosa 0.4 mg di naloxone. Dopo 30 secondi il paziente si alzò a sedere e domandò dove si trovava. Si procedette quindi ad iniezione di naloxone 4 mg in 1000 cm cubici di acqua-detrosio al 5% in acqua, e il paziente venne evacuato all'ospedale.

10. Una giovane donna venne portata alla tenda medica con una seria lacerazione ad una gamba. Durante l'esame apparve intossicata, ma ripetutamente negò di aver preso droga. Convinta ad un esame del sangue, mostrò immediatamente due capsule di secobarbital per l'identificazione. Ammise poi di averne ingerite cinque in precedenza. Venne trattenuta in osservazione sino a che la situazione sensoriale non ritornò normale.

11. Un giovane venne portato alla tenda medica dalla sua ragazza. Era in stato d'incoscienza ma rispondeva a stimoli dolorosi.

La ragazza, interrogata se possedesse campioni di droga per l'analisi, produsse esitando una scatola di circa 200 tavolette, identificata a occhio come metaqualone. A questo punto la ragazza divenne aggressiva e si mise a strillare «Per favore non portatele via: ne avremo bisogno quando si risveglierà!».

12. Un ragazzo di circa 14 anni apparve alla tenda medica evidentemente intossicato. Ammise di aver preso cinque o sei tavolette di metaqualone. In stato di semincoscienza, trovò un amico che girava da quelle parti, si mise a sedere e disse «Hey, ecco il mio fratellino! Si è fatto quattordici buchi di eroina ed è ancora in giro! Figo!» Non vennero prelevati campioni di sangue e di urina.

13. Un uomo nudo, con barba, continuò a girare per due giorni attorno all'area medica recitando versetti biblici. Era totalmente assente dalla attività che lo circondava. Un mattino sparì e non lo si vide più. Venne più tardi identificato come uno dei dottori che avrebbero dovuto prestare servizio medico: aveva invece deciso di diventare un Jesus freak e ora vive in una fattoria del Nuovo Mexico dove coltiva «funghi magici».

RISULTATI

76 campioni di droga circolante al Festival vennero in totale portate all'esame tossicologico. La TABELLA 1 mostra i tipi di droga incontrati, considerando il contenuto «fondamentale» e i vari «tagli». Tutti i campioni vennero ul-

teriormente analizzati dopo il festival mediante TLC (cromatografia su strato sottile), gas cromatografia ed assorbimento ultravioletto. Annunci pubblici delle analisi della droga vennero limitati all'affissione dei rapporti vicino al laboratorio medico. Si ritenne che l'uso di sistemi pubblici per rendere nota la preparazione delle droghe potenzialmente rischiose avrebbe potuto incoraggiare la paranoia e l'isteria tra quelli che già avevano ingerito qualcosa di simile alla descrizione.

Il 75% dei campioni analizzati al laboratorio medico si dimostrò «tagliato». Va sottolineato, comunque, che la maggior parte delle droghe scelte per l'analisi erano della varietà psicoattiva che, notoriamente, presentano un elevato grado di «non purezza». La tabella, dunque, non riflette le proporzioni delle droghe significative in forte uso al festival, come i sedativi-ipnotici (in primo piano secobarbital e metaqualone), alcool e cannabis. Per quanto concerne la nostra esperienza, è raro che i sedativi-ipnotici si presentino «tagliati». Tuttavia, si incontrò un campione di «bottoleg qualude», identificato come metaqualone: la successiva analisi gas cromatografica mostrò che il campione presentava un'alta percentuale di impurità, ancora da identificarsi. La marijuana, benché di variabile efficacia, non è spesso adulterata e, in molti casi, è veramente cannabis.

I campioni di LSD non risultarono essere adulterati ed apparvero nella consueta varietà di «mi-

cropunte» e carta assorbente. Un notevole tipo di «blotter acid» fu quello chiamato Mister Natural. Esso consisteva in un pezzo di carta impregnato con LSD e diviso in quattro parti, ognuna delle quali conteneva circa 100 microgrammi dell'allucinogeno. La superficie della carta portava stampigliato il carattere del fumetto «Mister Natural». Come previsto, buona parte del LSD era tagliato con mescalina. La vera mescalina si può trovare, raramente, in tavolette clandestine, capsule, polvere. Un altro taglio della mescalina venne scoperto e raccolto in nove campioni. Si trattava di una polvere bianca in capsule di gelatina chiara e si diceva fosse possibile acquistarne in larga quantità in California. I sintomi descritti dai soggetti che l'impiegavano consistevano generalmente in nausea, vomito e «incapacità di controllare il trip». Un giovane privo di sensi venne trovato con un certo numero di simili capsule nelle tasche. Si sospettò che il composto potesse essere parametoxamfetamina, descritto come un nuovo allucinogeno apparso in diverse parti del Paese.

L'alta incidenza di fenciclidina (PCP) come taglio del THC sintetico venne riscontrata al festival come già era accaduto altrove. La stima fu del 26% dei campioni ricevuti per le analisi. C'era un vasto assortimento di tavolette colorate o di polvere, solitamente in foglia o in capsula. I volontari all'opera tra la folla riportarono che molte migliaia di pezzi di THC erano vendute dagli spacciatori di droga. Si videro molti individui che

Quest'album ha la sublime idea di darci ragione, in merito all'ambiguità Eno. Non c'è infatti, tra le righe e i silenzi, il conforto della coerenza, la dritta immagine dell'architetto capace di ordinare le proprie carte: ma pur vive il mistero, il gusto dello strano e dell'inatteso, l'offerta micidiale che lascia sgomenti e porta allo stimolo, al sospetto, alla partecipazione. Eno gioca con i suoi spettri. La canzone, vecchia amica sin dalle conversazioni con i Roxy Music, gli rotola incontro con fare beffardo, pressata sul minatoio del 45 giri e pure capace di una obliqua innocenza,

di una ostinata fierezza: il "rumore elettronico", altro compagno di vecchia data, si piega e si drizza ai voleri del maestro, asservito ai ritmi scarni che quasi rammentano



ILPS 19351

la cruda geometria Kraftwerk. Taking Tiger Mountain by Strategy è confermata con puntuale precisione: il disco vortica nelle orecchie e non si fa pigliare, proponendosi come delizioso collage dove quello che è raccontato subito è ingoiato dal dopo, negato alla logica rigorosa dello svolgimento. Si gusti quindi la mano ferma dell'artigiano, il gusto unico del curioso esploratore; Eno non pretende di rubare il senno alle cose, si accontenta di sfiorarne i capelli e di muovere oltre, lanciando una proposta da gustare immediatamente. (r.b.)



ILPS 19268



Island records



ILPS 19309

DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.

alle tende mediche presentavano intossicazione da fenciclidina. La Droga è un tranquillante animale strutturalmente collegato alla ketamina. All'uomo procura anestesia con dissociazione sensoriale ed allucinazioni. I problemi principali dei soggetti che l'impiegavano consistevano nell'intorpidimento di braccia e piedi, difficoltà con la parola, allucinazioni paranoiche, specialmente paura della morte. Molti apparivano fortemente disorientati e intossicati. Nella cura, si faceva particolare attenzione ad evitare l'amministrazione di fenotiazina, che può procurare grave ipotensione se collegata alla fenciclidina.

La TABELLA 2 mostra la percentuale riguardo 363 casi esaminati al laboratorio medico principale nelle giornate di giovedì e (parzialmente) venerdì. Si ritiene che questo rappresenti una percentuale attendibile ai tipi di problemi medici incontrati durante il festival, benché un computo globale sia impossibile. Circa 60 pazienti richiesero l'evacuazione mediante elicottero al più vicino ospedale.

La TABELLA 3 mostra statistiche di casi medici riferiti al concerto: la stima è fatta da uno degli ospedali che hanno cooperato.

Tabella 3

Ammissioni allo Schuyler County Hospital, Mountair Falls, New York, durante il Watkins Glen Rock Concert
Tipologia.

Frattura del cranio e concussione cerebrale
Ematoma sulla palpebra sinistra.
Frattura di costole e acetabolo
Infezione alle vie respiratorie e overdose di droga.
Overdose di Valium
Dislocazione del gomito sinistro.
Overdose di droga.
Ferite multiple.
Amputazione della falange.
Alcoolismo acuto e polso sinistro fratturato.
Colite da ulcera e ileostomia permanente.
Ferite d'accoltellamento a ventre e a gola, intossicazione da droga.
Avvelenamento da cibo
Overdose da barbiturici
Appendicite con necessità di appendicectomia
Ketoacidosi da diabete acuto.
Frattura di tibia e fibula.
Reazioni da LSD.
Contusione e concussione cerebrale
Lacerazione e contusione polmonare.
Overdose di metadone.
Ferite multiple da incidente automobilistico.
Frattura del radio e dell'ulna sinistra.
Sindrome da iperventilazione ed affaticamento.
Contusione alla cassa toracica.
Concussione.
Overdose di droga e contusione alla schiena.
Ferita alla testa.
Concussione cerebrale e lacerazione alla tempia sinistra.
Abrasione a spalla ed anca.
Emorragia gastrointestinale.
Lacerazione frontale
Lacerazione a polso e gola, intossicazione da gas lacrimogeno.



CONCLUSIONE

Le esperienze tossicologiche al festival rock di Watkins Glen sono state descritte. I tipi di emergenza medica incontrati, compresa l'alta incidenza di traumi, erano prevedibili, considerando le passate esperienze, e sono stati trattati con successo, comprese le 60 persone evacuate in ospedale mediante elicottero. E' significativo che non vennero riscontrate morti né al laboratorio medico al concerto né agli ospedali circostanti. La morte di un pilota d'aereo, dovuta a ca-

duta del mezzo per un guasto, durante un volo nell'area del concerto, non può considerarsi direttamente collegata ai problemi medici del rock concert. Le analisi tossicologiche di pazienti fortemente *overdosed* e i campioni delle droghe circolanti tra la folla hanno rivelato una forte incidenza d'uso di alcool, dosi sedativo-ipnotiche e fenciclidina (PCP). Il fumo marijuana era comune, ma non si trattava di un problema che richiedeva attenzione medica. La predominanza di queste varietà di

droga va collegata agli attuali standards d'uso. A mo' di paragone, i tipi di droga più usati a Woodstock, nel '69, erano cannabis e LSD: migliaia di persone vennero curate a Woodstock per cattive reazioni di LSD, al contrario di quanto i circa mille problemi medici relativi alla droga di Watkins Glen hanno potuto dimostrare...



ASCOLTARE LA VITA...

Roberto Cacciapaglia, sagittario del '53, studente con Bettinelli al Conservatorio di Milano, con Pacagnini — musica elettronica — allo studio di fonologia della RAI di Milano. Un disco, *Sonanze*. Un concerto, alla Statale, come spalla dei Popol Vuh. Un inizio di collaborazione con qualche figura della scuderia « cosmica » di Kaiser, intelligentemente troncato ben presto. Un personaggio che non è assolutamente un personaggio, un nostro coetaneo che ha vissuto proprio tutte le nostre dimensioni di speranza e di crisi. Un'intelligenza musicale che, se compresa a fondo, fa digrignare i denti verso gli stormi di musicanti che — con maggiore fortuna economica — si autoproclamano paladini di questo fantomatico pop all'italiana. Una grande promessa, si dice in questi casi: ma le frasi fatte sono da sempre legate al treno del passato, delle cose già dette. Cacciapaglia è la x di una equazione da risolvere subito: su strade costruite con premesse differenti dalle sue, ne sono convinto, esiste solo la sottocultura dell'eterno rock di sesta mano, mistificato e magari tarantellato. Intervista...

GONG - Cosa accade nel nostro orticello, Roberto? Esistono degli spazi in cui muoversi, nell'ottica di un discorso sonoro nuovo? E, soprattutto, il pubblico è in grado di riceverlo?

CACCIAPAGLIA - Penso proprio di sì. Il pubblico, oggi, è molto più maturo della media dei musicisti. E' lui che porta al musicista l'esigenza di rinnovamento che sta affiorando: e non il contrario. Il rapporto semplicemente sonoro appare insufficiente: la gente ha capito che dalla musica si può avere molto di più. Di fatto esiste una certa confusione sulla scena: è ben difficile che un musicista operante in un ambito « classico » riesca a dividere le proprie esperienze con un jazzista: e questo provoca ostacoli, crea ritardi.

GONG - Ma l'approccio di questo nuovo pubblico ad un

tipo di ascolto tradizionale, realmente radicale rispetto alle più ovvie concezioni sonore, è un fatto davvero creativo? Si ascolta Klaus Schulze per tentare consapevolmente un ampliamento dei propri confini percettivi, o per rifugiarsi in una dimensione ovattata e soporifera, in ultima analisi discretamente oppiacea?

CACCIAPAGLIA - Io credo nell'evoluzione del linguaggio, di tutti i rapporti attualmente esistenti: con la musica cerco di realizzare qualcosa che superi una dimensione esclusivamente « musicale »... non so, io lo chiamo « ascoltare la vita », magari è restare seduto in una stanza ed udire come musica, consapevolmente, i mille rumori quotidiani... Fondamentalmente la musica è qualcosa di libero, che dovrebbe servire a liberarti — non ad oppiarti il cervello —: ma a questo punto tutto dipende dai singoli individui anche se penso sia possibile, da parte del musicista, dare una direzione real-

mente positiva, evolutiva, comunicabile al suo lavoro.

GONG - Qui tocchiamo un punto essenziale e delicato: la musica può realmente divenire un medium evolutivo, capace di farti cogliere i livelli più sottili della realtà, di uscire dalla « normalità », dall'ufficialità percettiva per sperimentare nuovi stati di coscienza?

CACCIAPAGLIA - Vedi, lo yoga sottolinea il fatto che nella nostra quotidianità siamo coscienti solo di certe parti del nostro corpo — le mani o gli occhi, ma non il fegato o le reni. Molte persone sono allo stesso modo abituate ad ascoltare solo una parte della totalità acustica che li circonda. A volte faccio un esperimento di questo tipo: ascolto, ad esempio, le persone con cui sto parlando ma nello stesso tempo dirigo la mia attenzione verso i suoni delle stanze vicine; e cerco di recepire il tutto come un mosaico, di avere una visione totale di quell'attimo di realtà. E' un'

esperienza davvero bellissima, essere coscienti di tutto, nel tempo e nello spazio... vedi, di solito non amo raccontare queste cose perché tanta gente oggi le sostiene... dicono, dicono, ed alla fine ti rendi conto, ascoltando la loro musica, che si trattava proprio solo di parole. Se oggi dovessi lanciare una crociata, la lancerei contro l'ambiguità. E' fin troppo facile confondere, e confondersi, con questo tipo di discorsi.

GONG - In effetti ne abbiamo sentiti a iosa, soprattutto dagli amici tedeschi che ora ci ammaniscono operine graziose come *Ricochet*. Cosa pensi di loro, visto che in passato aveva progettato una collaborazione con i Cosmic Jokers, trovando quindi — almeno sulla carta — una certa identità con il loro lavoro?

CACCIAPAGLIA - Mi sono scaduti tutti, i tedeschi, irrimediabilmente. Musicalmente sono poco preparati — almeno per il significato che io attribuisco al concetto di « preparazione musicale », vista come momento sintetico di una vasta serie di moduli espressivi, come superamento dei gap tra « pop », « classico » e così via. La mia impressione è che questi musicisti abbiano iniziato il loro lavoro in tutta onestà, ma nella prospettiva di creare un business artistico; non riuscendovi — o non riuscendovi completamente — hanno ripiegato verso lidi più comodi.

GONG - Ritornando al tuo discorso precedente, mi sembra di capire che l'attitudine percettiva che hai introdotto nella tua esistenza si traduca, nell'attimo della composizione musicale, nella foto precisa di una serie di momenti reali, di impressioni sintetiche riferite a determinate situazioni. Ora, quando tu suoni questo stesso pezzo dal vivo, in una situazione nuova e differente, cerchi di modificare in qualche modo la struttura derivata dal primitivo momento creativo?

CACCIAPAGLIA - La composizione scritta, che dà origine al disco, ed il concerto



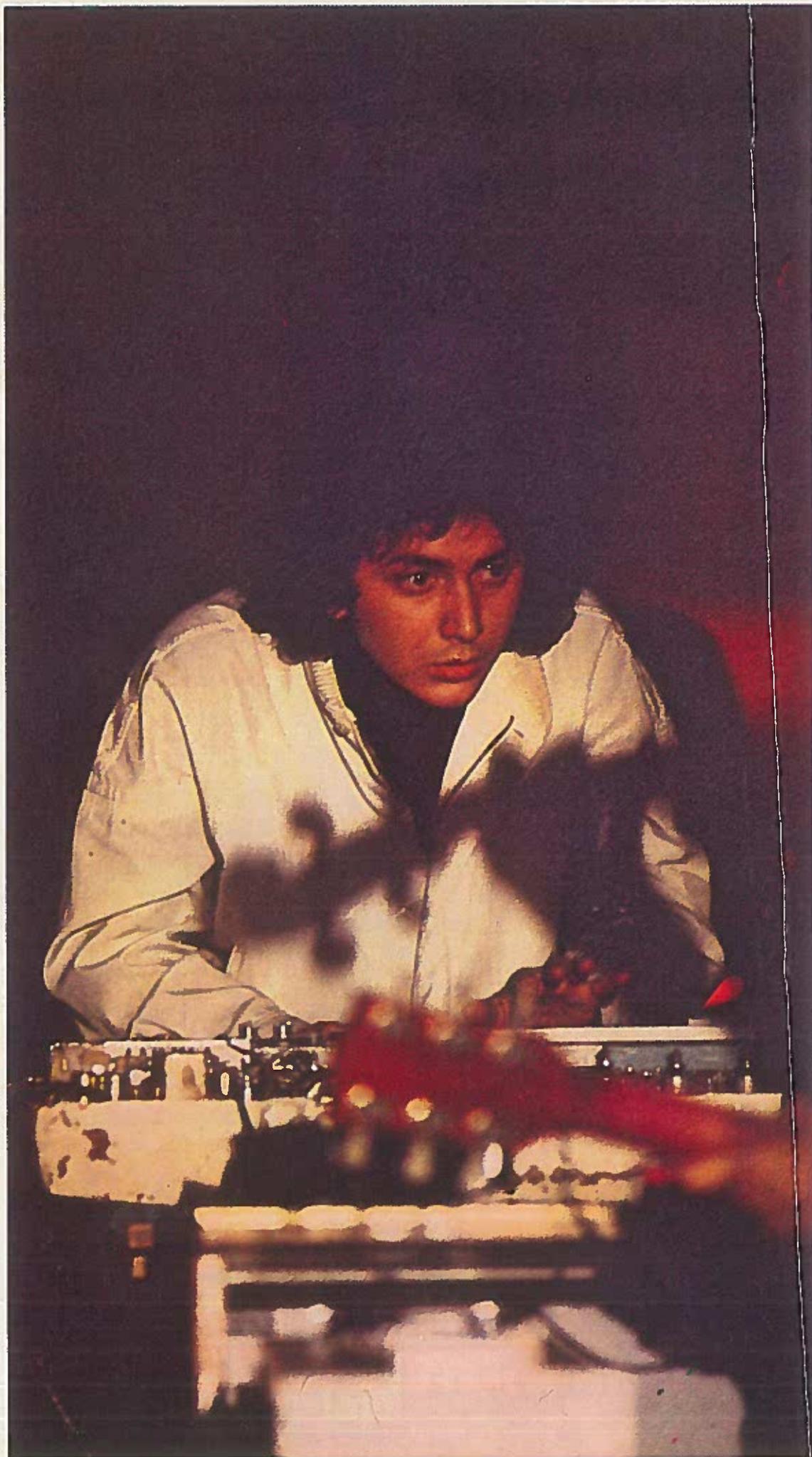
sono fatti assolutamente differenti, come il libro ed il teatro. Un concerto è qualcosa di davvero diverso. Quando suono dal vivo uso elementi di improvvisazione, ma non credere che tutto il resto — la parte scritta — sia un qualcosa di già definito, di cristallizzato. Tu puoi lavorarci dentro, apportare modifiche, adattare alla particolare vibrazione di un attimo tutta una serie di situazioni, trovare il contatto emotivo con il pubblico ad un particolare livello sensitivo.

Su disco tutto è differente. Ho una certa tendenza ad assolutizzare le mie esperienze, vorrei entrare in sala d'incisione e condensare in due note tutto quello che ho da dire... in questo periodo fatico a comporre perché sono pieno di scrupoli: tonale? atonale? Insomma, vorrei avere una *coscienza continua*, che non mi permetta di abbandonarmi al fatto puramente estetico.

GONG - La via d'uscita, allora, è un livello di ricerca ancora più profondo di quello che hai condotto fino ad ora...

CACCIAPAGLIA - Senz'altro. Ad esempio, mi sento estremamente attratto dagli opposti: nel senso che vorrei unire tutto, il cervello elettronico e i campanelli tibetani, il razionale e l'irrazionale. Meglio, scoprire che cosa ha diviso queste dimensioni, che personalmente non vedo per forza come antagoniste. Per questo motivo credo che la musica nuova dovrà essere una sola, per tutti: non ci dovrà più essere né pop, né jazz, né classica, ma una musica completa fatta da musicisti completi.

GONG - Non posso non essere d'accordo con te, naturalmente. Di fatto il lavoro di cui mi parli ha dimensioni enormi: enormi, non dico a livello dell'archeologo che ricerca tra i papiri egiziani la prova di una sostanziale identità strutturale con i canti gregoriani, ma anche a livello di chi cerca, come può fare un Robbie Basho, di trasferire lo spirito del raga orientale sulla sua dodici corde. A che livello può avvenire, dunque, realisticamente, questa fusione o quanto meno questo riavvicinamento tra culture differenti?



CACCIAPAGLIA - Un attimo, non vorrei che questo discorso venisse frainteso. Il mio non è un discorso di fusione, un suggerimento di « unire » il pop al jazz, o al classico. Ma di unire la totalità delle esperienze culturali ed emozionali — quindi non solo musicali.

GONG - Ma quali sono i limiti di tutto questo? Sai bene che per imparare, poniamo, i canti tibetani occorrerebbero una dozzina d'anni... una vita non basta più...

CACCIAPAGLIA - Certo, il mio discorso resta abbastanza sulla carta: ti prospettavo un ideale di uomo, di società, di umanità in evoluzione — non in un mitico futuro, ma proprio a partire dal presente. Ma, ad esempio, sarebbe già importantissimo riuscire ad usare i mezzi di comunicazione attualmente esistenti per *informare* il pubblico sulle motivazioni che ti spingono verso la scelta di un lavoro tendente ad una sintesi: dare una sostanza razionale, insomma, a quel tipo di sensazione ancora abbastanza inconsapevole ed irrazionale che spinge il pubblico verso un tipo di musica come quella del Klaus Schulze « giusto ». Evidentemente si tratta di un processo lungo, ma nient'affatto utopistico, credo.

GONG - Perché queste esigenze si manifestano in questo esatto momento storico, a tuo avviso?

CACCIAPAGLIA - Da una parte c'è la massificazione dell'informazione, che ci permette di ascoltare una registrazione dell'informazione, che ci permette di ascoltare una registrazione di canti tribali africani e, dieci minuti dopo, l'ultimo John Cage. Dall'altra la profonda crisi che tutti stiamo vivendo, e che in qualche modo ti spinge a graffiare all'interno, a pensare, a radicalizzare qualsiasi problema. Ora, io amo la musica, e mi rendo conto che essa si trascina dietro un carico di ingiustizie che non rende onore al potenziale insito in essa; qualcosa come la radio, uno strumento che potrebbe essere importantissimo e che nei fatti non lo è. C'è molto lavoro da fare per superare questo impasse; e si tratta di una strada lunga, impegnativa tanto per i musicisti che per il pub-



blico. Certo che attualmente sono ben pochi a lavorare in questa direzione... Comunque credo che in Europa, ed in Italia in particolare, il terreno possa essere particolarmente fertile. Negli Stati Uniti ed in Inghilterra il fatto di trovarsi sempre al centro di un certo tipo di cultura rock ha provocato un lavaggio del cervello al pubblico, che ora non è disponibile ad esperienze realmente diverse ed innovative. Tu stesso mi hai portato l'esempio dei gruppi tedeschi: sono partiti per l'Inghilterra per cambiare la gente e la gente li ha cambiati.

GONG - Qual'è a proposito, la tua situazione personale? Riesci a trovare spazi per diffondere il tuo lavoro?

CACCIAPAGLIA - No, è un momento discretamente disastroso. Nessuno mi offre l'opportunità di suonare: i canali che potrebbero pubblicizzare un discorso come il mio sono sparutissimi; certo non la radio, anche nelle sue trasmissioni cosiddette « d'avanguardia ». Restano il tuo giornale, e pochissime altre situazioni, sporadicamente. E' un fatto piuttosto grave: oggi sarebbe proprio importante lavorare collettivamente su questi discorsi, creare un movimento, non so...

GONG - Una cooperativa di musicisti in cui lavorino anche critici, operatori culturali...

CACCIAPAGLIA - Qualsiasi cosa. Purché si riesca a

comunicare razionalmente certe idee. Ad uscire da questa situazione, in cui gli organizzatori di concerti — e non ti parlo dei gestori di piccole sale o di teatri — considerano controproducente farmi esibire come spalla della PFM o degli Area. Commercialmente negativo, capisci?

GONG - L'incultura e l'impreparazione che regnano in certi ambienti sono disastrose, in effetti. Proposte nuove ce ne sono, il pubblico è disponibile... tutto si incaglia proprio là dove dovrebbe esistere una particolare attenzione ai fermenti innovativi. Non credi che, anche più in generale, il problema di fondo sia la totale mancanza di educazione musicale che regna in Italia?

CACCIAPAGLIA - Certamente, questo è il nodo principale di tutto il problema. Il problema è informazione, a tutti i livelli. Oggi tutti possiedono una radio; se possedessero, che so, anche Stoccolma, molte cose funzionerebbero diversamente.

GONG - Un'ultima domanda: cosa consiglieresti al ragazzo di 15 anni che strimpella la sua chitarra, e che si accorge di essere arrivato ad un punto in cui un salto qualitativo è indispensabile?

CACCIAPAGLIA - Un consiglio del genere è naturalmente limitato alle reali possibilità di questo momento, che non sono poi così numerose. Comunque trovo che il Conservatorio sia essenziale, perché l'approfondimento tecnico resta comunque determinante, e ti permetterà in seguito di essere realmente libero nelle tue scelte. Così com'è molto importante cercare di accostarsi a tutte le forme sonore attualmente esistenti — anche le canzonette, che sono frutto di un momento culturale ben preciso e determinato, di un programma di lavaggio del cervello certo non casuale. E poi lanciarsi... buttarsi dentro la musica...

GONG - Quanto coraggio ci vuole per tuffarsi, Roberto? Molto?

CACCIAPAGLIA - Oh, non so... forse... sì, ce ne vuole tanto...



**NOTIZIE
CONTRASTANTI
RIGUARDO
A NEIL YOUNG**

Dopo una misteriosa operazione alla gola (asportazione di un polipo?), era prevista un'assenza di almeno sei mesi dalle scene: qualcuno, addirittura, lo dava per spacciato. Invece, ai primi di dicembre, è ricomparso davanti al pubblico in modo clamoroso, « aiutando » Steve Stills in una favolosa « notte » all'UCLA di Los Angeles. Stessa scena la settimana dopo, a Stanford, piccolo centro californiano: e voci di una possibile tournée assieme, addirittura di un disco.



**Gong
Gazette**

notiziario intergalattico
di musica progressiva

**VOCI
DI RIFORMAZIONE
PER GLI SMALL
FACES**

che vissero gloriosamente anni fa, sulle ceneri del beat, per poi « tramontare » al seguito di Rod Stewart (Steve Marriott, uno dei



fondatori, mise in piedi gli Humble Pie). Attendendo la reunion, qualcuno ha rimesso in giro *Itchycoo Park*, il più famoso single del complesso, in rapida ascesa nelle classifiche inglesi; rispolverato anche *Ogdan's Nut Gone Flake*, « classico » 33 giri con leggendaria copertina circolare.

**BUONE NOTIZIE
PER I TOPI
DI DISCOTECA**

quelli che da anni cercano invano l'unico album degli United States of America e si mangiano le mani per non aver comprato *End of An Ear* quando era in catalogo. Una vecchia « cosa ritrovabile », *Blues Ham at Chess* dei Fleetwood Mac, è ricomparsa un po' dovunque, grazie a una provvida riedizione della Columbia. Il disco, doppio, ora porta il titolo di *Fleetwood Mac In Chicago*. Disponibile anche un buon bootleg del complesso, *Merely a Portamanteau*, con incisioni del '68 e '70. Speranza anche per un altro « oggetto misterioso », *Alchemy*, della Third Ear Band: è probabile una riedizione del lavoro nella collana Heritage, della Harvest, che sta riproponendo a prezzi economici tutte le « fatiche » degli anni '60.



Dal canto loro, Crosby & Nash continuano ad agire in coppia: molti concerti sulla Costa, l'ultimo dei quali ha visto apparire come ospite la « deliziosa » Carole King.

**ACTS A PORTATA
DI MANO**

L'unico concerto italiano di Ritchie Blackmore — ex Deep Purple — si terrà a Torino-Palaspport il 3 marzo. La nuova forma a z i o n e, Blackmore's Rainbow, è stata invitata dalla Joint Record e da Radio Torino Alternativa. Dieci giorni più tardi (15 marzo) troveremo invece Zappa-Beefheart in quel di Lugano ove si faranno buoni affari acquistando benzine e tabacco (prima del concerto, dopo è tutto chiuso). All'erta chi sta a Milano: il 19 febbraio troverà al Palalido il Canzoniere del Lazio e il 26 Francesco Guccini (Re Nudo sponsor).



**USCITO IN
INGHILTERRA**

un interessante disco quadruplo. *Electric Muse*, che ha l'ambiziosa pretesa di « riassumere » il discorso del folk inglese nell'ambito del movimento pop. L'opera, in elegante cofanetto, si avvale di incisioni di Fairport, Pentangle, John Martyn, Traffic, Steeleye Span e di tutti i più gran-

di folk revivalists di Gran Bretagna. Assieme al disco è uscito anche un libro, dallo stesso titolo, che con molto acume sviscera il problema lanciando rapide occhiate anche al mondo americano.

**DUE 45 GIRI
NATALIZI
(IN RITARDO)**

per due celebri ragazzotti. Greg Lake ha « manomesso » una vecchia aria di Prokofiev e ha stornato *I Believe in Father Christmas*, su testo di Pete Sinfield. Mike Oldfield, dal canto suo, si è affidato al latino e a scampoli di *Tubular Bells*, per comporre *In Dulci Jubilo*.



BRIAN ENO

ha appena finito di incidere un Lp con Robert Fripp, due anni dopo il discusso *No Pussyfooting*. Attivissimo, l'ex Roxy Music ha appena dato vita a una etichetta di musica sperimentale, la Ob-

scure Records. I primi quattro dischi, già usciti, vedono protagonisti lo stesso Eno, Gavin Bryars, Christopher Hobbs, John Adams e due studiosi di strumenti nuovi o riscoperti, Max Eastley e David Toop.

**GLI AFFACCENDATI
NECROFILI**

che vanno scoprendo TUTTO della vita di Jimi Hendrix, regaliamo due indirizzi utili. Il primo è quello dell'International Hendrix Information Center,



un luogo di accanita documentazione per dischi, foto, materiale vario: scrivere a Dan Foster Postbox 3464, Amsterdam. Più lontana la seconda « chiesa »: parliamo dei Jimi Hendrix Archives, Box 85, Seattle (Washington) 98 160.



**DUE FILMS
DA INGHIOTTIRE
PER GLI
APPASSIONATI
DI COUNTRY.**

Il primo, *The Starlets*, vede protagonista Commander Cody con i suoi Planet Airmen: il secondo, *Banjo-man*, è un omaggio a Earl Scruggs, leader della Earl Scruggs Revue, e vede sfilare « in azione » i Byrds, Joan Baez, David Bromberg, la Nitty Gritty e cowboys vari.



DUE DELLA MUSICA IMPROVVISATA

Me li trovo davanti un pomeriggio qualsiasi di questo freddo inverno milanese. Non li avevo mai visti prima. Mi dicono che sono amici del mio vecchio amico Paul Rutherford, trombonista bislacco ed eretico della nuova Inghilterra.

Si presentano: uno è Peter Kowald, tutto nero vestito e dall'aspetto inequivocabilmente germanico. Io so che suona il contrabbasso e che appartiene a quella temibilissima accolta di pazzoidi della musica improvvisata tedesca, denominata Free Music Production, che raggruppa i più scellerati provocatori di suoni delle lande germaniche. L'altro, più piccolo e biondo-capelluto, è quel Keith Tippett che molti conoscono solo per essere il « fortunato » consorte della ex-rock-star Julie Driscoll, ora (ovviamente) Julie Tippett.

Sono in tour in Italia quale supporto (?) al Perigeo, da principio in trio insieme al batterista sudafricano Louis Moholo, ed ora rimasti a tirare avanti una esile navicella piano-contrabbasso, dopo l'improvvisa partenza di Moholo (che li ha lasciati ben presto per raggiungere il trio della pianista svizzera Irene Schweizer). Dei due il nome di Tippett è senz'altro il più titolato qui da noi, e questo non per meriti reali, ma solo per l'intervento faciloni di certi scribacchini di casa nostra, pochi anni fa convinti assertori delle originalità del jazz inglese variegato a tinte rock. Tippett ebbe in sorte di registrare almeno un paio di LP insieme a nomi di rilievo come King Crimson e Soft Machine, per essere subito etichettato e catalogato come uno dei più convinti sostenitori del cosiddetto « nuovo rock-jazz britannico ». Ma chi l'ha potuto ascoltare di recente in un disco o in un concerto, avrà certamente capito che lui appartiene piuttosto a quella

schiera maledetta e un po' squilibrata, che in Europa oggi sputa veleno e bestemie sui codici musicali preesistenti, nel nome della musica totalmente improvvisata e spesso anche in contrasto con i suoni ribelli del **free made in USA**. Per una volta, almeno, non ho dovuto faticare molto per cercare l'intervista: evidentemen-



te questa fortuna può succedere solo con personaggi che non sono e non vogliono essere delle superstars.

Anzitutto da Tippett mi faccio dare alcune brevi note biografiche:

Keith Tippett, pianista, compositore, è nato a Bristol nel 1947. Ha avuto un'educazione musicale di tipo classico, iniziando a studiare pianoforte e tromba. A 14 anni comincia a interessarsi anche di jazz; a 18 smette di studiare con insegnanti. Infine a 20 anni si trasferisce a Londra e sceglie definitivamente il professionismo.

TIPPETT: Nel '68, poco prima di trasferirmi a Londra, incontrai Elton Dean, Mark Charig e Nick Evans. Dopo neanche due settimane andammo a Londra e incidemmo un LP per la Polydor. Dopo questo ne registrammo un altro per la Vertigo, **Dedicated to you**. In seguito Elton si unì ai Soft Machine,

ed io cominciai a comporre musica per conto mio. Suonai anche con i King Crimson, ma solo per registrazioni. In effetti, dopo il disco per la Vertigo, il mio gruppo si sciolse, anche se suonammo poi in qualche concerto a Bordeaux, a Rotterdam e, più recentemente, al festival di Nancy.

GONG: Anche se oggi suo-

ni una musica totalmente improvvisata, alcuni critici continuano a catalogarti come un musicista di rock, forse ricordandosi delle tue passate esperienze...

TIPPETT: Non sono d'accordo. Non sono mai stato coinvolto più nel rock di quanto lo sia stato nel jazz. La musica che suonavo col mio gruppo, nel periodo in cui uscì il disco per la Vertigo, era musica fondata per il 90% sull'improvvisazione, allora molto fresca, quel tipo di jazz-rock inventato più o meno da Miles Davis. Ho suonato a volte anche con Soft Machine, ma solo perché erano miei amici, mai perché mi interessasse realmente il rock. Comunque le uniche cose che ho fatto e che potrebbero essere considerate appartenenti al rock, non le ho fatte da leader, ma solo come semplice session-man.

GONG: Come vedi la scena musicale inglese in tutti

i suoi diversi aspetti, rispetto a quella di qualche anno fa? Non credi che oggi ci sia una certa povertà di idee?

TIPPETT: Il pop e il rock hanno avuto un tracollo terribile. I tempi dei Beatles sono molto lontani. Per quanto riguarda la musica che faccio io o alla quale sono interessato, il jazz, sia free, avant-garde e perfino bebop, c'è pochissimo lavoro. La radio paga pochissimo e sei fortunato se riesci a rimediare una trasmissione nel giro di un mese. Per un musicista free, suonare in un club significa suonare al massimo per una trentina di persone. C'è una desolante apatia nell'ambiente musicale inglese. E, come se non bastasse, i prezzi dei clubs sono aumentati e la gente ora li frequenta meno. Anche i dischi sono saliti di prezzo, perché le grosse case giocano al profitto. Quindi c'è lo stesso problema. Se ne vendono meno. In definitiva la scena inglese è triste e ci vorranno alcuni anni per uscire da questa situazione, perché economicamente e politicamente siamo in una grossa palude...

GONG: Ma ci saranno almeno alcuni musicisti inglesi, sulla scena attuale, che fanno musica creativa...

TIPPETT: I primi nomi che mi vengono in mente sono quelli di Derek Bailey, Tony Oxley, Paul Rutherford, Barry Guy. Oppure nel rock posso citare i 10CC o il solito Robert Wyatt.

GONG: Quale musica ti interessa di più di questi tempi: quella che si suona in America o quella che si fa in Europa?

TIPPETT: Mi interessa di più quanto succede in Europa, musicalmente. Certo in America ci sono alcuni grandissimi jazzisti, ma parlando in generale mi interessa molto di più la situazione europea per quanto riguarda la musica improvvisata. Paesi come la Germania, l'Olanda e anche l'Inghilterra.



GONG: Cosa mi dici di questo tuo ultimo gruppo e della tournée italiana?

TIPPETT: Questo trio è nato nella testa mia e di Peter almeno due anni fa. Infatti moltissime volte, bevendo assieme a Wuppertal, ci siamo detti: « Dobbiamo suonare assieme ». Louis Moholo, uno dei miei batteristi preferiti, era libero ed eccoci qui. Per quanto riguarda il duo finora abbiamo fatto un solo concerto ma è stata un'esperienza interessante.

GONG: Come t'è sembrato il pubblico italiano?

TIPPETT: Impaziente. La maggior parte probabilmente era venuta per il Perigeo. Comunque il pubblico italiano mi sembra abbastanza aperto alla nuova musica e preparato a riceverla. Ricordo che già nel '73, durante un tour con Ovary Lodge, Frank Perry e Harry Miller, il pubblico italiano mi aveva sorpreso positivamente. Ho suonato poi il giugno scorso a Roma, al festival dell'Unità, e anche lì il pubblico era molto ricettivo. Certo molto migliore di quello inglese.

GONG: E la tua attività discografica?

TIPPETT: Ho inciso alcuni piano-duets con Stan Tracey. Dovrebbe uscire un disco tra poco per la Emanem. Ho registrato anche con John Stevens e Trevor Watts: l'etichetta sarà la Polydor. Ho fatto un disco con Ovary Lodge per la Ogun Records, che uscirà nella prima parte di quest'anno. Inoltre sto lavorando con la band di Harry Miller. Spero, infine, di poter fare un disco di solo-piano per Giorgio Gomelski.

GONG: Quali sono i pianisti che ami di più?

TIPPETT: Bud Powell, Art Tatum, Earl Hines, Duke Ellington, Cecil Taylor, McCoy Tyner, Monk, (anche se penso a lui più come compositore), Irene Schweizer, Stan Tracey... E parecchi altri, purtroppo ignorati dai media...

GONG: Ma non avete voi in Inghilterra qualche sovvenzione dall'Arts Council o qualcosa del genere?

TIPPETT: No, fanno parte del sistema e io non voglio avere niente a che fare col sistema. Ci sono stati mo-



menti in cui ho avuto veramente bisogno di soldi, ma non mi sono arreso. Passavo il tempo a comporre musica, perché mi piace anche comporre oltre che suonare free music. Ma è talmente pesante dover dimostrare al sistema, per esempio con interviste sui giornali, che sei una persona perbene, cosa che io non voglio essere, che non voglio assolutamente fare. Non voglio giocare questo ruolo con gente che dà 250.000 sterline al Covent Garden, a quei vecchi tromboni, per far divertire i turisti americani. Non voglio entrarci in questo gioco. Certo mi piacerebbe poter contribuire a far qualcosa per la società con la mia musica: chissà, forse succederà che un giorno non tanto lontano si possa suonare liberamente nelle scuole, nei parchi, negli ospedali, ecc. Questo sì che mi piacerebbe, ma per ora non posso farlo perché non ci sono i canali giusti. A volte mi sento frustrato per non poter fare con la musica quello che vorrei, perché so che la musica aiuta, guarisce. Mi interessa non tanto quello che suono, ma perché lo suono. Non vedo motivo di far musica solo per guadagnare soldi, non lo concepisco. E lo stesso è fare musica per diventare famosi e osannati. Faccio musica perché non so fare altro. Questo è il mio posto, il mio ruolo in questa società, e vorrei davvero farlo bene...

E siamo arrivati al turno di Peter Kowald. Kowald è nato nel 1944 ed è cresciuto a Wuppertal dove vive tuttora. Anche il sassofonista Peter Brotzmann è di Wuppertal: cominciarono a suonare assieme free music, quando Kowald aveva soltanto 17 anni. Ha vissuto per un anno a Entwern, sempre suonando con Brotzmann, e poi per un anno e mezzo circa in Svizzera.

KOWALD: Nel 1968 ebbe luogo il primo antifestival di Berlino. C'era gente come John Stevens e John McLoughlin dall'Inghilterra, Gunther Hampel e Brötzmann dalla Germania. C'era molta gente diversa venuta lì solo per fare musica diversa in

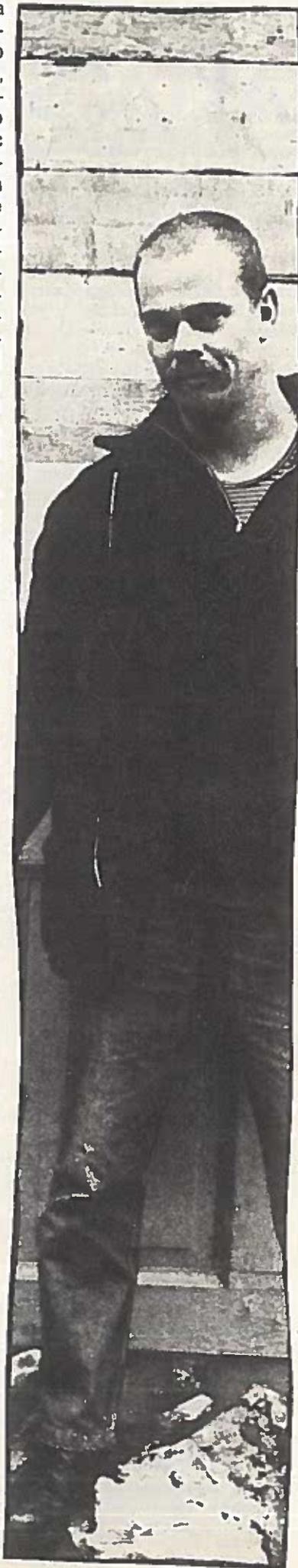
contrapposizione a quella che si suonava al festival ufficiale. Abbiamo continuato a farlo ogni anno da allora, così senza guadagno. Inoltre, sempre nel '68, abbiamo fondato questa Free Music Production, composta da cinque gruppi. Il primo album della nostra etichetta risale all'anno dopo; finora ne abbiamo prodotti 25. I gruppi-base sono il trio di Brötzmann, il quartetto di Schlippenbach, la Globe Unity Orchestra, il Rüdiger Carl-Irene Schweizer Trio e il duo del batterista Schönenberg. C'è inoltre il chitarrista solista Hans Reichel e altri ancora. L'etichetta è indipendente ed è organizzata appunto da questi musicisti. Noi possediamo le apparecchiature per registrare dal vivo, noi produciamo la nostra musica. Finora non abbiamo intascato una lira, perché i soldi li investiamo tutti in queste spese.

GONG: Com'è la situazione musicale in Germania?

KOWALD: Da noi va molto meglio. Non c'è un unico centro come Londra o Parigi, per cui tutti i musicisti sparsi nel paese possono contribuire alla creazione di qualcosa nel campo musicale. Inoltre, mi pare che non ci sia tutta quella concorrenza che si verifica altrove. Certo, in Olanda lo Stato passa del denaro per favorire lo sviluppo dell'arte in genere e anche del jazz contemporaneo. Comunque, in fondo, in Germania non va male: ci sono almeno un paio di stazioni radio che trasmettono sempre cose interessanti. Inoltre ci sono alcuni piccoli centri che non hanno teatri e orchestre classiche da sovvenzionare e che, quindi, come ad esempio la città di Moers, devolvono somme come 180.000 marchi per il prossimo festival della Free Music.

GONG: Che evoluzione c'è stata da quando avete cominciato a suonare questa musica negli anni '60?

KOWALD: Gli anni '80 sono stati anni di rottura in molte cose, non solo nella musica, ma anche nel teatro, nel cinema, ecc. Noi abbiamo cominciato col rompere con tutto ciò che di conven-



zionale c'era nel jazz fino ad allora. Quel periodo oggi è passato e stiamo cercando nuovi contenuti. Adesso la situazione musicale che ci interessa sta avendo più sviluppi di quanti ce ne siano stati negli anni '60.

E poi ci sono oggi molti più scambi tra le scene musicali più interessanti in Europa, come quella inglese, la olandese, e la tedesca. Questi tre « gruppi » lavorano assieme, sia per quanto riguarda la distribuzione, sia per quanto concerne i concerti.

GONG: C'è qualche musicista americano che ti interessa?

KOWALD: Mi piace Steve Lacy, con cui ho suonato. Cecil Taylor credo sia ancora oggi uno dei più importanti musicisti negli USA, perché segue una sua precisa direzione, senza farsi influenzare da mode, come ad esempio un Herbie Hancock. Taylor è uno dei pochissimi che mantiene il suo impegno invariato.

GONG: Quali sono i bassisti che ti interessano di più?

KOWALD: Potrei dire Jimmy Blanton, sono comunque più interessato ai vecchi bassisti che non a quelli di oggi. Mingus, Wilbur Ware, Scott La Faro, mi piace molto Charlie Haden, ma non altrettanto Richard Davis, tutto sommato a lui preferisco Cecil McBee. Se poi parliamo di un Stanley Clarke allora non mi interessa più...

GONG: Quali sono le tue prime impressioni sul pubblico italiano?

KOWALD: Per ora sono piuttosto soddisfatto. Per esempio nell'ultimo concerto c'erano circa 1400 persone. Parte applaude e parte fischiava, dimostrando di non gradire la musica. Questo però mi piace: quello che voglio è che ci sia una reazione da parte del pubblico, qualunque essa sia. Non mi interessano i concerti dove uno suona e, alla fine, il pubblico applaude e se ne va. Mi interessa una partecipazione totale del pubblico e la sua reazione, positiva o negativa che sia.



UNA REALTA' SEPARATA

Chi è Carlos Castaneda? Un antropologo strambo, un « uomo di conoscenza », un mistificatore dalla fantasia estremamente fertile? Se ne sono dette di tutti i colori sul suo conto, fin dall'apparizione del primo dei quattro libri (*A scuola dallo stregone*, *Una realtà separata*, *Viaggio a Ixtlan*, *L'isola di Tolan*) che costituiscono la sua opera.

Una testimonianza incredibile, vissuta e descritta giorno per giorno, dell'incontro di Castaneda con don Juan, uno « stregone » yaqui che lo sceglie come discepolo e gli trasmette, in un crescendo drammatico e profondissimo, le chiavi della sua conoscenza. Una conoscenza nient'affatto « stregonesca », alla fine: ma un modo di vivere il mondo, di vivere nel mondo lontano mille miglia dalla distratta superficialità cui siamo abituati.

Don Juan ha finito per rappresentare, per i milioni di lettori di Castaneda, il depositario di quella cultura esoterica, non razionale che tanto attrae i giovani americani: scardinando con fantastica acutezza tutti i meccanismi mentali dietro ai quali il suo discepolo — Castaneda, e quindi tutti noi occidentali illuministi — nascondeva la sua paura di sperimentare una realtà diversa da quella che gli era stata insegnata a percepire. Dalle esperienze con le piante allucinogene fino al culmine dell'insegnamento, il « vedere » come contrapposto al guardare, il « fermare il mondo » come massima condizione di totale consapevolezza, Don Juan dimostra con implacabile chiarezza — e a tratti con suprema poesia — la falsità del mondo che il nostro razionalismo ha costruito attorno al nostro cranio: tratteggiando in opposizione la figura del « guerriero », dell'uomo che ha saputo trovare una suprema armonia esistenziale.

Castaneda descrive nei suoi libri un tirocinio certo non semplice, e lo fa con la massima onestà: raccontando le proprie paure, le proprie fughe, le proprie collere. E' una persona stupendamente normale: e proprio per questo, alla fine, si rivela l'ideale mezzo di comunicazione dell'insegnamento di don Juan. In quest'intervista raccolta da Sam Keen, dopo un rapporto di anni con il suo maestro, Castaneda traduce —

con un distacco velato d'ironia — in termini culturali facilmente comprensibili ad un pubblico occidentale alcuni attimi salienti della sua esperienza. Chi conosce i suoi libri avvertirà nelle sue risposte una sfumatura di consapevolezza ben precisa. Anche tra le nebbie di Los Angeles, dove vive oggi lo scrittore e l'uomo di successo, la dimensione di Castaneda resta in fondo quella del guerriero...

P.S. - Ringraziamo per l'intervista Stampa Libera ed il giornale alternativo tedesco « Zero ».
Marco Fumagalli

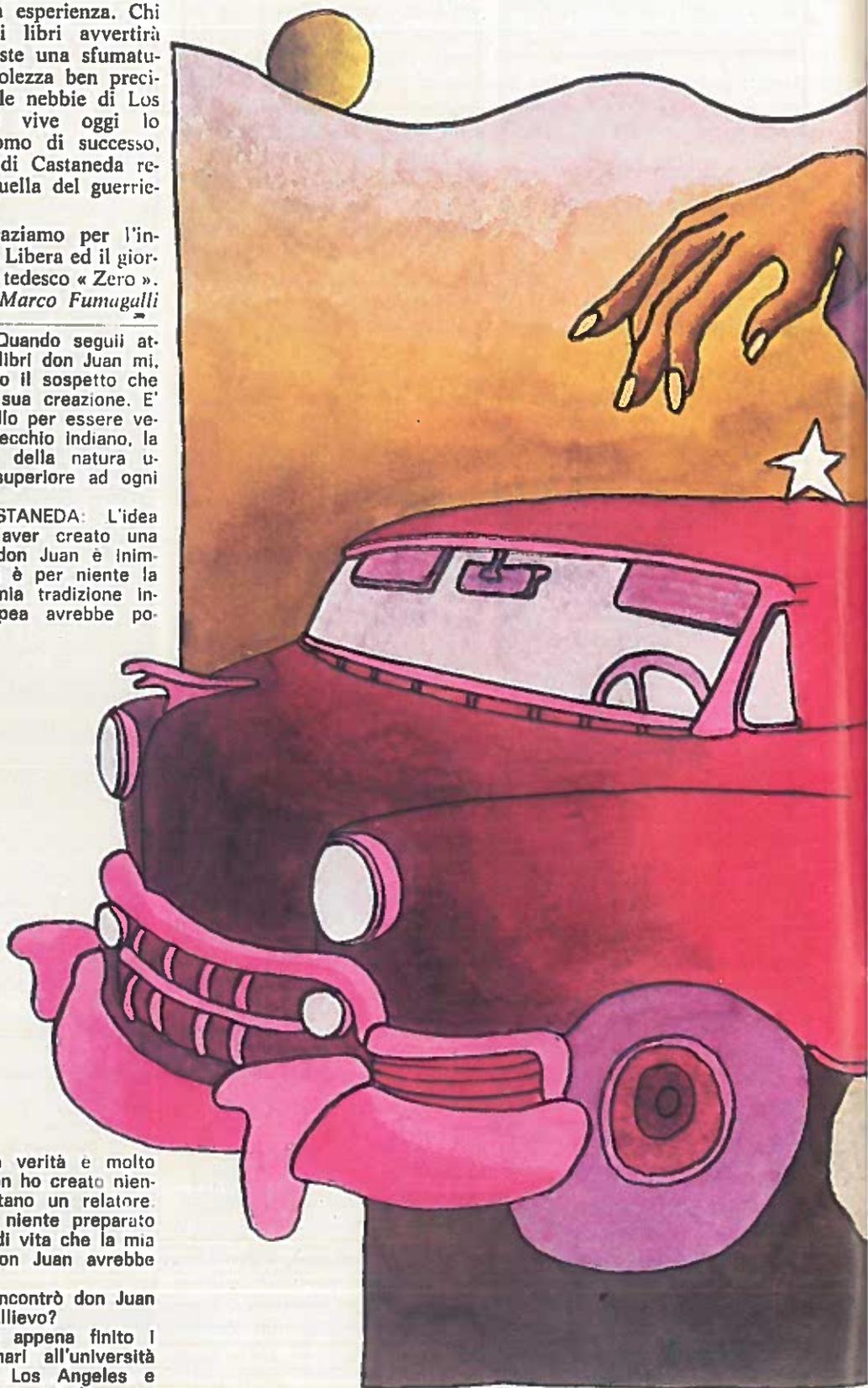
SAM KEEN: Quando seguii attraverso i suoi libri don Juan mi venne ogni tanto il sospetto che egli fosse una sua creazione. E' quasi troppo bello per essere vero: un saggio vecchio indiano, la cui conoscenza della natura umana è quasi superiore ad ogni altro.

CARLOS CASTANEDA: L'idea che io possa aver creato una persona come don Juan è inimmaginabile. Non è per niente la figura che la mia tradizione intellettuale europea avrebbe po-

tuto trovare. La verità è molto più strana. Io non ho creato niente. Io sono soltanto un relatore. Io non ero per niente preparato ai cambiamenti di vita che la mia relazione con don Juan avrebbe apportato.

S. K.: Come incontrò don Juan e divenne suo allievo?

C. C.: Avevo appena finito i miei studi primari all'università di California a Los Angeles e volevo continuare a studiare antropologia. Ero interessato a diventare professore e volevo cominciare pubblicando una breve relazione sulle piante medicinali.



Nemmeno mi immaginavo di incontrare una persona particolare come don Juan. Un compagno di scuola in un deposito di autobus in Arizona mi fece notare un vecchio indiano che era molto informato sul peyote e sulle piante medicinali. Io mi sforzai di tenere il migliore comportamento quando mi presentarono a don Juan e dissi: « ho saputo che lei conosce il peyote, io sono uno specialista del peyote (avevo letto Weston la Barres "il culto del peyote"), potrebbe essere in-

teressante per lei mangiare con me e parlare ». Ora egli mi fissò soltanto e la mia sicurezza si liquefò. Io diventai completamente muto e stordito. In generale ero abbastanza aggressivo e loquace, per questo era un avvenimento fuori dal normale essere azzittito con un solo sguardo. Dopo di ciò cominciai a frequentarlo e un anno più tardi mi comunicò la sua decisione di insegnarmi le conoscenze sulla stregoneria che aveva imparato dal suo maestro.

S. K.: Allora don Juan non è un fenomeno isolato, c'è un gruppo di stregoni che possono dividere un sapere segreto?

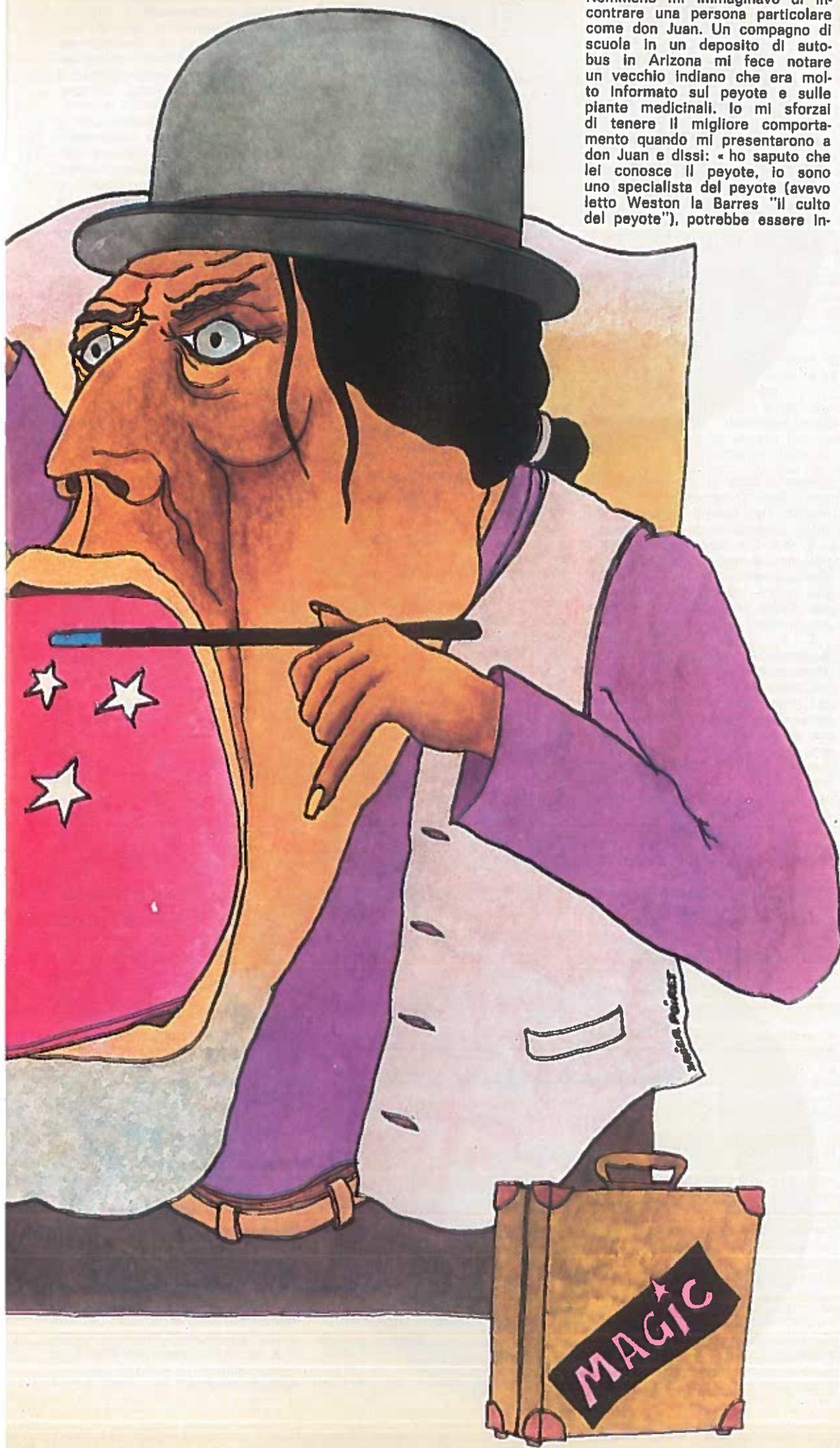
C. C.: Certamente. Io personalmente ho conosciuto 3 stregoni e 7 allievi ma ce ne sono molti di più. Quando lei leggerà la storia della scoperta del Messico da parte degli Spagnoli, vedrà che gli inquisitori cattolici volevano spegnere la stregoneria perché la consideravano come opera del diavolo. La stregoneria c'è da molti secoli. La maggior parte delle tecniche che don Juan mi insegnò sono molto vecchie. Alcune tecniche della stregoneria sono applicate anche in altri gruppi occulti. Si utilizzano spesso sogni per trovare oggetti perduti e alcune persone abbandonano il corpo durante il sonno.

S. K.: Ma dal suo resoconto, quando don Juan e il suo amico don Genaro lasciarono sparire la sua auto nella chiara luce del sole, lo potei solo grattarmi la testa meravigliato. So che un ipnotizzatore può creare l'assenza o la presenza degli oggetti. Potrebbe essere stato ipnotizzato anche lei?

C. C.: Probabilmente una cosa del genere. Ma noi dobbiamo una buona volta avere chiaro che, come dice don Juan, c'è nel mondo molto di più di quel che pensiamo. Le nostre normali aspettative sulla realtà sono create dal consenso sociale. Ci insegnano come il mondo è da vedere e da capire. Il trucco della socializzazione è nel convincerci che le descrizioni sulle quali ci siamo unificati definiscono i confini del mondo reale. La nostra cosiddetta realtà è solo un modo di vedere il mondo, un mondo che viene sorretto dal consenso sociale.

S. K.: Allora lo stregone crea, come un ipnotizzatore, un mondo alternativo attraverso cui escogita opposte aspettative e manipola le parole per produrre un consenso sociale.

C. C.: Precisamente. La mia opinione sull'arte della stregoneria corrisponde oggi a quello che Talcott Parsons ha detto sulle « interpretazioni »: le interpretazioni sono l'insieme totale di immagini e di linguaggio. Alle interpretazioni appartiene anche per esempio la nostra idea della stanza nella quale siamo. Noi abbiamo raccolto una serie isolata di immagini: pavimento, soffitto, finestre, lampadario, tappeto ecc. che formano un intero. Ma bisogna che ci insegnino come mettere insieme tutto questo mondo. Un bambino esplora il



mondo con poche idee preconcette fino a quando non lo si porta a vedere le cose così come va bene alla descrizione della maggioranza. Il mondo è adesione. Il sistema delle interpretazioni assomiglia in qualche modo alla... corsa: noi dobbiamo imparare a correre, ma lo abbiamo imparato una volta e allora c'è un solo modo di correre per noi. Così dobbiamo imparare a vedere e a parlare, ma quando lo abbiamo imparato una volta siamo sottomessi alla sintassi della lingua e al modo di immaginare che essa comporta.

S. K.: Don Juan l'ha socializzato o asocializzato? Le ha insegnato un nuovo sistema di interpretazioni o solo un metodo per liberarsi dai vecchi sistemi e per vedere il mondo come un bambino stupito?

S. C.: Don Juan e io non eravamo d'accordo. Io dicevo che egli mi aveva dato un nuovo sistema di interpretazioni e lui diceva di avermi liberato da ogni sistema. Attraverso lo studio dell'arte della stregoneria egli mi ha dato una nuova serie di interpretazioni, una nuova lingua e un nuovo modo di vedere il mondo. Io lessi una volta a don Juan una parte della filosofia linguistica di Ludig Wittgenstein e lui disse ridendo: « il suo amico Wittgenstein si è legato il laccio troppo stretto alla gola e per questo non può andare da nessuna parte ».

S. K.: Wittgenstein è uno dei pochi filosofi che avrebbero capito don Juan. La sua concezione della molteplicità dei discorsi — scienza, politica, poesia, religione e metafisica — ognuno con propria sintassi e proprie regole, gli avrebbero permesso di capire la Stregoneria come sistema alternativo di idee e di significati.

C. C.: Ma don Juan crede che il suo modo di vedere significa comprendere il mondo senza nessuna interpretazione. E' una pura stupefatta percezione. La Stregoneria è un mezzo per questo scopo. Per rompere la certezza che il mondo è così come ci hanno sempre insegnato, bisogna imparare una nuova descrizione del mondo, cioè la Stregoneria, allora si vedrà che nessuna descrizione è definitiva. Improvvisamente si scivola tra le descrizioni, si ferma il mondo e si sta a vedere. Rimane un solo stupore: la meraviglia di vedere il mondo senza interpretazioni.

S. K.: Lei ritiene che sia possibile, con l'aiuto di droghe psichedeliche, andare al di là delle interpretazioni?

C. C.: Non credo, per questo sono in contrasto con gente come Timothy Leary. Io credo che egli abbia improvvisato e soltanto spostato vecchi significati. Non ho mai preso l' LSD, ma dall'insegnamento di don Juan mi sono convinto che i mezzi psicotropi vengono usati per fermare il fiume delle abituali interpretazioni, per esagerare le contraddizioni all'interno delle cose e per rompere la sicurezza. Ma le droghe da sole non permettono a uno di fermare il mondo. Per



questo scopo si ha bisogno di una descrizione alternativa del mondo. Per questo don Juan dovette insegnarmi la Stregoneria.

S. K.: C'è una realtà abituale che noi uomini occidentali prendiamo come unica e vera e poi c'è l'altra realtà della Stregoneria. Quali sono le loro differenze di base?

C. C.: Nella società europea il mondo è costruito per la massima parte con quello che gli occhi possono comunicare alla mente. Nella Stregoneria il corpo intero viene utilizzato come organo di percezione. Come europei noi vediamo un mondo dal di fuori e parliamo con noi stessi su questo. Noi siamo qui e il mondo è là. I nostri occhi nutrono la nostra ragione e noi non abbiamo nessuna diretta conoscenza delle cose. Nell'arte della Stregoneria noi conosciamo con il corpo intero.

S. K.: L'uomo occidentale accetta per prima cosa che il sog-

getto e l'oggetto siano divisi. Noi siamo isolati dal mondo e dobbiamo unire con un ponte questa spaccatura. Per don Juan e la tradizione della Stregoneria il corpo è già nel mondo; noi siamo uniti al mondo, non alienati da lui.

C. C.: Questo è vero. La Stregoneria ha una differente teoria della incarnazione. Il problema della Stregoneria è di lasciare il corpo e trainarlo per fare di lui un buon apparecchio ricevente. Gli europei si occupano del loro corpo come se fosse un oggetto. E lo riempiono con alcool, cattiva nutrizione e angoscia. Quando qualcosa va storto noi crediamo che siano i germi della malattia entrati da fuori nel corpo e così immettiamo medicine per guarirlo. La malattia non è pertanto parte di noi stessi. Don Juan non crede a ciò. Per lui la malattia è una disarmonia tra l'uomo e il suo mondo. Il corpo è qualcosa di cui dobbiamo renderci



conto e che deve essere trattato in modo irreprensibile.

S. K.: Questo mi ricorda una idea di Norman O. Brown, che i bambini, gli schizofrenici e altre persone simili percepiscono il corpo come se avesse del prolungamenti nel mondo...

C. C.: Il mio colloquio con il coyote è un buon esempio... Quando venne verso di me disse « ciao piccolo coyote, come va? » e lui mi rispose « bene, e tu? ». Io sentii quelle parole ma non in modo normale. Semplicemente il mio corpo coglieva quel che il coyote stava dicendo. Noi potremmo parlare con ogni animale. Per don Juan e gli altri stregoni il mio colloquio con il coyote non era niente di straordinario...

S. K.: Quali animali ritiene migliori?

C. C.: Beh, i serpenti sono amici molto in gamba. Si può imparare a chiamare i serpenti. Essi fiutano tutto: la nostra attività, i nostri sentimenti... Don Juan diceva che le piante come gli animali hanno influssi su di noi. Egli pensa che quando non ci si scusa con le piante di averle raccolte ci si può ammalare o si può avere un incidente...

S. K.: Gli indiani americani avevano opinioni analoghe sugli animali che uccidevano. Se non si ringrazia l'animale che ha offerto la sua vita, affinché noi stessi viviamo, il suo spirito andrà in collera.

C. C.: Noi siamo in comunione con tutta la vita. Ogni volta che noi uccidiamo a bella posta una vita vegetale o animale qualcosa viene cambiato. Noi prendiamo una vita per vivere, ma dobbiamo anche avere la volontà di offrire la nostra vita senza rancore quando è finito il nostro tempo. Noi siamo così importanti e ci prendiamo così seriamente che dimentichiamo che il mondo è un grosso segreto, che ci può insegnare qualcosa, basta solo starlo ad ascoltare.

S. K.: Forse le droghe psicotrope spengono temporaneamente l'IO isolato e permettono una fusione mistica con la natura.

La maggior parte delle culture che hanno conservato il senso dell'unione dell'uomo con la natura fanno uso cerimoniale di droghe psichedeliche. Lei aveva preso il peyote quando parlò con il Coyote?

C. C.: No per niente.

S. K.: Questa esperienza era più intensa di analoghe esperienze sotto l'influsso delle piante psicotrope di Don Juan?

C. C.: Molto più intensa. Ogni volta dopo avere preso delle piante psicotrope io sapevo che avevo preso qualcosa e potevo sempre porre in questione la validità della mia esperienza. Ma quando il coyote mi parlò io non avevo alcuna possibilità di difesa. Non potevo spiegare la causa di ciò. Avevo realmente arrestato il mondo ed ero stato per breve tempo completamente al di fuori del mio sistema europeo di interpretazioni.

S. K.: Lei pensa che don Juan viva sempre in questo stato di consapevolezza?

C. C.: Sì, lui vive nel tempo magico e viene occasionalmente nel tempo abituale. Io vivo nel tempo normale e mi immergo qualche volta in quello magico.

S. K.: Chi va così lontano dai sentieri logori del consenso deve essere molto solo.

C. C.: Credo anch'io. Don Juan vive in un mondo infuso di paura e ha lasciato molto indietro la routine degli uomini.

Quando una volta ero da don Juan e dal suo amico don Gennaro vidi la solitudine che essi dividevano e la loro tristezza di dover lasciare indietro le cose piacevoli e le relazioni della normale comunità. Io credo che don Juan fa della sua solitudine un'arte. Egli ferma e controlla la forza, la meraviglia e la solitudine e le trasforma in un'arte.

La sua arte è il mondo metafisico nel quale egli vive. Per questo i suoi insegnamenti hanno una colorazione così drammatica e un'unità spirituale. Egli costruisce deliberatamente la sua vita e il suo modo di insegnare.

S. K.: Nel suo libro *Viaggio a Ixtlan* lei dà l'impressione (contraria a quella data nei due precedenti libri), che l'uso delle piante psicotrope sia il metodo principale che don Juan utilizzava per insegnarle la sua arte.

C. C.: Don Juan utilizzò le piante psicotrope solo nel periodo di mezzo del mio apprendistato quando io ero così stupido, intellettuale e colto. Io mi aggrappavo alla mia descrizione del mondo come se fosse l'unica verità. Le piante psicotrope crearono una falla nel mio sistema di interpretazioni. Esse disturbarono la mia sicurezza dogmatica. Ma io pagai un prezzo mostruoso.

Quando la colla che teneva insieme il mio mondo si sciolse, il mio corpo era indebolito e aveva bisogno di mesi per rimettersi. Ero come ingrippato e funzionavo solo a livello molto basso.

S. K.: Don Juan utilizza regolarmente le droghe psicotrope per fermare il mondo?

C. C.: No, ora lo può fermare quando vuole. Egli mi disse che per me la ricerca di «vedere» senza l'aiuto delle piante psicotrope era inutile. Ma quando io mi fossi comportato come un guerriero e mi fossi preso addosso la responsabilità, non avrei più dovuto utilizzarle, perché esse possono solo indebolire il mio corpo.

S. K.: Mille voci sono fiorite nel vuoto di informazioni: noi sappiamo quasi tutto su don Juan, ma poco su Castaneda.

C. C.: Questa è una parte molto ponderata nella vita di un guerriero. Per poter tuffarsi dentro e spesso in diversi mondi bisogna non dare nell'occhio. Tanto più si è conosciuti e identificati, tanto più si è limitati nella propria libertà.

Appena gli uomini hanno delle immagini definitive di te e il tuo modo di vivere non puoi più muoverti. Una delle prime cose che don Juan mi insegnò è di spegnere la mia storia personale.

Quando si è creato intorno a sé a poco a poco la nebbia non si viene presi più come comprensivi



Carlos Castaneda

bill e si ha più tempo per la sicurezza. Per questo evito nelle mie conferenze fotografie e registrazioni.

S. K.: Lei adesso rimpicciolisce l'importanza delle esperienze psichedeliche che sono legate al suo periodo di apprendistato e sembra anche che vada in giro a fare magie. Quali elementi dell'insegnamento di don Juan sono importanti per lei? In che modo l'hanno cambiata?

C. C.: Per me sono state molto utili le idee di diventare un guerriero e un uomo di conoscenza con la possibile speranza di fermare il mondo. Esse mi hanno dato gioia e la fiducia di poter controllare la mia vita con le mie capacità.

Quando lo incontrai don Juan avevo poca forza personale. Io ero andato in un sentiero lontano dal mio luogo di nascita in Brasile. Dal di fuori ero aggressivo e arrogante ma interiormente insicuro e indifeso.

Io cercavo sempre scuse per il mio comportamento. Don Juan mi accusò una volta di essere un bambino professionista, poiché ero così pieno di compassione per me. Mi sentivo come una foglia al vento. Come la maggior parte degli intellettuali stavo con le spalle al muro. Non potevo andare avanti. Non potevo vedere nessun modo di vivere che veramente mi entusiasmava. Pensavo che tutto quello che facevo poteva essere il tentativo di un adattamento maturo ad una vita di noia, o la ricerca di forme complesse di passatempo, come l'uso di droghe psichedeliche, hashish e avventure sessuali. Il tutto era la conseguenza della mia abitudine di introspezione. Io guardavo sempre all'interno e parlavo con me. Don Juan mi condusse a guardare fuori e a vedere lo splendore del mondo e a imparare come si raccoglie forza personale.

Gli stregoni considerano la morte come una presenza fisica. Essi dicono «la morte sta sempre alla tua sinistra — la morte è un cavaliere imparziale che ti dirà la verità e il giusto consiglio. La morte non ha bisogno di affrettarsi». Io credo che di non aver rappresentato abbastanza vivamente questi concetti. La morte è alla mia sinistra. Quindi devo vivere come se fosse il mio ultimo istante. Ogni atto è l'ultima batte-

glia del guerriero.

S. K.: Questo suo mondo della morte e della decisione è molto lontano dalle utopie psichedeliche, dove la visione di tempo senza fine rompe la realtà tragica della libera scelta.

C. C.: Quando la morte sta alla tua sinistra devi crearti il tuo mondo con una serie di decisioni. Non ci sono piccole o grandi decisioni, solo decisioni da cercare. E non rimane più tempo per il dubbio e i rimorsi di coscienza. Quando spreco il mio tempo in pentimenti di quello che ho fatto ieri evito le decisioni che ho da trovare oggi.

S. K.: Le tecniche di don Juan sui sogni sono interessanti perché propongono la possibilità di un controllo da parte della ragione sulle visioni.

Senza proporre l'istituzione di un osservatorio permanente e sicuro nel mondo interiore.

C. C.: Il trucco dei sogni consiste in questo: sostenere abbastanza a lungo le visioni per osservarle accuratamente. Raggiunto questo controllo bisogna scegliere prima una cosa e poi imparare a trovarla nel sogno. Su proposta di don Juan provai a prendere le mie mani come punto fisso e camminare tra loro e le visioni. Dopo alcuni mesi imparai a trovare le mie mani e a indirizzare il sogno. Io fui così affascinato da questo metodo che non vedevo l'ora di addormentarmi.

S. K.: Il fermare i sogni è qualcosa come il fermare il mondo?

C. C.: E' qualcosa di simile ma c'è differenza. Quando si è capaci di trovare le proprie mani con la volontà si riconosce che è solo una tecnica. Ciò che veramente si cerca è il controllo. Un uomo di conoscenza deve raccogliere potere personale. Ma ciò non basta a fermare il mondo. E' necessario anche un compito personale. Bisogna portare al silenzio il dialogo interno e dedicarsi al mondo esterno.

S. K.: Quali dei molti metodi che don Juan le ha insegnato per fermare il mondo lei pratica ancora?

C. C.: La mia disciplina principale è di interrompere la mia routine. Io ero sempre un uomo molto regolare. Io mangiavo e dormivo secondo un piano preciso. Nel 1965 cominciai a cambiare le mie abitudini. Scrivevo di notte e mangiavo quando ne sentivo la necessità. Ho così eliminato tanti dei miei abituali modi di essere che a volte lo stesso mi sembrò perfino strano e imprevedibile.

S. K.: Secondo l'esposizione di don Juan il mondo è pieno di cojoti magici, cornacchie incantate e belle streghe... Ma com'è possibile se viviamo qui a Los Angeles?...

C. C.: Io una volta posi a don Juan la stessa domanda. Noi sedevamo in un caffè e dissi che forse avrei imparato a fermare il mondo. Egli guardò dalla finestra le auto che passavano e disse: «Quello è il suo mondo, non lo può rifiutare. Lei è un guerriero di quel mondo». Io abito adesso a Los Angeles e trovo che posso

utilizzare questo mondo per i miei bisogni. E' una sfida da vivere senza una sicura routine in un mondo di routine. Ma ce la si può fare.

S. K.: Il livello di rumore e la costante pressione della massa di uomini sembra distruggere la pace e la solitudine che sono indispensabili per fermare il mondo.

C. C.: No, infatti si può adoperare il rumore. Si può utilizzare a questo scopo il ronzio dell'autostrada, e imparare come si ascolta il mondo esteriore. Quando noi fermiamo il mondo è sempre quello che noi manteniamo in piedi attraverso il nostro continuo dialogo interno. Se noi spegniamo una prima volta il dialogo interno, finisce anche il vecchio mondo. Le descrizioni crollano. Con questo comincia la trasformazione della personalità. Quando ci si concentra sui suoni ci si accorge come è difficile per l'udito catalogare ogni suono e in poco tempo si interrompe il tentativo. E' qualcosa di diverso che la percezione visiva attraverso la quale noi formiamo categorie e pensieri.

S. K.: Il mondo interiore cambia, ma come stanno le cose con il mondo esterno?

Forse noi potremmo rivoluzionare le conoscenze individuali, ma come muovere le strutture sociali che provocano l'alienazione? C'è nel suo pensiero un posto per forme sociali o politiche?

C. C.: Io vengo dall'America latina, dove gli intellettuali parlano continuamente di rivoluzione politica o sociale e dove sono state lanciate molte bombe. Ma le rivoluzioni non hanno cambiato molto. Ci vuole poco coraggio per bombardare un edificio, ma per smettere di fumare, per combattere la propria angoscia, per arrestare il proprio dialogo interno, bisogna formare se stesso di nuovo. Qui comincia la vera riforma. Non molto tempo fa io e don Juan eravamo a Tucson dove tenevano la «settimana della terra».

Qualcuno, che fumava moltissimo, teneva una conferenza sull'ecologia e sui mali della guerra del Vietnam. Don Juan disse: «non mi posso immaginare come possa avere cura del corpo di altra gente quando lui stesso non può soffrire il proprio corpo». La nostra prima preoccupazione dovrebbe dirigersi verso noi stessi. Io posso avere cura dei miei simili quando sono al massimo della mia forza vitale e non sono depresso. Per riuscire in questa condizione devo trainare il mio corpo.

Ogni rivoluzione deve tirare fuori da questo corpo il punto di partenza. Posso cambiare la mia cultura solo attraverso questo corpo che è accordato in modo irrimediabile a questo strano mondo. Per me il vero lavoro è l'arte di diventare un guerriero.

Questa è, come dice don Juan, l'unica possibilità per trovare un accomodamento tra lo spavento e la meraviglia di essere uomo.

Sam Keen

ALTERNATIVA AI TROMBONI



Gli anni '70 hanno visto il nascere di una serie di settimanali e periodici specializzati sui temi culturali.

La cultura alle masse, tema del dopo-'68, è stata la causa prima del fiorire di questi giornali che hanno cercato di spezzare l'egemonia delle notizie, fino a ieri tenuta da pochi grandi editori. Gong inizia con questo servizio l'analisi dei nuovi fermenti editoriali e delle testate impegnate in questo settore.

Trent'anni di « cultura democratica » evidentemente sono troppi: l'assopimento in cui si credeva di avere ormai costretto gli italiani è continuamente attaccato da provocazioni culturali sempre più stimolanti, da « risvegli » sempre più frequenti, è il rifiuto di certe forme artistiche, di comunicazione e di informazione obsolete sta diventando un fenomeno di massa.

Sull'onda del maggio francese e del '68, anche la partecipazione ai fenomeni culturali si è infatti modificata. Il pubblico non si accontenta più di quello che gli viene messo a disposizione esclusivamente come « divertimento », « passatempo »: vuole conoscere, capire, partecipare. Il 15 giugno '75, è stato anche un chiaro « no » alle scelte culturali del partito di maggioranza; l'ha capito finalmente la stessa Dc, che poco prima di Natale ha pensato di istituire la sua prima « commissione culturale ». Un po' tardi, forse. Citiamo il fatto perché chiaramente indicativo delle vaste esigenze culturali di un pubblico da troppo tempo a digiuno e che ora vuole di più e di meglio.

Ancora come esempio, basti pensare all'evoluzione dell'informazione stampata di questi ultimi anni, alla sua trasformazione in chiave generalmente più democratica e più attenta agli interessi reali dei lettori. Le notizie privilegiate sono altre, il linguaggio si è in qualche modo semplificato, le inchieste sono più corrette e condotte con maggiore serietà giornalistica, l'asservimento alla classe politica al potere si è fatto meno evidente, dove non è stato addirittura rifiutato. I prodotti culturali sono discussi con minore ossequio del-

la tradizione, con più attenzione alle nuove forme di sperimentazione e alle loro implicazioni sociali. Gli stessi « femminili » stanno cercando di migliorare l'informazione, di limitare la manipolazione delle coscienze, di uscire dal ghetto « donna tutta casa - uomo - famiglia », sotto la spinta delle nuove esigenze del pubblico femminile. *Canzonissima*, insomma, non può essere ormai per nessun consumatore italiano il caso più interessante dell'anno.

Tutti hanno sotto gli occhi la trasformazione del « Corriere », il lancio massiccio de *La Repubblica*, la significativa sopravvivenza (pur tra molte difficoltà economiche) di ben tre quotidiani della sinistra extraparlamentare e la situazione drammatica, ma piena di nuovi fermenti, della stampa di provincia.

Come testimonia anche il moltiplicarsi di iniziative coraggiose come quelle dei periodici autogestiti (tra gli esempi più recenti *Tempo illustrato* o *Lo Speciale*), o anche l'esistenza di un battagliero mensile (*Prima Comuni-*

cazione) sui problemi della « Comunicazione come tecnica di potere ») la battaglia contro la manipolazione crescente delle testate è un fenomeno felicemente affiancato dall'evoluzione dei lettori: un'evoluzione positiva, che manifesta una domanda crescente di informazione concreta ed approfondita sulla vita culturale. A nessuno inoltre sfugge il significato del successo di vendita registrato negli ultimi due anni da settimanali tipo *Espresso* e *Panorama*, oppure dell'uscita recente di pubblicazioni specifiche (*Tuttolibri*, *Tuttoscuola*) per non parlare di alcuni settori del consumo culturale (musica, hi-fi, radio, audiovisivi) che hanno registrato un'abnorme proliferare d'iniziative editoriali.

Frenetica è diventata anche la ricerca di forme alternative di comunicazione: le radio libere in modulazione di frequenza (ormai più di duecento già in attività) sono nate come contrapposizione al monopolio radiotelevisivo, e l'indice d'ascolto che registrano è l'ennesima riprova della stanchezza e del rifiuto di certa ge-

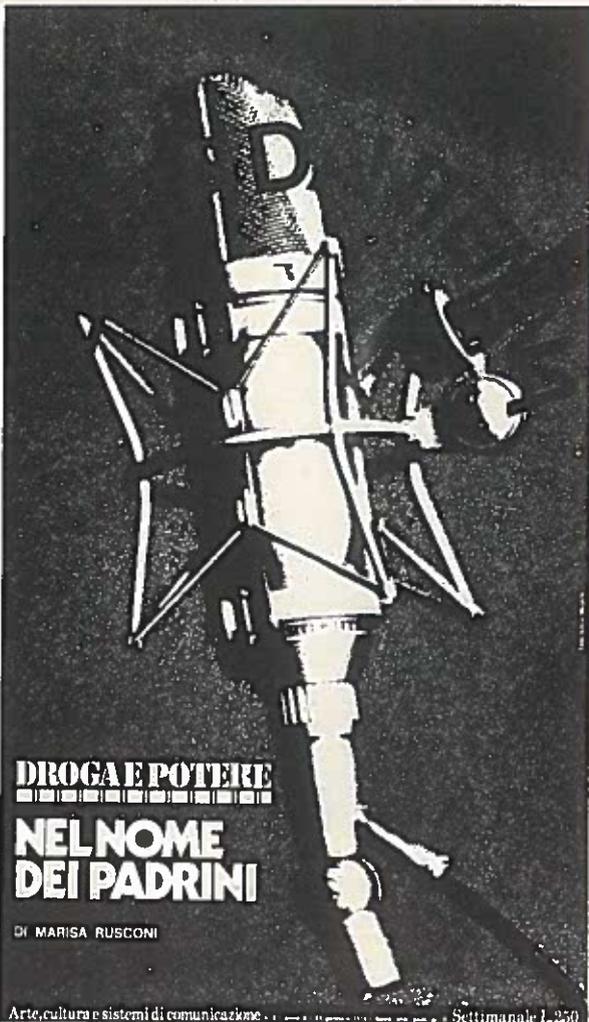
stione della cultura e dell'informazione e della precisa volontà di sostituirla.

I giornali underground si diffondono, si vendono normalmente nelle edicole e insomma (a rischio di contraddire le loro caratteristiche essenziali) si leggono facilmente. I giornali e le pitture murali riempiono ormai le nostre città e si rivelano ottimi strumenti di controinformazione.

Questo modificato atteggiamento del pubblico verso la cultura è tra le motivazioni della nascita di un settimanale relativamente nuovo (esce dal settembre scorso) che vorremmo esaminare più da vicino. Si tratta di *Spettacoli e Società* (edito da Jabitik e Colophon) e si occupa specificamente di cultura, delle strutture che ne stanno alla base, delle sue implicazioni sociali e del suo influsso sul costume. Ne parliamo proprio perché cerca di soddisfare quella « fame di cultura », quella stanchezza di cui parlavamo sopra, e quel bisogno di « saperne di più », di ricevere un'informazione completa aggiornata. Nell'ottica, quindi, di un



SPETTACOLI



DROGA E POTERE
NEL NOME
DEI PADRINI

DI MARISA RUSCONI

Arte, cultura e sistemi di comunicazione... Settimanale L. 250

maggior rispetto delle nuove esigenze di un pubblico nuovo.

Diffuso soprattutto nelle grosse città, conta di coprire da febbraio l'80% del territorio nazionale, e dalla prossima estate tutta l'Italia. *Spettacoli e Società* è, tra l'altro, l'unico settimanale non underground che si occupa, in modo completo, di cultura e comunicazione alternativa, oltre che dei prodotti dei canali normali. Dedicando ampio spazio al cinema (con recensioni e con indagini nel campo della produzione), al teatro (con particolare attenzione verso quello « off », sperimentale, ecc.), alla musica (dalla classica al pop, dal jazz a quella popolare) vista come fenomeno socio-culturale oggi determinante, all'editoria (libri e giornali) alle arti figurative e alla televisione, naturalmente in chiave critica.

Quasi ogni settimana si parla dei rapporti tra cultura e potere, in modo diretto e non « asservito », con nomi e dati precisi (in uno degli ultimi numeri, per esempio, si parla del problema del denaro pubblico nello spettacolo, di quanto sovvenzionamento significhi condizionamento, di come avviene la « pioggia di milioni », a chi toccano e in che misura).

L'impianto redazionale è minimo, ma vastissima è la rete di collaboratori esterni. Tra questi,

citiamo qualche nome: Franco Quadri, Ettore Sottsass, Fernanda Pivano, Marisa Rusconi, Roberto Faenza, Alberto Farassino, Bruno Munari.

Pur con tutte le atroci contraddizioni di un sistema consumistico, anche la nostra società sembra muoversi dai modelli vecchi di comunicazione ufficiale a quelli nuovi, e più differenziati, della cosiddetta « società dello spettacolo »; e all'interno di questa società tutte le forme culturali attive si avviano ad essere sempre più protagoniste: è quanto hanno intuito le poche iniziative editoriali del settore (a cominciare da *Gong*) che negli ultimi due anni hanno portato avanti questa battaglia e che hanno cercato di offrire ai lettori un nuovo approccio, di orientamento e non di invito al consumo più passivo, verso tutti i media culturali.

E in questo senso si caratterizza anche *Spettacoli e Società*, un settimanale tutto teso ad andare oltre il fatto, il fenomeno culturale, per non limitarsi cioè alla critica specialistica, ma indagare su come si è prodotto, perché si consuma, in che modo si determina la risposta del pubblico e in quali direzioni ne modifica il comportamento.

Tonio Vitale

MOD. 47 Cod. ufficio

TELEGRAFI DELLO STATO

SPAZIO per cartellini di urgenza

Trasmesso il ore Trasmittente

Circuito di trasmissione

Tassa principale

Tasse accessorie

TOTALE ... L.

Bollo a data

TELEGRAMMA

PROVENIENZA NUMERO PAROLE DATA ORE

Qualifica DESTINAZIONE

AVVERTENZA - SI PREGA SCRIVERE A MACCHINA O A CARATTERI STAMPATELLO

DESTINATARIO E INDIRIZZO

Importante (Vedi nota 1 a tergo)

es. FIRMA

è in arrivo....
...il nuovo lp di...
...HAMILTON BOHANNON-stop
BL 754102

Indicazioni obbligatorie, ad uso d'ufficio, che vengono trasmesse solo a richiesta del mittente:

COGNOME, NOME, DOMICILIO DEL MITTENTE:

Via e altre indicazioni di servizio

ist. Fedigr. Stato - S. (c. 29.000.000)

(221750) Bc

DISTRIBUZIONE MESSAGGERIE MUSICALI - MILANO

Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio telegrafico. - Leggere, a tergo del presente, le Avvertenze.

RITORNO AL NUOVO MONDO?

1. on the road again

Al Fife Road Theatre di Londra si replica da un mese *Mister Tambourine Man*, « storia musicale dell'uomo che ha cambiato i nostri anni '60 ». In giro, nelle librerie che ospitano « cose pop », fa bella mostra di sé *Knockin' on Dylan's Door*, un libro curato dallo staff di *Rolling Stone* che tenta per la prima volta di delineare una « nuova mitologia », basata sul tour del '74, sul *blood on the tracks*, sul Dylan stravagante ben « dopo il diluvio ». *Billboard* gratifica l'ultimo 45 giri con un *red bullet* color sangue: la stampa, americana ed europea, perde il senno nel tentativo di raccontare tutto dell'attivissimo Dylan di questi mesi.

E' la quarta (in quinta) replica dylaniana, la ennesima aggiunta a un libro che i puristi dal cuore cattivo vogliono chiuso il giorno in cui Zimmerman saltò giù dalla moto, a Newark, nel '66, o tutt'al più la sera in cui andò in onda *John Wesley Harding*, ottima cosa non credibile. La prima venne quando ancora tiravano i '60, con la cartolina della *Nashville Skyline*, dove un uomo completamente diverso, a cominciare dall'abito fisico, offriva la merce del dopo '68 vaneggiando terribili « svolte ». Si gridò al miracolo, si volle restare appesi a un carro che pure viaggiava in direzione opposta rispetto al passato: messa nel paniere capace del « recupero nazionalfolcloristico », quella *muzak* buona soltanto per piccole emittenti texane finì santa e leggendaria, compromettendo una intera generazione (quella elettrica di Monterey - Chicago) che volle sposarne la filosofia. I pochi che si ribellarono e tesero agguati, sbagliarono clamorosamente la mira: A. J. Weberman si mise a scartabellar tra i rifiuti, gridò « sionista » e dimostrò connivenze col Capitale, finse d'indignarsi e pronunciò la sentenza degli sparuti *radicals* d'Oltreoceano: « Dylan non è più dei nostri ».

Non era quello il punto. Più che di un leader, di un « compagno », di un « cane rabbioso » (così volevano le prime cronache) il pop aveva bisogno di una persona viva, energica, con le orecchie tese: tale era stato il Dylan « classico », quello delle *mutazioni* attraverso il periodo *hobo*, il mito bohemien e la *mo-*



torcycle story, quello capace di sciogliere ogni nodo con la giusta strafottenza di chi è assolutamente dentro ». Quale vita diceva invece *Nashville Skyline*, quale aria respirava *Lay Lady Lay*, con il corteo delle banali pretese da jukebox? Il nostro vecchio sogno di una musica asciutta, grintosa, tanto dura da risultar immangiabile agli altri, si frantumava tra i vicoli del *country & western* soporifero: la voce, piatta senza spigoli educata, sublimava la nostra angoscia e la convinzione di aver definitivamente perso il vecchio menestrello.

Un'altra commedia prese piede più tardi, al cominciare della decadenza. Cantando di *George Jackson*, riproponendo il monito di una « dura pioggia a cadere », l'uomo dei silenzi misteriosi e del *Bangla Desh Concert* giocò la carte della protesta, fingendo che nulla fosse successo dai tempi dell'« autostrada rivisitata » proprio lui, che negli ultimi carteggi precedenti aveva fatto svestire languidamente le amanti nella penombra (*I'll Be Your Baby Tonight...*) e implorato il *father of day, father of night* come unica soluzione pacificatrice! La confusione lambiva l'ipocrisia: il Dylan quasi eguale a prima (con voce restaurata, oltretutto) che offriva le *good old songs* ai nuovayorkesi del '72, « arrangiava », con una punta di civetteria le sue canzoni non più messaggi, non più bombe terribili, non più vita. Era ben consapevole, l'uomo, di giocare la parte del fantasma, vecchio e ri-

vestito: a lui l'abilità di continuare la storia, aggiornando il fumetto con nuovi costumi.

Con *Planet Waves* siamo a un'altra alzata di sipario. Il rapporto ambiguo col passato continua: l'artista di *Before the Flood*, isterico quanto impotente, è la marionetta tipica della rappresentazione, pronta a stravolgere le fotografie di ieri nel tentativo patetico di renderle attuali. All'uomo che singhiozza *Just Like a Woman* tanto malamente da suscitare ripulsa, sfugge certo il senso della precarietà della sua arte: perché riproporre qualcosa che è stato, chiuso nella cornice di un tempo, di una generazione, di una magia irripetibile, perché non riconoscere la propria diversità da allora e non tagliare il filo scomodo della memoria?

Quel Dylan (l'inventore di *Wedding Song*, di *Forever Young*, delle prime *belle canzoni* da sei anni in qua) ha comunque un grosso merito: quello di aver ritrovato fiato, mestiere, dignità artistica. Le stupide avventure del « nuovo mattino » son depennate con un rigo blu, le « ipotesi country » pietosamente sepolte nell'istante preciso della glorificazione mercantile: l'uomo riafferma il fucile del *folkrock* e non è poco, sgranando il rosario di *Bringing It All Back Home*, di *Blonde on Blonde*, di *Highway 61*. Tra blues maltrattati e ritmo assassino si coglie qualcosa: « artigianato americano », se non altro, con la voce che risucchia tutto lo sporco ancora in vita tra i *cafés* del Greenwich

e i testi dipinti con furiosa immaginazione.

La gente, sgomenta, getta in aria l'entusiasmo del « tutto come prima » o si chiude nel rifiuto più testardo. L'errore è di entrambi: Zimmerman chiede nuova vita ma cede per forza il passato, riducendosi a « scriver canzoni », lui delizioso imbrattatore di esistenza giovanile. Così visto, l'uomo perde poteri infiniti, si appiattisce, schiuma nel gruppo folto della decadenza: ma scrive pagine di godibile suono, anche, pur col limite vistoso del passato e del « già detto ». *Blood on the Tracks* chiarisce la fiaba. Con mano felice, con mestiere sicuro, il Bobby « ingessato » di *Before the Flood* torna a luminosa vita tra le bestemmie di *Idiot Wind*, il sussurro di *Simple Twist of Fate*, il « country scherzato » di *Lily, Rosemary and Jack of Hearts*: si sta bene, riescono strane capriole ormai dimenticate ma il gioco si ferma lì, alla prima pelle, incapace di farsi vita e magia grande. Ben altra cosa il pacifista accanito '63, il magro angelo beat dei *mid sixties*, il cattivo beffardo - intrigante della *tournee* europea! Tra le corde della sua chitarra si agitavano grappoli di marijuana, allora, e scoperte estasianti, e rabbie da bruciare, e amori stravolgenti: Dylan parlava per sé e per tutti, irripetibile portavoce di una generazione inghiottita dal tempo.

Con questa spicciola saggezza, con un po' di amore che altre volte abbiām voluto soffocare, ci preme dar spiegazione del Dylan attuale: del paladino di *Hurricane*, cioè, del nostalgico visto più volte tra le viuzze del *Village*, dell'uomo desideroso di comunicare con la gente che gira per gli States portandosi dietro illusioni e Joan Baez, rimorsi e Roger Mc Guinn e un violino tanto nuovo quanto intrigante. A questo signore dubbioso, vogliamo concedere il dono della buona fede, in tutta sincerità: ma anche così facendo non si riesce a veder chiaro, tante sono le voci che s'inframmezzano, tante le risse, i fantasmi, i « perché ». La vecchia disputa col passato non è sopita, anzi solleva la testa: il ritorno di Joan Baez, incredibile e un po' patetico, è la vernice di autenticità per credere di essere ancora tra i *campuses* di Berkeley e i *sit in* contro un Vietnam senza ritorno. Così i concerti senza preavviso, vec-

chi manifesti « misteriosi » che ormai irretiscono solo gli ingenui disperati: così la « battaglia pubblica » per strappare alla galera un vecchio pugile forse innocente, ultimo personaggio di una galleria ricca di allucinanti Hollis Brown, di William Zanziger senza pietà, di Davey Moore dalla misera fine. Dylan salta sempre più indietro, cercando di cogliere il « se stesso » abbandonato chissà dove: resistiamo al suo fascino, esprimiamo dubbi, riserve, ma non possiamo fare a meno di ammirare l'energia, la voglia di scoprirsi come e più di un tempo. Intorno, la solita tempesta mercantile capace di falsare i contorni: e l'interesse morboso di un'America quasi nuda di miti, legata ai suoi « figli del destino » con l'amore cieco di chi non vuole smentite.

Desire, l'ultimo Lp, è ancora sabbia da gustare. I *reports* lo vogliono incantato, ricco di colore, con vessilli di tradizione come fu all'epoca delle migliori storie Band: la voce di Emmylou Harris, brutto « astro nascente » del pop americano, è l'incognita più vistosa della intera equazione. *Hurricane*, invece, singolo con pretese di leggenda, è già negli scaffali della mente: lunga canzone appassionata, *Sad Eyed Lady of the Lowlands* annegata nel veleno, con le stesse esagerazioni e gli scompensi che animavano quell'*hit* celebrato. Dylan si getta all'assalto dell'ascoltatore, inciampa: facendo chiacchierare troppo gli arnesi « di sotto », con un violino folcloristico e vano quanto la steel di Buddy Cage sul *Blood on the Tracks*. Il testo, oratorio, retorico, rammenta le contorte prediche dei « times they are a changin' ». La figurina dylaniana è sempre ritagliata nella tempesta, nel fuoco cosmico, nel peccato, incapace di esistere con giudizio « realtà ». Per un attimo si intravede il leggendario equilibrio: sappiamo tutto del « vizio Zimmerman » e pure ne soffriamo l'assalto, lo facciamo nostro, lo penetriamo sino alle viscere.

Questa, la fotografia. Da un lato Dylan che si muove, respira, si azzuffa col passato e calpesta il futuro: dall'altro la folla dei curiosi, degli addetti ai lavori, dei mercanti e dei semplici nostalgici che tentano di piegar la storia ai propri stupidi bisogni. « God relps the troubadour who wants to be a star », cantava anni addietro il saggio Phil Ochs, « Dio aiuta il mensestrello che vuol essere star »: ma forse non esiste dio tanto potente da compiere l'operazione inversa.

2. poem to joanie

Ai cannocchiali dei dylanolo-

gi, le « poesie non cantate » son sempre apparse come « zone oscure ». Non ricordiamo, nemmeno ad aguzzar la mente, studi critici, racconti, congetture, ipotesi al riguardo: la « scienza dylaniana » trova il compendio nella « sonata discografica » e nel grosso concerto dei testi in musica, e solo in quelli.

Una ragione, semplice, può essere scovata nell'incertezza della materia. I « giochi verbali » di Zimmerman son seminati qua e là, appesi ai fili delle *jacket notes*, lasciati vivere in magri fogli interni, persi in oscure rivistine senza fiato: la collezione, difficile, suona più strabica delle pagine di *Tarantula*, mosaico dove l'*hobo* strafottente vive con il quasi Ginsberg della motocicletta e via di questo passo, tra slanci kerouachiani e limpida poesia meditata. Un libro utile, *Bob Dylan / Writings & Drawings* (se ne contano due edizioni: una « elegante », di grosso formato, l'altra in versione *pocket*, una sterlina e mezzo) ha provveduto a raccogliere, tra le altre cose, questi frammenti non ancora « sistemati »: l'inchiostro è duro, eccitante, merita letture appassionate e considerazioni non banali. *My Life in a Stolen Moment* e *Last Thoughts on Woody Guthrie* sono le prime cose in ordine temporale, sogni del Bob Dylan « scappato di casa a 10, 12, 13, 15, 15 e mezzo, 17, 18 anni, preso e rimandato indietro sempre, meno una volta »: vengono poi gli *Undici Epitaffi Schizzati* (quelli rintracciabili sul *Times They Are a Changin'*), le *Some Other Kinds of Songs* (« il retro » di *Another Side*), un bizzarro *Advice For*

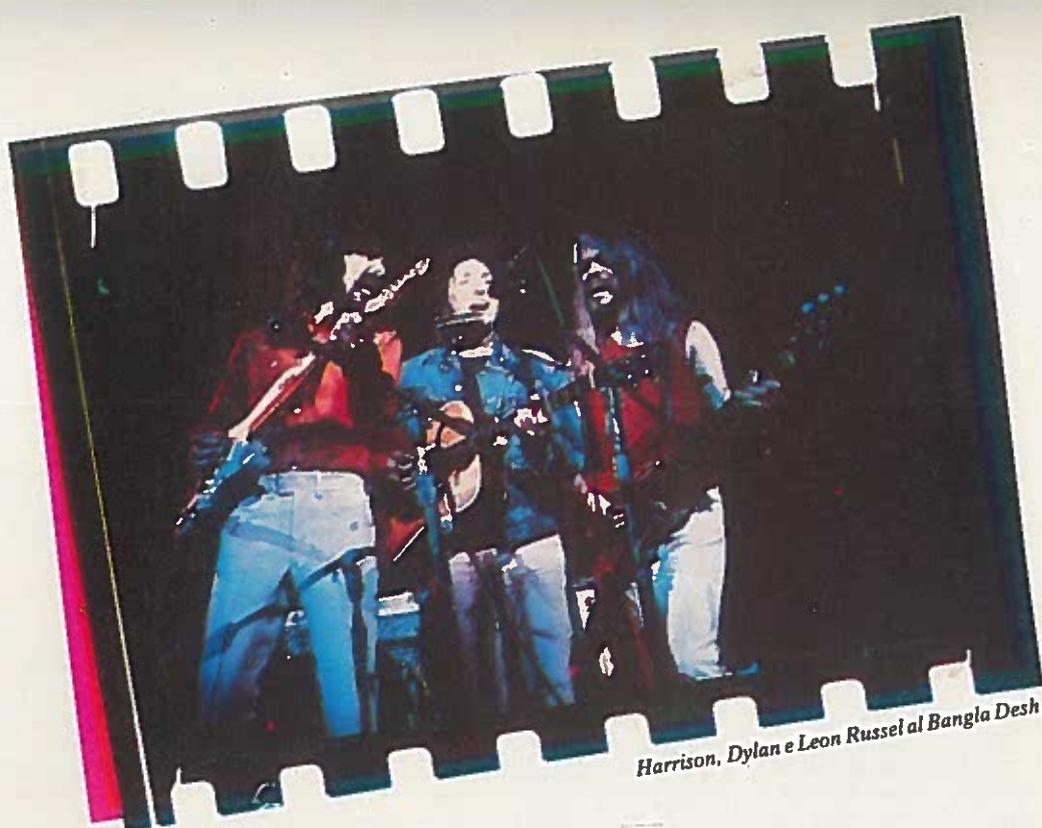
Geraldine and His Miscellaneous Birthday, le prefazioni a *Bringing it All Back Home* e a *Highway 61 Revisited*, dove il profumo è già quello di *Tarantula* e la parola/suono si è impadronita ormai di freschissima nuova geometria.

In mezzo, come a voler riassumere tutto, una strana poesia interminabile, senza titolo: usata anni fa (se lo ricorderanno certo i figli del '67...) come introduzione a un album della Joanie Baez, l'esimio *In Concert volume 2*. Il racconto (ironico, violento, falso, appassionato, com'è nella tradizione delle creature Dylan) è di quelli leggendari: la sua bellezza è la tensione, la scoperta dell'esistere con pensieri, miti, paure; la sua genialità è l'equilibrio misterioso che fa sciogliere la lingua senza l'artificio delle tante *I Shall Be Free*, mescolando l'eco della *poesie d'amour* col rumore crudo di un *beat* un po' scolastico. In due sole altre occasioni (ma azzardiamo, certamente) ci riesce di scorgere una eguale lucidità, un simile forte atteggiamento di fronte allo scrivere: parliamo di un vecchio « epitaffio » (« *The Town was born in holds no memories* »), dove l'arte letteraria è prodigio di immagini, flashes, suoni, frammenti, e della *Ballad of Frankie Lee and Judas Priest*, con l'esatta spiegazione del moralismo dylaniano.

Lo Zimmerman tratteggiato, ripreso, dipinto, è il perfido eroe degli anni d'oro, il « rifiutato » che si compiace dei mille « no » del prossimo inventandone, quando occorre, di nuovi. Il personaggio, che nel tramutarsi dei versi diventa « buffone intristi-

to », « re solitario », « poeta sgomento », gioca con l'egoismo più forte di ogni verità: ogni sua situazione è eccezionale, ogni problema cosmico, ogni paesaggio straordinario. Giù per queste righe, fresche di vita come poche, c'è l'inquietudine del ragazzino approdato a New York che si giudica con fare accalorato, dopo aver sentenziato sui « tempi in movimento »: amarezza e compiacimento suonano la stessa campana che più tardi apparterrà a *My Back Pages*, all'urlo orgoglioso di « I was so much older then / I'm younger than that now ».

Due parole conclusive per sottolineare l'incredibile (bellissimo) « appunto estetico » delle prime righe, dove la filosofia sposata ai tempi di *Freewheelin'* è resa gioiosamente a voce spiegata: e per rimarcare l'elogio grande alla Joan Baez, sincero e vigliacco, capace di emanar profumi strani specialmente oggi, in piena festa di *revival*. L'ultima notazione (non c'è possibilità di *tradurre* nessuno, tantomeno Dylan) è scontata e quasi banale: il ritmo zoppo della scrittura originale, il gioco delle assonanze e delle contrazioni, il gusto « nasale » di un *talkin' blues* sputato addosso si stempera nella forma italiana, dove il *significato* è fatto salvo ma la *sensazione magica* soccombe per forza. Diciamo dunque che questa poesia l'ho scritta io, dopo un sogno dylaniano: diciamo anche che leggere non è solo penetrar le righe ma mettersi sopra, sotto, di traverso, in margine, e lasciarsi incantare da quello che succede.



Harrison, Dylan e Leon Russel al Bangla Desh

Poem to Jamie

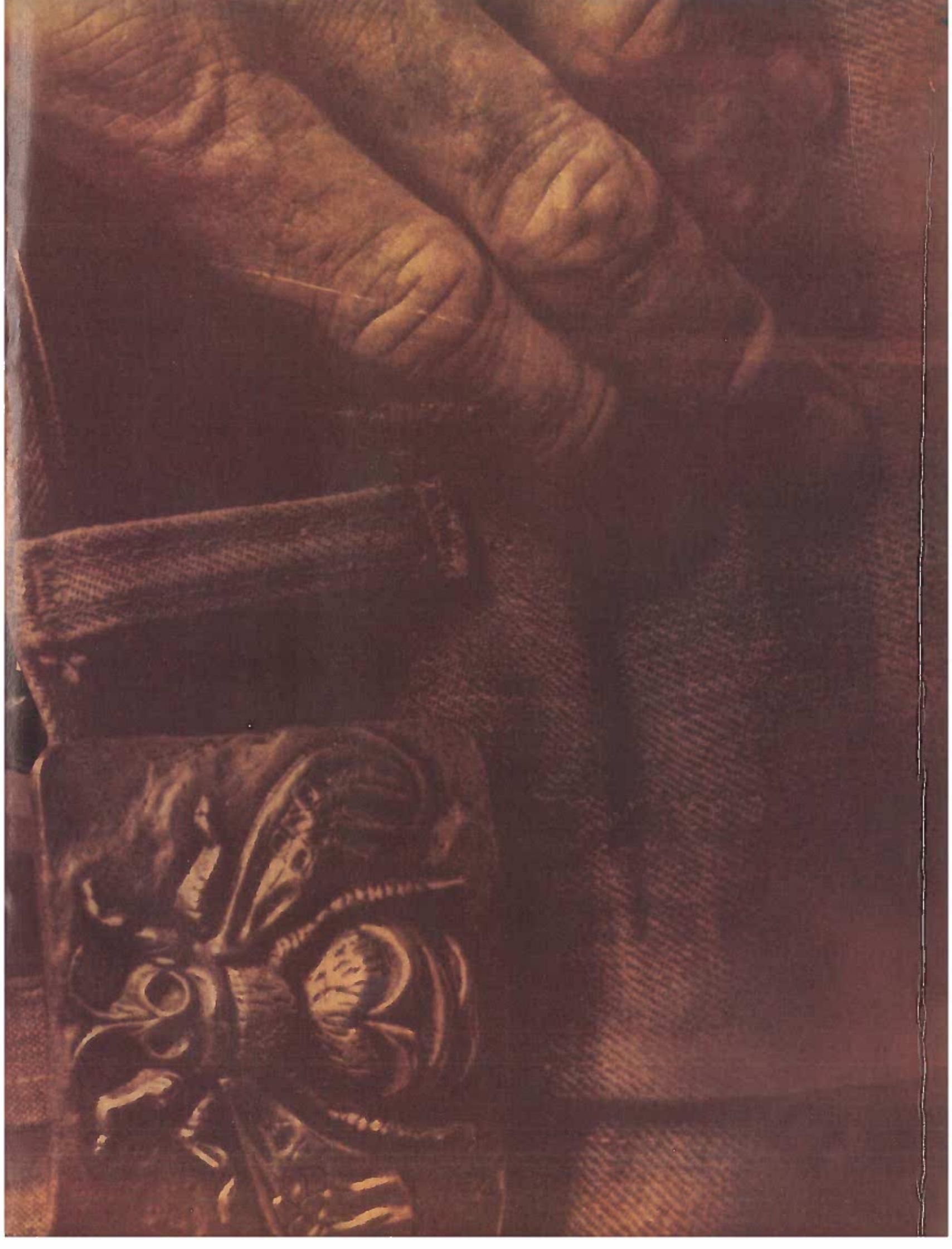
Nei miei più giovani anni ero solito inginocchiarmi a fianco della casa di mia zia su una distesa ferrata e bruciare l'erba sulla terra di fuori e strappare selvaggiamente le radici e passare le ore a contare le spiagge e le macchie di verde che si formavano sulle mie mani nell'attesa di udire il suono delle macchine ferrose che rotolavano. Le rotaie allora ronzavano e io mordevo il labbro e riprendevo il dominio di me stesso, non appena il fischio aveva lamentato accovacciandomi al grugnire della macchina e salutavo timidamente il macchinista e contavo i vagoni che se ne fuggivano ma non appena l'eco appassiva nel giorno e io capivo che il treno se n'era andato allora i miei occhi si posavano verso le mani con verdi macchie a federare i palmi come sangue che dica chio abbia preso e non restituito ma guardando indietro verso lo spiazzo vuoto dove la terra era rotovolla in su e in giù e le radici giacevano morte presso l'altare dicevo « come può importarmi ciò » oppure « sono certo che l'erba non ne risente in qualche modo crescerà ancora e comunque cos'è uno spiazzo d'erba » e mi asciugavo le mani per levare le macchie e gettavo una pietra sulle rotaie con l'eco della distesa ferrata che incombeva grave come una ruota di trono all'alba della pioggia di domani e chiedevo a me stesso di essermi amico e camminavo per la mia strada come una volta si presentava e cantavo la mia canzone come un furbco indemoniato con un calcio e una bestemmia dal grembo di mia madre.

In anni più recenti benché ancora giovane la mia testa si è dondolata pesantemente con vertigine oscillazioni e un confuso pensiero ha preso a esistere con le frontiere della mia gioventù e mi son chiuso in me stesso e ho perso la chiave e ho lasciato che i simboli prendessero forma e che io creassi avversari da combattere da sferrare con la mia lingua contro cui ribellarmi

Dylan
cigarettes

20 CLASS A SONGS





e su cui sputare forte con parole di vomito
ma ho imparato a scegliere bene i miei idoli
affinché siano la mia voce e raccontino la mia storia
e mi aiutino a combattere il mio spettro rissoso
e il mio primo idolo è stato Hank Williams
perché cantava delle linee ferroviarie
e delle stanghe di ferro e delle ruote strepitanti
e non c'era dubbio che ciò fosse reale,
e il mio primo simbolo è stato la parola « bello »
perché le linee ferroviarie non erano belle
erano di un nero fumoso e avevano grondaie colorate
e maleodoranti e piene di fuliggine e di polvere
e ho giudicato la bellezza con quelle regole
e l'ho accettata solo se era sgradevole
e se potevo toccarla con mano
perché solo allora capivo
e dicevo « sì, questo è reale »
e ho camminato per la mia strada e cantato la mia canzone
come un buffone intristito
nel circo del suo mondo personale...

A Woodstock nella casa di un pittore
con amici sparsi per la stanza
e lei che parlava da una sedia
e io accosciato di traverso su una coperta
mi ero acceso una sigaretta e ridevo
e tracannavo un vino rosso e leggero da solo
con le radici del mio cuore in tumulto
e la stanza che girava e si muoveva a mulinello e vagava
senza barriere che la fermassero
quando tutt'a un tratto l'aria silenziosa si fendette
aperta dalla sua voce sonante
senza che nulla fosse sciupato dalle sue labbra
e per istinto il mio sangue ribollì
e mi agitai e cominciai a cercare
quel muro che doveva cadere
ma i miei nervi in riposo non erano inquieti
e questa volta non sarebbero saltati
« Lascia che la sua voce risuoni » gridavano
« siamo troppo affaticati per farla smettere di cantare »
il che distruggeva tutte le regole che mi erano proprie

e mi lasciava imbarazzato senza scelta alcuna
se non ascoltare la sua voce
e quando mi appoggiavo sui nudi gomiti
che fiaccamente sostenevano il mio corpo
io sentivo il volto gelato sino all'osso
e la bocca come ghiaccio o pietra solida
non mi sarei mosso se mi avessero chiamato
e il tempo galleggiava come velluto
sino a che con dolori di fame imploravo
« Non smettere di cantare... canta ancora ».
Lei rideva come se sapesse
che le sbarre tra di noi erano cadute
e io ridevo di un riso quasi pazzo
e prendevo di mira i muri del soffitto
una volta compreso il comando azionato
e i miei gomiti si piegavano sotto di me
e la mia testa si ripiegava sul pavimento
e i miei nervi tremanti se ne andavano galleggiando in libertà
ma ricordavo le parole da scrivere
per un'altra volta all'alba del giorno dopo
e stringevo sogni involontari
mentre andavo via in qualche posto nella notte.

Oh com'era piccolo debole e triste e pazzo
il mio pensare che la bellezza fosse
solo bruttezza e letame
quando davvero non è altro che una magica bacchetta
che si agita e si tormenta nella mia mente
e sa che è l'unica a sentire
e sa che io non ho possibilità
e mi inganna nel pensare cose
come che siano le mie mani a comprendere
ha ha ha come deve ridere
per avere sviato qualcuno come me alla ricerca
di cogliere i suoni distinti dalle correnti
e strappare via la rabbia delle onde
ah ma non mi ingannerai più
perché la brezza ascoltata nel respiro di una ragazza
si è dimostrata vera come il sesso e la femminilità
e profonda come i più profondi abissi di morte
e forte come i più deboli venti che soffiano
e lunga come il destino e la paternità



e come tamburi vagabondi
e gongs cinesi
e campanelli di cattedrale
e accenti di campane
tutto ciò ha intonato inni di misteri
e il mistero è troppo confuso
non può essere risolto o compreso
da mani o piedi o punta di dita
e non dovrebbe essere chiamato con un nome di vergogna
da quelli che cercano facili risposte
in ogni libro, esclusi se stessi.
Vattene, lampo ridi di me
fà scintillare i tuoi denti
e batti le tue ginocchia
è la tua burla e per me va bene
sto ancora cercando me stesso
ma è un vero peccato che tanto tempo si sia perso.

Nei miei ultimi tempi i miei idoli sono caduti
perché ho capito che erano uomini soltanto
ed esistevano ragioni per le loro morti
che non mi appartenevano non completamente almeno
e non dipendo più da loro
ma ciò che ho appreso da ogni dio dimenticato
è stato che il campo di battaglia era il mio soltanto
e solo io posso lapidarmi
e i simboli con cui sono cresciuto fino ad ora
informi ma ben visibili
erano visti da me in una falsa luce
e il simbolo **bellezza** ancora mi solletica le budella
ma ora con un vergognoso suono in più.
E mi sono ribellato due volte perché sono testardo e dieci perché sono orgoglioso
e ho camminato per la mia strada e cantato la mia canzone
come un astuto criminale che non ha fatto del male
e nemmeno commesso omicidi ma
andava gridando tra le sbarre
dal carcere di qualcun altro...

Ultimamente ancora a New York
nei miei personali termini ho detto con esperienza
« La sola bellezza è negli strepiti e nei freni
vestita in abiti di polvere e di sudiciume ».
L'ho cercata in ogni buco
ho saltato a testa in su per incontrarne il seno
ho sussurrato dolcezze al suo orecchio
ho baciato la bocca e afferrato la sua cintura
ho ruotato attorno al suo corpo
sul suo ventre mi sono scaldato
e come un cieco innamorato ardito in volo
ho gridato dall'interno delle mie ferite
« La voce che parla per me e mi appartiene
è il duro sudicio suono di una grondaia
perché è solo quello che io posso toccare
e la sola bellezza che io posso sentire »
e mi ci sono immerso dentro per una mia scelta personale
per nutrire la mia pelle di affamati buchi
e ho respinto ogni altra voce
e ho camminato per la mia strada e cantato la mia canzone
come un re solitario
che sta fuori nel giardino della regina
e guarda dentro
una fossa profonda.

Il tempo è trascorso e i volti sono passati
e molti pensieri mi sono stati insegnati
da nomi e da teste troppi da contarsi
che hanno sfiorato la mia strada e subito se ne sono andati
ma qualcuno è rimasto come amico
e benché ognuno sia il primo e nessuno il migliore
è adesso che io parlo di una persona
che mi ha dimostrato che i ragazzi ancora crescono
una ragazza che ho incontrato nella comune terra
che come me ha strimpellato toni solitari
con una « piacevole voce » così ho sentito dire la prima volta.
« Una vera bellezza » ha detto la gente
« Meravigliosi suoni » hanno detto i giornalisti
« Odio questa sorta di musica » dico io
« La bellezza è brutta, uomo,
gli stridenti tremanti nervosi suoni sono
la sola bellezza che io capisca ».
Così tra le nostre lingue c'era una sbarra
e benché si parlasse dei timori del mondo
e avessimo rumorosamente riso delle stesse futilità
e avessimo preso i nostri occhi come identici bersagli
quando la vedevo seduta a cantare

una siepe di sordità con la velocità di uno sparo
spuntava come un vetro protettivo
e io parlavo ad alta voce dentro la mia testa
come un doppio scudo contro i suoni.
« Non c'è voce se non è brutta
e del resto che m'importa se non posso toccarla con mano
dunque non sperare che io capisca
ma attenderò sino alla fine della tua canzone
perché c'è qualcosa che ti riguarda
ma non so cos'è ».
E ho camminato per la mia strada e ho cantato la mia canzone
come un poeta sgomento
che vaga per la sua spiaggia
tirando calci a pezzetti di legno, con la mia ombra
timorosa del mare...

In una automobile in viaggio l'ho sentita parlare
delle ore d'infanzia trascorse
come una ragazzina in un paese arabo
e mi ha parlato dei cani che ha visto
interamente massacrati
e ho appreso di come la gente ne ridesse
di come percuotessero i poveri cani sino alla morte
negli occhi di bimba che cercavano e non riuscivano
a nascondere un cane in casa
e ho voltato la testa senza una parola
e freddamente me ne sono andato per la strada
e con il vento che percuoteva per metà il mio viso
la mia memoria è scivolata indietro, mentre l'autostrada svaniva
indietro solo per un attimo
verso un pezzo d'erba che moriva
e nello stesso tempo un cane stava nascosto
e quella sensazione di colpa era ancora presente
ma non per le radici che avevo strappato
ma per lei a guardare i cani che venivano uccisi
e gliel'ho detto con tenerezza respirando lievemente
« Devi ascoltar la sua voce...
forse c'è qualcosa nella sua musica »
« Ah, ma cosa può importarle, ad ogni modo
uccidi quei pensieri... non sono buoni,
solo ciò che è brutto è comprensibile ».
E ho immerso la mia testa nel vento
e ho lasciato che la brezza disperdesse le parole
fuori dal mio respiro mentre un camion rombava
e quasi ci ha gettato fuori strada
e in quell'istante non avevo canzoni da cantare..

E così ancora una volta di più è inverno
e ciò significa che devo attendere la primavera
per vagare laddove mi inginocchiavo
quando la prima volta ho sentito cantare il treno
e ho strappato la terra sulle radici
ma ora non userò più la forza
per passare il tempo brucando l'erba
e aspettando il suono del treno
no la prossima volta sarà un altro giorno
perché il treno sarà là quando io verrò
e attenderò per ore che la macchina passi e
allora appena l'eco sarà svanito
io mi piegherò a contare le macchie d'erba
ma una cosa che cambierà
sarà che al posto di strappar la terra
io la tratterò come un amico
e quando il treno sarà vicino
farò un cenno con la testa
alle grandi ruote di ottone
e dirò « howdy » al guidatore
e griderò che Ioanie lo saluta
e guarderò il macchinista grattarsi la testa
domandandosi cosa mai ho voluto dire
e resterò e mi ricorderò di quando
una pietra
era stata gettata da un demonietto di ragazzo
e farò la mia strada da qualche parte
tra l'invisibile verde e il veloce e nero treno
e canterò la mia canzone come un selvaggio ribelle
perché è quello che in fondo sono e non posso negarlo
ma almeno avrò imparato a non danneggiare
a non colpire
a non fare del male
e Dio lo sa... a non cercare.

Bob
Dylan

PARTECIPAZIONE E FARFALLE

Ci si chiede, innanzitutto, se vale la pena di riproporre al pubblico eterogeneo d'oggi un recupero dell'arte clownesca attraverso l'antico linguaggio dei gesti, attraverso un umorismo immediato e spontaneo, impreveduto e irriverente.

Il gruppo mimico « Quelli di Grock » (così battezzato dai suoi componenti in omaggio all'arte del grande clown svizzero) rispondono che lo spazio per comunicare tale esperienza esiste quant'è vero che il pubblico è sempre più orientato verso momenti di partecipazione attiva se non addirittura di gestione dello spettacolo. Jolanda Cappi, Giorgio Caldarelli (Gero), Osvaldo Salvi e Maurizio Nichetti, mimi formati al corso del Piccolo Teatro sotto la direzione artistica di Marise Flach e Angelo Corti, l'anno scorso fondavano un collettivo didattico inizialmente patrocinato dal Salone Pier Lombardo di Milano. Scopo dell'iniziativa: riesumare i valori dell'umorismo popolare del clown in contrapposizione all'ormai sbiadita, antipopolare e perfino astorica figura del mimo classico. « Di Marcel Marceau, per esempio, non vogliamo mettere in dubbio la perfezione tecnica ma è una... farfalla e, in ultima analisi, la sua arte non ci va bene ».

La metafora è del resto abbastanza chiara: le farfalle per quanto variopinte e piacevoli da vedersi, destano solo un godimento estetico fine a se stesso. « Marceau è una farfalla classica come, nella nostra società, sopravvivono tutt'oggi farfalle intellettuali, liberty o comunque d'élite. Nel suo lavoro traspare tutto l'auto-compiacimento di chi « detiene l'Arte » da una posizione snobistica e antipopolare. Né si può dire che il suo linguaggio mimico esprima seppur velati contenuti d'attualità. Insomma, è perfetto e inutile proprio come una

farfalla ». Questo è l'emblematico biglietto da visita del gruppo. « Quelli di Grock » hanno del resto riscosso un caloroso successo in diversi teatri e scuole milanesi presentando due spettacoli in cui lavorano insegnanti affiancati da alcuni promettenti allievi del secondo corso. Proponendosi come obbiettivo una partecipazione attiva per il rinnovamento artistico-didattico specialmente nella scuola dell'obbligo, i mimi portano i loro spettacoli anche nelle palestre e nelle aule scolastiche. « Divulghiamo la nostra tecnica e il no-

stro linguaggio, i mille modi di far spettacolo, facendo divertire e pensare. Per la scuola tradizionale già quest'ultimo accostamento « far pensare divertendo » dovrebbe essere qualcosa di alternativo ».

Col loro primo lavoro, intitolato: **Spariamo alle farfalle**, Salvi e Caldarelli, autori del testo, si sono impegnati per coinvolgere un pubblico sempre più vasto nelle ricerche didattiche del gruppo al di fuori dell'ambito ristretto delle lezioni. Clown, mangiafuoco, giocolieri, mimi e musicisti « giocano »

per il pubblico e tra il pubblico. A parte la loro innegabile preparazione tecnica e culturale, è interessante il tipo di dialettica che, abolita la discriminazione tra palco e platea, si stabilisce tra protagonisti e astanti fino al conseguimento di un umorismo direttamente proporzionale alla partecipazione attiva dello spettatore. La seconda fatica del gruppo: « Il mimo non è muto » si colloca in un tentativo assai interessante di « spettacolo-lezione ». Gli allievi sul palco si impegnano in una gustosa serie di sketch e pantomime che illustrano le varie tecniche del mimo (drammatizzazione teatrale, caratterizzazione comica, acrobazia, improvvisazione) mentre la voce dell'insegnante spiega al pubblico tutti i loro passaggi « in diretta ». Insomma il loro lavoro è una proposta nuova di spettacolo che recupera le basi geometriche dell'arte mimica per costruire un'architettura comica di buon effetto e, soprattutto, attuale e gustosa. La scuola di mimo del gruppo « Quelli di Grock » ha sede a Milano in via Panzacchi 1. Oltre all'attività artistica pratica, il collettivo svolge un interessante programma di ricerca audiovisiva sull'origine, la funzione e l'importanza del clown nel mondo dello spettacolo; gestisce un laboratorio per la costruzione di maschere, costumi e attrezzatura scenica e ha in fase di attuazione una serie di incontri con altri gruppi mimici per uno scambio di opinioni sulla base delle esperienze fatte. Per quanto strano il gruppo è finanziariamente autogestito. Diciamo strano perché gli « sparatori delle farfalle » per il loro impegno e la loro preparazione, oltre che per l'interesse suscitato tra pubblico e studenti, ben meriterebbero l'interesse e l'incoraggiamento del Comune di Milano.



Discografia Art Ensemble Of Chicago

<p>Prima formazione: Joseph Jarman e Roscoe Mitchell, sassofoni, vocale, strumenti e percussioni vari; Lester Bowie, tromba, flicorno, vocale, strumenti e percussioni vari; Malachi Favors, contrabbasso, basso elettrico, vocale, strumenti e percussioni vari. Successivamente, all'inizio degli anni '70, si è aggiunto Don Moye, batteria, vocale e percussioni varie.</p>	<p>THE SPIRITUAL^g (Freedom FLP-40108) Toro; Lori Song; That the Evening Sky; The Spiritual.</p>	<p>THE AEOC WITH FONTELLA BASS (Prestige Pr-10049) Part One « How Strange »; Part Two « Ole Jed »; Horn Web. (con Fontella Bass, canto e piano, aggiunta)</p>	<p>I singoli componenti hanno inciso sotto loro nome i seguenti LP: Roscoe Mitchell SOUND (Delmark DS-410) 1966 CONGLIPTIOUS (Nessa N-2) 1968 SOLO SAXOPHONE CONCERTS (Sackville 2006) 1974-1975</p>
<p>PEOPLE IN SORROW (Nessa N-5) People in Sorrow.</p>	<p>TUTANKHAMUN (Freedom FLP-40122) Tutankhamun; The Ninth Room.</p>	<p>CHI-CONGO (Paula LPS-4001) Chi-Congo; Enlorfe (parte 1e2); Hipparipp.</p>	<p>Joseph Jarman SONG FOR (Delmark DS-408) 1966 AS IF IT WERE THE SEASONS (Delmark- DS-417) 1967</p>
<p>A JACKSON IN YOUR HOUSE (Byg-Actuel 27) Get In Line; The Waltz; Erika; Song For Charles.</p>	<p>CERTAIN BLACKS (America 30 AM-6098) Certain Blacks; Do What They Wanna; One For Jarman; Bye Bye Bye.</p>	<p>LIVE AT MANDEL HALL (Delmark PA-6022-25) Duffvipels (parte 1 e 2); Check-mate; Dautalty (parte 1 e 2); Mata Kimasu.</p>	<p>Lester Bowie NUMBERS 1&2 (Nessa N-1) 1967 GITTING TO KNOW Y'ALL (MPS-15269) 1969 FAST LAST (Muse 5055) 1974</p>
<p>MESSAGE TO OUR FOLKS (Byg-Actuel 28) Old Time Religion; Dexterity; Rock Out; A Brain For The Seine.</p>	<p>LES STANCES A SOPHIE (Nessa N-4) Theme de Yoyo; Theme de Celine; Variations Sur Un Theme de Monteverdi (1 e 2); Proverbes (1 e 2); Theme Amour Universel; Theme Libre. (Con Fontella Bass, canto e piano, aggiunta)</p>	<p>BAP-TIZUM (Atlantic SD-1639) Nfamoudou-Boudougou; Immm; Unanka; Oouffnoon; Ohnedaruth; Odwalla.</p>	<p>Malachi Favors SIGHTSONG (Black Saint BSR-0005) 1975 (duo piano-c. basso con Muhal Richard Abrams)</p>
<p>REESE AND THE SMOOTH ONES (Byg-Actuel 29) Reese; The Smooth Ones (parte prima e seconda).</p>	<p>PHASE ONE (Prestige-10064) Ohnedaruth; Lebert Aaly.</p>	<p>FANFARE FOR THE WARRIORS (Atlantic SD-1651) Illistrium; Barnyard Scuffel Shuffel; Nonaah; Fanfare for the Warriors; What to Say; Tnoona; The Key. (con Muhal Richard Abrams, piano, come ospite)</p>	<p>Inoltre i singoli componenti dell'Art Ensemble hanno inciso per altri, come Brigitte Fontaine, Archie Shepp, Alan Silva, Sunny Murray, Anthony Braxton etc.</p>

PATTY WATERS

Di tutte le proposte possibili, questa è certo la più bizzarra. Parliamo infatti di una meteora, di una donna bianca senza vita conosciuta, nuovayorkese 1965, « padrona » di due dischi e poi più nulla, cantante, oggi chissà cosa. La sua voce ci arriva dai grammofoni del *rifuto*, e suona incredibile: aspra, nasale, assolutamente non regolare, né jazz né soul, gioca coi detriti di una tradizione che ormai non vale neanche più la pena di smascherare.

Nella festa del *free*, dove la radio del passato sta accesa ad ore alterne, raccontando « influenze » che rassicurino gli innamorati, la donna sceglie una strabiliante via radicale che può rammentare la « non batteria » di Milford Graves (o di Andrew Cyrille) o il piano scorticato di Cecil Taylor: nuovo *jeeling*, nuova architettura, una voce che del *modo* fa il significato votandosi al suono senza compromessi. Il solletico regalato alla nostra libido è pari al fastidio degli « studiosi » jazz: Patti è bianca, finge di non conoscere Sarah Vaughan, non imbastisce trame schiumose e dunque non può essere grande, non può far testo « per obiettive condizioni ambientali ». Di qui il silenzio su di lei, la prigionia nel limbo « sotterraneo »: noi, testardi e convinti, la indichiamo come unico splendido esempio di « nuova vocalità » nata dalle ceneri del jazz, grossa occasione perduta sul tappeto della meraviglia e della improvvisazione.

I due dischi (ESP 1025 e 1055, incisi nel dicembre del 1965 e nell'aprile dell'anno dopo) sono un ritratto liquido, in movimento. Patti non ha schemi rigidi, parole chiare da imporre: ogni suo gesto è un'ipotesi da

verificare, un grido che domanda conferma o negazione, un attimo che pretende di esser vissuto e non contemplato solamente. La musica cambia, tramuta, prende il colore dell'istante e rifiuta l'eccitante caldo « ripetersi »: ascoltarla è lasciarsi vincere dall'incanto, subire la violenza di una « cosa » senza prima né dopo, lontana anche dal *free* di cui tutta la fanno

necessariamente figlia. Nel primo lavoro (*Patti Waters Sings*: con Burton Greene al piano, Steve Tintweiss al basso, Tom Price alle percussioni) l'artista regala il proprio tormento, il dubbio solido. La *first side*, che la vede sola, al pianoforte e alla voce, è infatti il collegamento allo ieri, il disegno del « come è sempre stato »: *blues*, *ballads* e struggenti

canzoni si alternano secondo una geometria comprensibile perché consueta, legata al ruolo tradizionale della voce. Già in questo, però, Patti annuncia la propria diversità: il dono non è mai facile né spettacolare, la lingua indugia e si arrotola negando l'attesa verità. Il dramma non è *disteso* ma *contratto*: la malinconia, l'angoscia non vengono dall'urlo di una moderna Bessie Smith improbabile ma spuntano dal sussurro che sa rantolare, sporco quanto la sentita disperazione. Con *Black is the Color of My True Love Hair*, sull'altra facciata, il ritratto delle « giuste maniere » si frantuma, invece, le sillabe prendono ad esistere di per sé, la musica apre varchi inimmaginabili. La lezione del « nuovo mondo nero » è presa alla lettera, ma senza affanno: il suono è spiritato e non colterico, si guarda dentro, cerca l'intima novità glorificando il silenzio e la lenta processione temporale. La voce è un soffio: negata a ogni « convenzione », schiodata dal muro della « doverosa interpretazione », gioca con i verbi e gli aggettivi consapevole del nuovo mondo fantastico che le s'è aperto innanzi. A rapidi cenni *bluesy*, sottolineati dal cupo *climax* strumentale, seguono voli in piena libertà, strilli, copule strabilianti con il Suono ch'è fisico e immateriale: se il sogno dei più rigorosi Ayler - Coleman era quello di far « parlare » lo strumento a disposizione, Patti Waters capovolge l'utopia facendo « suonare » l'aria che gli vibra in corpo. *Patti Waters in Concert*, seconda fatica impostata su una lunga *tournee* nei *colleges* americani (ancora con Burton Greene, Steve Tintweiss e con un mazzo di emarginati notevoli, tra cui spicca lo spettro

flautistico di Giuseppe Logan), porta l'idea a sublimazione. In un solo brano, *It Never Entered My Mind*, di Rodgers and Hart, volano bassi i fantasmi del *déjà vu*: ma la materia è tanto scarnificata, l'arrangiamento così stravolto che ben si può negare la « tradizionalità », vedendo il tutto come un frammento antico su cui operare con beffa. Il resto è aria, suono impalpabile, sussurro atroce nel mostrarsi e nello scivolare sino alla fine: fuoco sessuale, anche, se è vero che si libera energia orgasmica nei respiri prolungati, nella danza di calda attesa, nella vertigine dell'urlo, della violenza, dello slancio infinito. La voce lamenta, si china a contemplare, piange, si appassiona, perde il senno: in *Wild is the Wind* ricorda la maledizione elettronica, in *Song of the One I Love* strappa la pelle alla cornetta di Don Cherry, in *Hush Little Baby* vive tra le pieghe di un « pizzicato » Henry Grimes, altrove è il canto « vibrato » di Ayler non ancora *insane*. L'improvvisazione sottrae l'arte al facile ascolto e ne illumina la grandezza: niente è banale perché tutto è vita, esperienza, prova personale. La bellezza della musica è grande quanto il rimpianto per aver perso Patti Waters. Dal 1966, dall'ultima goccia di *Song of the One I Love*, non ci son più notizie, appunto, testimonianze: per lei come per altri *phantomes* dell'età ESP (ancora ci viene in mente Giuseppe Logan) vale il silenzio e il cinismo dei mercanti. La si ammiri, comunque, si cerchino i dischi ormai rari (il secondo, soprattutto, batte sentieri tortuosi) per gustare il profumo differente: siamo pronti a scommettere sulla sua genialità, altro che manie da collezionista!





ORNETTE COLEMAN A ROMA

Ascolto il nuovo sestetto di Coleman al Music Inn di Roma e ne ricavo la convinzione di aver colto nel giusto nel descrivere il suo modo di procedere come un modo discontinuo, nel quale compaiono abbastanza improvvisamente lavori profondamente innovativi il cui significato, magari di botto intuito, si chiarifica in seguito, con lavori (suoi) che paiono essere, pur seguendola, premessa all'opera fondamentale. E quest'ultima, in conclusione, non nasce come soluzione di un progetto evolutivo, ma come gesto di risposta a un profondo disagio, gesto globale, totalizzante, sicuramente in qualche modo irrazionale, ma reso necessario dall'esaurimento di un sistema musicale e della sua efficienza in rapporto alla società. Ascolto Ornette Coleman, la sua musica. Una massa di suono, materiale, mi colpisce, mi avvolge, mi comprende. E' difficile analizzarla; per farlo è necessario uno sforzo. Ma mentre mi fermo a riflettere un momento su un punto, essa è già cambiata, e non potrei dire come, in qual modo: forse sono cambiato io, che da ascoltatore mi sono mutato in analista. Una gran massa di suono, dicevo, con tre chitarre violentemente amplificate e una batteria implacabile nei suoi terzinati. La batteria la suona Ronald Jackson, la chitarra bassa Rudy McDanical, le due chitarre soliste Bern Nix, personaggio assai laconico, all'apparenza quanto il cognome, e Charles Ellerbee, tutto mosse da concerto pop e consimile *mise*. C'è poi un percussionista, Joseph Barga, in canottiera, con addosso qualche segno della bigiotteria primitiva afro-americana, che si agita tentando d'inserire colori dell'America caraibica, ma spesso trovandosi a disagio, in situazione di difficile integrazione con gli altri. Ornette Coleman dal canto suo si sente poco, si percepisce direttamente poco: anche se suona molto, il suo suono rimane impastoiato nel

suono degli altri, difficilmente individuabile, se non per frazioni di frase, a volte per singoli frammenti di una sola nota, quando improvvisamente giunge in evidenza il suono del sax, per un attimo di riflusso degli altri. Stavo per dimenticare il suono dell'amplificatore, ma non nel senso del suo ruolo nel costituire la massa-striscia fondamentale, ma per il fatto che da esso in un brano almeno erano attese risposte: la musica taceva e il sibilo dell'amplificatore saturato riempiva quel silenzio, volutamente.

Non credo che la mentalità compositrice, di compositore, andasse al di là dell'ipotesi generativa, della strutturazione elementare dei punti di partenza e del modo di chiudere, e sono di converso convinto che il tutto nascesse come riaffermazione del free jazz, della musica free. C'è però, evidentemente, qualcosa che molto allontana il Coleman del doppio quartetto di « Free Jazz » dall'attuale sestetto. Là la musica era bella, suonata bene, libera, ma

priva di esasperazioni, fiduciosa, positiva, convinta di avere una prospettiva. Qui è molto diversa, pare incarognirsi nella difesa di intenzioni poetiche che non sono certo sulla cresta dell'onda. Realisticamente Coleman accetta quel che è accaduto, accetta l'assordante amplificazione, il terzinato della batteria, il suono spesso sgradevole delle chitarre elettriche, la miseria acustica della chitarra basso (lui che ha prediletto Haden, Izenzon, La Faro, splendide voci contrabbassistiche); ha il gusto ironico di integrare con la più grande serietà l'amplificatore tra gli strumenti. Accoglie anche, mi pare, l'utopia africana del mondo nero americano. Ma tutto questo egli pone poi, subito, in situazione di crisi. La sua Africa è un'Africa « di ritorno », un'immagine del jazz quale essa ce lo restituisce, compromesso ora dal mondo delle bidonville delle città africane, tutto residui dell'esportazione musicale americana. Non dunque l'Africa di quel vecchio martellare jungla di Ed Blackwell, ma quella della periferia del terzo mondo, al confine tra il villaggio abbandonato e la sopravvivenza, dopo la speranza, ai margini del « progresso » urbano.

Forse è questo il senso delle stravolte citazioni della musica tradizionale dei ghetti d'America, che qui e là compaiono, da Fats Waller a Parker.

Ma questa striscia — massa di suono è anche terribilmente americana: è il pieno dentro le strade — quasi strette trincee scavate tra i grattacieli —, l'*horror vacui* dell'America urbana, l'unica che il jazz conosca, dopo le arcaiche premesse del mondo rurale. La spessa striscia di suono non realizza però il suono tipicamente nero americano; è diversa dalla norma musicale del Village e dintorni, da essa distante come la musica di Cecil Taylor, cui per taluni elementi costitutivi è assai prossima. Essa corrisponde più che mai a un progetto di composizione, anche se di sicuro pochissimo scritta; una composizione che non si fonda sui dettagli, ma che si affida a un progetto che solo chiede di suonare in un modo determinato. Le dita danzanti e frenetiche di Cecil Taylor fanno da sole quel che qui vien fatto da 3 chitarre e 2 percussioni. Ornette tiene per sé l'altra parte, l'amalgama, il suono interno, che là è per Andrew Cyrille.

Giampiero Cane





TANGERINE DREAM A LUGANO

L'antefatto. Costa cinquemila lire un'ora di Tangerine Dream, nell'elegantissimo nuovo Palazzo dei Congressi di Lugano. Venti o trenta persone inveiscono, l'organizzatore non vuol sentir ragioni: lo sfondamento, inevitabile, non riesce per motivi assolutamente svizzeri. Tra sprangate incredibili, volti tumefatti, tre arresti e un vetro a pezzi, urla di « La Svizzera è il cesso più pulito d'Europa », managing

e ordine pubblico d'oltralpe vincono la loro battaglia sui vizi nostrani. Dentro c'è la sala mezza vuota, ma che importa... E' la prova generale per la nuova strategia dei pop concerts, che vede la Svizzera in primo piano a surrogare i nostri impresari in disarmo. Il concerto. Ingabbiati nel solito quadrato di « meraviglie elettroniche », i Tangerine Dream vendono la celebrata merce di *Ricochet*, ultimo album ben piazzato nei cuori

degli inglesi. Le regole commerciali vogliono cambiamenti, e cambiamenti ci sono: ma valgono poco, son deboli e « di scena », se è vero che la filosofia fumettistica su cui abbiamo sparso torrenti d'inchiostro continua a dominare senza fallo. Froese, vero padrone del complesso, toglie tasselli al vecchio mosaico elettronico, interviene di più con gli strumenti: e, almeno nella prima parte, accantona il sogno isterico di un « rock del 2000 » cercando morbide armonie che lo portano a simulare improbabili archi. Lo sputo magico, che dovrebbe arrivarci addosso rubando il tempo ai nostri

dubbi, si fa attendere invano, com'è consuetudine nelle opere « tangerine »: il suono viaggia per l'aria più effimero di una sigaretta di marijuana, promettendo senza mantenere, stimolando l'epidermide senza scavar gallerie fonde. La seconda parte, affidata all'iraconda chitarra di Froese, aggiunge nebbia al problema: il leader è impacciato, confuso, scortica orecchie e corde di chitarra pur riuscendo a destare il suono dal torpore d'inizio. Se questi son gli *alternative dreams*, comunque, c'è da sospirare e da scrutar dubbiosi l'orizzonte: troppe foglie secche, nell'autunno tedesco...

Riccardo Bertoncetti





PFM A MILANO

Per gruppi di grande presa sul pubblico, come la PFM, è molto lodevole prendere parte a manifestazioni che escono fuori da un ambito strettamente musicale, per coinvolgere altri contenuti legati più immediatamente alla lotta politica che quotidianamente si affronta nel nostro paese. Perciò il fatto che quella sera, al Palalido di Milano, il motivo centrale della manifestazione fosse la lotta degli operai dell'Innocenti, portava automaticamente la PFM, che certamente è stata la principale artefice dell'enorme partecipazione di pubblico giovanile alla serata, ad un ruolo attivo e positivo nei confronti del movimento operaio (se non altro perché tutti gli intervenuti hanno pagato, senza i soliti tafferugli, un biglietto neanche troppo a buon mercato e l'incasso è stato devoluto per aiutare i lavoratori della fabbrica di Lambrate. Ma, a mio parere, questo tipo di intervento non è sufficiente. La PFM offre alla gente un prodotto musicale e questo prodotto, si sa, non batte vie impervie o piene di rischi. E' una musica confezionata per divertire il maggior numero di persone possibile, fatto di per sé non certo condannabile in assoluto. Ma quando, anziché stimolare ed eccitare la creatività e la sensibilità più attiva del pubblico, si finisce per assecondarne le contraddizioni più passive e pericolose, allora non ci siamo più tanto... Il fatto è che, quella sera, i ragazzi della PFM, (che conosciuti personalmente non sono certo dei montati superdivi), forse galvanizzati dalla atmosfera surriscaldata, sono caduti spesso in una ripetitività e in una prolissità poco lodevoli. Irritati dall'inganno degli applausi a buon mercato, Pagani, Di Cioccio e compagni si lanciavano troppo spesso a capofitto in una ridda di virtuosismi inutili, sovente addirittura di una incredibile banalità, con il solo risultato di provocare un consenso ancora più clamoroso,



ma tutto sommato epidermico e sterile. Peccato, perché l'aggiunta del nuovo elemento, il cantante Bernardo Lanzetti, dotato di una voce robusta ed espressiva, anche se non troppo personale, ha senza dubbio giovato all'omogeneità e alla completezza del gruppo. Assolutamente da dimenticare, comunque, il vertice più decadente, quanto a lazzi e trucchi di bassa lega, che è stato il lungo bis finale, manco a dirlo quel *Chocolate Kings* che ci affligge ovunque di questi tempi. In fondo, molto meno ambiguo è parso, nella prima parte della serata, Eugenio Finardi. Pur sorretto poveramente dalla esile navicella costituita dalla sua chitarra e da quella di Lucio Fabbri, che ha suonato anche il violino, e danneggiato dal cattivo funzionamento dell'impianto di diffusione, Finardi ha riproposto le sue canzoni con un trasporto ed una semplicità del tutto aliena da artifici di qualsiasi genere. Peccato che i suoi limiti vocali e musicali in genere siano piuttosto vistosi...

Giacomo Pellicciotti

CACCIA LE STREGHE

La grottesca farsa repressiva organizzata dai dirigenti della fabbrica Montaguti contro il Canzoniere delle Lame, è rientrata finalmente con il ritiro della querela presso il tribunale di Bologna alla fine di gennaio. Una diversa fine sarebbe stata solo ridicola. Ma veniamo ai fatti: Il Canzoniere delle Lame, composto da giovani militanti del PCI, era intervenuto nella primavera del '74 presso una fabbrica occupata, la Montaguti per l'appunto, per dare il suo appoggio agli operai. In queste occasioni il Canzoniere mette in musica gli slogan e le parole d'ordine create dai lavoratori per poi cantarle in tutte le situazioni di lotta della zona. E' un servizio « tecnico-artistico » per chi vede giustamente nella musica anche un efficace strumento di penetrazione. Questi « comizi musicati » — la base sonora è di norma

un'aria popolare localmente nota — molto spesso vengono ciclostilati e distribuiti nelle manifestazioni così che tutti li possano leggere e cantare. Evidentemente la satira contenuta nei testi non è indolore e colpisce sempre nel punto giusto chi sta dalla parte dei padroni che, tanto per cambiare, reprimono tentando di dividere. Infatti gli accusati di vilipendio sul banco del tribunale dovevano essere solo due componenti del Canzoniere delle Lame ma ancora prima del processo tutti i 170 operai della Montaguti avevano firmato un documento in cui si autoaccusavano come i veri autori dei testi incriminati: il Canzoniere li aveva semplicemente messi in rima e musicati. Questa solidarietà mostra ancora una volta come la musica può essere efficacemente messa al servizio di chi lotta.

Roberto Brunelli

PER LA FINE DEL TEATRO DIVISO

Cosa spinge gruppi di teatranti dall'incerto avvenire, altri gruppi famosi come il C.I.R.T (Centre International de Recherche Theatrale) di Peter Brook o il Living a vivere esperienze teatrali e umane in sperduti villaggi africani Masai, in magiche radure malesi, in fiumi del Mato Grosso?

Probabilmente lo stesso istinto che ha spinto lo psichiatra Laing a disperdersi da qualche parte del mondo alla ricerca di un io tutto intero da lanciare come S. Giorgio contro il drago occidentale dell'io diviso. Qui, dove scrivo io e lì, dove leggete voi siamo tutti divisi, pieni di io che ci sgretolano, milioni di formiche tirano da tutte le parti questo nostro corpo di elefante costretto nel cemento del lavoro capitalistico.

Il teatro occidentale è diviso come il nostro io, con paratie stagne, binari nella nebbia che non si toccano mai, viaggi sentimentali e d'evasione alla Garinei-Broadway, lievi tocchi di campane mistiche alla Barba, comiche martellate politiche alla Fo, cattedrali nel deserto alla Bene ecc.

Ecco il gruppo di Brook: è alla ricerca di una possibile unità, una somma arricchita della cultura occidentale ex di quella africana-orientale. Dopo varie esperienze in Africa, in Persia (Orghast - spettacolo a Persepoli), si è rilanciato verso un pubblico occidentale di massa col Timone d'Atene di Shakespeare. Il luogo: Parigi, la Bouffes du nord, fermata del metrò omonimo, vicino Pigalle, un quartiere abitato in prevalenza da algerini lunghe ciglia. Era una squallida chiesa, poi un teatro varietà. Brook l'ha lasciato così com'è: una voragine diroccata dalla quale emergono le figure della rappresentazione, materia incandescente che sale in superficie, uno spazio da inventare delimitato solo dall'azione degli attori, una serie di porte che si aprono a tutti i livelli sul semicerchio del pubblico. Qui, in questo luogo vagamente elisabettiano, Brook ha provato a fare una piazza di tutte le strade del mondo dove è passato.

E perché Shakespeare? Non m'intendo eccessivamente di musica alternativa, ma direi che come i complessi migliori cerca-



Due scene da un lavoro del gruppo di Brook

no di affondare i loro bisturi nel gran sacco della musica classica, le nostre radici, per trovare pezzi di carne buona, capaci di esprimere tutta la vita, così Brook ha il suo naturale interlocutore per quest'operazione globale in Shakespeare. Perché Shakespeare è effettivamente tutto. Non è mica poco. Posiamo anche parlare per anni delle nuove tendenze del teatro contemporaneo, della crudeltà di Artaud che vive nel Rat Theatre, della pura musicalità dell'Otrabanda Company, dei silenzi di Grotowsky, ma Shakespeare...

Ha detto Brook in un'intervista con Caroline Alexander: "Se il teatro è il riflesso della vita tutto deve esservi possibile e permesso" e Shakespeare unisce in sé il rozzo e il raffinato, l'elemento politico, il grottesco e lo sgretolamento dei rapporti personali. Fiato che manca a gran parte dei drammaturghi contemporanei. Come dice sempre Brook c'è un modo di accostarsi al genio inglese che spegne questa ricchezza, un modo mortale.

Prendiamo ad esempio l'attacco dei Re Lear. Una delle figlie che poi tradiranno il vecchio re dichiara: « Signore io vi amo più

di quanto riescano ad esprimere le mie parole: vi ho più caro della vista, dello spazio, della libertà vi amo al di sopra di tutto ciò che possiamo ritenere ricco e raro; non meno della vita... ». Il padre Lear è commosso da questa dichiarazione. Ora, conoscendo il finale del testo, un pessimo regista mortale fa immediatamente recitare queste parole con tutta la cattiveria possibile. Provate un po': la signora che pronuncia queste parole appare subito come una vecchia strega terribile dalle dita adunche. Ma provate ad accostarvi a queste stesse parole con tutta la semplicità possibile, leggendole come vere e sincere, una dichiarazione raffinata di amore paterno di una dama inglese di alto lignaggio, senza appiattirle ad una sola interpretazione. Provate, e salterà fuori la vera musica delle parole, il fascino femminile, e una fetta di pubblico sarà conquistata effettivamente. (Brook - Il teatro e il suo spazio) Perché questo è il principale obiettivo di Brook: riunire nel corso del play degli elementi apparentemente incompatibili ed evitare che in teatro le fette di pubblico proletario, o intellettuale, o gau-

dente si sentano lasciate da parte a causa di una regia banale, mortale, che chiude le interpretazioni in una gabbia di ferro. La prigione uccide presto, ha detto Brook proprio parlando del suo Timone. Ecco dunque Timone d'Atene, testo fascinoso, citato anche da Marx nel Capitale a proposito del denaro come merce di valore universale. Cosa dire della rappresentazione? E' semplicemente una sola, prolungata frase musicale che gioca su tutti i toni e i ritmi, dall'Africa alla crisi occidentale della stagflazione. Quando uno dei creditori di Timone entra in scena lamentandosi dei suoi crediti urla « I conti! » e srotola un lunghissimo foglio di un calcolatore elettronico. La gente ride e percepisce subito il messaggio: è l'oggi, sono i loro assegni scoperti, le cambiali che corrono. Quando Timone prepara la sua festa è un rito africano, antico e caldo: d'improvviso il centro del teatro è coperto di tappeti e tutti si muovono su un invisibile ritmo di zagaglie che picchiano con dolcezza la terra del villaggio. La gente è affascinata, è l'Africa, quella viva, non il Club per turisti, sono le nostre ra-

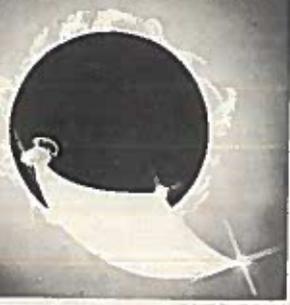
dici, ciò che sta dietro a Hegel, ciò che è stato negato da S. Tomaso. La gente guarda e sospira su un mondo che abbiamo quasi distrutto eppure era nostro. I vestiti sono vari, non c'è una cifra unica, i ricchi sono in toga, gli esattori sono vestiti quasi alla Bristow, Timone sembra un eroe di Scott Fitzgerald; Apemantus il filosofo cinico, la voce cattiva e egoista è un Ginsberg più saggio, un padre del deserto che si ciba di radici; le prostitute hanno l'ancheggiare volitivo di lavoratrici di via Veneto. E' tutto insomma: ogni frase è vera, scandita con un suono alto e si perde nel vero della frase successiva come una pietra scura in acqua azzurra. Ora Timone sta girando per il sud della Francia. E' un'occasione da non perdere per vedere un autentico incrocio, una piazza, e per tutti noi che arranchiamo nei vicoli stretti della nostra speculazione edilizia e intellettuale è un bel respiro. Una piazza ci vuole per vincere l'agorafobia (paura dei luoghi aperti).

Gaetano
Samsone

**IRON
BUTTERFLY**

sun and steel

IRON BUTTERFLY SUN AND STEEL



MAPS 8151

DISTRIBUZIONE MESSAGGERIE MUSICALI - MILANO

INCONTRO CON NICHOLAS SAUNDERS

Chi è questo Carneade?

Autore della famosa *Alternative London*, ora alla quinta edizione con più di 200.000 copie vendute, edita in italiano con il titolo *Controguida a Londra*. Arcana Editrice (Roma 1973). E poi di *Alternative London's survival guide for strangers to London*, alla seconda edizione. Infine, di *Alternative England and Wales*, ultimo suo lavoro.

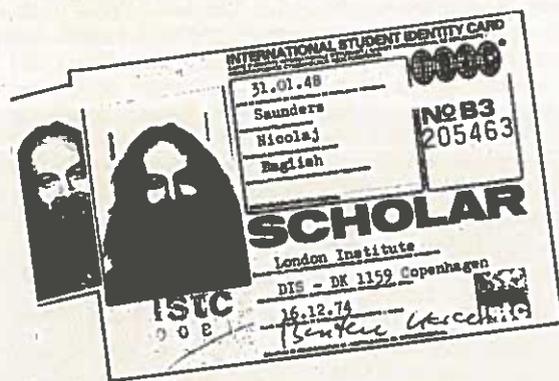
Particolarità. Ogni suo libro se lo pubblica da se stesso, senza interventi di editori vari; alla fine di ogni suo libro c'è la spiegazione dove il denaro del libro va a finire.

Le sue controguide rompono il panorama di queste pubblicazioni, di solito americane ad uso di ricchi studenti in viaggio in Europa. Ora, invece diventano un servizio per il « movimento », uno strumento per sopravvivere.

Parole e riflessioni

E' una giornata come le altre, qui a Londra: cielo nuvoloso, pioggia e non, un po' di vento incredulo. C'è più traffico del solito, in questa zona residenziale del West End, forse è la vicinanza delle vacanze natalizie, e irreprensibili come sempre le lunghe file di case bianche guardano lo sfrecciare di *lorries* e di *vans*. La casa di Nicholas si vede subito, salta all'occhio, così piena di colore vivace che si differenzia dal tradizionale anonimo medio-borghese inglese. Mi riceve in cucina, mi guarda in modo sospettoso, distaccato e mi dice: « sono occupato oggi ». Ed io: « O.K. a quando? » e lui « Could be... Fryday ». Venerdì mattina puntuale sono a casa sua. Mi apre una ragazza thailandese che mastica poco l'inglese e lui... non c'è. Qualche pensiero si fa avanti: mi pare uno scorbutico, difficile che arrivi, di interviste non ne vuole sapere ect. Infine, tra un caffè e l'altro, arriva. Lo osservo più distintamente ora, il nostro primo incontro era stato molto frettoloso. Ha uno aspetto più che da freak, da uno che pratica yoga o altre attività mistiche: occhi sempre pronti, sottile, massimo controllo di sé. Siamo nello studio. Considerate le mie elucubrazioni, sbotto e gli dico: « questa non è una intervista, tengo a sottolineartelo, ma una conversazione ». Lui in risposta muove il capo. Così non faccio nessuna registrazione e né prendo appunti: lascio andare le cose...

Nicholas mi parla del metodo



col quale scrive le sue controguide: « non mi servo del telefono o di altri strumenti del professionismo giornalistico per contattare le diverse organizzazioni, io contatto le persone che hanno vissuto delle esperienze in quelle organizzazioni, in quei gruppi ». « Io voglio essere presente e vivere le situazioni che descrivo, non m'interessa scrivere le cose stando a casa mia e aspettando, via telefono o messenger, che qualcuno mi risponda ». Continua dicendo: « Io sono coinvolto in quello che scrivo, ci sono dentro. Voglio fare un esempio: la guida Nicholson di Londra è fatta bene, però lui è sempre stato nel suo bel studio a telefonare e a organizzare, ma non ha visto né vissuto nulla di ciò che ha scritto. Questa è una delle ragioni per cui credo che sia migliore *Alternative London* che l'ultima *Alternative England and Wales* ». (Breve riflessione a nostro uso e consumo. Dalle nostre parti, invece, in diversi campi dall'editoria a quello musicale, è in auge il metodo di lavoro opposto: evitare accuratamente contatti con la gente comune, possibilmente lavorare poco, privilegiare i rapporti sempre con i boss). Continuiamo la nostra conversazione con Nicholas. Come ti è venuta l'idea di *Alternative London*? « Questo libro l'ho scritto perché era diventata una necessità per la gente: continuavo a ricevere telefonate di amici che mi chiedevano e mi davano informazioni su cosa c'era, dove avvenivano certi avvenimenti ect. Così ho pensato di scrivere qualcosa di compiuto. Di fatto, però ha superato le mie previsioni: 200.000 copie sono molte. Altro che l'Inghilterra come lettori di libri non è l'Italia, però per una pubblicazione come questa sono molte 200.000 copie. *Alternative London*, ha avuto questo successo perché realmente ri-

spondeva a delle esigenze di informazione del "movimento" londinese e più in generale a quello britannico. Londra è stata, ed è in parte ancora un grosso centro di esperienze, situazioni (vedi *squatting*, comuni, scienze cosmiche ect.); era una necessità allargarle, pubblicizzarle, dando così la possibilità a tutti, dall'operaio di Camden Town allo studente di Chelsea o al nuovo viaggiatore straniero, di parteciparvi o di farci almeno un pensiero. I giornali underground lo fecero solo in parte ma sbaraccarono presto; *Time Out* poteva rappresentare una possibilità ma era troppo aperto a tutti gli avvenimenti (dallo sport al cinema ect.). Così alla fine del 1970 esce *Alternative London*.

Continua Nicholas: « Quanto ho fatto è poco, però informare è molto importante, si dà la possibilità alla gente di sapere dove può cambiare la propria vita, dove può mangiare meglio, dove ancora può vivere meglio ect. La cosa importante, comunque è informare ». Dal momento che la nostra vita, attualmente, è incentrata sulla metropoli; utilizzarla in maniera diversa, in maniera alternativa diventa una pratica essenziale per sopravvi-



vere e questo libercolo è la « via » per attuarla.

Parlo dell'Italia ma apparentemente non ha interesse, non gli importa; pensa soprattutto alla sua realtà. Forse è un modo di pensare un po' troppo inglese oppure qualunquista, non so, credo che non sia né l'uno né l'altro; piuttosto è il prodotto della sua filosofia legata alle esperienze, di esperienze comuni con l'Italia non c'è ne sono, per cui... nessun interesse. Gli chiedo progetti per il futuro: « penso che cambierò vita, non ho mai voluto essere uno scrittore, anche se di fatto scrivevo, comunque ora cerco di fare molto più lavoro fisico, manuale. Il mio progetto è quello di creare un villaggio — comunità, penso che potrebbe combinare i vantaggi della vita in comune — far crescere i bambini, dividere le diverse spese ect., con la libertà dell'individuo ».

Grazie molte Nicholas e... good luck.

Carlo
Tunich

NOTE DI CONTROCULTURA

Londra. Già da due anni è in piedi il CLAP (Community Lavy for Alternative Projects) che fa circolare, attraverso il suo bollettino, una serie di progetti alternativi (con i relativi costi di realizzazione) di comunità, di esperimenti di ambiente ect. ai quali la gente può inviare denaro per la loro realizzazione. CLAP è organizzare anche una raccolta di denaro attraverso il « movimento » creando una specie di tassa alternativa. Per maggiori informazioni sulla loro attività rivolgetevi a CLAP c/o BIT 146 Great Western Rd. London W. 11.

Milano. E' recentemente uscito il primo numero de « La Comune - rivista di politica e cultura proposta dai circoli La Comune ». Questa pubblicazione vuole essere « ... come la testa di un corpo di azioni culturali che ha nell'organizzazione di massa e di base dei Circoli La Comune le gambe per camminare ». Il sommario prevede interessanti interventi su cinema (Bellocchio - Straub - Rocha), sulle attività dei collettivi teatrali, sulla musica (Archie Shepp, Cecil Taylor) e molte altre note per un dibattito sulla cultura oggi e per l'abbattimento dei modelli borghesi.

RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

NOPIANOPI ANOPIANOPIA



Sui tasti del pianoforte si sono praticamente decisi i modi dello sviluppo musicale in Occidente. Il pianoforte nasce negli ultimissimi del '700, dove si fa tradizionalmente risalire la prima costruzione al padovano Bartolomeo Cristofori, già apprezzato cembalario alla corte dei Medici. Ma lo strumento dovrà attendere il solito tedesco (tale organaro Silbermann) per vedersi assestato costruttivamente e soprattutto per ricevere le attenzioni dei musicisti, ancora intenti a sfruttare fino in fondo le possibilità del già affermato clavicembalo. Quest'ultimo giunge nella prima metà del '700 al suo apogeo,

anche in virtù di due coetanei tedeschi, Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Handel (nati ambedue nel 1685). Il clavicembalo era allora già vecchio di trecento anni. Dietro la formale somiglianza estetica e strutturale (cassa armonica ad ala coricata, cordiera, tastiera etc.) l'affinità è solo collaterale. Oltre alla palese minor estensione sonora, il cembalo pizzica la corda con un plettro producendo un suono scintillante subito frenato dallo smorzatore di feltro. Ciò sembrerebbe avvicinarlo più ad una forma di sofisticato strumento a corda, e la tecnica strumentale su di esso elaboratasi, legata ad un

costrittivo continuum ritmico più che alla coloritura timbrica, starebbe a dimostrarlo. Il pianoforte compie un salto musicale, non solo tecnico: il martelletto colpisce la corda, lasciando al rilascio del tasto o alla compressione del pedale (alla volontà del suonatore insomma) la libertà della corda. La maggior ampiezza e cubatura di suoni, la curiosa sintesi fra elemento percussivo e capacità armonica lo rendono aristocraticamente completo nella sua autonomia solistica, e capace di dialogare alla pari con qualunque strumento ed organico orchestrale.

E' Mozart (1756-91), uno dei più

grossi geni della musica occidentale, a scrivere le prime pagine appositamente per il nuovo strumento, del quale intuisce le possibilità. Ma è il romano Muzio Clementi la prima immagine emblematica del pianista-virtuoso: egli lascia cento studi noti col nome di *Gradus ad Parnassum*, composti tra il 1817 e 1826. Con Beethoven il pianoforte entra impetuosamente nella scena musicale, assumendo definitivamente la struttura espressiva più compiuta del suo periodo classico-tonale, la forma-sonata (sviluppo compreso fra l'esposizione di due temi, l'uno nella tonalità di base, l'altro in quello della



dominante, con ripresa dei temi entrambi nella tonalità di base). Il pianoforte dialoga perentoriamente con ampi organici orchestrali, contribuendo alla dinamica tortuosa ed antilineare della poetica beethoveniana (fra il 1795 e il 1815 nascono i cinque concerti per pianoforte ed orchestra, il cui linguaggio condiziona l'immediato futuro dello strumento). Con gli Studi op. 10 ed i Preludi op. 28 di Chopin il pianoforte romantico ha il suo manifesto. E' definitivamente caduta la barriera del ritegno in punta di dita: il pianoforte entra nella sua dimensione virtuosistico-vitalistica. Nuova forza nel tocco, velocità d'esecuzione, poco risparmio sulle note, profuse in funzione strutturale e non meramente esornativa. Schumann, Mendelssohn, Schubert; il discorso assume ancora altre sfu-

mature, mentre il pianoforte diviene un fulcro, un'interlocutore privilegiato per ogni strumento. E poi il virtuoso Liszt (1811-1866), il saproso Mussorgsky (1839-1881), il severo Brahms (1833-1897).

Si giunge ai primi germi non tonali. L'inizialmente mistico-medievalista Erik Satie (1866-1925), comincia a comporre strane concatenazioni d'accordi di settima nona, undicesima dando loro curiosi nomi: *Ogives Trois Gymnopédie, Trois Grossiennes*; ma poi rinnega tutto, ed in particolare l'impressionismo debussiano del quale era stato uno spunto: va a suonare nel cabaret di Montmartre. Ma alla fine si ricrederà di nuovo, fingendo un provocatorio ritorno a scuola di contrappunto, a quarant'anni suonati. Polemica evidente, dal momento che, oltre all'impressionismo

Satie non digerisce neanche l'accademismo: ad ambedue egli contrappone una « *musique d'ameublement* ». Naturalmente amante del suono, Debussy (1862-1918), evita di descrivere, ed i suoi più tipici esempi di « *regal de l'ouïe* » sono ancora una volta offerti sulla tastiera del pianoforte (*Images* e *Preludes*, senza centri tonici, senza punti fissi a cui legare la fantasia impalpabile della « *finestra aperta* » sul suono, sul colore, sul timbro, senza apparenti costrizioni razionalistiche). Ravel gli fa da corollario

antitetico, lasciati anch'egli i primi amori impressionistici, prosegue sulla strada invece della continuità preciso-tonale-folklorica sulla base delle conquiste tecniche più moderne. Negli stessi anni Ferruccio Busoni (1866-1924) importante figura di transizione, filtra l'insegnamento romantico ai fini di un effettivo internazionalismo strumentale; alcune sue lucide teorizzazioni saranno guardate con attenzione dalla Scuola di Vienna. Nella prima parte del '900 fa anche irruzione nella scrittura pianistica il vitalisti-

Documenti: Paolo Castaldi

IL TIMBRO DEL PIANOFORTE

1) Il timbro del pianoforte: non veramente dato fisicoacustico, ma tempo mediato e sublimazione concettuale. L'evocazione dei corni dal bosco dell'interiorità, immagine struggente della fiaba (e così ancora: della speranza, del desiderio, d'amore...), scritta sulla tastiera schubertiana, « non » potrebbe sostituirsi con vantaggio chiamando il bravo Domenico Ceccarossi con il suo ritorto strumento per davvero. E « l'album per la gioventù di Schumann, ossia il suono della memoria » (E. Neill), e ancora avanti.

2) Il « timbro » del pianoforte: non si può leggere; caso unico in tutta l'organologia, caso unico in tutta l'arte strumentale. Giacché la scala chopiniana e la scala mussorgskiana danno un suono incomparabilmente diverso fra loro, e ben diverso ancora dalle scale raveliana, beethoveniana, debussiana e così da quelle, sorde e sonore, insieme, che abbiamo scritto noi. Resta il fatto che sulla pagina, si legge sempre la stessa scala.

3) Il « timbro » del pianoforte: si può scrivere; come Liszt lo ha compreso! « Giacché dappertutto nella sua musica si legge... — scrivevo nel '69 parando per lui la stolta accusa solita, di ornamentalità gratuita, con la lode rara di gratuità ornamentale —, chiara, una dominante passione: per un parametro molto diverso, forse materialmente inafferrabile, che incredibilmente parve soltanto secondario, e ch'è ancora, a noi stessi, difficilissimo definire. Per grossa analogia, si potrebbe parlare di passione per la scrittura del timbro del pianoforte solo, se non balzasse immediatamente agli occhi che si va a cadere in realtà, così formulando la cosa, in un verificabile paradosso fraseologico. Resta il fatto che la scoperta, l'estrazione e l'imponderabile fissaggio (tramite proprio la "scrittura") delle complesse vocalità precipue del grande strumento costituivano per Liszt il vero *prius* compositivo ».

4) Il « timbro » del pianoforte: quanto più pieno e vibrante, chiara eco della interna cadenza delle frasi, indica simultaneamente il puro vuoto nella visione, in un « fisico » vicino e lontano, ingannevole della profondità; quella diffusa sensazione che ogni figura possa alludere ad altre da inventare, sia circondata di spazi, sospesa su vo-

ragini di silenzio. Con disarmata naturalezza fabbrica un ponte alto sopra la crudele catena di pensierose vergogne umane, proprio mentre pare che le invochi affettuosamente... o le sottragga al tempo. E fa pensare alla nessuna difficoltà dell'« *incomprensibile* », per esempio. Svelamento, disintossicazione, a fondo. Paolo ai Corinti, la seconda volta: « *Cum enim infirmor, tunc potens sum* ».

5) Il « timbro » del pianoforte: pone gravemente in forse le classificazioni discriminatorie; si maschera ora, si compenetra agli altri parametri e anche li lega inscindibilmente fra loro come membri di un'unica famiglia. Ma quando sono pienamente d'accordo noi ci accorgiamo, che quello non parla come loro, né può dividerne veramente il fermento. Quando la trasudata materia è dappertutto in ebollizione, esso « non » si degrada nel disordine.

6) Il « timbro » del pianoforte: capace perfino di scomparire affatto. A sue verifiche critiche successive, alle tentate serie valutazioni, ai giudizi sedativi e determinativi, lo stesso elemento che aveva trovato enormi risonanze negli ingranaggi in movimento del sensibile si nega, sconfinata dai suoi limiti, si rinvia, suscita a sua volta differenti polarizzazioni e moti assai difficili da cogliere, nonché da definire. Isolato in una inconfondibile, enigmatica impossibilità di sviluppo consequenziale, può percepirsi con l'implacabile precisione del mecca-



co etnicismo magiaro di Bartok, ed il ritmicismo di Prokofiev. Ed è sempre il pianoforte che ha l'onore di inaugurare il nuovo corso dodecafonico, quello successivo alla fase atonale, o meglio « politonale », di Schoenberg. La Suite op. 25 (1921-23) è la prima composizione costruita col modo dei « dodici suoni che non stanno in relazione che fra loro ». La scuola di Vienna con il suo Manuale D'Armonia schiaffeggia, incomprende, l'accademismo e la metafisica naturalistica della dominante, della tonica. Dal-

nismo ad orologeria, o viene con ironica docilità calandosi in una pseudo-dimensione quotidiana, « tranquilla », normale, quasi a farci momentaneamente dire: il suo regno è di questa terra. Con anzi continui inviti al lapsus, ai metafisici naufragi nel facile, nel comicamente materiale ed altri, ancor più abissali e inquietanti, nel graziosamente, teneramente sentimentale... Il fascino dei dissintattismi grandiosi non è il suo, e può lasciare in certo senso intatta la dimensione in cui esso vive. Dissintattismi, le scoerenze dell'altro — autonomo — discorso. Non solo qua e là esiste questa musica informe del limbo, venduta talora a prezzi irrisori. Entrandovi è da dubitare che sia sempre esistita. E non accennavo di Stravinsky ancora, e non solo cercavo proprio quella corrosa accezione in Mahler. Per tutto l'« Adagio » della *Seconda* di Brahms potrebbe accadere, già, a ben guardare, qualsiasi cosa. Ma il non effabile timbro del pianoforte: la sua natura immune cede e s'impone, agli impossibili confronti, con, si vorrebbe dire, l'inevitabilità del fatto. Si giova dei momenti d'attesa, e dei giochi dei rispecchiamenti: carico di forze — è un attimo — sembra avere la stessa sfuggente struttura di una lingua.

7) Il « timbro » del pianoforte: è dunque la grande spia; nelle sue impervie, intangibili antinomie si scatena infine dilagando nella stessa sfera materiale la difficile evidenza che il « testo » è il contesto, il « suono » è il significato, la « identificazione » trasposizione, la « comprensione » astrazione da tutte le cose. Il *crepuscolo del pianoforte*, scrisse anni fa quel tale, critico malaccorto quanto malaugurale. Ma non poté nulla: come sempre avviene — con sdegnata allegrezza notiamo — quando il punto centrale, alfine individuato, intrappola il dito dell'incauto che lo tocca non essendo investito e pronto a farlo. Non servirà ahi nemmeno — notiamo ridendo ancora — accampare ad attenuante una forma comune di daltonismo intellettuale. « Rosso tramonto, rosso aurora: è lo stesso colore... Voci che si odono possono attribuirsi agli angeli o ai demoni... Lo decidiamo noi ».

Paolo Castaldi

l'altra parte Igor Stravinsky porta alle estreme conseguenze il dettato della tradizione, sia esso il richiamo della terra russa, sia esso l'afroamericanismo urbano del jazz con la sua poliritmia.

Ma al di là dell'oceano c'è chi si disinteressa dell'antitesi fra *Pierrot Lunaire* (1911) e *La Sagra della Primavera* (1913)? All'Americano Henry Dixon Cowell (1897-1965) l'agiografia avanguardistica della Nuova Frontiera attribuisce lo stupro del pianoforte. Il coperchio della cordiera non viene più alzato per dare maggior corpo alla leggiadria del « godimento estetico », ma per intervenire direttamente sulle corde, mentre l'avambraccio percuote simultaneamente intere serie di ottave (*cluster*). 1938: *Bacchanale* è tra le prime opere (non la prima) che adotti il pianoforte preparato (feltri, viti, nastro, gomma inseriti fra le corde): è la iolata forse-nichilista di John Cage. Arrivano anche i radicali e occidentali *Klavierstücke* ('52-60) di Stockhausen. E ancora Boulez, Berio, Nono, dopo le lezioni di Ives, Dallapiccola, Pettrassi, Maderna. Ma ancora, dall'altra parte dell'Oceano, è, John Cage a ribattere utilizzando un cronometro e misurando quattro minuti e trentatré secondi di perfetto silenzio seduto alla tastiera di uno stupendo grand-coda. E dunque la Musica Occidentale che nega se stessa sul suo strumento emblema?

O non è forse la sola *musica per l'udito* ad essere in crisi, quella creata appositamente per un solo senso, un solo esecutore, un solo compositore, contro la quale tentano invano di ribellarsi gli ingenui miti e riti della « partecipazione creativa del pubblico ». La musica-sola ha senz'altro le gambe deboli, ma c'è anche chi sostiene con affascinanti argomentazioni che ad essere morta da tempo (precisamente col romanticismo) è la musica stessa, come categoria dello spirito. E' morto senz'altro il concertismo, di cui la gestualità predilige farsi beffe. Deve senz'altro morire la mediocrità affannosa fatta del solo godimento di chi strepita suonando e di chi sbadiglia ascoltando invece di creare, (magari il semplice battito di due legni fra loro o lo sferragliare di un tram).

Ma per chi crede ancora nel suono-musica, forse non è morta, ed anzi verso di essa ci si deve muovere, la musica che non solo si totalizza nella sua sfera interna, ma che si rapporta inscindibilmente col colore, la parola, l'azione, il gesto. Non semplice sonorizzazione d'immagini e situazioni, ma penetrazione fra suono, figuratività e dramma. Lo avevano forse intuito, ed in parte realizzato, Schoenberg con la sua kandinskiana *Die Gluckliche Hand*; Kurt Weill quando, abbandonati gli insegnamenti del maestro Busoni, diede suono al mondo brechtiano, e forse anche Sergey Prokofiev quando intesseva di suoni le escatologia dell'amico Eisenstein. Se qualcosa deve nascere, aspettiamo a questa uscita.

carlo cello



guarda dentro e scopri i perché

«Scotch Cassette Posi-Trak» ti spiegano i 4 perché di una qualità rivoluzionaria

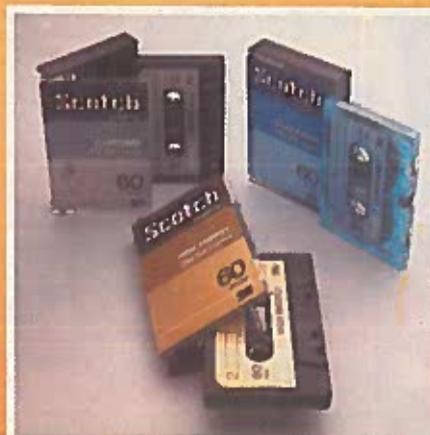
- Eccezionale qualità e levigatezza dell'ossido = migliore risposta in frequenza.
- Trattamento antistatico «Posi-Trak» (esclusivo 3M) sul dorso = registrazione nitida a lungo nel tempo, senza perdite e diminuzione di segnale. Assenza di wow & flutter.
- Saldatura del guscio ad ultrasuoni = nessuna infiltrazione di polvere. Indeformabilità della cassetta.
- Componenti meccanici professionali (rullini guida in acciaio, feltrino largo ed uniforme) = miglior trascinamento. Elevato standard di prestazioni.

Scotch® Cassette

Dynarange «Posi-Trak» la cassetta per gli «affamati» della musica.

High Energy «Posi-Trak» la cassetta per i raffinati della musica. Dà 9dB in più rispetto allo standard.

Chrome «Posi-Trak» la capostipite delle cassette HI-FI.



3M

LETTERA DA PARIGI

Chi scrive lavora in quella particolare zona dei mezzi di comunicazione di massa che si definisce di solito sperimentale, e alternativa. *Sperimentale* nel senso che anticipa, prefigura e inventa nuovi modi di produrre, fare e consumare cultura, con tempi e scelte che non possono ancora essere fatte proprie dal movimento popolare e dalle sue organizzazioni. *Alternativa* nel senso che rifiuta ogni strategia socialdemocratica, consumistica, di sostegno dell'ideologia dominante.

L'Italia è un paese dove il cinema e la televisione non esistono ancora, ci sono soltanto il cinematografo e la tivù: la lotta per l'appropriazione dei mezzi di comunicazione di massa passa perciò attraverso le alternative più o meno libere, più o meno esoteriche, più o meno underground, più o meno idealiste. Fare parte dell'avanguardia, quando si nutre un disprezzo profondo per l'ideologia avanguardistica e una sincera compassione per il narcisismo, l'alienazione e il masochismo di cui l'avanguardia si nutre, significa accettare un secondo fronte di lotta, interno, contro le deviazioni reazionarie, elitaristiche, antipopolari che si annidano fra il culto della musica cosmica e la body art, contro il disprezzo per le masse che fa germogliare fiori anche luminosi, contro la paranoia propria di chi si è esiliato in gran parte con le proprie mani. In altre parole, il nostro sogno non è, non deve essere quello che l'alternativa si ingrandisca, ma che scompaia,

mano a mano che si realizzano le condizioni di possibilità di un uso democratico della cultura.

Anche *Gong* è attraversata da queste contraddizioni; e i

mer, uno dei fondatori del *Newsreel*, protagonista di primo piano del *movement* americano degli anni '60, testimone lacerato e rabbioso del riflusso dei primi anni '70, ave-



Gwyneth Welles in Nashville

suoi collaboratori hanno, qualche volta, il merito e il coraggio di non limitarsi a scrivere ma di lavorare attivamente a favore della « cultura progressiva », come artisti e operatori culturali.

Il mercato cinematografico italiano è sempre più rozzo, ma non basta ripeterlo, se poi si recensisce *L'Esorcista* o *Lo squalo*. Bisogna emigrare: parlerò allora di alcuni film molto importanti, che sono venuti a vedere oltre frontiera, a Parigi. Sono quasi tutti film che resteranno esclusi dal nostro mercato italiano per una serie di censure economiche, estetiche e ideologiche, film che cercherò in qualsiasi modo di portare in Italia. Per questo voglio parlarne subito, prima che possa apparire pubblicità a me stesso...

Cominciamo da quello che mi sembra il più importante: *Milestones* (Pietre Miliari) di Robert Kramer e John Douglas. Il film dura 3 ore e 15 minuti, è bello e impetuoso come un fiume in primavera, è stato girato in 16 millimetri e ha i colori caldi e fiammeggianti del cinema amatoriale. Robert Kra-

va già documentato con tre film, *In the Country* (1966), *The Edge* (1967) e *Ice* (1969), la sua passione politica e la sua ricerca di forme estetiche inedite. Il *movement* degli anni '60 fu il centro americano dell'opposizione e della resistenza al capitalismo interno e all'imperialismo esterno. Da questa resistenza nacque una comunità che diventò la depositaria di valori nuovi, di nuovi rapporti, di nuovi stili di lavoro-forme di transizione che prefigurano quella che sarà, che dovrà essere, la vita in un socialismo futuro. Accanto a questo, ci fu un massiccio cambiamento di coscienza fra i neri, le donne e i giovani lavoratori — un'opposizione permanente alla politica inumana dello stato, una resistenza radicata in ogni aspetto della vita. Ne uscì il tentativo di sviluppare delle istituzioni popolari per fornire il genere di servizi di cui la gente ha bisogno, cliniche, cooperative alimentari, aiuti legali e giudiziari, istruzione, nuovi atteggiamenti davanti alla sessualità, e l'esplorazione di una coscienza più aperta. Benché questa cultura di resisten-

za non debba essere confusa con un'opposizione politica organizzata, essa è stata un elemento fondamentale, prima che degenerasse nelle varie contro-culture e sottoculture tardopsichedeliche o edonistiche.

Milestones tratta di questa cultura nel suo concreto, della sua durabilità e della sua importanza in questo momento preciso della storia degli Stati Uniti. *Milestones*, è il Fuoco - l'Acqua - l'Aria - la Terra - il Popolo. E' uno sguardo sull'America degli anni '70, ed è anche un viaggio nel passato e

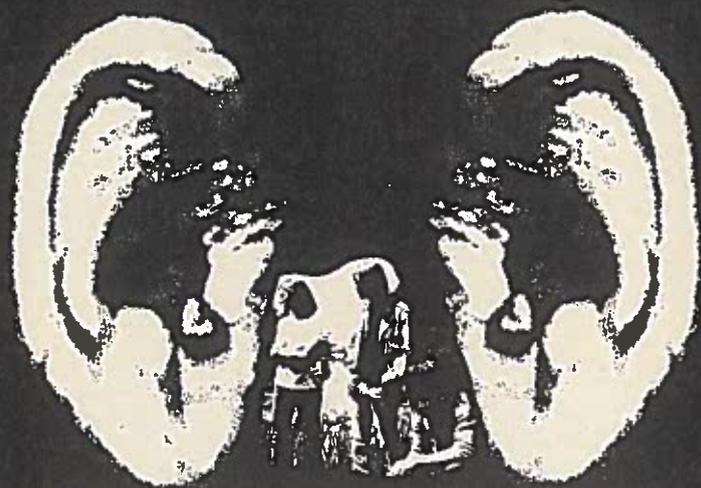
nel futuro. E' un film con molti personaggi, su un popolo che è cosciente di un'eredità fondata sul genocidio degli Indiani e sulla schiavitù dei Neri. *Milestones* è un mosaico complesso di personaggi e di paesaggi che si intrecciano per formare il tessuto del film. Ci sono molte scene girate in numerose città, volti e voci senza fine ma con molti inizi. Il film attraversa l'America dalle montagne nevose del Vermont fino alle cascate dell'Utah, alle sculture naturali della Monument Valley, alle caverne degli indiani Yopi, alla sporcizia e alla polvere e all'energia di New York. *Milestones* è un film sulla rinascita. E' la rinascita delle idee e dei volti, ma anche delle immagini e dei suoni. L'argilla di un vasaio cieco, è la rinascita della terra. La neve profonda, è la promessa della primavera che viene. La nascita di un bambino (quasi un terzo del film) è un simbolo ma anche una rinascita visuale del film stesso. E un film nel film, sul popolo vietnamita, è un omaggio alla sua lotta rivoluzionaria, alla sua vittoria, e al suo avvenire. I personaggi sono tutti



dei reduci: tutti si sono lasciati alle spalle qualcosa che è stato perso, sciupato o distrutto; esperienze politiche, comunitarie, mistiche. Tutti sono sospesi vertiginosamente fra il cinismo di chi ha perso una guerra e la speranza di aver sbagliato solo una battaglia. Dai frammenti disintegrati della controcultura, sottraendosi ai miti solari e polverosi di gioia e felicità che essa prometteva in modo ingannevole, si ricostruisce poco a poco un'orizzonte dove poter impegnarsi, lavorare, costruire. L'amore per la vita, il rifiuto della sofferenza e della morte, la necessità di un'autoanalisi spietata dei propri errori e la gioia ritrovata di *essere insieme* sono i grandi temi di questo affresco che mette a fuoco un numero incredibile di situazioni e di problemi (la frantumazione del movimento, la sconfitta dei Black Panthers, la discussione dei ruoli sessuali, la coppia, la divisione del lavoro, l'allargamento della coscienza, etc).

Anche *Nashville*, di Robert Altman, si offre come film proustiano e colossale metafora dell'America. Dura 2 ore e 40 minuti, snoda davanti a noi un gran numero di situazioni e personaggi, sullo sfondo della città che è la capitale del country-western (rivisitato ironicamente con una quarantina di canzoni, molte delle quali scritte e composte dallo stesso Altman e dai suoi attori, prima fra tutti Karen Black). Il consumo, il successo, i media, l'alienazione, il denaro, lo svuotamento dei rapporti umani e la violenza politica sono, per così dire, i temi del film. Ma si ha l'impressione di guardare una gigantesca digressione, un monumentale fuori-tema dove la ripetizione prende il posto della progressione, e lo sguardo di Altman è sempre lo stesso, un impasto di cinismo e sofisticazione senza molti segni di vita. La direzione indicata da *California Poker*, che resta a tutt'oggi il suo film più riuscito, non è seguita a fondo, come la struttura aperta del film e l'assenza di divi lasciavano supporre. L'intreccio, buttato vistosamente fuori della porta, rientra dalla finestra e il film finisce per assomigliare a una sceneggiata dove tutti hanno fumato troppa erba e bevuto

COMUNICATO AGLI SGRANATI



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

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

Però anche se sei uno sgranato ascolta un consiglio, è meglio

una bella spesa **BANG** e poi godersela.

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

per gli auricolari ecc.

È forte no l'idea?

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

E se non la trovi

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



HD 414-13
oltre un milione e mezzo
(prodotto e venduto)

Impedenza universale
2.000 Ω

ELENCO RAPPRESENTANTI REGIONALI - CAMPANIA: Marzano Antonio (081) 323270 - EMILIA ROMAGNA-MARCHE: Audiotecno (051) 450737 - LAZIO: Essasound (06) 6375544/3581816 - PIEMONTE-LOMBARDIA-VENETO: Texim (02) 3185105/344417 - PUGLIA-BASILICATA-CALABRIA: Tirelli (080) 348631 - SICILIA e REGGIO CALABRIA: città Pea (091) 245850 - TOSCANA e UMBRIA: Hi-Fi International (055) 571600 - TRENTO ALTO ADIGE: Electronia (0471) 26631 - LIGURIA: Luciano Resta (0187) 503498.

Vi prego di inviarmi il catalogo generale Sennheiser di oltre 100 pagine completo di guida all'impiego corretto dei microfoni per il quale allego L. 500 in francobolli per contributo spese postali.

NOME _____
COGNOME _____
DITTA _____
INDIRIZZO _____
CITTÀ _____



Audio 7G

EXHIBO ITALIANA s.r.l.
via F. Frisi, 22 - 20052 Monza

Tel. (039) 360.021
(4 linee) - Telex 33583



troppi martini. Modernismo, eccesso di intelligenza, frigidità e un uso smodato delle antinomie verità-finzioni, attore-personaggio, messa in scena - messa in situazione fanno di *Nashville* il film più presuntuoso dell'anno. Come sempre in Altman c'è molto spazio, mol-

ta aria intorno ai personaggi, perché possano inciampare in campo lungo e scontrarsi l'uno contro l'altro nei primi piani, ma a questo punto è aria fritta...

Numero Deux, l'ultimo film di Jean-Luc Godard è, come *Anna*, un videofilm, cioè un

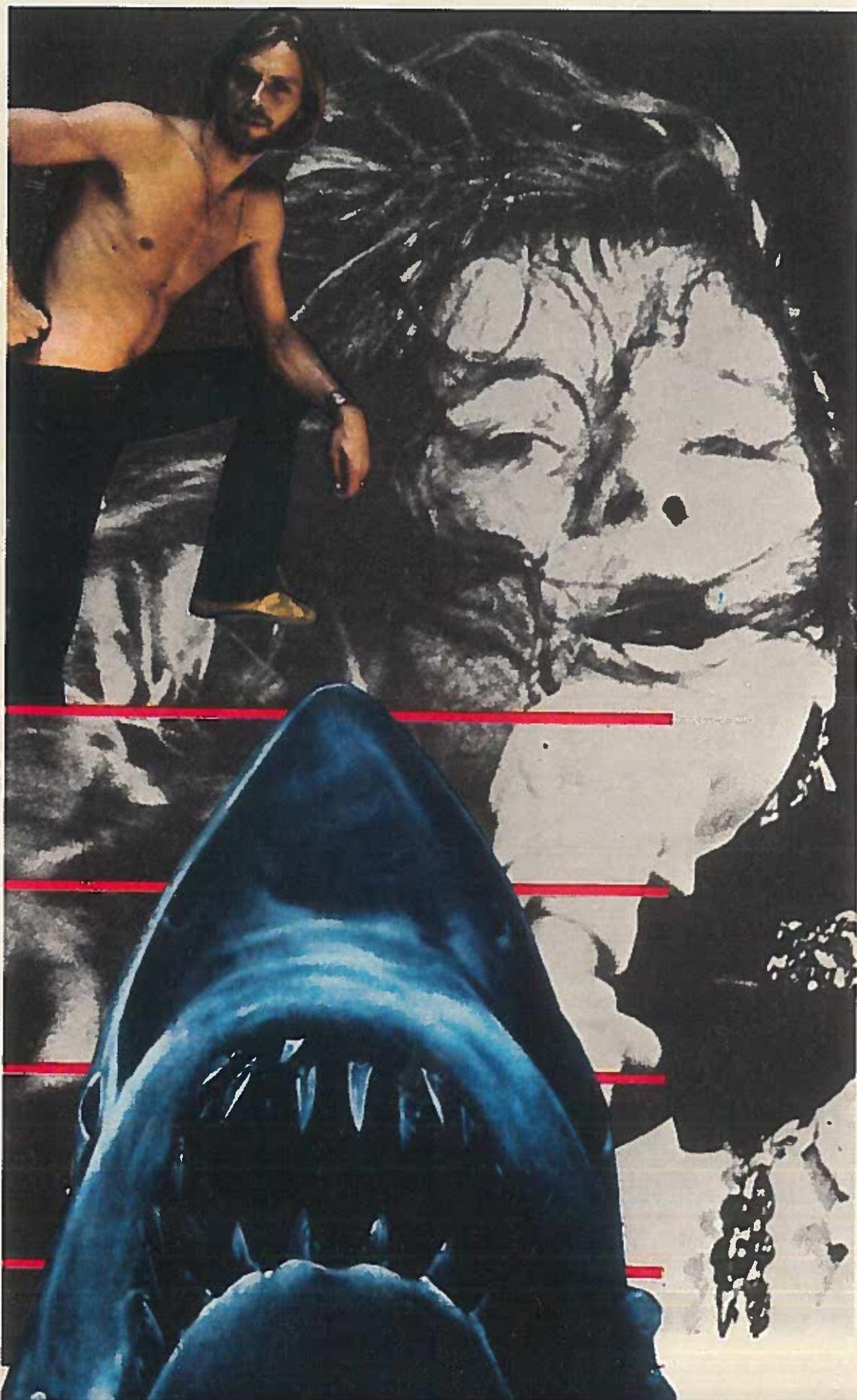
film ottenuto trasferendo su pellicola dei nastri realizzati con il videoregistratore. Lo schermo è frantumato in due o tre schermi più piccoli, c'è un uso del colore molto intelligente e molto estetico (il contrario delle immagini volutamente brutte dei film realizzati con il

gruppo Dziga Vertov) e, a sprazzi, si intuisce cosa potrebbe essere in futuro la televisione se gente come Godard potesse lavorarci in libertà. I temi del film sono due, la politica e il sesso, strettamente articolati fra loro in una chiave violentemente pessimista. *Numero deux*, che ha tutte le audacie del cinema pornografico (coiti non simulati, pompini, masturbazione) è un film sulla frustrazione, politica e sessuale, molto poetico malgrado l'apparente partito preso di fare della prosa, e molto classico nella composizione delle inquadrature, dietro le loro metamorfosi videografiche.

Janis di Howard Alk e Seaton Findlay, mostrato all'ultima edizione del festival dei Popoli di Firenze è uno straordinario ritratto di Janis Joplin, il miglior film di musica pop che io abbia mai visto e che dovrebbe essere acquistato subito dai distributori di *Woodstock*, *Let it Be* e altre nefandezze. Quando Janis canta, la macchina da presa sta ferma, quasi agghiacciata, e ci permette di seguire la cantante senza sforbiciarne il ritmo e i gesti ogni secondo, come si è solito fare nei documentari di questo tipo. Ci sono poi delle interviste e la registrazione di un'emissione televisiva, esilaranti e tragiche.

Infine il primo festival di Parigi, che si è celebrato a novembre, ha consacrato l'abbraccio fra il mondo del cinema francese e il regime cinicamente illiberale di Giscard. Con la complicità di Langlois e della sua *cinémathèque*, davanti al cui schermo abbiamo passato, sognando, la nostra adolescenza, gli ex-rivoluzionari del cinema francese (gli stessi che si facevano chiamare, pochi anni fa, Stati Generali del Cinema) e il ministro della cultura hanno dichiarato ufficialmente aperta la Restaurazione, fra la proiezione del montaggio originale di *Citizen Kane* di Orson Welles e quella di *La nuova Babilonia* di Kosintzev e Trauberg, con un'orchestra di trenta elementi che suonava la partizione originale del 1929. Ma questa volta non diremo, come tante altre: grazie, Henry Langlois!

Keith Carradine protagonista di Nashville



Janis Joplin





BOB DYLAN
Desire
(Columbia)

(Al momento di andare in macchina recuperiamo una copia di *Desire* e completiamo il discorso sul Dylan 1976. Inutile spiegare il nostro disappunto: si legga prima l'articolo e poi la recensione per capir bene cosa è successo...).

Questo Dylan soffre di allucinazioni. Stordito dalla popolarità improvvisamente risorta, confuso forse dal « tuono rotolante », dimentica d'un botto la ferma scrittura di *Blood on the Tracks* e ripiomba negli equivoci del country rock: « Un passo avanti e due indietro », sibila un vecchio amatore all'acquisto del long playing, e davvero non si riesce a trovare riassunto migliore.

E' un problema di solitudine, siamo onesti. Il Dylan del « sangue » americano, come quello precedente di *Planet Waves*, aveva ripreso il gusto d'esser poeta nel più egoistico dei modi: la voce dominava solissima, recuperata all'antico splendore, l'urlo strumentale si strozzava, si faceva magro, cedeva superbia all'uomo tornato folksinger in fondo alla testa. Qui la compagnia gioca brutti scherzi: a cominciare dalla firma compositiva, spartita (clamoroso!) con quel Jacques Levy che la memoria ci dice compagno di Roger Mc Guinn all'epoca di *Untitled* e simili cose. Dylan è soffocato dal prossimo: da Emmylou Harris, cantante « aerea » che ben vorremmo veder impiccata a qualche albero del Nevada, da Scarlett Rivera, violinista lattemiele, da Don De Vito, produt-



a cura di:
RICCARDO BERTONCELLI
MARCO FUMAGALLI
GIACOMO PELLICCIOTTI

tore abilissimo nel capire poco del « respiro dylaniano », degli spazi larghi su cui la musica dovrebbe riposare. Il gioco di gruppo vuole arrangiamenti fini, scherzi « favolosi », folkblues filtrato mille volte sino a diventare acqua insipida: alla fine, un incredibile vento messicano mette a posto le cose nel nome dell'« esotismo » divertente e vendibile.

In simile commedia tutto è possibile: la furia cieca di Hurricane, il raccapricciante spanish sound di *Romance in Durango* (con mandolino, fisarmonica e voce ubriaca!), lo scherzo vigliacco di *Mozambique*, il country sostenuto di *Blue Diamond Day*. C'è posto anche per le cose buone: *Isis* rammenta la lezione dell'autostrada e piega il violino al misterioso rockblues dylaniano, disegnando quattro minuti degni del miglior Zimmermann. Mancano i testi, per una completa chiarificazione, anche se la breve nota a pie' di copertina lascia intuire plastici atteggiamenti di maniera: le canzoni, lo ripetiamo, son tanto stralunate dall'assurdo arrangiamento da perdere per strada la poca dignità che pure posseggono.

Da rammentare l'introduzione di Allen Ginsberg, eroica ad alta voce vana: O Generation, keep on moving!, recita l'ultimo verso, e sembra un grido di battaglia per il protagonista confuso.

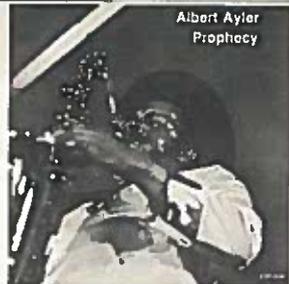
(r. b.)

NUOVA
COMPAGNIA DI
CANTO POPOLARE

Tarantella Ca Nun V' Bbona

**NUOVA
COMPAGNIA
DI CANTO
POPOLARE**
Tarantella
ca nun va bbona
(EMI)

Il festival di San Remo ogni tanto si poteva anche vedere, riuniti gli amici davanti al televisore « per farsi quattro risate » e in realtà per esorcizzare un fantasma ancora non completamente sconfitto, la sottocultura che ci aveva allevato per anni, tramite la radio, a forza di ritornelli orecchiabili e « carini ». Il festival della canzone napoletana, o qualsiasi manifestazione simile, no. Qui eravamo nel Kitsch più nero, in una forma espressiva tanto stereotipa, melensa, impregnata dal moralismo più irritante che anche i meccanismi dell'ironia si bloccavano, rifiutandosi di considerare musica — la musica di Aurelio Fierro e Nunzio Gallo —. Sapendo bene, tra l'altro, che proprio questa era l'immagine musicale italiana che si era dimostrata ottima merce di esportazione, e che milioni di persone, all'estero, ci assomigliavano con queste idiozie da « bel canto ». Noi no: rifiutavamo, ovviamente, questa identificazione. E poiché — a li-



ALBERT AYLER
Prophecy
(ESP)

La ESP-Disk' trova un briciolo di fiato prima di morire (proprio così!) e mette in piedi un inedito ayleriano, furto di nastri registrati al Cellar Café di New York, 10 luglio 1964. L'interesse è relativo: c'è un vecchio disco ESP, *Spiritual Unity*, che « copre » quel periodo con forza sufficiente, presentando Ayler e la sua formazione (Gary Peacock al basso, Sunny Murray alle percussioni) dal vivo, in un concerto estivo di spettacolare bellezza. Nessuna odiosa speculazione, comunque: sebbene manchi la curiosità per una pagina sconosciuta del vecchio maestro, la musica è tanto sincera da affascinare egualmente, canto disperato e vivo di un ironico e saggio clown.

Prophecy (sei minuti di dolenti meditazioni, con Gary Peacock in evidenza) è l'unico titolo nuovo: ma ben si conosce il santo vezzo ayleriano di mascherare dietro nomi collaudati situazioni nuovissime, proprio al contrario della normale prassi commerciale. Così i « fantasmi » di cui dice uno dei pezzi ha ben poco da spartire con quelli dell'« unità spirituale », sia nel primo che nel secondo tratteggio: di eguale c'è solo il tema disadorno, sputato all'inizio e alla fine, ai pari di quello che accade in *Spirits*, in *The Wizard*, dove l'impeto non frenato del momento supera ogni schema e ogni memoria. Il linguaggio ayleriano è quello di sempre: semplice, duro, enigmatico, il suo parlare è voce palpabile, carezza ruvida

(m. f.)



in mezzo ai sentimenti. Lo strumento si apre, squartato da una forza misteriosa che consegna le favole sbiadite agli altri, ai mestieranti: il gioco timbrico è feroce, la vertigine degli intervalli spezza ogni facile ascolto irritando, convincendo, seminando provocazione o, per i puri di cuore, gioia grandissima.

All'assenza di « strumenti d'appoggio » (tromba, cornetta o sax, tipici della partita ayleriana), l'uomo risponde con calore rinnovato, forzando ancor più la bocca all'arnese impiegato: *Prophecy* è disco di rivelazione completa, più nebbioso e più terribile di *Spiritual Unity*, bello nella drammatica fatica espressiva che ruba magia per regalare appassionata umanità.

(r. b.)

Monk/Trane



**THELONIUS MONK-
JOHN COLTRANE**

**Monk-Trane
(Doppio LP)
(Milestone)**

E' sempre difficile parlare delle cosiddette « pietre miliari ». E questi due LP rappresentano davvero, nella storia della musica degli ultimi trenta anni, una tappa fondamentale e indispensabile. Anno di grazia 1957, nel cuore dell'estate: Mr. Monk, uno dei santoni riconosciuti dell'era bop, genio stralunato che aveva osato infrangere tutte le regole preesistenti, ricorrendo ad armonie inedite ed allucinate, suonando il pianoforte « perfino con i gomiti! » (oggi chi si scandalizza più?) e scrivendo composizioni di una delirante eppure mirabile architettura, chiamò nel suo quartetto, per una scrittura al Five Spot Cafe di New York,

il sassofonista del quintetto di Miles Davis, certo John Coltrane. Quell'associazione non durò certo a lungo, sei mesi appena. Ma fu abbastanza perché il sassofonista potesse maturare quelle idee che aveva in mente da tempo e che, accanto a Davis, aveva realizzato solo in parte. Lavorando giorno per giorno a fianco di Monk e delle sue discordanti armonie, Trane capì finalmente tutto e, di là a poco tempo, imboccò la sua personale strada che l'avrebbe portato, come tutti sanno, molto lontano.

Questi due dischi sono l'attuale riedizione dell'unico documento registrato di quella straordinaria esperienza. Con l'apporto del giovane Coltrane la bellissima musica di Monk ne uscì rinvigorita e vivificata. I temi prescelti per queste sedute sono tra i più noti del repertorio monkiano, da *Ruby, My Dear a Well, You Needn't* da *Off Minor* ad *Ephistrophy* (entrambi ripetuti in due differenti versioni)... Le formazioni dei vari pezzi sono diverse: nella prima facciata c'è il normale quartetto con Monk, Trane, Wilbur Ware al contrabbasso e Shadow Wilson alla batteria, mentre negli altri brani fu chiamata una formazione più allargata, con Art Blakey alla batteria e nientemeno che uno dei padri del sax tenore, Coleman Hawkins. Certo, per ascoltare più concretamente e capire più a fondo lo scambio creativo che avveniva tra quei due fuoriclasse, è meglio sintonizzarsi sui tre pezzi che occupano la prima facciata, e cioè *Ruby, My Dear, Trinkle, Tinkle* e *Nutty*. Le altre pagine rientrano più canonicamente nei schemi monkiani e valgono, entro questi limiti, come alcune delle più belle cose di tutta la storia della musica afro-americana. Un album, dunque, fondamentale.

(g. p.)



JIMI HENDRIX Midnight Lightning (Polydor)

Ancora... Naturalmente impossibile pronosticare per quanto tempo ancora dovremo assistere ai frenetici balletti dei dischi di Jimi, lanciati con abbondante cinismo su un mercato che ha da tempo trovato miti ben più redditizi. Ora è comparso questo Alan Douglas, con 1000 (mille) ore di incisione nel taschino e la ferrea convinzione di avere colto la « svolta » più importante nella vita artistica di Hendrix, stanco della vecchia formula dell'Experience. Dopo *Crash Landing*, *Midnight Lightning* è dunque il secondo atto di questa ennesima rappresentazione postuma, che naturalmente Douglas giustifica con la necessità di « portare il vero volto di Jimi alle nuove generazioni ». Al di là del suo forzoso trionfalismo, di fatto, *Midnight Lightning* non è certo un'incisione disprezzabile: anche se la « nuova direzione » del suono Hendrix resta totalmente fantomatica. Gli accompagnatori sono gli stessi di *Crash Landing*, nomi da perfetti sconosciuti: la novità è l'introduzione costante di una seconda chitarra in funzione prettamente ritmica. Materiale inedito solo a metà, con la millesima versione di *Hear my train a-coming*, *Beginnings* e *Blue suede shoes*, qui comunque trattata con denti affilatissimi. Il criterio di compilazione lascia in effetti abbastanza dubbiosi: filo conduttore resta il blues, ma ancora una volta i momenti che valgono il disco sono proprio quelli in cui Jimi riesce a trascendere la rigi-

dità strutturale di questa forma sonora, facendo cantare l'elettricità delle sue vene senza nessuna mediazione. Straordinaria in questa dimensione *Machine gun*, con le due chitarre lanciate in una folle corsa sul ghiaccio di una fantasia completamente liberata; ed elettrizzante l'iniziale *Trashman*, classico modello di un suono « sporco » e sensuale che nessuno ha più saputo imitare. Livello generale buono, se non eccelso, con un paio di exploit davvero notevoli. Il suono è ancora fresco, Jimi ha gli occhi tirati a lucido e — come dicono i suoi biografi — usa anche il pollice per le sue svisate...

(m. f.)



DOORS Doors

(WEA-Charter)

Ai « figli del miracolo economico » che impigriscono al sole dei '70, è doveroso proporre vecchia musica di vecchia data: ben vengano raccolte come queste, allora, con il profumo di un'epoca che purtroppo non è nella testa di tutti. La polemica sulla compilazione in sé, inevitabile, verrà dopo: intanto tiriam fuori le figurine della nostra gioventù per far vedere dov'è il differente e l'apprezzabile.

Qui ci sono i Doors, californiani della *plastic city* con il cuore a stantuffo, ben diversi dai cittadini di San Francisco, cresciuti a lattemiele: vissero dieci anni fa, incantarono con organo e chitarra sotto il segno di un vocalist attore martire, Jim Morrison, e si spensero per cause fisiche (la morte di Morrison) e morali (l'inevitabile bru-

ciatura da troppo successo) non prima di aver regalato un paniere di ottima musica fantastica. Il loro suono, a mille stagioni dall'invenzione, scoppia e manda gioia con apprezzabile energia: il masticamento del blues è quasi perfetto, è materia prima su cui lanciarsi con avventure e capriole, è rabbia, disperazione, pretesa di vita, mentre intorno crollano i muri del beat e al superamento dei « 3 minuti per canzone » corrisponde una nuova scienza vocale, un gioco del « nuovissimo » fatto per stimolare orecchie e cervello. A tanto si aggiungano i testi personalissimi non banali eroici, da portare a memoria ancor oggi: e un uso non tradizionale del luogo scenico, un *amour de theatre* da sempre intuito e, purtroppo, mai vissuto direttamente.

Questa antologia (pezzo forte di una nuova serie economica, la Charter della WEA), racconta la storia e pure ne perde il filo, faticando un poco nella scelta del materiale: colpa del troppo amore per le « ultime cronache Doors », per LP dal fiato corto come *Soft Parade* o *Morrison Hotel* che qui vincono il duello con i primi dischi imponendo una filosofia di « vibrazioni a basso costo ». Per una *Light My Fire* intoccabile (quanta gente è veramente cresciuta in questo turbine caldissimo?), per una *Back Door Man* degna di proporre alla mente i nomi grandi di Willie Dixon ed Howlin' Wolf, c'è infatti tutta una sequela di umide canzoni (*Maggie Mc Gill*, *Roadhouse Blues*, la lunga *Land Ho*) che più non vivono nella magia Doors, colpite nella « integrità ritmica » e nel nerbo di fantasia. Niente d'ignobile, ma copie sbiadite di una geniale scrittura: perché non preferire *Alabama Song*, *The End*, la pur tarda *Riders on the Storm*, *Crystal Ship*?

Che i quaranta minuti servano da stimolo, comunque, pur nell'incertezza: gli innamorati colpiti al punto giusto sapranno arrivare agli originali, com'è logico e bello che sia.

r. b.



FRANCO BATTIATO
Mademoiselle
Le Gladiator
(Bla Bla)

Qui c'è una delle migliori teste del pop (del pop?) italiano che muove alla ricerca di una propria identità. Con *Clic*, seduto nella tenda del presente ironico provocatorio, Franco Battiato aveva liquidato i vecchi fantasmi concedendo loro la possibilità di un ultimo valzer. Philip Glass, i notturni di Chopin, il rock della « pollution » avevano sputato l'anima sgombrando la strada da ogni sorta d'ostacolo: si poteva costruire, a quel punto, era possibile un'avventura libera verso il non-Fetus, non-Aries della cosiddetta « maturità ». *Mademoiselle Le Gladiator* (disco nuovo costruito con amore, con pazienza, con ossessione, quasi) parte da quel punto per tirar su le nuove mura, pur non trovando qualche volta la necessaria chiarezza. I tre brani, profondamente diversi tra di loro ma pure uniti dal filo invisibile del « gusto mentale », cercano la strada della libertà non definita, lanciandosi in avventure dove l'emozione ha lo stesso diritto di cittadinanza del logico ragionamento: se manca qualcosa è il fiato, non certo l'intelligenza, la capacità di arrivare sino alla fine mantenendo tutte le promesse

se seminate lungo il cammino.

Goutez et comparez, il quadro centrale, riprende la trama indimenticabile di *Ethica Fon Ethica*, mescolando una impressionante serie di « banalità » con il semplice scopo di esorcizzarle nel momento stesso della cruda proposta. L'effetto è interessante, se non travolgente come nel celebre originale: brutture radiofoniche, fischi, sospiri, poesie, marinetti sfilano ritmando la propria precaria esistenza, « musica » né più né meno di un gran concerto d'archi. Il rimprovero spontaneo, oltre il colpo di una pregevole intuizione, riguarda l'eccessivo diluirsi della materia: la giostra tastieristica finale aggiunge fuoco al dubbio, riproponendo gli spettri al color di Terry Riley che si credevano assassinati da un anno e più.

Canto Fermo (dedicata a Riccardo Mondadori) e *Orient Effects*, « giochi proibiti » all'organo della Cattedrale di Monreale, cercano altri agganci con la realtà. Si bersaglia Klaus Schulze, nei densi minuti di quelle esperienze, si stravolge quell'ampia « magia » ormai banale, la si ubriaca facendo uso geniale dell'imperizia allo strumento. Il risultato (grappoli di suono « storto », armonici in agguato dietro l'incredibile e il non previsto, grossa fiera creativa) è succoso, ma la vita si rallenta, il suono perde i contorni, lo gnomo della noia fa rapidi balzi in avanti spiegando la storia di un filo narrativo smarrito.

C'è vita tra queste righe, c'è sangue musicale che solo vorremmo sistemato meglio: crediamo nel musicista e nel suo essere oltre ogni categoria, anche se forse il « disco ufficiale » della sua mente non è ancora stato messo in circolazione.

(r. b.)



MEMPHIS SLIM
& CANNED HEAT
Memphis Heat
(Blue Star)

Non è un mistero che il blues non abbia mai avuto, in Italia, un seguito minimamente decente: perfino un John Mayall aveva collezionato larghi spazi vuoti nella sua tournée italiana, ed il fan medio si era sempre accontentato di etichette risibili come « rock-blues », magari a la Ten Years After, per non sentirsi completamente alieno da una forma sonora che, di fatto, stava alla base di tutto il pop, dei sussulti di Eric Clapton e della finta violenza Rolling Stones. I « veri » vecchi bluesmen, quindi, restano ancora oggi perfetti sconosciuti; anche se a volte — come ha dimostrato un paio d'anni or sono, al festival jazz di Bologna, il buon B. B. King — molto spesso la loro vena creativa, la loro limpidezza in fase di esecuzione restano ancora insuperabili.

House of the blues è l'edizione italiana di una serie di albums prodotti in Francia un paio d'anni fa, senza troppe preoccupazioni per la « purezza » intrinseca dei prodotti; e con una certa disinvoltura nel presentare un'immagine del blues tutto sommato limitata. Abbastanza curiosa l'accoppiata di questo disco, con il sessantenne Memphis Slim a fianco di ciò che resta dei gloriosi Canned Heat, a loro tempo paladini di un blues elettrico di intelligente fattura. *Memphis Heat* è comunque una pagina di blues tradizionalissimo, annacquato da una calligrafica esecuzione fiaticosa e solo

a tratti — come nella lunga *Mr. Longfingers* — nobilitato dalle invenzioni chitarristiche di Henry Vestine, l'unico Canned Heat disposto a vivere l'avventura sonora con una certa convinzione. Memphis Slim esce dalla prova con molta professionalità, voce roca ed espressiva, linee pianistiche fluide ed essenziali; l'ideale ossatura di un suono che, in fondo, non chiede all'ascoltatore molto più di una superficiale attenzione. Il blues che andrebbe davvero riscoperto, ovviamente, ha ben altri colori: qualcosa di più di un semplice easy listening, per quanto... uhm... elegante...

(m. f.)



DEREK BAILEY
Improvisation
(DIV erso)
ARZA ANAIK
Txalaparta '75 Irailla
(DIV erso)

Impegnata ad esplorare i terreni duri, non ancora fecondati dal successo, la DIV erso, nuova collana della Cramps; si presenta con due ottime « difficili » opere. *Improvisation*, di Derek Bailey, è il libro della libertà conquistata a spese del « luogo comune »: *Txalaparta '75*, degli Arza Anaiak, il quadro della vera musica popolare, non banale non velleitaria, capace di esistere con magia rituale e grande fantasia.

Su Bailey abbiamo scritto parole entusiaste, tempo fa: le coordinate della sua arte son tracciate lì, nella esaltazione delle « mani sciolte ». Qui basti sottolineare come il settembre milanese non abbia nuociuto all'uomo e anzi ne abbia stigmatizzato le coloratissime i-

dee: lo stile limpido, fermo, segno esteriore di una profonda saggezza, non cede mai agli spettri della banalità o del facile ascolto, conservando quella misteriosa dirittura che rende il personaggio unico e irripetibile. L'incantesimo, edificato sulle fragili fondamenta dell'improvvisazione assoluta, dura quattordici brani e vince la naturale freddezza del « cerchio di vinile »: a chi oppone il facile vessillo della noia, rispondiamo con l'invito alla esplorazione, allo « spogliarsi in mente » che può regalar paesaggi e filosofie mai intuite prima. Ben si può ribaltare, al cospetto di una simile sonorità « lasciata esistere », il comandamento vecchio di Alice in Wonderland: « prenditi cura dei suoni e la musica si prenderà cura di sé », rinunciando al pari di Bailey a trovare un senso che sovrasti il magma apparso e sparito.

Gli Arza Anaiak (abbiamo già parlato anche di costoro, fratelli baschi con strani vibratorii) giocano dal canto loro con lunghi cilindri, di legno proponendo una favolosa commedia dove il flash del momento viene spinto alle estreme conseguenze, ingrandito, scomposto, ripetuto, secondo le indicazioni operative « rubate » in epoca recente dai « minimali » di Terry Riley. Il suono la vince ancora, ma senza trionfi d'arcobaleno: il ghiotto consumatore di musica resterà deluso certamente, non potendosi ritenere appagato l'orecchio della magra processione che qui va sfilando. Oltre l'apparenza, comunque, un gustoso gioco d'invenzioni, legato all'uso di materiali non consueti: anche, qui, il prezzo della illuminazione si paga muovendosi qualche metro oltre la superficie, alla scoperta di una novità che (colpa delle incrostazioni occidentali!) è naturalmente vecchia quanto il mondo. L'

unico difetto viene dal fantasma discografico: txalaparta è esperienza da prender dal vivo, come rito sacrificio preghiera collettiva, incredibile testimonianza di vita del popolo basco e della sua magnifica lotta per non morire.

(r. b.)



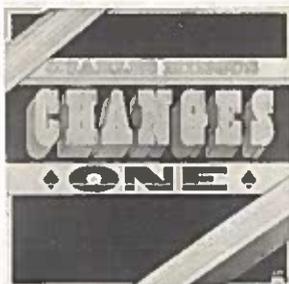
**STREETWALKERS
Downtown Flyers
(Vertigo)**

I Family hanno senza dubbio incarnato, negli anni passati, l'anima del gruppo inglese più sottovalutato: nonostante una certa spettacolarità nel suono e nell'immagine scenica, il pubblico GB non è mai riuscito ad accettare la nevrosi cristallina, non artificiosa che le narici di Roger Chapman sapevano evocare, il riflesso di una vita nei sobborghi delle grandi città industrializzate troppo rapidamente, la rabbia, l'impegno politico.

Chapman-Whitney si ripresentano ora, a non poca distanza dal loro mediocre LP d'esordio, con una formazione evidentemente legata a moduli ormai superati dalla generale evoluzione della scena musicale: gli occhi puntati ancora sugli anni 60, insomma, anche se senza compiacimenti nostalgici; come se questa realtà fosse davvero l'unico terreno degno di essere esplorato, oltre le smanie rock'n' roll che affliggono tanti musicisti inglesi. Questo non significa necessariamente una mancanza di personalità nel suono: probabilmente la vitalità espressiva di Roger Chapman riuscirebbe a trasfigurare emotivamente anche le canzoncine di Kiki Dee. Chapman è musicista

davvero ammirevole, sincero e spontaneo, sempre pronto a regalare ogni briciola delle sue energie con totale convinzione: peccato che le strutture sonore in cui è attualmente costretto a muoversi denunciano irrimediabilmente una mancanza di lucidità complessiva che il non eccelso livello dei suoi accompagnatori acquisisce in misura non indifferente. *Downtown Flyers* vola velocemente su qualche flashback à la Family per infilare poi tutta una serie di tentativi volti a risuscitare il fantasma di un blues «sporco», sincopato, molto ritmato e in definitiva piuttosto frammentario. E' Charlie Whitney a deludere, un chitarrista che ha conosciuto un passato piuttosto brillante; ed anche la sezione ritmica lascia molto a desiderare, nell'estrema convenzionalità del suo lavoro. Il brano che dà il titolo all'album e la dolce *Gypsy Moon* i momenti migliori. Ma questa strada appare ormai decisamente un vicolo cieco.

(m. f.)



**CHARLES MINGUS
Changes One-Two
(2 LP)**

Tutti sanno ormai del clamoroso ritorno di uno dei più indispensabili creatori della musica afro-americana del dopoguerra, quel Charlie Mingus venuto anche dalle nostre parti, più volte negli ultimi due o tre anni, a dimostrare che il suo fervido genio è cosa dura a morire. Partito nel suo fantastico viaggio addirittura negli anni quaranta, quando si era inserito come contrabbassista accanto ai più rivo-

luzionari uomini dell'era bop (tra cui il grandissimo Charlie Parker), aveva poi maturato nel corso degli anni cinquanta-sessanta un caleidoscopio inesauribile di idee musicali, alla testa di numerosi gruppi, pieni di eccezionali musicisti, guidati e stimolati da lui con una instancabile personalità da leader. E così Mingus divenne, progressivamente, un esempio e un punto di riferimento costante per tutti i giovani musicisti, fino ad essere praticamente a sua insaputa uno dei principali ispiratori della rivolta del free.

Dunque, Mingus, dopo qualche anno di stanchezza creativa, è tornato alla testa di un nuovo gruppo composto per i 3/5 da giovani musicisti bramosi di gridare la loro presenza. Anzitutto il fortissimo pianista Don Pullen (che, però, ora se n'è andato), l'impagabile e generosissimo sassofonista George Adams, e poi, successivamente, l'altro sassofonista Hamliett Bluiett e ora, al suo posto, il trombettista Jack Walrath. Gli altri due, si sa, sono Mingus al contrabbasso e il suo vecchio e fedelissimo batterista Dannie Richmond.

Ma finora questo gruppo, tra numerosi e applauditissimi concerti dappertutto, non aveva inciso un disco degno delle sue possibilità. Finalmente di dischi ce ne sono addirittura due: entrambi buoni e, in alcuni brani, eccellenti. Certo, le pagine migliori Mingus le ha scritte già nei tempi andati, ma la musica che viene fuori da questi solchi, pur non offrendo certamente molte novità, è ancora una sorgente di vita e di energia. Grazie all'apporto dei suoi più giovani compagni e del sempre validissimo Richmond, Mingus ci ripropone la sua personale visione musicale, con una scelta di situazioni legate alla più pura tradizione del mondo

afro-americano. Pezzi come *Remember Rockefeller At Attica*, *Sue's Changes*, *Free Cell Block F. 'Tis Nazi U.S.A.*, tanto per sceglierne solo alcuni, rispettano senza sorprese i canoni di tutta l'estetica mingusiana. Ma tutti i temi sono molto belli e gli assoli dei vari solisti presentano spesso delle sequenze veramente elettrizzanti. Forse ora è Mingus ad essere trascinato e stimolato dai suoi musicisti, ma se la musica risulta ancora così valida, cosa importa?

(g. p.)



**MARSHALL
TUCKER BAND
Searchin'
for a Rainbow
(Capricorn)**

Questi «capricorni» (una profezia mercantile: diventeranno molto celebri) «cercano l'arcobaleno» in maniera tipicamente americana, distreggiandosi tra fiddles e velenosi pianoforti per far contenti gli ingenui, i fanatici o, più semplicemente, i consumatori dal gusto largo. Nella loro filosofia commerciale, dove la musica è *fun* e non trova altra gioia oltre il brivido occasionale, non c'è spazio per la meditazione profonda o anche solo per il guizzo fantastico: la normalità assoluta (vestita semmai di qualche esotica collanina) è il dono per una generazione di «non scapestrati» che ama trovarsi a proprio agio in ogni occasione d'ascolto. La «parte pietosa» del cervello parlerà anche di una onesta mano artigianale, di un mestiere capace di portar la musica fino alla fine dei solchi senza crisi nervose o svenimenti: ciò non re-

gala al suono quella vita di cui avrebbe bisogno per staccarsi dalla mediocrità quotidiana. La merce evidentemente tale non amette disquisizioni qualitative se non in termini di sbornia affettiva, di equilibrismo critico, di ipocrisia. L'nizio di *Pine Mountain* e di *Searchin' for a Rainbow*, simili alle tante «telefonate musicali» di Sneaky Pete Kleinow dall'Arizona, non tragga in inganno: non è di country rock che si disputa bensì di effimero semiblués «meridionale». In questo senso si spiega bene la seconda facciata, che parte dalla contaminazione Allman Brothers per contaminare ulteriormente il vecchio discorso black: i buoni bianchi malfattori inventano una canzone banale come *Keep Me From All Wrong* e si riscattano con la tenera *Bound and Determined*, spiegando al folle l'antica verità universale che si posson commettere buone e cattive azioni le une dietro le altre con la massima disinvoltura.

(r. b.)



DISCHI
D'IMPORTAZIONE

THE BLACK SAINT
milano - via v. monti 41 - tel. 431434



**DOLLAR BRAND /
DON CHERRY /
CARLOS WARD**
**The Third World
Underground
(Trio)**

Che l'incontro con Dollar Brand fu estremamente importante per Don Cherry lo si sapeva da tanto. E' certo che Cherry incontrò il pianista sudafricano in un momento in cui, gradualmente, stava aprendo il suo free jazz di partenza a nuovi orizzonti espressivi, ad altre suggestioni da linguaggi e culture diverse dal mondo afro-americano. Brand, d'altro canto, dalle radici folclorico-tribali del suo paese si era da tempo aperto al jazz americano. Ecco quindi che, all'inizio degli anni '70, l'incontro tra i due risulta estremamente interessante per entrambi. Soprattutto Cherry, però, sarà affascinato dalla semplicità di certe melodie che Brand ricava dal piano, dai flauti di legno e dalla voce. I due, ugualmente con la vocazione dei nomadi giramondo, per un non breve periodo lavoravano spesso insieme con entusiasmo e voglia di scambiarsi le loro idee sulla musica e sul mondo. Ma per i consumatori di dischi finora non esisteva nessun

documento di questa stretta collaborazione. Ora il disco c'è e viene, naturalmente, dal Giappone. E' una registrazione dal vivo effettuata il 14 novembre 1972 nel famoso club di Copenaghen, la jazz-house Montmartre. Il gruppo è un trio comprendente i due amici, Brand, piano e canto, Cherry, tromba tascabile, canto e percussioni, e un terzo elemento, quel Carlos Ward, alto sax, canto e percussioni, che ha lavorato, tra gli altri, con Mils Davis. I brani scelti sono prevalentemente di Brand o, comunque, sue rielaborazioni di temi tradizionali sudafricani. Di Cherry c'è solo un pezzo, *Don's Song*. A parte la non buona qualità della registrazione, come avviene spesso nelle registrazioni dal vivo, si riesce tuttavia a capire da questi solchi come quel trio al Montmartre suonasse con entusiasmo e voglia di comunicare, anche con il pubblico. Certo, questo tipo di musica ha bisogno di una presenza diretta del pubblico e il disco non può che risultare una documentazione che non restituisce completamente le sensazioni e la partecipazione dal vivo. Ma, in ogni caso, questo particolare LP merita davvero di essere considerato con attenzione.

(g. p.)



JOHN MARTYN
Live at Leeds
**(Stampato in proprio
dall'artista)**

Da John Martyn, celebre solista del folk revival inglese, invecchiato con grazia e dignità, attendevamo certo di più. Gli ultimi dischi (*Inside*

Out, Sunday's Child, per tacere dell'onesto *Bless the Weather*) ci avevano illuso di una fresca ispirazione, di un sorprendente smalto strumentale: nessun Leo Kottke all'ombra del Big Ben, per carità, ma un intelligente modo di esser poeti, una giusta maniera di offrir le proprie idee all'ascolto. *Live At Leeds* tradisce un poco le attese, invece, o perlomeno non illumina sull'effettiva consistenza dell'artista: c'è il vuoto, dietro le belle forme che swingano innanzi, c'è un linguaggio strumentale non proprio esaltante e una placida monotonia che prende piede dopo due o tre canzoni.

Martyn è un folksinger un po' atipico, nel mondo musicale di Gran Bretagna. Lontano da Bert Yansch e dalle sue miniature classiche, prende le distanze anche dall'America masticata mille volte di John Renbourn: nel soffio della sua musica cento sono i sapori e nessuno è il decisivo, dal blues più effimero al jazz lindo e preciso, all'easy listening impacchettato con somma raffinatezza. Il risultato, verniciato da una voce come tante, varia a seconda degli umori: qui è debole, pauroso, sconta i peccati di un estetismo da supermarket che privilegia la morbidezza chitarristica a dispetto di ogni profondo discorso. Piacevolezza, quando va bene, gioia brevissima nel vento di un minuto: ma noia, anche, ripetersi di semplici ritmi, come può dimostrare l'ingenuo stupore elettrico di *Outside In* puntualmente ripetuto in *I'd Rather Be The Devil*, o lo swing di *Bless the Weather* eguale a quello di *Discover The Lover* e di altri momenti dell'artista. Vorremmo da Martyn un atteggiamento diverso, meno epidermico, più deciso: non ci basta riconoscergli la buona fede nella jungla dell'english business contemporaneo.

Due parole per dire di Danny Thompson, più che onesto nell'accompagnamento: e per avvertire come il disco, che nelle intenzioni avrebbe dovuto essere posto in vendita solo per corrispondenza, in realtà circoli liberamente in molti negozi, alla faccia della gestione alternativa invocata a suo tempo.

(r. b.)

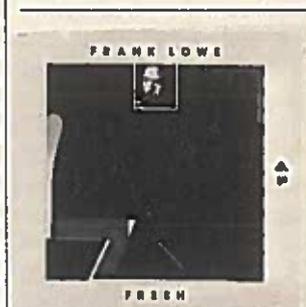


**ANTHONY
BRAXTON**
Five Pieces 1975
(Arista)

Braxton prosegue saldamente la sua ricerca, iniziata sin dai tempi in cui militava nell'AACM di Chicago e proseguita, poi, negli anni del suo esilio europeo. Ora che è tornato a vivere negli USA, si dà da fare per raccogliere e sistematizzare tutte queste esperienze, che danno vita e respiro alla sua musica. Una musica che porta in sé la sintesi di diverse culture musicali, da quelle marcatamente afro-americane e a quelle occidentali. Braxton è oggi uno dei pochi musicisti neri d'America ad aver raggiunto un'assoluta libertà culturale nei confronti degli schemi passati, nel tentativo di raggiungere una forma d'espressione non più ancorata a codici di comodo. La musica di Braxton, specie quella degli ultimi tempi, incisa in particolare nei suoi due primi LP americani per la Arista (questo è il secondo), è sempre più raffinata e cerebrale. Strutture precise, matematiche che, qualche volta, danno fin troppo una sensazione di freddo. Una musica rigorosa e spietata, che rivela una impressionante lucidità, certe volte

addirittura disumana. Ma parliamo di *Five Pieces* 1975: quattro pezzi originali scritti da Braxton in quartetto ed uno standard, *You Stepped Out Of A Dream*, in duo con il solo contrabbassista. E' sicuramente uno dei dischi più intelligenti registrati l'anno scorso, ma questo non può bastare, logicamente. Mi sembra che ora i riferimenti culturali con l'Europa si stiano facendo fin troppo evidenti e pesanti, costringendo la musica braxtoniana entro moduli troppo premeditati. E se Braxton suona sempre con straordinaria forza e trasporto, non altrettanto si può dire dei suoi tre compagni, il trombettista-flicornista canadese-inglese Kenny Wheeler, l'impassibile contrabbassista inglese Dave Holland ed il gelido percussionista americano Barry Altschul, ineccepibili sul piano strettamente tecnico, ma un po' carenti per quanto riguarda *feeling* ed entusiasmo. Malgrado tutto, però, questi « cinque pezzi del 1975 » meritano un'attenta considerazione.

(g. p.)



FRANK LOWE
Fresh
(Arista-Freedom)

« Questa forma d'arte si occupa del periodo della mia crescita. Cecil Taylor, John Coltrane e Ornette Coleman furono i miei Rolling Stones, i miei Frank Zappa... »: così, tra l'altro, si esprime il giovane tenorsassofonista di Memphis Frank Lowe sulle note di copertina di questo album. E per chi non lo avesse ancora conosciuto dai suoi precedenti LP (soprattutto quello in duo

con Rashied Ali) o anche per averlo ascoltato dal vivo a fianco di Don Cherry, queste parole possono far comprendere che si tratta di uno di quei musicisti della nuova generazione afro-americana, orgogliosa di richiamarsi alle radici più autentiche della Black Music. Frank Lowe non è un musicista raffinato nel senso più occidentale e decadente del termine. E' uno che urla nel suo sax quella rabbia e quell'amore comuni a tanti giovani neri americani di oggi. Non è uno stilista insomma e non se ne preoccupa. Anzi, la sua musica è forse anche rozza e, spesso, addirittura elementare. Ma la forza, l'energia, il *feeling* che sprigiona sono veramente un fatto raro, difficilmente reperibile nella maggior parte della produzione attuale, e alla fine qualsiasi manchevolezza di carattere formale viene superata dalla tremenda forza d'urto del sax *u-mano* di Lowe. Questo disco, registrato per la maggior parte l'anno scorso a New York (solo un pezzo, *Chu's Blues*, è stato registrato a Memphis nel '74), è abbastanza rappresentativo delle idee e dei gusti musicali di Frank Lowe. Non siamo sempre al meglio delle sue possibilità, soprattutto perché la qualità tecnica della registrazione è piuttosto mediocre, ma si ha modo ugualmente di carpire una approssimazione della vibrante musica di Lowe, grazie anche all'apporto dei suoi ottimi compagni, tra cui i due fratelli Bowie, il trombettista Lester dell'AEoC, e il trombonista Joseph, oltre il bravo batterista Charles Bobo Shaw. Da notare, solo per curiosità, che qui la funzione normalmente spettante al contrabbassista viene svolta da un violoncellista, Abdul Wadud. Nei cinque temi scelti per l'LP si respira sempre fortemente l'aroma della più salda tradi-

zione della Black Music: due composizioni di Monk, *Epistrophy* e *Misterioso*, e tre di Lowe in cui il sapore del blues è sempre presente (perfino in due dei titoli).

(g. p.)



**JEFF BECK
Truth/Beck-ola
(Epic)**

La Columbia statunitense, secondo una prassi molto diffusa all'estero, ha recentemente immesso sul mercato una serie di LP doppi a metà prezzo che raccolgono alcune importanti incisioni del suo catalogo, in certi casi difficilmente reperibili: tra queste, ad esempio, una succulenta accoppiata Mark-Almond (*Rising* e *73*, gli ultimi e i migliori albums della formazione), una buona antologia di Al Kooper e soprattutto *Truth* e *Beck-ola* di Jeff Beck. I dischi in questione, come avete intuito, non verranno mai pubblicati in Italia: meglio quindi mettersi il cuore in pace, e godersi le ottime incisioni delle edizioni originali. Riascoltare oggi il Jeff Beck dei tempi eroici è un ottimo esercizio per tutti, dopo la paurosa ondata di gruppi hard che negli ultimi anni hanno completamente saturato di stolidi watt iperamplificati le nostre orecchie. *Truth* non impiega più di pochi secondi per costringervi a saltare sulla sedia, fin da quella *Shapes of Things* che era stata cavallo di battaglia degli Yardbirds: Beck è uno dei pochissimi strumentisti capaci di furore e creatività limpidissima, girandole di fuoco attorno ai riffs più semplici e grande consapevolezza del potere dell'impatto

ritmico del suono. Suono duro, certo, senza mediazioni o ripensamenti: ma confezionato con una chiarezza esemplare, Rod Stewart impegnato ad adattare i testi delle canzoni con una convinzione che non avrebbe più saputo ritrovare, nei successivi capitoli della sua esistenza artistica: e Ron Wood nella sua dimensione sicuramente più congeniale, un basso potente e precisissimo. In *Beck-ola* c'è anche un Nicky Hopkins a caricare la atmosfera di elettricità, e gli orgasmi strumentali non si contano più... Musica davvero attuale e godibile, di fronte alla totalità delle proposte del nostro asfittico show-biz: pagine che non devono semplicemente essere « riscoperte », ma rivissute in pieno, alla ricerca di una purissima energia che oggi, purtroppo, sembra latitare irrimediabilmente.

(m. f.)



**MILFORD GRAVES-
ANDREW CYRILLE
Dialogue of the Drums
(IPS)**

La musica nuova ha bisogno di rinnovar la grammatica: qui due personaggi per molti versi misteriosi si provano a combinar le prime collane di parole, proponendo ipotesi di lavoro su cui operare in avvenire.

Milford Graves e Andrew Cyrille sono percussionisti dalla lunga celebrità. Il primo ha gravitato per anni attorno all'orbita ESP, incidendo a suo nome un pregevole quanto introvabile disco (*Percussion Duo*) per poi sparire tra le pieghe d'America: il secondo ha scortato Cecil Taylor attraverso crisi, *Nuits de la*

Fondation Maeght e piccola gloria, spalleggandolo (con Jimmy Lyons) in una delle più belle formazioni della storia free. Dall'aprile '69 lavorano insieme, soli o con l'aiuto dell'ottimo Rashied Ali: giochi di percussioni, ricerche nel mondo vergine del ritmo per portare alle estreme conseguenze l'oltraggio alla « batteria jazz » impiantato dalla rivoluzione della più recente Black Music.

Questo disco, tirato in poche copie da un benemerito *Institute of Percussive Studies* di Nuova York, è un documento dei loro sforzi: opera densa, che suggerisce più che affermar di prepotenza, stimolando il fruitore con operazioni certamente non comuni. Il magazzino degli « arnesi da suono » è saccheggiato inesorabilmente: gongs, tamburi, cimbali, piatti, campane girano tra le mani dei protagonisti che tendono a scorticarne la timidezza, a farne armi pericolose per l'« integrità » della musica. Si accetta l'esperienza acustica, in un carosello spericolato tra l'amorevole e il malizioso: e si legano suoni, pulsazioni, immagini, si creano ritmi inusitati cercando la poesia più fine e non mai l'illusione abbagliante. Il nostro lo stordito parla di alfabeto nuovo, di piccoli grumi di energia che un giorno qualcuno saprà inghiottire in un corpo strumentale ben più ampio: ma, nel momento stesso in cui è base per viaggi futuri, l'esperienza è già creatura compiuta, musica da inseguire negli abissi più piccoli, ricca (se non evidente) come una qualunque invenzione per grosso complesso.

I respiri migliori vengono dall'iniziale *Message to Our Ancestors*, che già nel titolo lega America ed Africa tracciando un itinerario di purificazione e di riscoperta profonda: *Rejuvenation* corre un passo indietro,

sfogando la meravigliosa animalità della voce e impastandone il rumore col pazzo suono di bacchette e dita.

(r. b.)



**LEO SMITH
New Delta Ahkri -
Reflectativity
(Kabell)**

Leo Smith, nato a Chicago, Illinois, tromba, flicorno, flauti e percussioni vari. Uno dei membri più attivi dell'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) durante i primi anni di vita della cooperativa ha lavorato e registrato con alcuni dei più interessanti musicisti delle ultime generazioni, come Muhal Richard Abrams, Anthony Braxton, Steve McCall, Leroy Jenkins, Frank Lowe e altri. Anche se è abbastanza giovane, Leo Smith è considerato un veterano della New Music. E' anche uno studioso di tutte le forme di musica classica, incluse quelle al di fuori della tradizione afro-americana. Attualmente egli sta perfezionando teoria e pratica del suo nuovo metodo di improvvisazione. Un metodo alquanto originale che Smith, per l'appunto, mette in pratica in questo suo LP per una piccolissima etichetta alternativa. Anzi, questo album non è neanche, per essere precisi, sotto il suo solo nome, ma il gruppo si presenta come un trio comprendente anche Anthony Davis, piano, e Wes Brown, contrabbasso e flauto. E' una registrazione dal vivo effettuata nel novembre del '74 a New Haven, Connecticut. Il disco è occupato, per o-

gni facciata, da una lunga composizione di Leo Smith. Nella prima facciata c'è *Reflecativity*, dedicata alla memoria di Duke Ellington, mentre nella seconda c'è *T Wmukl-D*, dedicata ai pescatori del mondo. La musica di Leo Smith e compagni è un qualcosa di molto rarefatto e cerebrale, che può ricordare certe cose di Anthony Braxton. Siamo lontani dal jazz boppistico e swingante della « strada maestra », ma qui c'è autentica musica improvvisata creata da tre afro-americani, che però non sono chiusi nel loro ghetto culturale, bensì sono aperti a concezioni e linguaggi tendenzialmente universali. Non una musica facile, quindi, ma intelligente, coraggiosa e nuova, questo sì. Quanto a Smith, alla tromba ha uno stile assai personale che, pur nella sua raffinata eleganza, non manca di un intenso e profondo feeling. Un disco, pertanto, assai bello che va-

le la pena cercare nei negozi specializzati.

(g. p.)



HERBIE HANCOCK
Flood
(doppio LP)
(CBS-Sony)

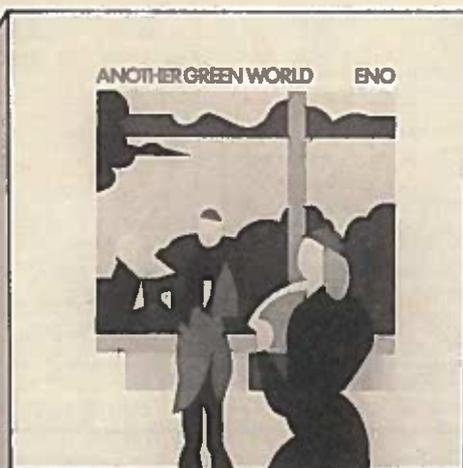
L'impressionante spinta consumistica di tutta l'industria « made in Japan » riesce ogni giorno a confezionare anche prodotti musicali di grossi nomi, destinati esclusivamente a quello sterminato mercato. E poiché le occasioni per registrare sono quasi sempre offerte da concerti dal vivo dei musicisti in tournée, succede che talvolta la musica può essere più sorprendente e fresca, anche se meno rifinita delle in-

cisioni originali, magari effettuate negli U.S.A. E' successo con i recenti doppi di Miles Davis, *Agharta e Pangaea*, e succede ora con questo altro doppio di Herbie Hancock, inciso a Tokio lo scorso giugno. Non che Hancock abbia ancora mutato rotta dalla via imboccata dopo *Head Hunters*: solo che in *Flood* quel suo funky-jazz-elettronico riesce più libero e spontaneo del solito, senz'altro più naturale e vivo di quello meccanico e plastificato dell'ultimo album ufficiale, *Man-Child*. In questi casi, perciò, può essere interessante che questi dischi arrivino anche da noi, importati da qualche temerario, anche se poi i terribili giapponesi impongono prezzi da capestro, che si ripercuotono in maniera pesantissima sul consumatore.

Dunque, *Flood* non presenta grosse novità: ci sono una serie di pezzi tratti dagli ultimi LP hancockiani (*Actual*

Proof, Butterfly, Chameleon, Spank-A-Lee e *Hang Up Your Hang Ups*), oltre a due vecchi hits dell'Herbie del periodo « più jazzistico » (i celeberrimi *Maiden Voyage* e *Watermelon Man*). Ma tra le note circola un'aria meno artefatta e la musica, per quanto possa essere stata preordinata come formula a tavolino, riesce tuttavia a sgorgare come se fosse una cosa viva. Certo, è la solita musica dell'ultimo Hancock, con tutte le critiche e le riserve che le si possono fare, soprattutto per quanto riguarda una sostanziale superficialità e ripetitività di fondo, ma chiarita tale ambiguità, si può godere di questi suoni, senza avere rimorsi o crisi di coscienza. In *Maiden voyage*, poi, possiamo finalmente riascoltare uno splendido Hancock acustico, che ci mancava da troppo tempo. E non è cosa da poco, tutto sommato.

(g. p.)



MIKE OLDFIELD
Ommadawn
VIL 12043

TANGERINE DREAM
Ricochet
VIL 12044

CAN
Landed
VIL 12041



DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.

2

Documenti sull'altra cultura in Italia

LA FASE EPICA E I SUOI VATI

"RABBI"

Se l'intero fenomeno beat fu più che marginale, la cultura beat italiana si riduce a pochi 'santoni', 'rabbi', maestri'. Ma occorre ricordare che in proporzione anche in America non fu affatto diverso, anche se l'eco diede vita ad un movimento strutturato, al punto di parlare di un "quinto Stato".

La poesia fu la manifestazione culturale più viva nei beat italiani: è significativo questo. Le prime manifestazioni politiche, al di fuori del 'Sistema' sono state poesie. Poesie urlate in faccia ai borghesi, poesie estremamente rabbiose, poesie che hanno avuto tutte una strana sorte: Milano e il gruppo di Torino che ruotava intorno alla casa editrice Pitecantropus fu denunciato per oscenità, Urban e Silvestro, poeti romani hanno avuto guai e dovevano far girare clandestinamente le loro poesie perchè scrivevano "cazzo"... ma non anticipiamo.

altri 20 anni di colonialismo americano. Il Vietnam non era una situazione molto lontana: era casa nostra... in altri paesi dell'area europea, ad esempio, certi diritti civili, certe conquiste si erano già realizzate, mentre in Italia si era in piena contro-riforma. Poi s'era iniziato (vedi inserto precedente) un discorso di rifiuto di un'evoluzione di stampo neo-capitalistico, si voleva realizzare una società al servizio dell'uomo e non contro l'uomo. Infine, e questa era realtà stringente, col '64 era di fatto iniziata quella recessione simbolo della distorsione ottica dell'intera società italiana; e in Vietnam la Grande Società Americana rivelava il suo vero volto: il potenziale simbolico di questi due fatti fece esplodere la coscienza dei poeti beat.

JUKE BOXE ALL'IDROGENO

Se gli stimoli 'storici' erano giganteschi, nel campo strettamente culturale le interferenze erano poche: anche se Sulla Strada di Kerouac (che Fernanda Pivano presentò con un lungo saggio intitolato "Beat Generation") fu tradotto nel '58, ebbe diffusione limitata, Juke-boxe all'Idrogeno fu tradotto nel '65 e l' Antologia degli ultimi americani nel Novembre '64. Forse alcuni film (tra i quali "La nostra vita comincia di notte", James Dean) ebbero più funzione di propagandare gli atteggiamenti "anarcoidi, anticonformisti, esistenzialisti degli "Angeli neri" di Greenwich Village... ma non al punto di ispirare poesie. Le prime mosse furono dunque mediterranee ("il Beat l'abbiamo nel sangue")... poi, quando si scoprirono le affinità, i veri beat si diedero a manifestazioni d'amore incondizionato per i "Padri" americani -ma già si respirava l'aria della diaspora- un esempio: nel '66, quando Kerouac venne in Italia per presentare in varie città, la traduzione di Big Sur. Lo scrittore, che si trascinò in un perenne stato di ubriachezza da un circolo culturale all'altro, dalle case editrici agli studi della TV, fu sempre seguito da una guardia del corpo formata da "capelloni volontari". A Napoli, addirittura, i "Beat" nostrani fecero a pugni con coloro che si ribellavano alle bizze di Kerouac, indignati perchè il "grande Jack" si era presentato ad una conferenza ubriaco fradicio, al punto di non riuscire a spiacciare una sola parola. A Torino, un gruppo di "Beats" mandò una letteraccia ad Arbasino, il quale su "L'Espresso" aveva scritto un micidiale articolo contro il "Santone della Beat-generation", affermando che Kerouac non è altro che un epigono di Miller, il quale -a sua volta- ha già copiato da Céline. Ma tutto questo succedeva "dieci anni dopo" ed in America il volto culturale si era più volte rimodellato: Cassidy, il simbolo della beat generation seguiva i Pranksters nei loro Acid Test... mentre il Flower Power ispirava un nuovo 'stile di vita'. E' importante ricordare questa distanza provinciale dell'Italia, perchè più tardi determinerà la diversa organizzazione e l'orientamento prettamente politico del nostro "Movement".

PROCURA - TORINO

Classazione direttissima

N. 1981/68 R. O.

Il Procuratore della Repubblica
presso il Tribunale Civile e Penale di Torino

Visti gli atti a carico di

- 1) ANS Pasqualinò, nato a Castellotto Stura il 16.2.1943, res. Torino, via Corio n.11 presso pensione Campidoglio.
- 2) MELANO Giovanni Battista, nato a Mombucelli il 14.6.1938 res. Torino, via Don Bosco 50.
- 3) RUSSO Antonio, nato a Pont San Martino il 13.6.1944, res. Torino, S. Maria Vittoria Emanuele II n.244.
- 4) GIUSTATO Paolo, nato a Torino il 21.11.1948, dim. a Torino via Montegrano n.40.

Tutti difesi dall'ufficio dell'Avv. FORCHINO

Imputati

Ans del reato di cui agli artt. 725 C.P. e 21 L. 6.2.48 n.47 per avere, quale editore ed autore del libro "Evaucati dal Paradiso", distribuito il predetto scritto offensivo la pubblica decenza nel quale appaiono parole come "culo", "affanculo", "merda", "pene", "utero", "puttane" ed altre. In Torino nel dicembre 1967

Ans e Milano del reato di cui agli artt. 110, 725 C.P. e 21 L. 6.2.48 n.47 per avere, in concorso fra loro, il primo quale editore ed il secondo quale autore del libro "Cura", distribuito il predetto scritto offensivo la pubblica decenza, nel quale appaiono parole come "culo", "merda", "teste di cazzo", "cagarone", "vagina plastificante", "rouse poltrone poggia-culo", "pene inarticolate", "puli del cazzo", "due dita profumate nel culo" ed altre. In Torino nel dicembre 1967

Ans e Milano del reato di cui agli artt. 110, 725 C.P. e 21 L. 6.2.48 n.47 per avere, in concorso fra loro, il primo quale editore ed il secondo quale autore del libro "Comprami", distribuito il predetto libro offensivo la pubblica decenza, nel quale appaiono parole e espressioni come "stronco", "buciarci i coglioni", "ragazza con clitoridi monumentali", "metti pane di culo", "comprare un'azione tagliando il pene", "la vagina è la rappresentazione sociale" ed altre. In Torino nel dicembre 1967

.....segue.....

LA CONTRO-RIFORMA

Si parla di poesia politica, ed occorre riassumere brevemente cos'era la società italiana in quegli anni ('56-'66): gli italiani uscivano da 20 anni di fascismo e nel '45 erano iniziati

più voglia di continuare. Sono un flusso di creatività... poi basta leggere. Chiedere a un poeta cosa scrive è una cazzata. Nessuno può mai definirlo perfettamente..."(Gianni Milano)

Questa impossibilità di definizione, questo spaziare (direi) riassume -per concludere questa rapida occhiata- il senso del ritmo poetico: una danza nel vuoto, purificato dal caos, in perfetta armonia con l'anima...

Dentro le fosse di vetro e cemento nuovo tempio della paura le persone dormono attaccate a guide di ferro bloccate alle stazioni elevate aggrappate alla stanza bianca ascoltano mostri pagati per castrare timpani e la voce si perde sulle panche libertà repressa in un colore nella lotta l'uomo cintura chiara vince estraendo il manganello dal ventre e nella fossa si sfoga e fugge nel tunnel sopraelevato con fari rossi nella schiena occhi scheggiati di vetro e di sangue con la forza dello stupro lacerate nel tubo rotolando arrivano bacino fracassato in soffio la barriera dell'amore è sfondata e ancora a contare gli occhi e le righe e la vita che si ferma ogni volta che urla al meccanismo automatico del super-uomo *Reza Augsten*

ROMA: LE IMPRECAZIONI

L'apertura del Beat '72 fu il momento d'incontro tra 'la Strada' e la gente che diede origine ad un movimento culturale di confronto, molto creativo. "Appena aperto, una sera fu organizzata una conferenza-dibattito sul fenomeno dei beat", presenti Elsa Morante, il sessuologo allora reichiano Emilio De Marohi etc... noi eravamo andati per sfottere, per urlare, per fare casino, invece abbiamo fatto amicizia... poi visto che il posto era simpatico -faceva molto cava esistenzialista- io proposi di leggere queste poesie Beat, invece di parlarne soltanto. Così nacque una tradizione unica, mai esistita neppure a Milano, quella della poesia orale gridata, con l'originale carattere dell'improvvisazione... i poeti si incontravano con musicisti Jazz e davano origine ad happening meravigliosi..."(intervista con Carlo Silvestro).

Questa prima forma poetica precede sicuramente la poesia scritta, che ebbe voce in Ivano Urban, una figura leggendaria - fu chiamato il 'vate barbuto'- che andrà poi a fare il cammelliere nel deserto, quando il rombo del '68 coprirà ogni voce. C'era poi Carlo Silvestro che aveva smesso di scrivere poesie e scriveva "Imprecazioni": "Molti spettatori calano appunto dai Parioli per farsi insultare ("E' inutile dire poesie a questi stronzi") un pò con lo stesso spirito snob-masochistico con cui si recano da Cencio, in Trastevere, il ristorante che ha come specialità, l'insulto al cliente "(ABC).

"Tutto questo era nuovo, tranne che per pochi informati e il Beat '72 era sempre pieno zeppo con gente in delirio, quasi avessero finalmente trovato la loro espressione orale, musicale. La gente si sentiva in sintonia con quello che avveniva... in quel momento s'è creato qualcosa sul piano della controcultura, da quel momento la gente ha continuato a vedersi... così è nata la faccenda" (intervista con Silvestro).

Il locale fu al centro dell'attenzione, ABC ha lasciato questo ricordo: "Già una volta (i proprietari del club) sono stati richiamati a rispondere di 'vilipendio alla religione', perchè durante un happening, il "Money rito", gli attori usavano un turibolo. Dimostrarono che il turibolo non è affatto legato al cattolicesimo, perchè già in uso presso i pagani. All'insegna del self-service, il club dispone di macchinette automatiche per la distribuzione della Coca-Cola, degli assorbenti "Camelia" e degli antifecondativi. Specie di questi ultimi lo smercio è notevole..."



Gianni Milano durante l'happening

A MILANO: LA CASA DI FERNANDA PIVANO.

"I libri che avevo introdotto in Italia, le cose che avevo scritto per presentarli e l'operazione che avevo iniziato con Feltrinelli -una collana intitolata "la proposta della non violenza"- determinarono la mia posizione catalizzatrice in quel momento.

In quegli anni ho raccolto le voci della maggior parte dei ragazzi che avevano ansie di auto-espressione, di autoaffermazione, che credevano in questi sogni di una comunicazione libera dalla manipolazione del pensiero, dal lavaggio mentale etc... Nessuno avrebbe potuto fare la stessa cosa perchè in quel momento l'avanguardia culturale era nelle mani del neo-strutturalismo, sicchè i giovani o si esprimevano secondo quelle forme o non avevano mezzi di espressione, dal punto di vista dell'avanguardia... se non dovevano riferirsi alla letteratura scolasti-

Nove righe di delitti, una di noia (L.F.C.) voglio ritornare a parlare della mia gioia di inveire e di vivere alla faccia vostra di osservatori da oltre cinquant'anni compresa biancaneve e i sette na ni impegnati di serissimi letterati di critici appagati da trentanove fotografie a colori che parlano di nove delitti - cronaca nera - e di una noia troia che ci ha rotto il cazzo paganamente solo - perchè (come tutti voi sapete biancaneve era una ninfomane) è chiaro che guardate con occhi sbarrati questo bellissimo gioco da bambino che si è riscoperto questo gesto aperto verso il sole e solo - ormai ci sono soltanto dei servi che hanno lo stesso odore del padrone e si sforzano di parlare come lui (L.F.C.) e il nostro gioco è raro ghignandovi addosso / voi a ridere / ma poi?

Ivano Urban

oa o alla decadenza francese come hanno fatto tanti poeti italiani, senza fare nomi, perchè non serve".

"La mia grande illusione fu di pensare che ci fosse in Italia una sottocultura. Invece non c'era. C'era solo un sottoproletariato e dal sottoproletariato non viene poesia, la poesia viene dalla sottocultura. Per cui, nonostante tutti gli sforzi da me fatti, dai cumuli di manoscritti che ho raccolto (ho ora una stanza enorme piena di casse) devo dire che usciranno 10 nomi di poeti e altrettanti di prosatori.

Con loro avevo organizzato un reading in una segheria vicino a Lissone. E' stato il primo esperimento al Nord... e la contestazione venne da Onda Verde (ne parleremo nei prossimi numeri) che ci chiamava cani sciolti. A loro non andava quella spontaneità creativa, erano per la struttura "ciascuno nel suo banco, non deve cambiar di posto" che avrà tanta fortuna in seguito...

Subito dopo un gruppo di Monza fondò il Beatnik Clan, e mi fecero socia onoraria fu la prima azione organizzata del Nord... poi vennero i giornali."



Happening a Milano

A TORINO: I PROCESSI ALLA PITECANTROPUS EDIZIONI.

Gianni Milano era il catalizzatore torinese di queste esperienze: da cellula del PCI, divenne "profeta" (in effetti fece le veci di Ginsberg, da lui molto amato, e fu beat attraverso il buddhismo, "un buddhismo vivo" come lui stesso ricorda.

Gli happening avvenivano per la strada, in occasione delle fiere, anche nei paesini. "Il di scorso che si faceva era proprio quello della gente, scoprire la gente. Mi ricordo che si diceva: vai per la strada e il primo che incontri sarà il tuo guru... perchè lo incontri e non ci stai obbligatoriamente assieme. Era una nuova dimensione al di fuori del quotidiano. Quando mi chiedevano chi è un beat, rispondevo: magari qualcuno bussa alla tua porta, aprilo ed è un beat e non lo sai...". Qui l'attività poetica ebbe un respiro molto breve e tormentato, e si concluse con un processo ai poeti Gianni Milano, Are Pasqualini, Antonio Russo, Paolo Cerrato... e con lo sciopero della fame, per protestare contro la guerra del Vietnam...

LE MANIFESTAZIONI

Sul fronte della presenza sociale, invece, gli spunti politici per manifestazioni poetiche non erano legati ad una ideologia, "erano presi dalla vita... e forse allora più di oggi i motivi erano più profondi, o forse erano sentiti più intensamente". "Quello che volevamo era proprio lo spettacolo, riprendendo l'idea dei Provos... cosa che invece la sini tra uccise, preferendo alle manifestazioni-happening, lo slogan e le masse solidamente inquadrate..." "La manifestazione di fatto serve per sottoporre all'opinione pubblica un certo problema, allora si cerca la maniera più eclatante possibile per raggiungere il maggior numero di coscienze... oggi si cerca di raggiungere questo risultato con l'imponenza, col numero -richeggiando l'Unità e i suoi articoli a piena pagina sul "Massiccio spiegamento di forze popolari contro..."- allora si cercava di raggiungere lo stesso effetto con la fantasia e la teatralità. Mi ricordo una manifestazione contro il divorzio a Piazza S. Pietro -Pasqua '67- in 7 con 5 cartelli su cui era scritto 'lunga vita al papa', 'i fedeli di Roncisvalle salutano il Santo Padre'... e la gente ci faceva ala: "bravi ragazzi, hanno i capelli lunghi, ma sono bravi..." sicchè arrivammo proprio di fronte al balcone cui doveva affacciarsi il Santo Padre per impartire la benedizione... solo una triplice fila di militari ci divideva da lui, quando si è affacciato abbiamo staccato il foglio ed è comparso l'altra scritta: "Un milione di aborti l'anno", "vogliamo la pillola",... fotografi e televisione fecero il resto! Siamo riusciti a scappare senza che nessuno fosse fermato.

Oppure si coinvolgeva la gente, la si svegliava dal torpore in cui tutti si stavano consumando... e Roma era ottima da questo punto di vista: era facile provocare l'intresse della gente, incazzarsi o fare due risate assieme..."

A Milano, invece erano le manifestazioni d'intralcio, quelle che riuscivano a frenare il lavoro degli abitanti... a farli incazzare. "Ci si sedeva in mezzo alla strada o sui marciapiedi e quando si sentivano le sirene... ci si rifugiava nei portoni. Ma non sempre andava bene! Oppure, in Cordusio... sotto il metrò, quando faceva freddo era facile trovare una chitarra. Ma finchè non venne la cava di Mondo Beat, si trattò più o meno di sbandati. I Beat per lo più si lasciavano andare, come già ha detto Ombra, non c'era coscienza, non fino in fondo."

Questa fu l'alba del '67 -che a sua volta fu il canto del cigno, l'ultimo giorno di questa nazione nascente. Ma questo è materia del prossimo inserto, basti qui far notare la frattura tra una base di sottoproletari, con le loro esigenze, le loro rivendicazioni economiche e politiche, che si riuniranno intorno agli animatori di Mondo Beat e un cenacolo di poeti che darà voce a Pianeta Fresco... e tutto questo a Milano che diventerà la patria del Neocapitalismo italiano.;;...

a cura di Giuseppe Racci Marco Amante

I MURALES POLITICI ITALIANI



La nascita dei murales viene datata più o meno attorno al 1920 in Messico quando si formò « El sindicato revolucionario de obreros técnicos y plasticos ». José Clemente Orozco, muralista e teorico di questa forma espressiva, affermava che il murale è la « più disinteressata forma creativa per il semplice motivo che non porta utili privatistici, che

non è destinata ai soliti pochi privilegiati. E' per il popolo ». E Orozco non era marxista...

Lo stesso personaggio ci dà una sintetica ma esemplificante descrizione delle tre correnti attraverso le quali è passato il movimento muralista messicano: la prima, più o meno « naif », si suddivide a sua volta in due forme arcaico-pittoresca e

folklorica; la seconda aveva contenuti storici; la terza corrente era quella rivoluzionaria o di propaganda socialista. La componente marxista dei muralisti messicani era agguerritissima (numerosi gli iscritti al Partito Comunista) e si deve soprattutto ad essa lo sviluppo di questa nuova arte, prima attraverso tutta l'America Latina e poi, ai giorni nostri,

in Europa e in Italia.

Infatti la contestazione e le lotte sociali hanno introdotto in Italia il bisogno di comunicare con mezzi differenti o se volete alternativi a quelli usati dalla cultura ufficiale: i murales, specie quelli politici, sono rientrati tra le nuove forme espressive nate in questi ultimi anni. Dapprima tale introduzione è stata piuttosto mistifi-



cante: il Comune di Milano, ad esempio, tra i primi in Italia, ha commissionato, due o tre anni fa, una serie di murali a vari pittori, naturalmente quelli ufficiali, le cui opere profumatamente pagate avevano come tema imposto l'ecologia (quella borghese, che con qualche pennellata di verde vuole far dimenticare la carenza di parchi), l'inquinamento del-

le nostre città, eccetera.

Il murale tipicamente politico, per i suoi contenuti, non strumentalizzato dal potere, ci è arrivato dalle esperienze sud americane: Cuba prima e Cile poi e sono diventati paesi guida e hanno fatto scuola.

Il murale cubano ha uno stile grafico assai pulito, uniforme, frutto di una lunga ricerca mentre quello cileno

si basa essenzialmente sull'improvvisazione. Le due esperienze, cilena e cubana, mostrano ampiamente la matrice popolare di questa forma grafica che ha raggiunto in quei paesi livelli artistici veramente sorprendenti.

In Cile la famosa brigata di Ramona Parra, formata da otto compagni, girava per paesi e villaggi illustrando la storia, le origini cilene,

mentre con altri murali spiegavano quello che era e che voleva essere il governo di Allende.

A Cuba durante la campagna per il risparmio dell'energia elettrica fu realizzato un murale semplicissimo che quasi da solo riuscì a convincere i cubani sull'estremo stato di bisogno in cui versava la nazione: un punto bianco con la scritta



« clic » campeggiava su uno sfondo nero: non lasciava spazio a dubbi, dj corrente ce n'era poca.

In Italia siamo ancora molto indietro rispetto al prodotto « artistico », non abbiamo punti di riferimento nella grande cultura precedente; la grafica è stata quasi sempre usata dai rivoluzionari europei come struttura di servizio (manifesti, volantini) dunque non arte

in senso stretto. Il discorso culturale è iniziato solo ora dalle sinistre e con risultati per ora molto poco apprezzabili: si fa troppo spesso riferimento al realismo sovietico (o al massimo alle esperienze sud americane) ma è chiaro che se questa forma poteva andare bene allora, oggi rasenta il populismo sfrenato. Comunque sia un processo critico è già iniziato. Altra differenza fonda-

mentale tra i murales cubani e cileni e quelli nostrani sta nella loro finalità: se i primi sopravvivono per appoggiare un nuovo momento politico, i secondi vogliono combattere un sistema conservatore. Fare murales però non significa semplicemente prendere un muro troppo grigio, dipingerlo e poi andarsene. I bozzetti da ingrandire debbono sempre essere discussi con chi vive

la situazione di lotta, la sua esecuzione comporta sempre curiosità e discussione momento importante per la critica o la verifica dei contenuti. Dunque se è vero che il murale è un momento di aggregazione sovrastrutturale, è ancor più vero che esso non deve più venir accettato o realizzato in modo neutro e passivo.



STRUMENTI INDIANI

IL SUONO DEI MILLENNI

«Le tradizioni della musica classica Indiana sono apparentemente senza un inizio. La storia della nostra musica, che va all'indietro per circa 4.000 anni, è stata tramandata oralmente da «guru» (maestro) a «shishya» (discepolo) e fissata in versi in Sanscrito che solo più tardi necessitarono di commenti e spiegazioni dettagliate. I fatti storici sono velati dalla leggenda e dalla mitologia ed solo di recente sono stati intrapresi tentativi per far uscire la storia dal regno del mito». (Ravi Shankar: «My music, my life»).

Nei «Purana» (le Antiche Cronache) si racconta come lo stesso dio Shiva insegnasse agli uomini la musica e la danza più di 6.000 anni prima della nostra era, un dato, questo, confermato dagli stessi storici di Alessandro Magno, che visitarono il nord dell'India verso il 300 a. C.

Un'epoca, quella, che non aveva ancora visto completarsi l'immensa migrazione di popoli che, dal cuore dell'Asia, a ondate successive avrebbero popolato il resto del mondo, dando luogo, qua e là, a culture differenti tra loro nelle forme, ma simili nei presupposti e nelle concezioni di base.

Millenni dopo, però, l'Occidente sarebbe stato ammalato dal germe del progresso e sarebbe partito a testa bassa in una evoluzione fulminea della propria civiltà e della propria tecnologia, mentre l'Oriente, molto più lentamente, e senza conoscere cambiamenti radicali, avrebbe continuato ad affinare la propria filosofia e la propria cultura, fino a raggiungere livelli di perfezione e di complessità incredibili.

E non c'è da stupirsi, quindi, se in India possiamo trovare un po' del nostro passato.

La musica indiana, infatti, basilariamente è identica a quella dell'Antica Grecia, in cui noi riconosciamo l'inizio della nostra tradizione musicale.

Entrambi sono musiche «modali», si basano, cioè, esclusivamente su una melodia. Questa, sia cantata che suonata, viene e-

seguita con l'accompagnamento scarno di due strumenti: uno che da continuamente una nota bassa, quella basilare della tonalità, l'altro che fornisce l'accompagnamento ritmico. E' sulla nota bassa, fornita generalmente da uno strumento a corda, che il solista costruisce la melodia e le parti improvvisate, usando costantemente questa nota come punto di riferimento per l'intonazione, mentre, d'altro canto, riceve il ritmo dallo strumento a percussione, con cui ha anche maggiore possibilità di dialogare.

E' una musica che non conosce costruzioni «verticali» quali l'armonia o il contrappunto, ma solo lo sviluppo «orizzontale» di un discorso portato avanti dal solista.

Non ha nemmeno aspetti «polifonici», in cui uno stesso tema musicale venga affrontato da più strumenti contemporaneamente, con diverse articolazioni.

Il brano musicale nasce dalla «riflessione» del musicista su di un tema, che viene annunciato, presentato, quindi visto in diverse articolazioni «logiche», e poi sviluppato e ampliato in un crescendo di costruzioni musicali fatte di abbellimenti, di premesse, di sviluppi e di conclusioni, tutte frutto di un'improvvisazione del musicista che è esplosione di creatività, esercizio «logico» e tensione a una «religiosa» perfezione personale al tempo stesso. Un lavoro architettonico che «deve» essere capito e seguito dal pubblico a cui il tema, infatti, prima di essere sviluppato, viene presentato e «spiegato» a gradi.

Non solo, quindi, è impensabile un'elaborazione a tavolino di questa musica, ma è impossibile scriverla.

Ed infatti in India l'arte di suonare è trasmessa da millenni da «guru» a discepolo, con un rapporto personale che va oltre le ore di studio dello strumento, ma richiede un'intesa di «vita» insieme, di modo che nei lunghi (anche venti) anni di apprendistato, questi apprenda ben di più che non la semplice tec-



Flauto Shrenai



Rabab (di origine afgana)



Laboratorio di strumenti indiani a Brescia

nica o la sola complicata e filosofica concezione e strutturazione della musica indiana, ma raggiunga una « serenità » interiore e un rapporto con la musica che non è certamente vista come una « mera » professione, ma come ragione di vita e come mezzo per raggiungere una completa autorealizzazione, anche dal punto di vista religioso, durante un continuo studio che dura tutta la vita.

Questa impossibilità di scrivere su un pentagramma la musica, fa sì che dei brani tradizionali possano essere tramandati solo i « semplici » temi, con alcune indicazioni di massima, lasciando un amplissimo margine all'improvvisazione. Una musica quindi, che, ha bisogno di strumenti più congeniali possibili all'improvvisazione. Tale, infatti, è la concezione generale dello strumento a corda indiano.

In Occidente, tanto per cominciare, esiste una rigorosa codificazione per quanto riguarda l'assegnare ad ogni nota un suo preciso valore in frequenze e qualsiasi strumento occidentale viene studiato e tarato per quel preciso valore, compresi quegli strumenti, come l'organo elettronico, che non è possibile accordare manualmente di volta in volta.

La musica indiana non conosce niente di tutto questo. Gli strumenti possono essere accordati sulla tonalità che più si addice alle possibilità vocali del cantante o alla migliore resa dello strumento. Si può dire che l'intonazione delle corde basilari si avvicini al nostro Do, con un limite di tolleranza che va dal nostro Si al nostro Re, un limite abbastanza ampio, come si può vedere.

Questa nota viene chiamata SA, ed è la prima di una scala eguale come intervalli e numero di note alla nostra Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, che ha come sillabe: SA, RI, GA, MA, PHA, DA, NI. Una somiglianza niente affatto casuale, dato che la maggior parte degli studiosi ritiene che Guido d'Arezzo abbia classificato le note ispirandosi al modello indiano, precedente e conosciuto, a quei tempi, anche dagli arabi.

La musica indiana non conosce differenze di tonalità; mi spiego: non esistono brani in Re o brani in Fa diesis. La tonalità comune a tutta la musica è SA che, come ho già detto ha un certo margine di definizione.

E' infinitamente più precisa, però, nel definire i « modi », dal che ricava la sua definizione di « musica modale ». In un brano occidentale classico il « modo » può essere maggiore o minore, con una carica ed una pienezza

più forte il maggiore, più rilassato e melanconico il minore. Il « modo » è definito dalle note che compongono le relative scale di « minore » e « maggiore », e in un brano « in minore » vi saranno solo *quelle particolari note*, le uniche che rendono *quella particolare atmosfera*.

Nella musica indiana vi sono 10 e più modi base che rendono ciascuno una ben precisata atmosfera, e 62 ulteriori possibilità di scale, tutte « scoperte » in millenni di tradizione, e tutte con il SA come nota di partenza.

Vi sono, così, diversi « modi » per descrivere l'atmosfera dei diversi momenti del giorno, dall'alba alle ore notturne immediatamente prima il sorgere del sole, altri per descrivere una gamma infinita di sentimenti, dall'ira al senso di tristezza, trascritti in musica in vari « modi » a secondo delle sue innumerevoli sfaccettature, e ogni « modo » è una specifica scala musicale, che la tradizione ha ritenuto il più consono a una specifica atmosfera.

Abbiamo visto, quindi, come lo strumento occidentale, debba poter essere suonato senza fatica in tutte le tonalità, criterio con il quale è concepito e costruito. Evidentemente vi saranno tonalità in cui si avrà una resa migliore che non deve assolutamente essere esasperata, a scapito di altre tonalità.

Lo strumento indiano, invece, è costruito per suonare solo in SA, ovvero per poter improvvisare il più liberamente possibile.

Alcune corde, che vengono suonate sempre libere, sono appunto intonate in SA, mentre rispondono in genere ad un accordo di SA, le 4 o più corde che servono per la melodia. In SA e nel suo accordo, sono intonate anche quelle corde più fini che alcuni strumenti hanno sotto le principali, e che risuonano per « simpatia », creando quell'alone caratteristico di questa musica.

L'improvvisazione nei diversi tipi di scale, e il poter suonare tutti i 22 microtoni in cui si divide l'ottava nella musica indiana (un microtono è pari all'incirca a un quarto di tono, tipo di nota sconosciuta all'Occidente, che ha solo una suddivisione in mezzi toni, ma noto ai Greci che ne contavano 24), sono resi possibili dalla facoltà di spostare a piacimento le sbarrette metalliche che delimitano i « tasti » sul manico, e che sono fissate con una legatura che ne permette la facile mobilità.

Strumenti, quindi, adatti pienamente ad una libera improvvisazione, ma anche strumenti con un suono quasi « magico ».



Sarangi Vina



Sitar e tumburu Dholak



Manico di Vina (particolare)

grazie ai materiali e alle corde risonanti, ma debole e poco potente, tipico di un'arte musicale più introversa che estroversa, strumenti, soprattutto, antichissimi, che un forte peso della tradizione ha fatto arrivare a noi praticamente immutati.

Di tutti l'ARPA è stato l'unico a scomparire. Di forma arrotondata e con un numero di corde variabile, è stata in tutto il mondo la regina della musica antica. Soppiantata a poco a poco dagli strumenti della famiglia del liuto, è rimasta solo in Birmania.

Ha preso il suo posto la VINA, da secoli strumento a corde per eccellenza, in uso da forse mille anni. E' tradizionalmente associata a *Saraswati*, la Dea della Saggezza. Alcuni dei modelli più antichi avevano la cassa di risonanza foggata a forma di animale (pavoni, tacchini), finemente scolpita e spesso decorata con l'immagine della Dea. Alcune tradizioni la vogliono creata dal *Rishi* (saggio) *Narada*, di cui la leggenda narra come fosse messo alla prova da *Shiva* per la sua presunzione di suonare « divinamente », altre la dicono ideata da *Tansen*, altro leggendario musicista, vissuto al tempo dell'invasione mussulmana (XVI sec.). E' un fatto storico, comunque, che quest'invasione spazzasse in due l'India, provocando una divisione tra la tradizione culturale del Nord (Hindustanica) e del Sud (Karnatica), sorte che seguì anche il nostro strumento, che venne ad assumere due fogge diverse, mantenute ancor oggi.

La Vina del Nord è costituita da un tubo di bambù lungo anche 1,50 m. sul quale sono montati con della cera 22 tasti (12 per ottava). Sotto, quasi presso le estremità, ha montate 2 grosse zucche svuotate che fungono da casse di risonanza. Ha sette corde, 3 sui lati che danno i DO (per intenderci equipariamo il Sa al nostro Do), e sopra 4, due in acciaio e due in rame, accordate in Do, Sol, Do, Fa. La si suona tenendola verticale, con una zucca in grembo e una sulla spalla sinistra. La Vina del Sud assomiglia di più a un Sitar, (un enorme mandolino, vagamente) con una zucca verso l'estremità del manico. La si suona o orizzontale, posata a terra, o verticale, appoggiata al ginocchio.

Se la Vina è lo strumento più prestigioso e più difficile, quello che invece sta divenendo più popolare è il SITAR. Meno difficile tecnicamente, e di dimensioni inferiori, è diventato anche all'Ovest il tipico strumento indiano. Ve ne sono di varie dimensioni, alcuni con un'unica cassa di risonanza, altri con una

zucca aggiuntiva, ma la forma resta quella che si è fissata verso il XVII secolo. Ha sette corde principali: 3 da suonare libere (Do, Do, Sol) e 4 per la melodia (Do, Sol, Do, Fa). La sua caratteristica è di avere sul manico, sotto alle 7 corde principali che sono rialzate dai tasti metallici curvi, da 9 a 13 corde « simpatiche » accordate in Do e nei semitoni della scala. Ha venti tasti, tutti mobili, e viene suonato con un plettro di metallo che si infila sull'indice della mano destra. Alcuni modelli, caratteristici per un suono più profondo e più basso, sono chiamati SURBAHAR. Il nome Sitar si pensa derivi dal persiano, ma è più probabile che la parola sia nata da una deformazione, all'epoca delle invasioni, della più antica *Chitra-vina*.

Ma lo strumento base, che accompagna il solista dando continuamente l'accordo di fondo è il TAMBURA. Simile nella forma al Sitar, differisce da questo per avere un manico liscio, privo di tasti. Le sue quattro corde, di spessore maggiore rispetto a quelle degli altri strumenti sono accordate in Do, Do un'ottava superiore, Sol, Sol un'ottava superiore. L'accompagnamento viene eseguito suonando successivamente le quattro corde.

Le armoniche molto forti delle corde, prodotte dallo speciale tipo di ponticello in avorio o legno, e da un filo di seta che è piazzato tra le corde e il ponticello, generano un particolare brusio che richiama vagamente quello di uno sciame di api.

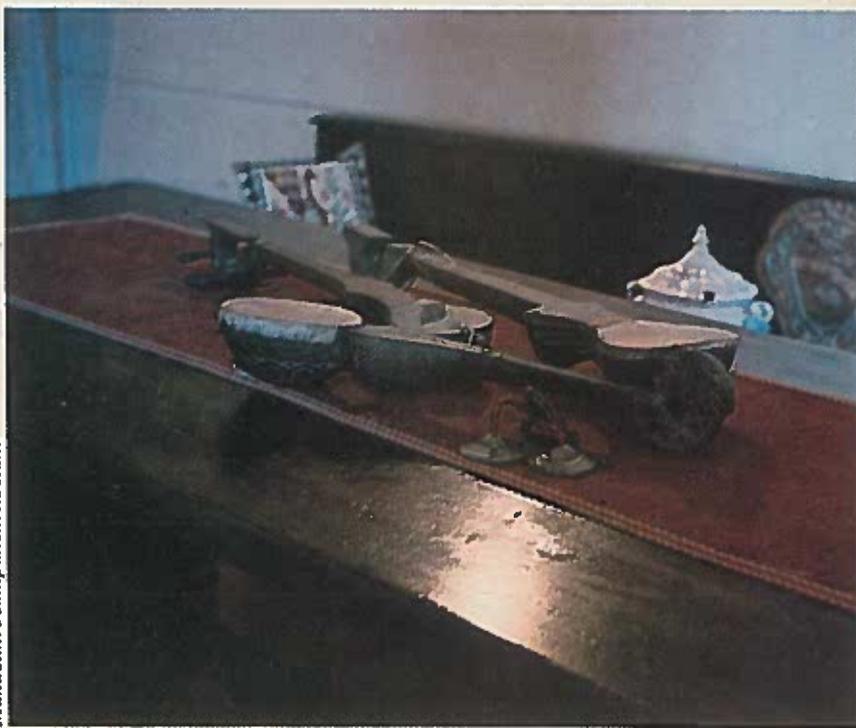
Il SAROD, il più sonoro tra gli strumenti indiani a plettro, si distacca notevolmente dagli altri come forma. Di minori dimensioni, ha una cassa di risonanza emisferica, coperta di una membrana, ed ha un manico che da una larghezza pari a quest'ultima si restringe notevolmente verso l'alto. Questo è ricoperto da una placca metallica molto liscia per cui l'effetto di « glissando », che sugli altri strumenti si ha tirando lateralmente la corda, qui è ottenuto facendo scivolare la mano nel senso della lunghezza.

Anche questo ha quattro o più corde melodiche e numerose corde risonanti. Si ritiene che discenda, come origini, dal « rabab », diffuso in Afghanistan.

Con il SARANGI entriamo nel campo degli strumenti suonati con archetto, tra i quali va annoverato, nella tradizione più recente del Sud India il nostro violino. Tipico delle zone del Nord, lo si può trovare in forme assai diverse tra di loro. Essenzialmente tozzo come linea, ha tre corde per la melodia, in budello o, le più acute, in me-



Tre Sarangi



Mandoline e campanelli tibetani

tallo, e fino a quattordici corde risonanti. Viene suonato tenendolo verticalmente, come il nostro violoncello, benché sia di dimensioni notevolmente minori. La membrana su cui poggia il ponticello gli conferisce una notevole sonorità e una grande possibilità espressiva.

Ibrido nella concezione è invece l'ESRAJ. Il largo manico, che contrasta con la cassa di risonanza estremamente piccola, ha tasti mobili, corde in metallo e numerosissime corde risonanti come il Sitar. Viene invece suonato con l'archetto ed ha un suono parecchio nasale. L'accordatura è come per la Vina Do, Sol, Do, Fa

Esistono poi un'infinità di altri strumenti a una corda, a due corde, suonati ad archetto, a plettro, oppure suonati tendendo il

manico di bambù e variando così la tensione della corda; alcuni propri di una regione particolare, altri usati solo ed esclusivamente per accompagnare particolari canti, o solamente usati per particolari cerimonie. Enumerarli tutti richiederebbe un lavoro troppo particolareggiato e specialistico, che finirebbe per diventare noioso, sia per chi legge che per chi scrive. Senza contare che abbiamo tralasciato completamente le altre due gamme di strumenti della tradizione indiana, quelli a percussione e quelli a fiato. Su questi, e sulla musica indiana in generale, ritorneremo al più presto.

Dario Guidotti
& Lino Gallo

L'ORIGINALE

La migliore imitazione non varrà mai l'Originale.

La Simca 1100 è a tutt'oggi l'unica vettura della sua categoria ad adottare di serie, in tutti i modelli, un così alto numero di soluzioni tecniche d'avanguardia. Un primato che le è valso il titolo di "l'Originale".

L'Originale è una trazione anteriore con motore trasversale.

La trazione anteriore conferisce alla Simca 1100 una tenuta di strada veramente eccezionale.

Il motore trasversale inoltre, grazie all'eliminazione del "tunnel" sul pianale, lascia più spazio alle vostre gambe e consente di aumentare la capacità del bagagliaio.

L'Originale è una sospensione a 4 ruote indipendenti.

Le 4 ruote indipendenti con 4 barre di torsione, 2 anteriori e 2 posteriori, consentono alla vettura di mantenere la sua stabilità in qualsiasi condizione di strada.

L'Originale è una quinta porta.

La quinta porta posteriore facilita l'accessibilità e il carico dei bagagli.

È stato anche studiato uno schienale posteriore che, una volta ribassato, triplica il volume del bagagliaio.

L'Originale è sicurezza.

Ogni modello della Simca 1100 è dotato di serie di: freni a disco anteriori, pneumatici radiali, dispositivo di sicurezza per i bambini alle porte posteriori, specchietto retrovisore esterno, maniglie incassate.

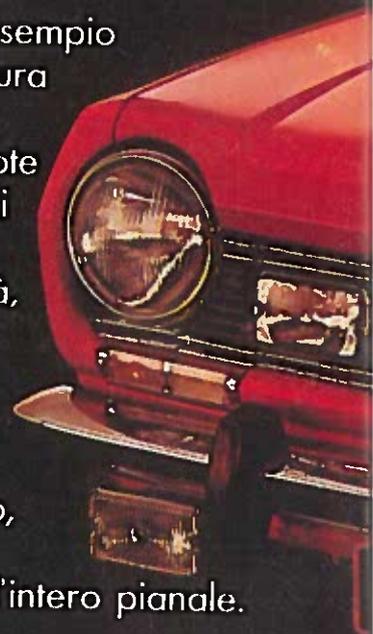
L'Originale è equipaggiamento e comfort.

L'Originale, come ad esempio la Simca 1100 TI, è una vettura che vi offre di serie senza supplemento: servofreno, ruote in lega, lunotto termico, luci di retromarcia, retrovisore giorno-notte, fari di profondità, tergicristallo a due velocità con lavavetri elettrico, appoggiatesta, schienali sedili anteriori reclinabili, orologio, contagiri, voltmetro, spia del freno a mano, accendisigari, moquette sull'intero pianale.

Simca 1100: 11 modelli da L. 1.990.000 a L. 2.560.000 (salvo variazioni della Casa). IVA e trasporto compresi... naturalmente!



**CHRYSLER
ITALIA**





Benvenuti a bordo



CHRYSLER

SIMCA

SIMCA 1100
L'ORIGINALE

LIBRI

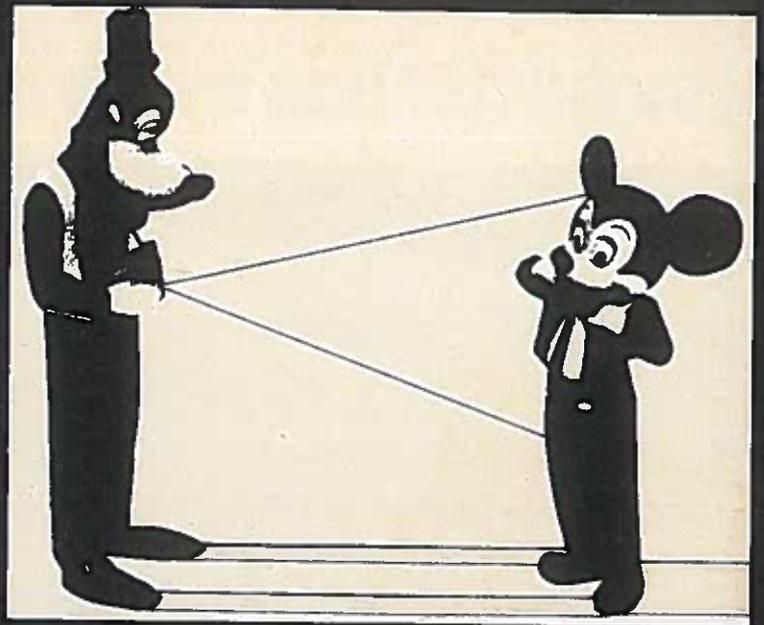
DELL'AMERICA E DI ALCUNE OMBRE ROSSE

Vicky Alliata, « In Digest », La Pietra ed., L. 2500

Il primo incontro con *In Digest* sul banco di qualche libreria provoca solo fastidio. E' che la copertina del libro, riproponendo la maschera terrificante di Mickey Mouse da una parte ed il tradizionale assaggio-sommario sul fondo di un giallo depressivo dall'altra, fa rivivere nella memoria un incubo che speravamo di avere definitivamente esorcizzato: il *Reader's Digest*, cioè, per noi, uno dei figli più indesiderati del pino Marshall, l'ideologia dell'americana way of life trasportata in Europa e venduta in pillole. Inevitabili quindi il disgusto e il rifiuto.

La riconciliazione con il libro dell'Alliata avviene solo quando ci si abbandona al rituale dell'esploratore bibliografico: si sfogliano le pagine, si interrogano le fotografie e si scorge finalmente che si tratta

di Mr. Hyde, cioè dell'opposto del *Reader's Digest* che vive sotto la sua stessa formula. *In Digest*, e come dice il sottotitolo — il meglio dell'America per un mondo migliore — suona così come una profanazione del modello originario e di ciò che questo vuol trasmettere. Ecco allora il catalogo del cattivo gusto americano con in testa, esempi irripetibili, le divinità egizie, i templi dorici e le balaustre dell'Hearst Castle e insieme, Disneyland, « la fabbrica dei sorrisi », il Forest Lawn, cimitero che non vuol far piangere, il Regency fortificato della Cour du Roi a Houston e così via. Ma il kitsch di una società che vuol darsi come esempio di sintesi storica perfettamente riuscita si fonda anche su una rinuncia che, nella maggior parte dei casi, si trasforma poi in impotenza creativa. In questi termini si spiega l'esistenza dei seimila manuali



di « addestramento alla vita » ed il culto dell'americano medio per lo spettacolo della merce, tanto che l'epigrafe da iscrivere sul muro della villa fabbricata - tutto - da - solo - seguendo - le - istruzioni potrebbe essere, parafrasando Feuerbach: « Io preferisco... l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla azione, l'apparenza all'essere ».

Il libro dell'Alliata si muove con disinvoltura tra i materiali made in USA fondando la dissacrazione non tanto sulla violenza della dialettica e dell'analisi quanto invece su quella del paradosso e dell'ironia. Armi efficaci, certo, ma che mi pare si spuntino abbastanza di fronte alla piacevole ovvietà di quest'America formato cartolina che l'autrice, tutto sommato, non odia poi molto se il suo libro risulta, fuor di metafora, nient'altro che un godibile omaggio al più famigerato kitsch d'oltre oceano.

Ombre Rosse n. 11-12, numero speciale sulla condizione giovanile, Savelli, L. 1.600

La riflessione, una pratica scomoda tanto per gli ideologi borghesi che per i militanti della sinistra, viene liquidata spesso se non come attività maniacale almeno come surplus dopolavoristico. In effetti, e questo numero di *Ombre Rosse* contribuisce bene a puntualiz-

zare certe esigenze — « ...non si può combattere oggi una efficace battaglia di rivoluzione culturale senza intervenire in modo puntuale e approfondito nel campo della battaglia delle idee. Ma si potrà farlo efficacemente soltanto se si è anche in grado di ridiscutere tra noi, di ristabilire tra noi una teoria più definita, una filosofia, una visione del mondo... » —, l'interrogazione intorno ad alcuni temi storici è indispensabile per fondare una strategia che si voglia realmente antagonista. *Ombre Rosse*, annunciandosi terreno destinato al dibattito teorico, inizia a suo modo il lavoro di lettura e demistificazione dell'ideologia dominante facendo del numero 11-12 quasi una monografia sulla « condizione giovanile ».

L'accumulazione dei materiali teorici (famiglia e antifamiglia, Per una analisi materialista e rivoluzionaria della famiglia, Sesso e repressione sessuale) e informativi (Giovani proletari a Milano, Comunione e Liberazione, Materiali sulla delinquenza minorile, La questione carceraria) funziona infatti da invito a guardarsi in uno specchio meno deformante, a ripensare se stessi, a discutere e a discutersi. Finalmente.



OMBRE 11
ROSSE 12

SAVELLI

numero speciale
sulla condizione
giovanile

Tarantella Ca Nun Vài Bbona

NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE

è uscito!



Il long playing è disponibile in musicassette e cartucce stereo 8



In vendita nelle migliori discoteche



Levi's

The Original Jeans.