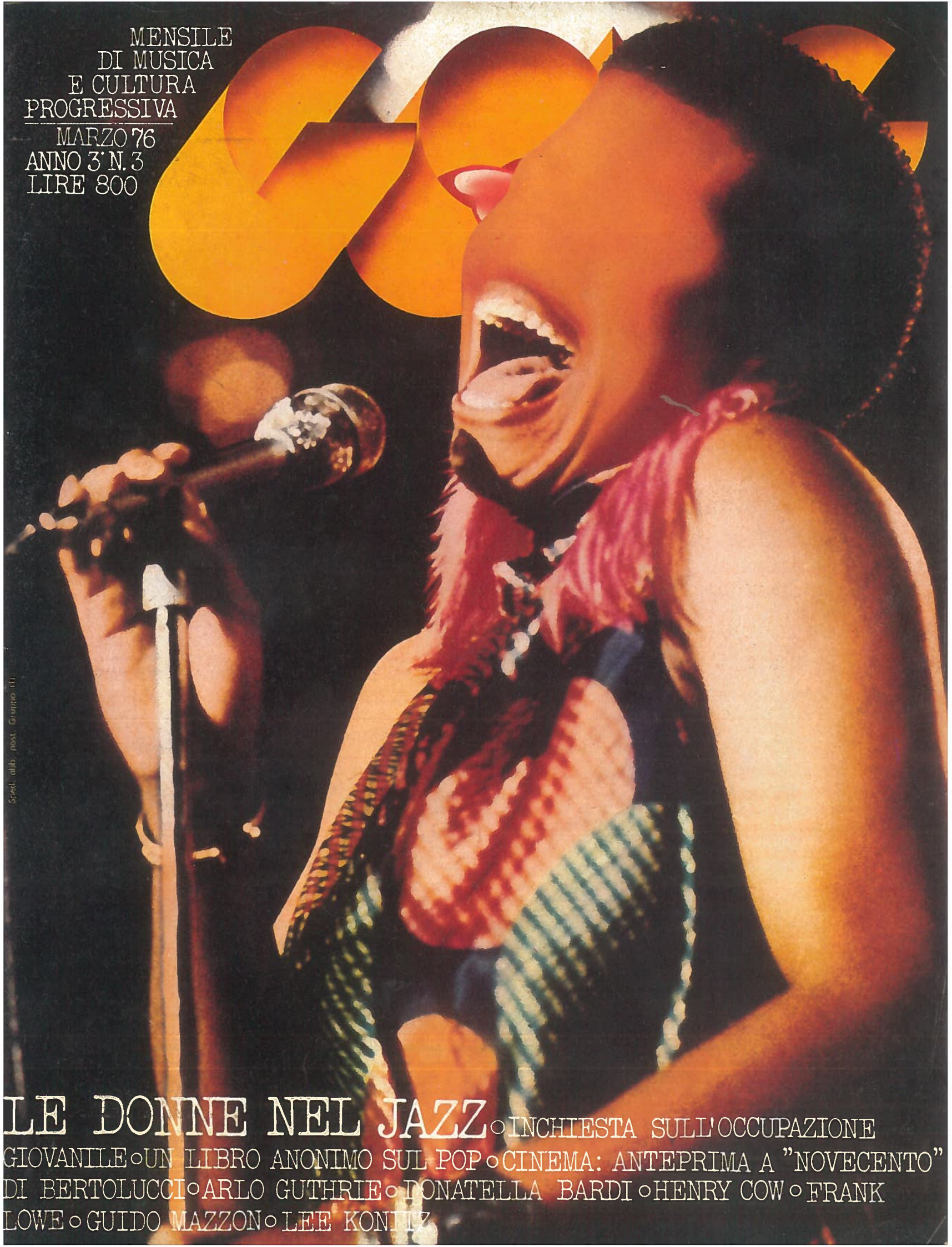


MENSILE
DI MUSICA
E CULTURA
PROGRESSIVA

MARZO '76
ANNO 3° N. 3
LIRE 800



LE DONNE NEL JAZZ ◦ INCHIESTA SULL'OCCUPAZIONE
GIOVANILE ◦ UN LIBRO ANONIMO SUL POP ◦ CINEMA: ANTEPRIMA A "NOVECENTO"
DI BERTOLUCCI ◦ ARLO GUTHRIE ◦ DONATELLA BARDI ◦ HENRY COW ◦ FRANK
LOWE ◦ GUIDO MAZZON ◦ LEE KONITZ

1976 l'anno del mondo musicale

abc Records

TM

Longplay dei Beatles e Paper Moon



Arranging: John Williams
Produced by: George Martin

The Beatles



Nashville
The Nashville Sound
Produced by: Owen Bradley



how long
easy days
The Pointer Sisters



Let's Dance
The Pointer Sisters



abc Records

abc Impulse

abc Dot Records

abc Westminster

abc Blue Thumb



Posta

Caro Gong,

siamo gli Aktualia e ritorniamo a scriverti per comunicarti la nostra attuale formazione e la nostra disponibilità a fare concerti responsabilmente gestiti da qualsiasi parte in Italia. Siamo in cinque: Walter Maioli, nai (flauto di canna); Daniele Cavallanti, sax, dolak, bandir; Antonio Cerantola, chitarra, balalaika; Marjon Klok, tamboura, arpa, percussioni; Kela Rangoni, tambuora zanza, percussioni. Siamo anche alla ricerca di auditori naturali, acustici come parchi, chiese, musei o biblioteche e non ci servono palchi: abbiamo il nostro Tappeto Volante. Contattateci direttamente a Via del Mulino, 5, Villa di Baggio, Pistoia.

Caro Gong

Ho comperato (per sbaglio, purtroppo) *Storia del Rock* di Carl Belz, l'ho letto e, alla fine del libro, nella bibliografia, ho trovato il titolo di un libro che raccoglie discussioni con John Lennon, Eric Clapton, Bob Dylan, Frank Zappa, Jim Morrison e tanti altri. Il Titolo del libro è «The Rolling Stones Interviews» New York Paperback Library (1971); ecco, ora vorrei sapere dove posso reperirlo o l'indirizzo per ordinarlo per posta.

Poi ho saputo (ho letto su Gong) che Jerry Hogkins ha scritto un libro su Jim Morrison. Che titolo ha? Dove lo posso trovare? Sapete se ci sono altri libri sui Doors?

Vi prego di rispondere, tengo molto a quei libri.

Il giornale soddisfa le mie esigenze musicali ed informative, soprattutto Bertonecelli fa articoli che mi interessano per il fatto che abbiamo (a

quanto so) gusti più o meno uguali sulla musica. Mi raccomando: attenti alla gente che vuole irretire nel consumismo anche le più pure, genuine forme alternative... Un po' caro il prezzo, pazienza!

Ciao, con amore, Patrizia Mattioda - Castellamonte, Torino.

Cara Patrizia, di «Rolling Stones Interviews» è esaurito il primo volume, troverai il secondo scrivendo a uno degli indirizzi che seguono. Per quanto riguarda i Doors e Jim Morrison non abbiamo ancora ricevuto il libro che ti interessa e dunque non ti possiamo aiutare, chiedi se vuoi notizie a Music Boutique, 70, Chafesbury Ave., London WC1 oppure, se leggi in francese, scrivi a Editions du Kiosque, 14, rue Chaptal, Paris IX chiedendo del volume Jim Morrison au delà des Doors di Herve Muller (puoi trovare anche dei buoni d'ordine su ogni numero di Rock&Folk).

Se non ti bastano gli indirizzi che ti abbiamo dato prendi nota di queste librerie specializzate in edizioni musicali, accettano ordini postali (il pagamento è in contrassegno): Milano Libri, Via G. Verdi, 2-20100 Milano; Libreria delle Messaggerie Musicali-Tempo Libero, Galleria del Corso, 2-20122 Milano; Messaggerie Musicali, Via del Corso, 122/124 - Roma; Ricordi, Via Berchet, 2 - 20121 Milano (gli altri negozi della Ricordi non fanno spedizioni postali ma è possibile ordinare i libri di persona).

O. K., Patrizia? Ciao.

GONG vi invita

con il Circolo
Giovane Borgomisto
e l'Ente

Manifestazioni
del Comune di
Cinisello Balsamo
al concerto popolare
di ROBERTO
CACCIAPAGLIA
e del

CANZONIERE
DEL LAZIO
sabato 20 marzo
ore 21 al Palazzetto
dello Sport di
CINISELLO
BALSAMO

UN ESEMPIO DA SEGUIRE



Musica in biblioteca

note sulla formazione e l'uso della sezione discografica della Biblioteca Civica di Villa Ghislandi

Ne diamo notizia con vero piacere. Il Comune di Cinisello Balsamo; città dell'hinterland milanese, ha recentemente organizzato una interessante sezione discografica presso la biblioteca civica. L'interesse della iniziativa, che inoltre intende colmare una tipica carenza comune a molte città italiane, sta nel catalogo dei dischi. Vediamo infatti che ad un nutrito repertorio di classica «nell'intento di strappare la musica colta da un sistema di strutture educative e produttive che la isolano dal contesto sociale», ed un catalogo di folk internazionale accuratamente diviso per aree geografiche, seguono due lunghi elenchi di jazz e pop, ove questi filoni musicali non sono visti esclusivamente dal punto di vista fenomenologico (tipico delle rare dischetti pubbliche) ma più costruttivamente anche come esperienze, ricerche di situazioni sociali che hanno generato l'evolversi dei fenomeni (dai primordi del jazz al Free, passando attraverso New Orleans, Chicago, Swing e Bebop, oppure da Dylan al pop italiano d'oggi attraverso beat inglese, California, Woodstock e Canterbury).

Una rara (purtroppo) ma esemplare iniziativa culturale che si inserisce felicemente in un concreto progetto di «formazione della collettività».

produzioni
d'essai

UNA NUOVA SERIE
DISCOGRAFICA ALTERNATIVA



MARGOT "Sul cammino dell'ineguaglianza"
LP DVAE 001

La più interessante fra le cantautrici italiane trae spunto da testi di Rousseau per svolgere un discorso politico di particolare attualità in una suggestiva dimensione poetica



ENZO CAPUANO "Storia mai scritta"
LP DVAE 002

Cantante e musicista di sorprendenti qualità, l'autore di questo album apre nuove prospettive alla musica pop attraverso una suite di concezioni inedite e originalissime



GIANNI SIVIERO
"Del carcere" LP DVAE 003

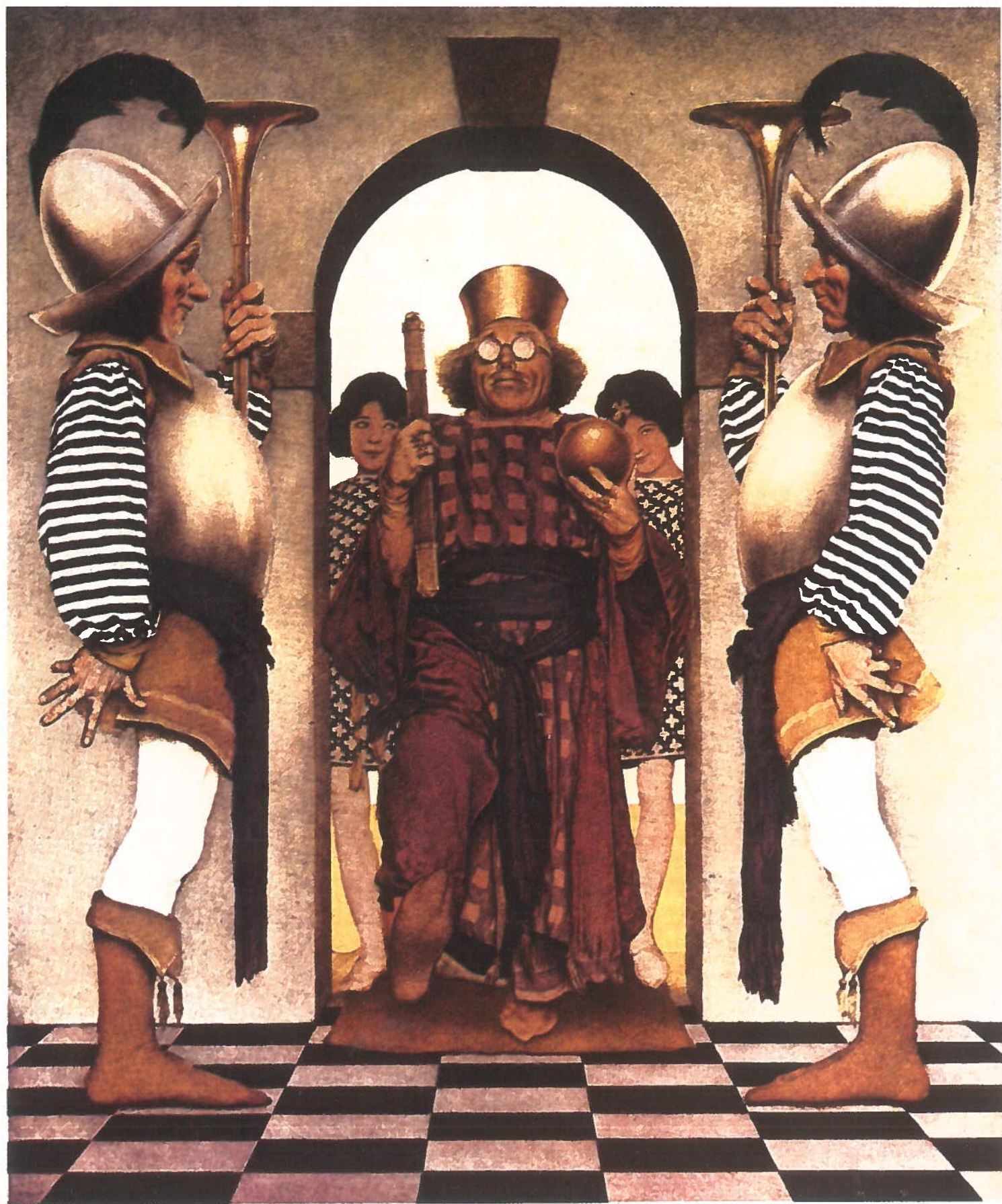
Una serie di brani attinti alla realtà della vita carceraria e scritti con linguaggio crudo e violento da uno fra i più sinceri e validi artisti "militanti" nella cultura alternativa

Se non trovate questi dischi presso il vostro negozio abituale potete riceverli direttamente per posta inviando assegno o vaglia (L. 4.000 per ogni disco, IVA compr.) oppure richiedendo la spedizione contrassegno. Spese di spedizione a nostro carico. Indirizzare a:

divergo

tel. 48.52.70 - 46.91.896
via Frua 24 - 20146 Milano

GONG



20122 MILANO/ VIA BESANA 2/ TELEFONO 781261



Novità da coloro che hanno inventato il nastro magnetico:

LH Super Nastri a bobina e cassette

50% di guadagno in sonorità per Cassette e nastri su bobina

LH Super ha il Super-Ossido.
Pura Maghemite.

Rispetto al normale ossido di ferro vengono posti sul nastro aghi di ossido più piccoli e più fini. Ciò realizza la premessa per un rumore di fondo realmente ridotto.

Il primo passo per un Super-Effetto completamente efficace. Il nastro LH Super ha la più elevata densità. High Density. Un maggior numero di particelle di ossido vengono amalgamate con più alta densità e con estrema orientazione magnetica. Risultato: Super Output-dalle più basse alle più alte frequenze. Sonorità migliore del 50%.



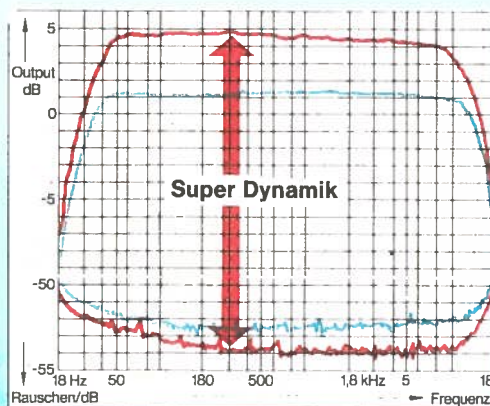
LH-Eisenoxid

LH-super-Oxid

Ancor più dinamica per ogni Recorder

Con le Cassette LH Super si ottiene il massimo di sonorità.

La nuova tecnica BASF permette dinamica più alta sull'intera gamma di frequenze ad ogni tipo di registratore, da quelli costosi agli economici.



Anche le Cassette LH Super hanno la Speciale Meccanica SM. Per il preciso avvolgimento del nastro.



Patents Pending

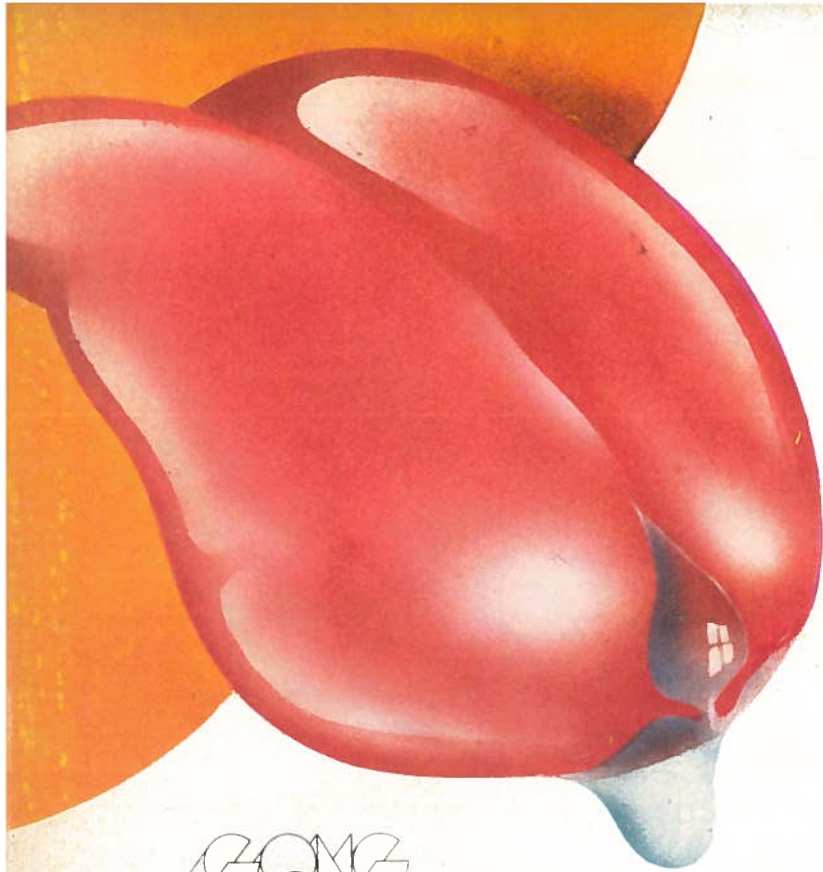
Maggior tempo di registrazione HiFi a parità di spesa

Su ogni registratore a bobina e a tutte le velocità il nastro LH Super origina un ascolto chiaramente migliorato.

Anche a 4,75 cm/sec sugli apparecchi più recenti LH Super soddisfa le norme HiFi.

Ciò significa, nei confronti della velocità 9,5 cm/sec., una durata di registrazione in qualità HiFi superiore del 100%.

La spirale della  qualità



Direttore: Antonino Antonucci Ferrara - Capo servizi: Peppo Delconte - Collaboratori: Giacomo Pellicciotti, Riccardo Bertoncelli, Marco Fumagalli, Giampiero Cane, Francesca Grazzini, Roberto Masotti, Silvia Lelli Masotti, Roberto Brunelli, Franco Bolelli, Enzo Ungari, Steve Lake (G. B.), Andrew Cohen, Janice Comstock, Sergio Manzari (USA); Grafica & Illustraz. Mario Convertino; DIREZIONE / REDAZIONE 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 - Distribuzione: Parrini e C. S.r.l. - Aderente A.D.N. Piazza Indipendenza 11/B, Roma - Tel. 4992 - Stampa: Eredi Baracca s.r.l., Opera, Milano - Tipi e veline De Natale Antonio, Via Massarani 5, Milano, Tel. 539247/5397614 - ABBONAMENTI: Edizioni EREDI BARACCA, via Romagna, Opera (Milano) - Tel. 5241541-2-3-4-5 - Annuale: lire 8000 - Semestrale: lire 4500 - Copia arretrata: lire 1600 (Versamento a mezzo assegno postale o circolare bancario) - Direttore Responsabile A. Sebastiani - Reg. Tribunale di Milano il 7-10-1974 numero 308.

3 Posta

8 Anteprima da un libro
bianco sul pop:
Un travestimento letterario
(Anonimo)

12 Gong Gazette

13 Intervista a Guido Mazzon:
3/4 di rivoluzione
(Franco Bolelli)

16 Musica & Candelotti

18 I giovani e la stampa
quotidiana: Guardando
in faccia il Quarto Potere
(Fiorella Pasini)

22 Sottterranea:
Obscure
(Riccardo Bertoncelli)

24 Alla ricerca del suono
femminile: Jazzwomen
(Giacomo Pellicciotti)

28 Osservazioni
sull'occupazione giovanile:
La lunga attesa
(Roberto Brunelli)

32 Donatella Bardi:
Canzone del doposessantotto
(Troglodytes Niger)

34 Altri viaggi:
Il nuovo nomadismo -
Furgoni trasformabili
(Carlo Tunio)

38 Testi di Arlo Guthrie:
Il retrobottega di Alice
(Riccardo Bertoncelli)

44 Riprendiamoci la classica:
Introduzione a un massacro
(Carlo Cella)

48 Teatro:
La balena e il capitano
(Gaetano Sansone)

51 Lee Konitz:
Il suono che viene
dal freddo
(Giampiero Cane)

54 Henry Cow:
L'immaginazione senza fili
(Riccardo Bertoncelli)

58 Recensioni

66 Libri:
Ripensando la Storia,
l'Oriente, la Musica...
(Gutenberg)

67 Documenti sull'altra
cultura in Italia:
III - L'escalation
(Giuseppe Ricci)

71 Frank- Lowe:
Un'altra voce
dall'Afroamerica
(Giacomo Pellicciotti)

74 Strumenti:
Il mestiere del tecnico
(Lino Gallo e
Dario Guidotti)

78 Hi-Fi:
Polvere, maledetta polvere
(Lino Gallo e
Dario Guidotti)

Fotografie:
Roberto Masotti (13-14-15-
16-17-24-27-30-32-33-55-
56-71-72-73)
Silvia Masotti (18-19-20)
Luca Pizzorno (47)
Adriano Molaschi (78)



Direttore



Caposervizi



6



Fotografie



Immaginazione
e illustrazioni



Cinema





Levi's

The Original Jeans.

INTRODUZIONE AD UN TRA

Giorni fa è arrivato in redazione un plico raccomandato, senza indicazione del mittente. Conteneva fogli sparsi, titolati a mano « Libro Bianco sul Pop Italiano - cronaca della colonizzazione musicale (culturale) di un paese mediterraneo ». Abbiamo poi saputo che un dossier simile era già finito alla casa editrice Arcana, che aveva deciso di tradurlo in libro. Anonimi gli autori.

Il lavoro, di agile mole, è un maldestro tentativo di difendere l'operato delle multinazionali discografiche in Italia, oddossando loro ipotetiche colpe di « colonizzazione » negli anni precedenti. Il doppiogioco, piuttosto trasparente, è velato da una patina d'incazzatura pseudomarxiana con cui si afferma polemicamente il valore dell'arte nazionalpopolare nei confronti della cultura importata: la tesi, spudorata e senza fondamento storico, è palesemente fuorviante e quasi ai limiti del codice penale. Interrogata telefonicamente in proposito, Maria Antonietta Macciocchi ha parlato di « banale tentativo di rendere Gramsci in quadrifonia »: con più senso pratico, Luigi Pintor ha diffidato i redattori del *Manifesto* dal pubblicare l'opera in fascicoli settimanali.

Le 170 pagine che compongono il lavoro sono un risibile attacco alle fondamenta del vivere civile pop contemporaneo. Accanto al solito malloppo tratto dagli ingialliti archivi di Stampa Alternativa, accanto al *revival* di una stanca polemica tra boxeurs in disarmo (Valcarengi contro Baraghini, campionato italiano

dei pesi out) si sviluppa la tesi di una conquista anglosassone ai danni dell'Italia, di sottomissione del nostro popolo alle istanze venute da fuori. Uno sguardo anche solo distratto alla Storia (quella con la S maiuscola), basta a rintuzzare il basso attacco di questi signori. Dobbiamo forse ricordare che CSN&Y per i loro cori si sono serviti del Coro Sat di Pordenone, che Shawn Phillips ha più volte omaggiato le nostre città (*She Was Waitin' For Her Mother At The Station in Torino*), che i Can, oltre a far sfoggio di materiale tecnico squisitamente italiano, hanno scritto con deliziosa grafia dantesca (*Come Sta la Luna*)? La malafede degli estensori è disgustosa: si cerca di turbare il pacifico *status quo* contemporaneo con vili bugie, con sospetti, con insopportabili illazioni.

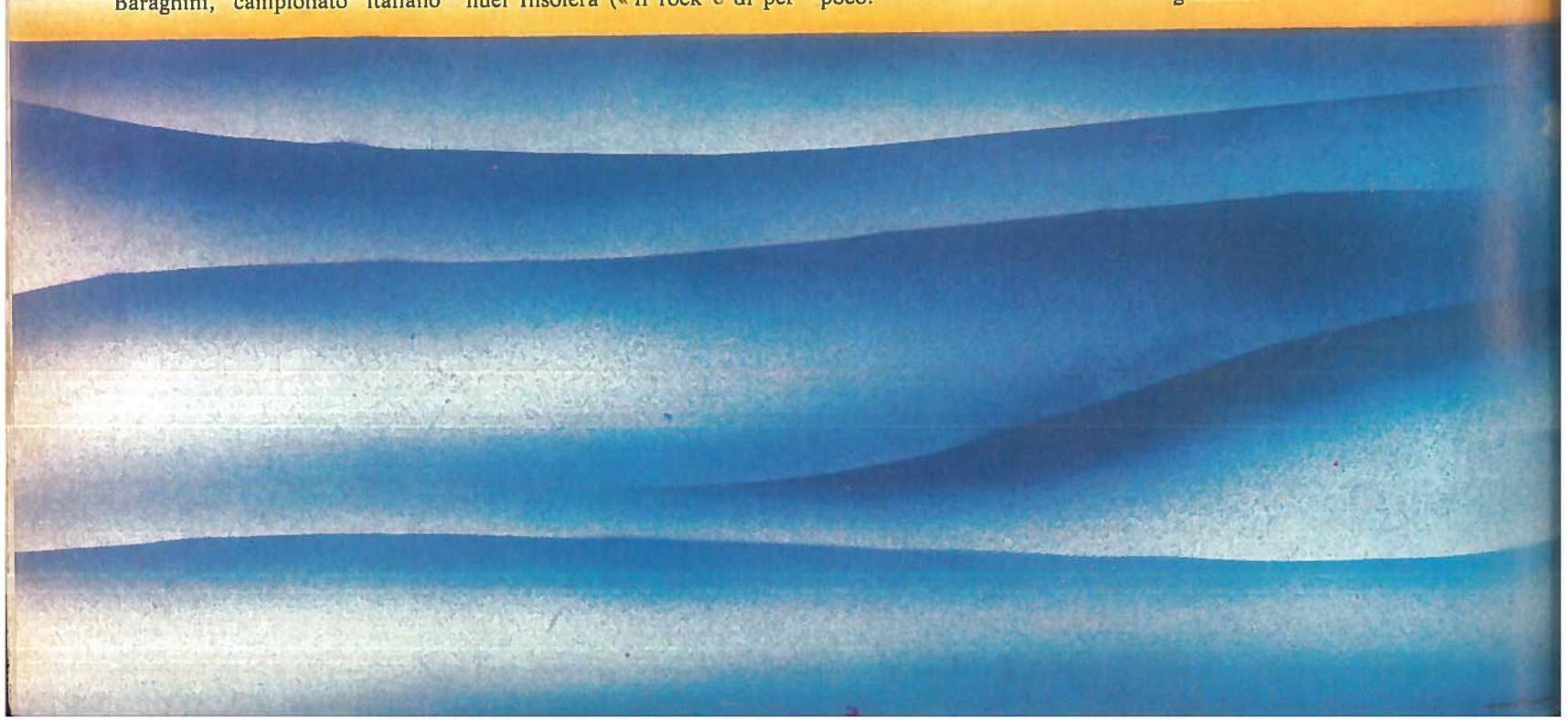
Non meno vigliacco è l'atteggiamento nei confronti della critica. Per tutto il libro gli addetti ai lavori son tacciati di collaborazionismo, di servilismo nei confronti del modello musicale anglosassone. Ma se proprio loro hanno scoperto, coltivato, fatto crescere amorevolmente le italiane virtù! Se proprio loro hanno dato il là, anni addietro, alla santa guerra contro Sanremo per una nuova gestione del « festival musicale »! Nella cieca furia mistificante, gli autori dimenticano, simulano, cambiano le carte in tavola: il principe degli italianisti, Enzo Caffarelli, non è mai degnato di citazione, mentre una frase storica dovuta a Manuel Insolera (« il rock è di per

sé una forma culturale rivoluzionaria ») vede l'alba a pagina 48 e subito tramonta, senza che le sconvolgenti proposizioni di quell'assunto siano correttamente analizzate. La mossa è chiara: si vuole seminar zizzania nell'orto calmo della critica musicale, proprio oggi che, sulla spinta del 15 giugno, tutti si trovano sulla sponda rivoluzionaria a parlare di movimento, di sinistra musicale, di pop regalato alle masse!

Cui prodest, a chi fa comodo una simile vicenda? Volendo tralasciare i pur evidenti legami con la recente storia della CIA (un tentativo di riacquistare credibilità a danno del KGB?) è chiaro che pagine tanto deliranti possono solo fermare la grande avanzata del pop italiano inculcando nelle menti il bisogno di giusta cultura anglosassone. Di fronte al glossario finale che riporta tra i « nomi italiani da ricordare », Orietta Berti (pagina 157: con tanto di discografia!) Adriano Celentano, i Balordi (sic!) e liquida ironicamente A-re-a e PFM (*gli unici complessi italiani con qualcosa da dire!*), ogni commento è superfluo: siamo alla provocazione bella e buona, alla beffa, al linciaggio morale! Ma forse la filosofia del dossier sta chiusa nelle parole stesse degli autori: l'accento (pagina 133) alla « subordinazione e ridimensionamento della musica rispetto al bisogno più globale di festeggiare » è una firma inequivocabile che fa intendere come a questi signori, dell'arte musicale in sé importi poco o poco.

Chi può aver scritto queste pagine? Propendiamo per un grosso nome, tanto la materia è pulita e ben messa « tecnicamente »: qualcuno del giro della destra più o meno ottusa, ad ogni modo senza voler dar fiato alle trombe del « libro su ordinazione ». Indro Montanelli e Malapelle sono i primi nomi dei « papabili » che vengono alla mente, assieme a quello clamoroso del cardinal Poletti, novarese come il tanto citato Bertoncelli: certi riferimenti eruditi (si prenda quello geniale degli altoparlanti di Gunther Adams, a pagina 59) possono far pensare a qualche addetto di musica e scienza, Sciascia, ad esempio. Non vogliamo coltivare la brutta pianta del « libro degli sbirri »: non possiamo dimenticare, ad ogni modo, che il generale Della Chiesa è un grande cultore di musica giovane, e spesso e volentieri scrive sotto pseudonimo su riviste specializzate. Sia come sia, il libro è chiaramente legato ad ambienti conservatori: lo conferma la documentazione, basata sulle fonti meno attendibili e più scandalistiche.

Per smascherare l'intrigo, secondo solo all'infame storia del memoriale Pisetta, e stimolare comunque la discussione, *Gong* ha deciso di pubblicare uno stralcio del lavoro, contenente i passi ritenuti più salienti. Ringraziamo di questo la Arcana Editrice, che, a causa delle spese troppo onerose per una casa alternativa, ha deciso di non citarci in giudizio.



VESTIMENTO LETTERARIO

Correva l'anno...

I dati, le notizie e i documenti che abbiamo sull'inizio del processo di colonizzazione culturale dell'Italia, avvenuta negli anni fra il '60 e il '75 (ma secondo alcuni autori iniziato subdolamente assai prima e ancora non terminato), non sono abbondanti. Si può certo dire che non furono intatti da questo processo neppure i primi anni del dopoguerra, quando era giocoforza accettare insieme al « Piano Marshall », anche la Coca-Cola e l'ideologia di chi credeva di aver vinto la guerra. All'Italia, in quegli anni, si chiedeva ciò che comunemente si chiede ai paesi colonizzati: folklore ben commerciabile. Nel caso specifico canzone all'italiana, mandolini, Napoli, sole e spaghetti. E' difficile, dun-

que, affermare quale sia il punto esatto, e l'avvenimento preciso che scatenò la conquista del mercato « culturale » in Italia da parte di americani inglesi. Così come sembra impossibile affermare che a questa conquista i baroni del mercato della canzonetta si mossero con piena coscienza e con le idee molto chiare. Anzi, sulla base di alcune testimonianze e qualche documento, sembra oggi che le idee di quelli fossero tanto confuse quanto le aspettative dei collaborazionisti del paese colonizzato.

Ma, prima di passare a scartabellare questi rari documenti, di vedere in pratica quali furono i processi concreti di questa « guerra della musica, vediamo da vicino quali sono le direttive che vorremmo seguire in questa cronaca spicciola della colonizzazione. Abbiamo diviso, per correttezza metodologica, in quattro fasi il periodo esaminato.

1 - Nella prima fase, che si usa datare '58-60, la prepotenza coloniale viene seccamente umiliata. Ma i semi lanciati fanno maturare qualche frutto: si crea un movimento separatista, all'interno della canzonetta italiana classica, che mostra (in modo contraddittorio) simpatie per i colonizzatori respinti. Questa fase la possiamo chiamare della « penetrazione silenziosa » e si collega a quella del rock'n'roll in USA.

2 - Una seconda fase ('64-70) ha inizio quando all'invasore « americano » respinto si sostituisce l'invasore inglese. Le sue truppe d'assalto (chiamate Beatles) invadono poco a poco tutto il paese: com'è tradizione dei paesi di vecchia esperienza colonizzatrice, essi tendono più a fondersi con la popolazione locale che ad acuire i contrasti: certi, e la storia darà loro ragione, che il mercato culturale si controlla molto di più in modo liberale e tollerante che non in modo repressivo e autoritario. Sempre in questa seconda fase, che chiameremo fase « dell'azione e reazione », nascono anche molti anticorpi e gruppi anticolonialisti, a tal punto che negli anni '68-70 della colonizzazione inglese rimarranno solo alcune mode del tutto esterne e riguardate con una certa benevola ironia. Azione e reazione stanno nella seconda fase a indicare un periodo di tensioni anche benefiche, in cui nascono i primi germi di un vasto





e composito fronte, che chiameremo, traducendo una parola dei colonizzatori, movimento (**movement**): un fronte che avrà diversissimi atteggiamenti e nessuna linea unitaria, ma che sarà alla base dei grandi rivolgimenti della terza e quarta fase.

3 - Dal 1970 al 1973 (e forse ai primi mesi del '74) abbiamo la fase « cruenta » della colonizzazione. Gli inglesi che da soli hanno dimostrato di non sapere tenere sotto controllo il paese colonizzato stringono un patto (discografico) d'acciaio con gli americani: ne sortisce un regime coloniale duro, che riesce, con lusinghe e minacce, ad ottenere l'appoggio, o almeno la neutralità, del **movimento**. L'opposizione reale è settaria e fiacca e invece di tentare di salvare questo movimento lo taccia senza distinzioni di opportunismo piccolo-borghese e di collaborazionismo di fatto. In realtà i veri collaborazionisti crescono da un'altra parte e diventano un grande esercito sbandato e privo di ideali, ma in grado di garantire un qualche ordine.

4 - Per fatti e avvenimenti che vedremo però, quest'ordine comincia a incrinarsi. Dopo episodi anarchici e ribellioni individuali, dopo abbagli e errori, opposizione, musicisti autonomi (costretti a rimanere in ombra o a venire a piccoli compromessi) e movimento si alleano in quello che chiameremo un « movimento di tipo nuovo »: ha inizio la fase del riscatto e della battaglia culturale e ideale contro i colonizzatori e i loro lacché, e così si arriva ai giorni nostri.

Queste quattro fasi che abbiamo genericamente descritto a grosse linee, sono in realtà poco distinguibili l'una dall'altra. Esse si intrecciano e si dividono a vari livelli e in epoche diverse.

Dal documenti esaminati...

Si diceva che dati e notizie non sono molto numerosi e esaurienti. E' un fatto importante, perché indica con quale cautela il processo di colonizzazione sia andato avanti. E comunque abbiamo cercato conferma delle nostre intuizioni, o dei brandelli d'esperienza che ciascuno di noi ha potuto accumulare nei suoi viaggi nel « pop italiano », in alcune testimonianze dirette e in documenti. Inaspettatamente questi documenti sono molto più numerosi nei giornali collaborazionisti, nelle loro radiodiffusioni, che non negli atti dei colonizzatori. Qualcosa, comunque, s'è trovato anche nei fogli d'opposizione, anche se non mancano in questi volantini o giornaletti semi-clande-



Come i maniaci vivono l'incubo del colonialismo

stini, errori di valutazione spesso grossolani. Un'impressione, comunque, con la quale ci siamo trovati più volte a fare i conti è che non ci sia stato, (salvo qualche isolato tentativo) tanto generoso quanto ambiguo nelle conclusioni nessun serio esame della situazione da parte delle forze che pure sono confluite nel « movimento di tipo nuovo ». E' probabile che abbia giocato in ciò la paura, e l'impreparazione. Resta di fatto, che, dai documenti esaminati, sembrerebbe che unanimemente tutto il proletariato giovanile (e i suoi megafoni al livello di mass-media) abbia, per un certo periodo, approvato l'operazione dei colonizzatori. Talvolta in modo talmente goffo da far credere che ci fosse l'intento di sbeffeggiare i colonizzatori e i loro lacché sottoculturali, di prenderne con ferocia a gabbo i vezzi e i vizi. Comunque il problema del collaborazionismo è molto più arduo di quanto si creda, anche perché, finché le passioni non saranno decantate, non ci sembrerebbe corretto dare questa patente con troppa leggerezza.

Rimane comunque la certezza che una coscienza profonda della penetrazione colonialistica in Italia rimase appannaggio di pochi eletti i quali, peraltro, si tennero questa coscienza religiosamente segreta, salvo a sbandierarla oggi quando il vento sembra tirare verso la libertà e l'indipendenza. Così come appare ormai evidente che almeno i collaborazionisti più invischiati con il passato abbiano definitivamente scelto l'esilio e stiano traslocando, armi, bagagli e sottocultura, verso l'America o l'Inghilterra.

Va infine rilevato come, da quando il « movimento di tipo nuovo » è potuto scendere in campo aperto, testimonianze, documenti e manifestazioni inequivocabili, si moltiplicano, dando l'impressione di una coscienza del tutto sopita. In uno dei tanti dibattiti abbiamo sentito affermare « quando un movimento culturale, pur ambiguo e contraddittorio, è capace di riflettere criticamente e autocriticamente, ironicamente e autironicamente su se stesso, vuol dire che il pericolo di fare sottocultura e di essere colonizzati è definitivamente tramontato ». Ecco questa è sembrata anche agli autori di questa cronaca della colonizzazione culturale in un paese mediterraneo il dato nuovo e stimolante, il dato di partenza per ripensare ampiamente sui quindici anni passati.

Musica e nazione

Si è visto che verso il '73-74 compone se non altro, un problema interno al pop italiano. La polemica sugli Area (e su Battiato come vedremo) pone questioni non marginali al movimento: è possibile costituire un pop autonomo, che della grande esperienza americana sappia cogliere l'ultimo senso « politico », ma sappia poi elaborare un linguaggio, una sintassi a un « fine » propri? Nasce così, da una polemica breve ma dura, la definizione « nazional-popolare ».

Su questo termine la chiarezza

non è certo padrona, dato che per i più nazional-popolare vuol dire solamente canzone politica *tout-court* (le canzonette da battaglia di Masi, ad esempio), per altri, addirittura, il concetto di nazional-popolare sarà un tutt'uno con il concetto di pop, non essendo ipotizzabile allo stadio del movimento un « popolo » che non sia « nazione di Woodstock ». Da questi esempi si coglie immediatamente l'insufficienza organica di riflessione dei santoni del pop, ma anche la povertà critica del movimento. Dice Gramsci « ...la "classe colta", con tutta la sua attività intellettuale, è staccata dal popolo nazione, non perché il popolo-nazione non abbia dimostrato o non dimostri di interessarsi a questa attività in tutti i suoi gradi, dal più infimo (...) ai più elevati, tanto è vero che ricerca i libri stranieri in proposito, ma perché l'elemento intellettuale indigeno è più straniero degli stranieri di fronte al popolo-nazione » e ancora « gli intellettuali, nei confronti del popolo, sono qualcosa di staccato, di campato in aria, una casta cioè, e non un'articolazione, con funzioni organiche, del popolo stesso ». Non sembra, fatti i dovuti trasferimenti di tempo e argomento, che si parli del pop?

Se, per un attimo, analizziamo il movimento e la cultura pop internazionale in modo comparato, vedremo come quel discorso si attagli perfettamente alla situazione del pop italiano negli anni '70.

Nelle sue origini di moda culturale complessiva, il pop nasce in Gran Bretagna, ma è il suo trasferimento in America che pone i problemi più significativi ai fini del nostro rapporto. E' indubbio (qualsiasi giornale dell'epoca lo conferma, come anche documenti recenti) che il pop straniero che arriva e si consolida in Italia è quello « politico » di Dylan, Jefferson, Grateful, o para-politico (di denuncia cioè) di Zappa e simili. E' quel pop più direttamente legato alla beat-generation, da una parte, e alla nuova sinistra democratica e radicale dall'altra. Una matrice culturale e una politica indissolubili per molti aspetti. Il pop americano « radicale », dunque, è espressione diretta di un'

ideologia complessiva, socialista-utopistica, con forti motivazioni sociali, ma metodi di lotta dimostrativi e, per lo più, individuali. Nell'ambito dell'ideologia della beat-generation si compiono così, con il pop, due paesaggi identici come risultato, ma ben diversamente motivati. L'uno è la volgarizzazione dell'ideologia e della filosofia kerouachiana, volgarizzazione nel senso della sua maggiore diffusione ma anche nel senso del respiro epico, generazionale e sociale che ad essa filosofia (snaturandola, dunque, in più punti) il pop americano riesce a fornire. Un compito che di per sé la musica riesce ad assolvere con esiti maggiori che non la letteratura. In Dylan, soprattutto, ma anche nei Jefferson e persino nelle provocazioni « futuriste » di certo Zappa. Ma dall'altra, oltre il sistema filosofico e ideologico, agisce l'industria culturale, incapace di mercificare direttamente la produzione della beat-generation (almeno nei primi tempi) ma precisa (per lunga tradizione americana) nel ridurre a merce e a mercato il pop e il *Movement*. E' questa la fase in cui il pop americano diviene solo linguaggio a se stesso, è cioè incapace, proprio per le semplificazioni che ha operato dell'ideologia di offrire contenuti di crescita. E a questo punto che, cessata la sua funzione nazional-popolare persino negli USA, esso arriva con tutto il doppio patrimonio di ideologia e produzione in serie, in Italia.

Ora è in parte vero che la cultura italiana è per natura (anzi per storia) cosmopolita di tendenza. E che, dunque, elementi stranieri sono sempre stati presenti, a vari livelli di rielaborazione, nella cultura e nella musica stessa (persino nel melodramma, a rigore la forma culturale più strettamente nazional-popolare dall'unità in poi), ma ci sembra che il concetto di nazional-popolare debba essere rovesciato. Non è cioè nazional-popolare la musica che arriva al popolo, più o meno, ma quella che ne rintraccia la complessa cultura, i bisogni e le aspirazioni accanto a forme e tradizioni. I gruppi pop italiani, Area compresi, questo tipo di operazione si sono ben

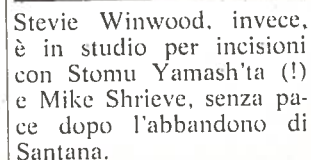
guardati dal farla, nella convinzione che bisogni, aspirazioni, forme e tradizioni fossero appunto quelle senza-storia del pop internazionale, imposte dalla colonizzazione culturale. Al contrario di ciò che affermano o pensano, i difensori dell'internazionalismo pop sono in realtà molto più « modisti » rispetto al movimento di quei detrattori anticolonialisti che sostengono essere impossibile un linguaggio riproposto pari-pari in situazione solo in ultima analisi analoga. Perché mentre i primi rispondono a una logica, che altro non è che l'ideologia dell'industria culturale, i secondi rispondono solo a un'esigenza di interpretazione dei contenuti specifici del linguaggio pop.

Si fa allora strada, nella coscienza anticolonialista, un nuovo filone, quello popolare autentico. Rinasce così la ricerca, lo studio delle fonti, la registrazione in loco di ore e ore di canti popolari autentici.

E l'operazione nasce senza ideologismi. Non si cerca, cioè, uno stile country italiano da cui far sorgere, per trasposizione, un pop nazionale, la ricerca è indipendente e accurata. L'incontro fra questa ricerca che ha ripreso fiato e il tentativo di un pop nazionale e autonomo avviene in un secondo tempo e comincia a dare frutti. Frutti che si chiamano, per esempio, *Canzoniere del Lazio*, *Nuova Compagnia di Canto Popolare*. E non è un caso che questa nuova ricerca di vie autonome parta dal sud, come il pop tradizionale era invece nato principalmente al nord e nelle grandi città. Così, per esempio, molto jazz partenopeo (Mario Schiano, per fare un nome significativo) riceve dalle radici popolari nuova linfa e nuovo vigore autonomo. *Canzoniere del Lazio* e *Nuova Compagnia di Canto Popolare*, è bene dirlo, non sono gruppi popolari: i primi lo affermano, i secondi tacciono provocando confusioni non a poco conto. I primi traggono da motivi popolari, a volte con strumenti popolari, ritmi popolari e particolari forme tradizionali, il materiale per un jazz a-schematico. I secondi sono molto più legati alla autentica canzone popolare napoletana, ma la imbalsamano a uso del mercato compiendo rispetto alla tradizione napoletana un salto puramente temporale, mantenendone, però, le caratteristiche di bene di consumo folcloristico. Si incarnano nei due gruppi le due tendenze tipiche della musica di massa (rispetto al folclore): la rielaborazione e la riproposizione reificata. Il popolare come uso per una musica di massa, legata ai bisogni, alle aspirazioni alle forme e alle tradizioni, e il popolare come archeologia, svecchiata solo degli elementi fastidiosi all'ascoltatore moderno di musica leggera. E il folclore vero? Esso esiste, ma la progressiva urbanizzazione (e dunque la morte di una cultura contadina) ne riduce di molto la portata e ne ipoteca seriamente la sopravvivenza.



Anonimo



Intervista a Guido Mazzon

3/4 DI RIVOLUZIONE

Se un limite tarpa le ali al nuovo jazz italiano, o almeno a molti dei suoi esponenti, è certamente quello di essere, appena nato, già vecchio e presuntuoso. E' una constatazione che spiace, perchè è solo dalle nuove personalità, sia jazzistiche sia, più in generale, culturali, emerse dall'area del '68, che possono sortire proposte coerenti di trasformazione. Forse questo contesto alternativo soffre un po' i medesimi mali che travagliano il corrispondente schieramento politico: autocritiche ne circolano poche, sforzi d'elaborazione originale tantomeno; quasi ognuno proclama di avanzare di vittoria in vittoria, reggendosi in realtà sull'implacatura traballante d'una dimensione sloganistica, fatta di poca ricerca e di troppe certezze facili e grossolane. Retorica, incapacità di mettersi in discussione, ripetitività, proclamazioni senza seguito coerente nel linguaggio, caratterizzano in modo tale l'espressione musicale da circoscriverne rigidamente il contributo creativo. Guido Mazzon (trent'anni, due dischi alle spalle, membro della cooperativa L'Orchestra) va annoverato fra le eccezioni, fra coloro, cioè, che non desistono mai dal ricercare un approfondimento alla propria esperienza, consapevoli che la realtà non la si trasforma mai abbastanza. Mazzon rosso ed esperto, dunque, per dirla come i cinesi. E se al primo termine nessuno oserà far seguire punti interrogativi, il secondo (esperto, appunto) non deve far intendere Mazzon come uno specialista accessibile solo ad un'élite, oppure come un musicista « bravo » sul solo piano tecnico. Il senso è proprio radicalmente opposto, trova le sue motivazioni nei livelli di profondità ai quali Mazzon unisce fini (ispirazione politica) e metodo (linguaggio), nella ferma determinazione a trovare sempre e solo in avanti la risposta a ogni problema insoluto. Proprio questo induce molti a cercare nel suo piatto la mosca dell'intellettualismo, della sperimentazione estetizzante, fine a se stessa: ma è un'accusa che sentiamo da troppo tempo e a proposito di troppi personaggi creativi, per accettarne la logica passatista, per non ribattere ad essa con le parole di Brecht, secondo cui « di fronte alle esigenze sempre nuove, poste da

un ambiente sociale in continua trasformazione, rimanere attaccati alle vecchie forme convenzionali è formalismo ».

Non voglio con questo dire che Mazzon sia esente da contraddizioni, anche perchè mi sembra non ci sia nulla di male nel fatto che un musicista, come qualunque essere vivente, possieda umane contraddizioni. In particolare la sua capacità di far prender sempre posizione al pubblico, di suscitare scontro e dibattito, può rischiare di congelarsi e non trovare sbocchi più produttivi.

L'impressione è che il suo discorso aspetti, per farsi compiuto e dorganico, un balzo in avanti, che abbia bisogno di maturare una dimensione internazionale: è vero che opera attualmente con musicisti (Ricci, Bellatalla, Rusconi) come ce n'è pochi in Italia sui rispettivi strumenti, ma offrontare il confronto con altri musicisti e venire a conoscenza dei loro metodi, non può che estendere il raggio della problematica di Mazzon. Nel suo stesso linguaggio c'è qualcosa che sembra sul punto di lievitare: il materiale espressivo è ammucchiato allo stato di intuizioni, somiglia ad un blocco fitto di appunti in parte da scremare in parte da dilatare. Il procedimento è un po' quello dello schizzo, che rende tangibile un'idea ma che ancora non precisa le sfumature e gli impasti dei colori. A questo punto la sfac-



cezzata ricchezza del collage può essere superata, il disegno può ambire a sintetizzare contenuti più affinati in maniera più precisa. Le risorse creative e tecniche, di intelligenza e sensibilità, proprio ci sono tutte. Uno spaccato di esse emerge anche dall'intervista che segue.

GONG: Il pubblico per cui tu suoni è un pubblico giovane, democratico, di sinistra. Ebbene, nonostante ciò il suo atteggiamento nei confronti delle nuove proposte musicali sembra spesso contraddittorio e confuso. Proprio tu, in particolare, sei stato talvolta oggetto di incomprensioni e fraintendimenti.

MAZZON: Sì, il pubblico è sempre più o meno il medesimo, eppure si comporta diversamente a seconda dei differenti contesti nei quali si trova, anche in relazione a un discorso come il mio che, nella sua sostanza, non muta i suoi elementi caratterizzanti. Il problema risiede forse nella mia stessa impostazione del rapporto con la gente: il mio è, intenzionalmente e insieme anche spontaneamente, un atteggiamento di rifiuto totale del divismo. Non intendo assolutamente, cioè, servirmi della mia posizione sul palco per propormi come modello d'identificazione e per dare sfogo a una demagogia che, purtroppo, il pubblico di solito accetta. Ecco, questa mia scelta di demistificare la figura del musicista viene talora equivocata, scambiata da molti per aggressività, violenza, addirittura, verso chi mi ascolta. Quello che io cerco invece di stabilire con il pubblico è un rapporto didattico, che stimoli la gente a liberarsi dai condizionamenti estetici cui è sottoposta dai mass-media. Non pretendo affatto che il pubblico sia colto, quello che gli chiedo è la sua attenzione, la sua disponibilità a cogliere il mio messaggio poetico nella sua completezza. Chi viene per autocelebrarsi o per trascorrere un'ora di puro svago, certo sbaglia obiettivo: la mia musica non è né celebrativa né gratificante. Non può né vuole esserlo perché tenta di sintetizzare le contraddizioni della vita di questi anni, e si muove in questo senso superando lo spazio della rabbia, della rottura: da una parte cerca di esprimere un messaggio positivo, dall'altra e contemporaneamente si sforza di modificare la realtà del pubblico.

GONG: Tu non regali temi accattivanti e titoli retorici, ma persegui dunque piuttosto una partecipazione critica del pubblico: anche la tua musica direi che è concepita con questa finalità, perché non si basa su strutture ripetitive e codificate, non scorre senza intoppi, ma al contrario

muta sovente situazioni, gioca sulle contraddizioni...

MAZZON: E infatti mi dispiace che il pubblico spesso rovesci questa situazione, che proprio *Tre quarti di rivoluzione* sia il mio pezzo vincente, quello che posso cavar fuori sicuro del suo successo: mi spiace non perché sia un pezzo retorico, ma perché è certo il più facile da recepire, perché è appunto un tre quarti, si basa su un pedale fisso, è suonato tutto in tonalità. Mentre il mio è un linguaggio che rischia, perché non è confezionato, non è programmato a tavolino. Direi che proprio il mio metodo, il mio montaggio, sono differenti da quelli abituali: non compongo in modo rigido, immutabile, e spiego sempre il senso d'un brano a parole, perché i musicisti che suonano con me lo interpretino creativamente. Del resto il jazz è questo: musica soprattutto improvvisata, spontanea, che propone battute e citazioni critiche per stimolare sia i musicisti che il pubblico. E' questa la lezione dell'Art Ensemble, di Albert Ayler.

GONG: A me sembra che tu intenda la musica non più solo come luogo di denuncia, di opposizione al sistema, ma, in senso più positivo, come momento di focalizzazione di contenuti nuovi e collettivi. Dove sta dunque, a tuo parere, il significato politico del linguaggio musicale?

MAZZON: Direi che per politica debba intendersi la capacità di metter in discussione tutto, compresi se stessi, di rompere con gli schemi abituali, di esprimere una tensione che non è, appunto, solo rabbia, ma piuttosto ansia di cambiamenti. Con la musica non intendo fare del sindacalismo, buttare lì poche idee facili e immediate. Suonare politica è superare simbolicamente ciò che stai facendo in quel momento, è tendere sempre in avanti. Per questo oggi credo sia necessario battersi soprattutto

contro le mistificazioni presenti nel campo della sinistra e nella nuova cultura, perché spesso prodotti che si autoproclamano rivoluzionari sono in realtà solo il riflesso della musica di consumo.

GONG: I musicisti italiani sentono molto il problema del rapporto fra un'espressione, com'è quella jazzistica, mutuata dall'esperienza nera e la specificità della cultura musicale italiana: Mingus dice che ognuno deve liberare il proprio blues. Tu credi esista un blues italiano?

MAZZON: Sì, certo, ma non risiede semplicemente nel recupero di qualche tema. Ogni musicista creativo inventa il suo blues. Il mio modo di assunzione del blues comprende diverse situazioni: è il mio ricordo del jazz classico, come l'ho dentro io, è l'impressione critica su ogni tipo di musica, è riesumazione inconscia di motivi sentiti comunemente, derivati da fonti molteplici, e non dunque dall'indagine filologica sui pezzi popolari, compito che lascio volentieri ad altri. Secondo me si possono creare arie popolaristiche senza bisogno di andare a ritrovare nulla, ma invece improvvisandole, creandole con la sensibilità con la quale vivi i valori popolari.

L'improvvisazione è il modo naturale di portare alla luce queste spinte istintive, e la variabilità della musica, la sua vitalità, nascono proprio dall'alternare e proporre di seguito situazioni contraddittorie. *Ecologia, ecologia*, ad esempio, comincia con un quattro quarti strutturato e sfocia in un tre quarti popolaristico.

GONG: Per concludere, spiegaci cosa ti spinge a ricorrere a formule differenti, dal solo al quartetto.

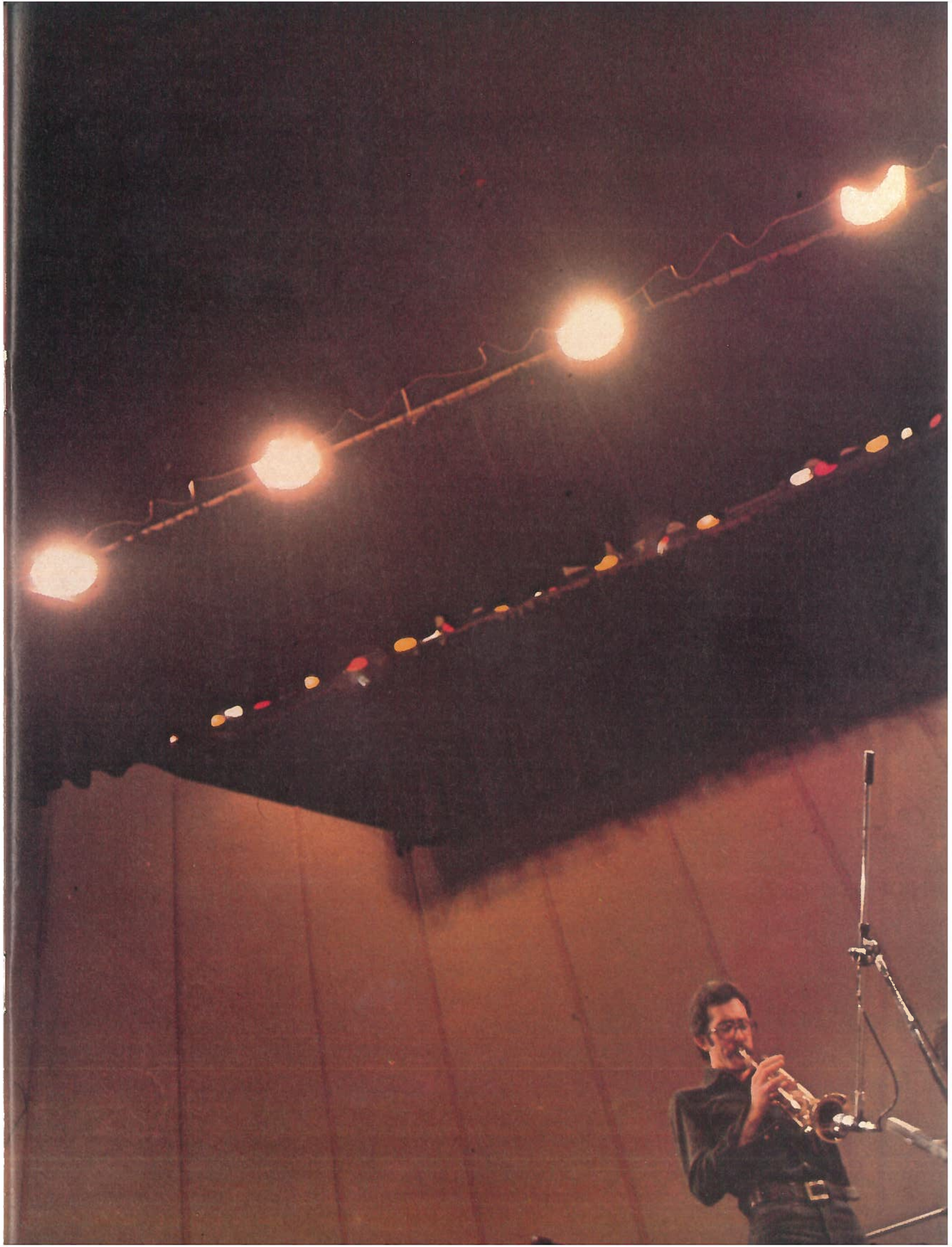
MAZZON: Il trio è lo spazio nel quale riesco ad elaborare il discorso più avanzato, più aperto a nuove sintesi, mentre il quartetto chiarisce più precisamente gli intenti della musica, li evidenzia

in modo più netto. Ma fondamentalmente fra i due gruppi non c'è differenza. Nel solo anche le sequenze più diverse fra loro appaiono maggiormente legate, conseguenti l'una all'altra. Certo presenta notevoli svantaggi, perché quando suoni solo l'errore eventuale è più clamoroso, e incidere solo è una vera angoscia, perché manchi di confronti, di verifiche. Ma il solo mi stimola a schiumare, ad approfondire ogni risorsa, a precisare la proposta poetica, per questo forse qui c'è il Mazzon più autentico.

La risultanza di questa determinazione al rischio e alla ricerca è *Una rotella e una vitina* (a chi rintraccia l'autore di questa espressione Mazzon regala due note di Bandiera Rossa). Si tratta della seconda incisione, a memoria d'uomo, d'un trombetta solo, dopo il meraviglioso e sconosciuto *Creative Music* di Leo Smith. La denominazione del disco rivela un po' tutto il significato che Mazzon attribuisce alla musica, realtà piccina, certo, ma viva, pratica, non accessoria. Lo compongono undici pezzi per tromba e per piano, nei quali l'estrema articolazione delle atmosfere è percorsa da una medesima coerenza linguistica e poetica, tale da scacciare senza possibilità d'equivoci una eventuale impressione di disomogeneità ed eclettismo. Fra i brani più rappresentativi *Jazz* è una sequenza quasi fotografica, scattata con affetto, che interpreta istintivamente alcuni stilemi classici della musica nera. *Sovrastruttura* è la scomposizione d'una melodia, con Mazzon che ne enuncia gli anelli essenziali, lasciando intuire le concatenazioni. In *Aria* il procedimento dimostra che l'unità è relativa e la contraddizione è assoluta: tromba e filicorno si alternano in un movimento figurato di botta e risposta, intrecciano brevemente i loro respiri, e se ne vanno ognuno per proprio conto, cercando sviluppi diversi alla identica aria dalla quale sono partiti. Senza timore di esagerare, il disco introduce Mazzon nella eletta schiera dei più considerevoli musicisti d'improvvisazione che agiscono in Europa, da Paul Rutherford a Willem Breuker a Peter Brotzmann. Rispetto a costoro Mazzon manca evidentemente di molti cerchi sulla corteccia delle esperienze, ma può far fruttare l'aggancio ad una sensibilità di massa dalla quale essi sono parzialmente disancorati. L'avventura è da giocare: geniale viandante solitario o apripista di mutamenti collettivi?



Franco Bollini





STEVE LACY A MILANO

La misteriosa aritmetica del jazz porta centoventi persone ad ascoltare Steve Lacy, la sera del 17 febbraio, dopo che una settimana prima la slot machine di Archie Shepp ha sputato seimila giovani impazziti. Poco male, chi non varca la soglia dell'incredibile teatrino parrocchiale di Via Pavoni (stasera il decentramento è proprio un mito, lontano dal divenire realtà) ha torto, e lo s'intende subito: Lacy è personaggio robusto, con bocca di fuoco, in grado di onorare qualsiasi serata con il genio del «concerto meraviglioso».

La prima parte del set, lunga fiaba che si vorrebbe

interminabile, vede l'uomo tutto solo alle prese con un lustro sax soprano. Con sicurezza, lucidità, Lacy entra subito in tema: poche frasi scandite e riprese s'addensano nell'aria intonando collane sonore di sbalorditiva qualità. La rabbia capace di generar acido feeling è bandita, il sax muove piccole onde in lenta processione: ogni suono ha una palpabile storia, lo stesso fiato che sbuffa sull'ancia è dolcissima musica corroborante.

«consiglieri fraudolenti» che volevano l'artista involuto, stanco, vuoto di mente, son serviti con impagabile grande magia: il Lacy che prova il suono dappertutto

(muovendosi contro i microfoni e poi «giocando» lontano), che insegue il labile ritmo della parola-mantra, che misura il fiato gettandolo alla scoperta delle mille voci «soprane» è lo stesso del memorabile «solo» per la Emanem, lo stesso dell'incantesimo di *Lapis*, anche se quelle pagine distano ormai mesi e risoluzioni.

La seconda parte del concerto ha un colore diverso, meno brillante, certo, ma egualmente godibile. Nella trappa scarna del saxofono s'inscrive infatti il gioco perennemente di Andrea Centazzo, batterista giovane e con orecchie deste. Il dialogo, messo in piedi sul filo traballante dello esperimento acustico, stenta ad esistere per via di una

inutile batteria che Centazzo maneggia per minuti: la voce grossa e smodata della «macchina» stride con l'asciutto parlare del sax e lima eccessivamente gli spigoli di quella musica purissima. Con gongs, giocattoli, metallofoni di ogni specie, Centazzo recupera ottimamente freschezza ed idee, sul finire del concerto, non appena compreso l'equivoco: l'energia che ne consegue è in grado di destare Lacy da un breve torpore sino a portarlo ad incredibili strilli sovracuti e a un meraviglioso divertimento reichiano con metronomo e campanelli.

Riccardo Bertoncelli



ARCHIE SHEPP ITALIAN TOUR

Il Palalido ha accolto entusiasticamente l'esordio della nuova tournée di Archie Shepp con un pubblico di circa seimila persone. E' stata certamente la presenza più alta e partecipativa nel giro di concerti che Shepp e i suoi hanno continuato con

alternata fortuna a Modena, Pescara, Roma e Sorino. Evidentemente qualcosa si è inceppata dopo Milano nella macchina organizzativa del PDUP-Manifesto, che pure ha compiuto un lodevole sforzo nel chiamare per una serie di spettacoli popolari

un musicista autorevole ed emblematico come Archie Shepp. Preceduto da gruppi del «nuovo jazz italiano», come quelli di Guido Marzoni e Patrizia Scascitelli, il quintetto di Shepp nella stessa formazione che è venuta già in Italia quest'estate (Shepp al sax tenore, Charles Greenlee al trombone, Dave Burrell al piano, Cameron Brown al contrabbasso e Beaver Harris alla batteria),

ha riconfermato lo splendido affiatamento, riproponendo una musica attualissima anche se saldamente legata alle radici afro-americane più tipiche. Un chilometrico ed ossessivo *Hipnosis*, ha occupato la parte più succosa dell'esibizione dei cinque, che hanno suonato per circa due ore, riscuotendo un enorme successo. Qualche sfiduciato ad oltranza potrà dire che Shepp ha perso la lucidità degli anni sessanta, ma penso

che ciò non sia vero. Sicuramente oggi è soprattutto tra i musicisti delle ultime leve della Black Music che devono cercarsi gli stimoli e le proposte più degni di attenzione e di sviluppo; ma Archie Shepp è diventato una specie di classico, un maestro che, oltre a suonare una musica ad alto livello, ha una funzione importantissima, soprattutto presso i giovani, che vedono in lui un simbolo di progresso, di rinnovamento di lotta. E poi, quella sera a Milano, la riprova del positivo ruolo che ancora oggi può esercitare una figura come quella di Shepp: era chiaramente avvertibile dall'eccezionale rapporto di comunicazione che si era stabilito tra il pubblico e i musicisti (tutti e cinque validissimi, con un Beaver Harris in stato di grazia).

Giacomo Pellicciotti

Suffragata dalle organizzazioni della sinistra extra parlamentare ed a sostegno del *Manifesto*, si è svolta a Roma una manifestazione politico musicale che ha visto la partecipazione di Archie Shepp, di Mario Schiano, degli Stormy Six e di altre formazioni. Come nel caso immediatamente precedente, cioè il concerto di Don Cherry, l'organizzazione ha voluto mettere gli accenti sulla significanza politica della manifestazione, con motivazioni che, per il pubblico, repressa o meno, inasprita politicamente o meno, non ha saputo accogliere gustatamente, fischianti a lungo i gruppi « di supporto » (sic!) chiedendo a gran voce la presenza sulla scena di Shepp, non

comprendendo la necessaria interazione tra arte e politica, ma soprattutto le ragioni di una militanza che il quotidiano di destra *Il Tempo* ha voluto minimizzare ed insultare, ma che la stessa sinistra attiva ha dimostrato di non avere ancora perfettamente digerito. Ed è un fatto che Roma male accetta la musica sposata ad una pretesa motivazione politica — è stato dimostrato anche in occasione del concerto politico della JFM in favore dei palestinesi, quando la maggioranza del pubblico era lì per *La detrozza di Hans* incapace di considerare correttamente le proposte di organizzatori e musicisti. Nel caso di Shepp, poi, si è trattato di una festa del jazz liberato e creativo, si è ripercorsa la storia della musica afroamericana, senza il minimo compiacimento, evitando i *gimmicks* ed il *funky* che qual uno si sarebbe atteso, ma parlando semplicemente una lingua universale, jazzisticamente universale, che tutti potevano comprendere.

Un organico perfetto dove il jazz reinventato, distrutto e reso umano, respira a tratti del blues, si scioglie poi nel free più puro, per arrivare al nuovo al blues bestiale e fatto di pura umana. Shepp è stato grande: sfocato solo in alcuni passaggi iniziali durante i quali la infelice amplificazione non riusciva a tirare fuori che suoni stridenti, ma poi la magia del tenore è venuta a galla, salita in cattedra senza nulla togliere ai suoi compagni, sostenuta da un Harris assolutamente strepitoso, punteggiata misteriosamente da Burrell e dagli altri compagni...

Maurizio Baiata

TONI ESPOSITO A MILANO



In meno di un mese Toni Esposito fa due apparizioni per la gente milanese: prima tra le gelide brume di Quarto Oggiaro (ma il tendone del Teatro Quartiere è riscaldato e pieno di famiglie e ragazzi proletari, come si addice ad un giusto decentramento); poi nella splendida sala del Conservatorio (anch'essa pienissima e ben disposta). Cominciamo dal primo evento. Come al solito Toni si attarda in qualche convenevole esplicativo, poi parte a frustar pelli ed assaggi vari: i brani sono principalmente quelli del nuovo LP (intitolato *Meditazioni di strada*) e a una prima impressione non sembrano affatto male, confermando la facile vena sulla quale Toni ha iniziato a lavorare col precedente lavoro su simile. Tutto fila liscio, anche troppo normale: applausi, esecuzione e disciplinato ascolto, nuovi applausi. Di feeling però se ne avverte poco. È un'impressione personale, che alla fine comunque mi conferma lo stesso Toni: qualche problema, mi dice, di amplificazione. Ma anche nel gruppo c'è qualcuno che si muove timidamente, con poca convinzione. Qualche tempo dopo al Conservatorio il clima è molto diverso, ma i risultati assai simili. Esposito conferma le sue qualità

creative, ma anche i limiti di profondità che affiorano tuttora nella sua ricerca e quelli — più vistosi — di professionalità del suo gruppo. Si avvicinano comunque delle svolte decisive con ampi ritocchi all'organico e rafforzamento dei colori percussivi. Intanto al Conservatorio si è affiancato a Toni un nuovo percussionista molto bravo e comunicativo ed è augurabile che sia solo l'inizio...

Sul finale, tanto per cambiare, qualcosa si guasta nell'impianto; e il fatto succede appena prima della « grande sorpresa », Don Cherry in carne ed ossa che sale sul palco per partecipare alla « festa ». Il pubblico — anche troppo entusiasta — applaude l'inatteso evento; ma il brano di chiusura e il bis concesso ci sembrano poveri di energia e piuttosto slegati.

C'è ancora troppa disorganizzazione e poca amalgama di personalità creative in questa pop caravan del Sud più promettente e certo meriterebbe ben altro questo ragazzo napoletano, uno dei rari musicisti italiani che sembra intenzionato a battere le strade più giuste. Ma purtroppo, nel nostro Paese, la faciloneria regna ancora sovrana e quelli di Toni Esposito sono mali comuni a molti...

Roberto Brunelli



I giovani e la stampa quotidiana

GUARDANDO IN FACCIA IL QUARTO POTERE

Quando troppi fatti ci assalgono gridando e pretendono di essere compresi, la nostra mente viene sopraffatta e ferita... Tutto ciò che conosciamo diventa una raccolta di notizie. Noi stiamo conoscendo un nuovo tipo di uomo: colui che riceve le notizie. Egli ha abolito in sé la forza visionaria dello spirito, l'immaginazione, la pura tensione speculativa, l'amore del gioco, la tenerezza per le parole. ...Il risultato, è sotto gli occhi di ciascuno. Di anno in anno, la cultura occidentale sta sempre più diventando un giornalismo camuffato.

Pietro Citati,
Ammalati di notizie
Corriere della Sera,
29 gennaio 1976

« Quando è scoppiata la polemica sulle droghe leggere tra Lotta Continua e Avanguardia Operaia, il giornalista incaricato di occuparsene non sapeva nemmeno chi fosse Silverio Corvisieri, allora direttore del **Quotidiano dei Lavoratori**. Da noi i redattori che contano sono alle soglie dell'età della pensione », dice Claudio Sabelli, 32 anni, redattore di **Repubblica**.

« Non vivono dal di dentro quello che di nuovo e attuale sta succedendo, non capiscono i problemi che si dibattono. Un episodio come quello delle femministe entrate in Duomo per protestare contro il documento di Paolo VI sulla sessualità, per esempio, a **Repubblica** è considerato un fatto divertente, da considerare con distacco. Strumentalizzabile ai fini di un certo giornalismo: quello che vuole creare un'immagine, un'interpretazione sui giovani, da porgere ai vecchi ».

La **Repubblica** esce da ormai due mesi. E' l'undicesimo quotidiano che si distribuisce a Milano, la città più bersagliata dalla stampa (degli 82 quotidiani in Italia, 22 appartengono alla Lombardia). Finanziato per metà dall'Espresso e dalla Mondadori, per l'altra metà dai lettori, con parecchio anticipo sul numero uno del 14 gennaio, la campagna pro-



mozionale de **La Repubblica** ha insistito nel rivolgersi a giovani femministe, studenti, e a chiunque dubiti del potere: sia che questo parli attraverso il telegiornale o i rapporti della Questura.

Difatti i primi sondaggi hanno rivelato che l'80% dei lettori de **La Repubblica** è fatto di giovani. « Relativamente giovani per età, sui trent'anni, ma che fanno già parte della nuova classe dirigente: sia pure nei sindacati, o nei gruppi di sinistra, occupano comunque posizioni di potere. Sono giovani solidamente inseriti nelle istituzioni o in una struttura produttiva ».

Come, invece, parla la stampa quotidiana ai giovani e dei giovani che non sono ancora inseriti nelle istituzioni, per scelta o per necessità, o a chi non è né giovane né disoccupato, ma rientra, per gli interessi che ha, e soprattutto per quelli che rifiuta, nella condizione giovanile?

Sulla stampa, dei nostri giorni, dei giovani si parla

con più rispetto. Lo stesso **Corriere della Sera** non è più il giornale conservatore che nel '68 stigmatizzava ciecamente le occupazioni a scuola e all'università, gli scontri con la polizia, la ribellione ai valori dell'ordine costituito; benché fossero rifiuti molto più superficiali, dimostrativi ed elitari allora di quanto non lo siano oggi.

Oggi il **Corriere**, nella gestione Pietro Ottone, offre persino, con la rubrica **Tribuna Aperta**, uno spazio alle opinioni dei leader dell'extrasinistra. E' stata la realtà del movimento dei giovani, delle organizzazioni extra-parlamentari e del « proletariato giovanile », che ha imposto alla stampa di occuparsi (saltuariamente, con molte mediazioni e con un distacco imposto in primo luogo dalla linea politica del giornale, ma anche dallo stesso medium giornalistico) dei fenomeni della controcultura.

I giovani sono la parte della popolazione più attiva e in movimento. Molto di ciò che

accade, accade fra i giovani. Si deve scrivere delle feste musicali autogestite, dei convegni femministi e del Fuori, degli spettacoli non ben confezionati, ma più graffianti, tenuti nei quartieri; delle case sfitte requisite per abitarci o per farne un centro sociale. « Eppure i giornalisti arrivano sempre in ritardo a scoprire i fenomeni », ammette Claudio Sabelli. « Soprattutto, badano ad etichettarli. Pochi tengono presente e riferiscono il modo in cui i giovani si rapportano alla realtà ».

Innanzitutto, a individuare un'astratta categoria « giovani » si rischia di fare la stessa operazione dei pubblicitari, che si servono di un'immagine per vendere il prodotto « giovane », sia questo una bibita o un'ideologia. Ma persino nella pubblicità, la corsa all'ammicciamento verso il giovane, si sta esaurendo. Comincia a farsi strada l'idea che i giovani son diversi tra di loro per posizione sociale e ideologia, che è mistificante farne d'ogni erba un fascio. Coinvolti nel problema della droga, ad esempio sono il sottoproletario semianalfabeta, il teorico del **Manifesto**, il sanbabilino figlio di papà.

E' chi osserva il movimento dal di fuori, che cerca di esorcizzare il nuovo con il punto di riferimento di opinioni sui giovani, convalidate magari anche dal consenso di sociologi, come Francesco Alberoni o Guido Martinotti, nell'inchiesta di **Panorama** dello scorso dicembre, « In cerca del padre ». Tratta da un sondaggio Doxa condotto su 500 ragazzi tra i 15 e i 19 anni, l'inchiesta divulga una particolare immagine dei giovani, « più conformisti dei loro fratelli del '68 », « profondamente delusi dalle lotte sessantottesche ». Non lottano più contro l'autorità, ricercano l'ordine, seppure a sinistra, ritornano ai valori tradizionali. Vogliono la pena di morte

(il 53%), la fedeltà della donna. L'amore lo fanno per conformismo e non per scelta, l'omosessualità è considerata (dall'82,5%) una malattia disgustosa.

« Dal '68 in qua, ogni giornale sceglie la mitologia sul giovane che più si addice alla propria ideologia. Il giovane è anarchico e tira le molotov. No, è hippie e fuma ai festival. Per **Panorama**, adesso è conformista e noioso », replica Giovanna Pajetta del **Quotidiano dei Lavoratori**, e obietta sul metodo con cui sono stati interrogati questi giovani conformisti. « Nessun parametro di riferimento per il campione scelto, domande generiche e astratte, come "Dio esiste?": l'inchiesta si riduce alla dimostrazione di un'ipotesi precostituita ».

Il giornale di Avanguardia Operaia mette in evidenza che, se è vero che solo il 7% si è dichiarato militante, politicamente impegnato, d'altra parte il 46,3% « si tiene al corrente della politica, senza parteciparvi personalmente ». « Con le trasformazioni avvenute in questi anni nel rapporto tra masse e politica », scrive Giovanna Pajetta, « giovani impegnati sono anche questo 46,3% ».

Per un numero sempre maggiore di giovani, infatti, l'impegno politico è rivolto più immediatamente alla vita quotidiana. Alla parola d'ordine di Karl Marx, « trasformare i rapporti di produzione », si affianca sempre più il « cambiare la vita » di Rimbaud. Con il disgregarsi dei modelli di vita già dati, il « proletariato giovanile », ricerca nella controcultura il confronto e gli strumenti per cambiare, qui e ora, senza aspettare la rivoluzione della struttura economica.

Per seguire questi giovani, il quotidiano di AO ha preso a dare spazio alle donne, nella loro lotta per riappropriarsi di se stesse, e rifiutare vecchi codici di comportamento, ai giovani che creano nuovi centri di vita collettiva, che attaccano la concezione e i circuiti della cultura dominante, per riappropriarsene e gestirli in modo diverso. « Sappiamo di stare ancora rivolgendoci so-

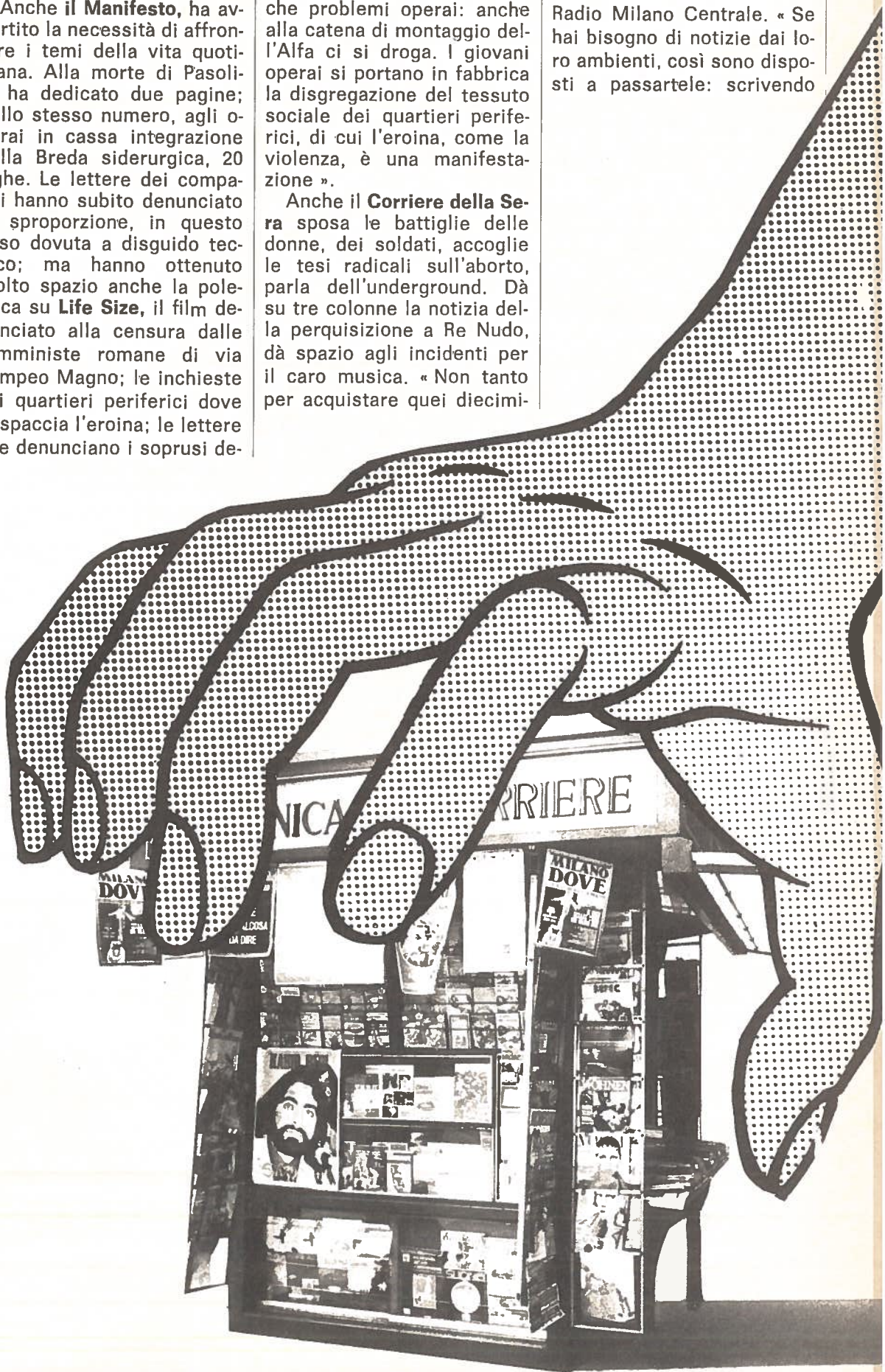
lo a un'élite », ammette Massimo Gorla, direttore di AO « a chi ha imparato a intervenire collettivamente sulla realtà. Non raggiungiamo ancora la massa dei giovani ».

Anche il **Manifesto**, ha avvertito la necessità di affrontare i temi della vita quotidiana. Alla morte di Pasolini ha dedicato due pagine; nello stesso numero, agli operai in cassa integrazione della Breda siderurgica, 20 righe. Le lettere dei compagni hanno subito denunciato la sproporzione, in questo caso dovuta a disguido tecnico; ma hanno ottenuto molto spazio anche la polemica su **Life Size**, il film denunciato alla censura dalle femministe romane di via Pompeo Magno; le inchieste sui quartieri periferici dove si spaccia l'eroina; le lettere che denunciano i soprusi de-

gli organizzatori ai concerti. « Alcuni di noi hanno protestato, "bisogna parlare soprattutto di operai", dicevano », racconta Tiziana Maiolo, redattrice del **Manifesto**. « In realtà, questi sono anche problemi operai: anche alla catena di montaggio dell'Alfa ci si droga. I giovani operai si portano in fabbrica la disgregazione del tessuto sociale dei quartieri periferici, di cui l'eroina, come la violenza, è una manifestazione ».

Anche il **Corriere della Sera** sposa le battaglie delle donne, dei soldati, accoglie le tesi radicali sull'aborto, parla dell'underground. Dà su tre colonne la notizia della perquisizione a Re Nudo, dà spazio agli incidenti per il caro musica. « Non tanto per acquistare quei diecimi-

la lettori in più, ma per creare una serie di canali d'informazione, per acquistare credibilità agli occhi dei giovani », dice Mario Luzzatto Fegiz, dal 1969 giornalista del **Corriere** e direttore di Radio Milano Centrale. « Se hai bisogno di notizie dai loro ambienti, così sono disposti a passartele: scrivendo



di loro hai cointeressato un tipo di pubblico che ancora non avevi raggiunto, hai creato un rapporto tra l'ambiente e il giornale. Da tempo i giovani tengono questa **realpolitik** nei confronti del **Corriere**: lo strumentalizzano e si fanno strumentalizzare ».

L'altro modo di avvicinarsi ai giovani è quello di dare, accanto alla versione ufficiale, anche quella dei giovani. Se capitano incidenti a una manifestazione, i militanti di Lotta Continua o di Avanguardia Operaia sanno che comprando il **Corriere** troveranno, oltre a quella della Questura, la loro opinione.

« Se c'è uno studente assassinato a piazza Cavour, faccio un titolo che stia dalla parte del giovane, non dei carabinieri », dice Cesare Lanza, direttore del **Corriere d'Informazione**, il giornale che ha scelto di dare la pagina sulla droga e non a un superesperto, ma ad Angelo Quattrocchi, editore underground dalla scrittura pittoresca e scalcinata, che racconta gli episodi del giro dell'eroina come se stesse chiacchierando con gli amici. « Vorrei arrivare a trattare tutti i temi di attualità, dalla caduta del governo alla crisi della lira, con un'ottica e un linguaggio in cui i giovani si identifichino », aggiunge Lanza. « I temi specifici dell'underground interessano uno strato ristretto di giovani. Che interessino davvero la massa, debbo ancora verificarlo ».

E' vero forse che molti dei giovani, o di quelli che scrivono per i giovani, cadono nel mito del giovanilismo: cioè nel credere che la politica « giovane » stia solo nei soliti temi della repressione, sesso, droga e musica: un ghetto culturale, alla lunga. « I "problemi dei giovani" come tali, non esistono. Esiste la maggior sensibilità dei giovani, che li porta a vivere i problemi di tutti in modo più drammatico », dice Luzzatto Fegiz. « Dalla casa, alla scuola, all'assistenza pubblica e alla disoccupazione ».

Le case mancano per tutti, ma per il giovane squat-

trinato (e proletario) stufo dei genitori, trovarne una è più difficile. Se vuole viverci con altri, il padrone non permette che si faccia una comune. Se ci abitano solo donne, vengono guardate con sospetto. I libri costano, i dischi costano, i concerti sono troppo cari, se vuoi abortire devi trovare troppi soldi, i centri Cisa sono ancora pochi. Ovviamente salgono anche i prezzi della « roba ».

Tra i minuti disagi quotidiani da una parte, e le istituzioni, l'organizzazione del lavoro, dall'altra ci sono mediazioni precise. « Molti giornali hanno già cominciato a denunciare lo sfacelo di carceri, manicomi, caserme », ricorda Guido Passalacqua, de **La Repubblica**, « A mano a mano che l'interesse del movimento giovanile si rivolgerà di più verso la gestione politica di tutta la società, i giornali dovranno tenerne conto ».

Svelare gli scandali del potere, anche quelli di piccolo cabotaggio, come i retroscena delle tramvie di Napoli, gli interessi della Dc locale nel festival di San Remo, è sempre interessante i

giovani. Il potere è il nemico naturale dei giovani, e non solo a livello politico. Il potere è anche il padre contro cui bisogna lottare, sono i vecchi preoccupati di conservarsi il posto contro i giovani che avanzano e glielo vogliono strappare », dice Luzzatto Fegiz. « Svelare le magagne del potere è più facile per un giornalista giovane: non ha gli obblighi di chi è inserito in un sistema di interessi consolidato ».

Renato Palazzi, per esempio, vice critico teatrale del **Corriere**, è amico più di attori quasi sconosciuti che non dei vecchi impresari « con le mani sulla città ». Segue con attenzione il Teatro Quartiere, il Teatro Officina, il Pierlombardo: magari con gli spettacoli underground è anche troppo tenero. Ma è fuori dai giri di potere: quando vede Noschese, non deve niente a nessuno: può stroncarlo denunciandone il qualunquismo, le battute da reclute. E io, magari, sono troppo tenero con una serata no di Napoli Centrale o della PFM. Ma per adesso, io e Valcarengi non abbiamo torte da spartire. Forse tra vent'anni lui orga-

nizzerà giri di milioni, e io gli farò i pompini: questo è, attualmente, il rapporto tra critica e spettacolo, molte volte nemmeno per corruzione. Dopo vent'anni di lavoro, si ricorda quando io ero giornalista praticante, tu artista di provincia, e si stabilisce una torta di fatto ».

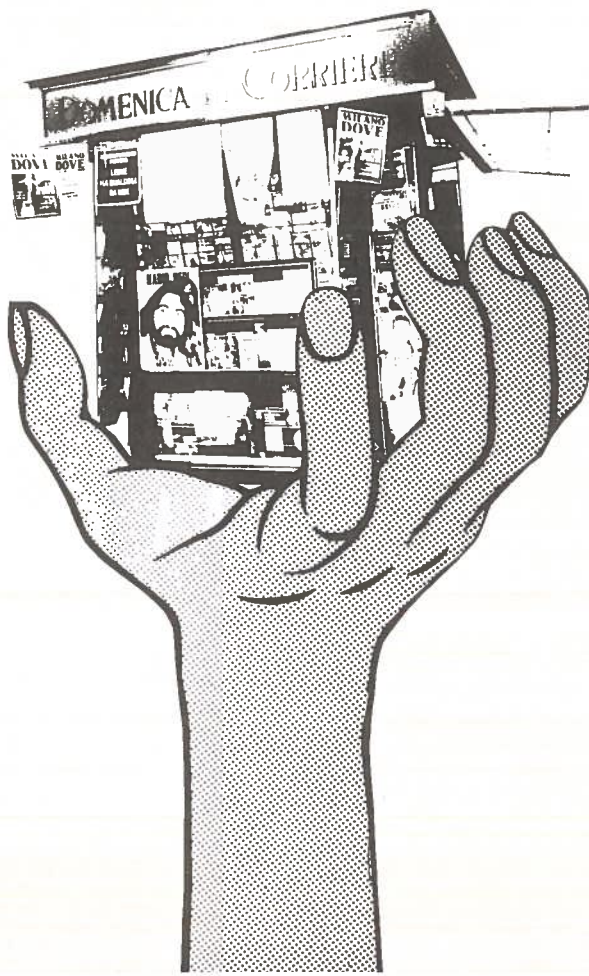
Due tabù del potere, comunque, anche il giornalista meno compromesso nei « vecchi » giri, è tenuto a rispettarli: non scrivere contro i diretti interessi del padrone del giornale; non dire male del prodotto che, poche pagine più avanti, ha pagato l'inserzione pubblicitaria.

Anche se il giornalista è comunque, per il suo ruolo, un mediatore, più è giovane e più è in grado di scrivere per i giovani. « Se al mattino nel fare il giornale mi ponessi coscientemente il problema di cosa mettere dentro per interessare i giovani, non ci riuscirei, sarei vecchio », afferma Cesare Lanza. « Ma se mi esprimo, e lascio liberi di esprimersi i redattori più giovani, so di interessare i giovani. Mi ripugna considerare loro, o le donne, una specie di prateria da conquistare, per vendere più copie. Ho anche molte limitazioni: ho ereditato un giornale di un certo genere. Sarei pazzo se, di punto in bianco, cominciassi a dare molte notizie sui problemi del quartiere, le attività della base ».

Il **Corriere della Sera**, segue il criterio di non affidare un servizio a chi vi è direttamente coinvolto. Nel caso del femminismo, poi, è più probabile che sia un uomo a scriverne. Su più di cento redattori, le donne sono tre.

E' impensabile, sui grandi quotidiani, un'operazione come quella di Ida Faré sul **Quotidiano dei Lavoratori**: il **détournement**, punto per punto, del significato di episodi di cronaca che riguardano le donne.

Nelle lettere rivolte a molti giornali, i giovani richiedono soprattutto queste operazioni: un'interpretazione della notizia che possano fare propria, un'analisi delle cause che portano all'evento. A credere alla neutralità



della stampa sono oramai in pochi. Scalfari esordisce, sul primo numero de **La Repubblica**, definendolo « giornale indipendente, ma di parte ».

Che il giornale non possa essere una cinghia di trasmissione neutra rispetto la realtà, anzi, che neppure esista una realtà priva di interpretazioni sociali, è una banalità da accettare. Ma quando un giornale parla di un evento di cui i giovani sono protagonisti, il divario

tra l'interpretazione che ne dà la stampa, e il modo in cui i giovani l'hanno vissuto, è certe volte stridente e ridicolo. Le situazioni e le analisi di molti gruppi, scarificate fino a poter rientrare nel codice fisso e nello spazio dell'informazione, perdono completamente il proprio significato. Spesso i giornali tendono a trattare con il medesimo tono temi di spessore ben diverso, la moda dei vestiti a righe oppure il rifiuto femminista per la cultura maschile. Ben etichettate, le argomentazioni più eversive si sgonfiano della carica rivoluzionaria, per assumere, assieme al codice del giornale, il segno del potere. Lo hanno compreso molto bene quelle femministe che rifiutano tenacemente ogni contatto con la stampa.

Il linguaggio dei giovani è lontano anni luce da quello, rigido e massificato della stampa. Per metà, il divario è insuperabile, cioè per la metà che riguarda non la scelta politica del giornale, ma la natura dell'informazione. Quando si tratta di dare la notizia di un evento, non si è trovata alternativa più valida della descrizione del fatto, in stile secco, asettico, senza aggettivi. E' il modo che consente a chi legge di vagliare i dati con l'atteggiamento più critico e attento possibile. Non si lascia spazio a quel vissuto soggettivo dell'evento che rischia di suscitare nel lettore solo emozioni acritiche. « Per riuscire a passare la notizia da chi ne è coinvolto a chi ne è estraneo, bisogna scrivere con distacco. Chi è coinvolto nel fatto non è in grado di autogestire l'informazione: ne risulterebbe un coacervo di sensazioni e opinioni inservibile ai fini dell'informazione », afferma Luzzatto Fegiz. « Se lo scopo è mettere i giovani al corrente di ciò che accade, è controproducente assumere il loro parlato. C'è da scrivere il più liberamente possibile, senza per questo svuotare la comunicazione ».

Ora che molti nuovi punti di vista sono stati accettati dalla stampa, si fa più attenzione a non urtare i gio-

vani con « vecchie » argomentazioni. La marijuana non è più considerata perversa, si fanno articoli in difesa della liberalizzazione, eppure poche pagine avanti, in un altro articolo, sfugge, magari più per incompetenza che per mala fede, qualche luogo comune conservatore: "scoperta la squallida fumeria", "paradisi artificiali", "l'armamentario", e simili.

Nonostante tutte le sue contraddizioni e il suo ritardo sui tempi, la stampa informa. Fa sapere ai giovani più isolati, magari in provincia o nel sud, che esistono mezzi intellettuali o politici in evoluzione, che esiste un'arte che va contro il consumismo e la massificazione delle coscienze, che ci sono gruppi in movimento con cui lottare.

Anche se non esiste una stampa in cui i giovani possano identificarsi totalmente, è utile sapersene servire; senza prenderla troppo sul serio, come avverte Pietro Citati da un articolo di fondo del **Corriere**, che è un preciso atto d'accusa contro l'informazione, chi la scrive e chi la legge. « Se volete salvarvi e salvare insieme a voi il vostro presente, il vostro futuro e quello di tutti, allontanatevi in punta di piedi dalle luci troppo violente dell'oggi. Non ascoltate mai il telegiornale: cade durante le ore del pranzo e potrebbe guastarvelo. Comperate soltanto un giornale, perché con un minimo sforzo di fantasia potrete immaginare tutti gli altri.

Non leggetelo la mattina, quando le vostre forze ancora vigorose debbono inoltrarsi gioiosamente nel tempo, ma verso sera; o la sera dell'indomani, quando molti fatti vi sembreranno già morti, più vecchi di quelli che potreste leggere in un foglio di cent'anni fa. Cercate di abitare nella vostra casa come se abitasse nella tenda di un nomade; cercate di possedere come se non possedeste: lasciate cadere le vostre letture nel pozzo fruttuoso della dimenticanza... ».

Fiorella
Pavolini



OBSOURE

L'amore per la diversità va generando buone intenzioni, di questi tempi. Grappoli di « musica non allineata » vedono la luce con ammirabile frequenza nel momento stesso in cui il Grande Capitale urla il « serrate le fila » nel nome della banalità e degli *standards* consumistici. Obscure Records è l'ultima idea in ordine di tempo: Brian Eno l'ha composta, modellata, messa in giro, con la benevolenza finanziaria della Island Records, nel tentativo di offrire al pubblico un panorama serio dell'« avvenimento sperimentale » inglese dei nostri giorni. I quattro dischi della prima emissione pagano il coraggio dell'artista con la moneta della sincerità: nessuno di essi, peraltro, riesce ad elevarsi alla soglia dell'eccellenza, indicando valide vie al dopo-Riley / dopo Cage degli anni '70.

Discreet Music, di Brian Eno, è opera dal sapore agrodolce. In essa è possibile scorgere gli elementi tipici della filosofia musicale dell'ex Roxy Music: amore smodato per l'elettronica, rinuncia alla vessazione sullo strumento, fascino per l'accidente capace di sfregiare i consueti rapporti sonori. Nel brano che intitola il lavoro, Eno recupera il *desengagement* cagiano e affida a un complesso sistema elettronico una nuda frase che poi

saprà svolgersi da sé, lungo il pendio dell'eco. Gioco interessante, forse un po' scontato, con scarsa brillantezza all'ascolto: il fascino di una misteriosa pigrizia universale è avvolto dalla nebbia fredda che già imperlava *No Pussyfooting*, il « libro » scritto con Robert Fripp tre anni orsono. *Tre Variazioni sul Canone in La Maggiore* di Johann Pachelbel, l'altra faccia del disco, si aggrappa invece a un brano di Rinascimento per scoprirne inusitate virtù: il tempo della partitura originale è stravolto, e modificati risultano pure i legami tra singoli strumenti, secondo indicazioni diverse per ciascuno dei tre movimenti. Il risultato è strano: alla giusta operazione di « rapina », al salutare strattone contro ogni ascolto banale, non corrisponde granché sul piano pratico. Le note s'incollano strette risolvendo in un canto lacrimoso la violenza cui sono sottoposte: la processione lenta da' ragione alla intenzione espressa di « far della musica che può esser ascoltata e anche ignorata », nello spirito che spingeva Satie a comporre suoni « capaci di confondersi con forchette e cucchiari da tavola ».

New And Rediscovered

Instruments, altro disco stimolante della collana, risponde invece alla esigenza di proporre un nuovo alfabeto strumentale, lasciando parlare due giovani ricercatori contemporanei, Max Eastley e David Toop. Il primo è uno scultore quasi trentenne che si sforza di sintetizzare « Kinetic art, music and musical instruments », per giungere ad una « sistemazione di questi elementi in una nuova forma ». La facciata che il disco gli regala è un catalogo di arnesi favolosi: un idrofono, un nuovo metallofono, un centrifono, un aerofono elastico dimostrano le proprie qualità sfruttando la forza espressiva degli elementi naturali. Più ambizioso, David Toop costruisce dentro la cornice strumentale (materiale ortodosso, e un bizzarro cordofono, un *fiddle* a due corde, una *grill harp*, flauti casalinghi) una sequenza musicale di maligna novità. Toop viaggia sulla prova acustica invitando l'ascoltatore ad aguzzar l'orecchio: nei tre brani che qui disegna, la musica viene abbassata al livello minimo di percezione, in un gioco di silenzio e di estrema rarefazione armonica. I blocchi sonori in lenta espansione sono affissi in aria con lo straordinario supporto ritmico di Frank Perry: musica nuda, scheletro e soffio di vita, che

reclama una propria fievolezza nell'enigmatica diversità.

Sinking of Titanic, opera discutibile legata al ricordo del più celebre affondamento navale della storia moderna, è il terzo disco della serie. Gravin Bryars, l'autore, è un musicista trentaduenne da tempo staccatosi dall'*entourage* aleatorio: fondatore, anni addietro, della Portsmouth Sinfonia (si dovrà ben parlare un giorno di questa banda di goliardi-innovatori, responsabili di gustosi crimini sonori) pare oggi innamorato di un certo impressionismo sonoro né fresco né invitante. Bryars « ci fa vedere » il Titanic, studia le onde sonore dell'orchestra stupidamente in agonia, partecipa al ritmo malato che prese piede sul transatlantico: il suo collage, rigidamente fedele alla cronaca ufficiale, è piatto nel momento stesso in cui descrive, con insipida minuzia, limitandosi a una stanca contemplazione. La seconda composizione inventata, *Jesus Blood Never Failed Me Yet* (un vecchio canto religioso « tossito » da una stanca voce) vive dello stesso grigiore: la calcolata apatia strumentale sottolinea la monotona iterazione del tema, in una giostra di *ennui* dove il trucco degli arnesi in lenta stratificazione mostra subito la corda.

Ensemble Pieces, ultimo disco, è una raccolta di opere di tre musicisti molto distanti tra di loro. Christopher Hobbs, pianista, organista, compositore, fondatore a suo tempo dell'Experimental Music Catalogue e collaboratore di Cardew all'epoca della Scratch Orchestra, sigla le due cose più convincenti: Aran è un divertimento di musica aleatoria con magici timbri metallici, Mc

Crimmon Will Never Return un omaggio ai bagpipes scozzesi, riecheggianti all'organo con sapore di Steve Reich. John Adams, americano, professore di composizione al Conservatorio di San Francisco, si destreggia invece tra lente danze orchestrali, cercando nuovi sbocchi all'eseguire la musica: il suo *American Standard* è più volte fermo nella nebbia ma sa risollevarsi alla fine, quando l'occhiata ai sentimentals d'Oltreoceano permette beffarde evoluzioni sul corpo di Duke Ellington e della sua *Sophisticated Lady*. L'ultimo pezzo, 1-2-1-2-3-4, di Gavin Bryars, è una stralunata festa di libertà. Costretti a riprodurre frasi musicali di cui spesso non hanno dimestichezza, secondo un complesso schema di cagiana memoria, gli esecutori (tra cui Cornelius Cardew, Derek Bailey, Andy Mc Kay, Brian Eno) danno vita a una pièce elastica, dai contorni indefiniti, in perenne dissidio tra « fusione » e « scissione » dei suoi elementi. Il fascino viene dalla indecisione, dalla densa pigrizia, dall'irrisolutezza velenosa: un'ennesima apologia delle « promesse non mantenute », in barba a chi pretende corposi suoni per sparar le proprie illusioni di musica.

La collana, ricca di note più che intelligenti, si avvale di una buona veste grafica e di discrete incisioni. Il pregio migliore riguarda il prezzo, una sterlina e ottantanove centesimi: i pochi importatori italiani che hanno deciso di mettervi mano, hanno comunque pensato bene di elevare il costo al faticoso tetto delle 500 lire.

RICCARDO BERTONCELLI



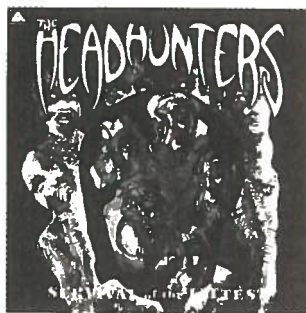
Eno



LA MUSICA SIAMO NOI!



VARIOUS ARTISTS
CHICAGO original cast



THE HEAD HUNTERS
SURVIVAL OF THE FITTEST



LINDA LEWIS
NOT A LITTLE GIRL ANYMORE



BARBRA STREISAND
FUNNY LADY



LARRY YOUNG
LARRY YOUNG'S FUEL



PETER NERO
DISCO DANCE AND LOVE



VARIOUS ARTIST
GODSPELL original cast



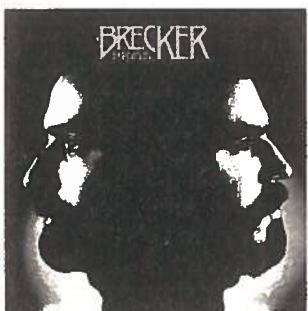
ANTHONY BRAXTON
FIVE PIECES - 1975



OUTLAWS
Song for you



BAY CITY ROLLERS
Wouldn't you like it?



THE BRECKER BROTHERS
Some skunk funk - Sponge



MELISSA MANCHESTER
MELISSA



GIL SCOTT-HERON, BRIAN JACKSON
THE FIRST MINUTE OF A NEW DAY



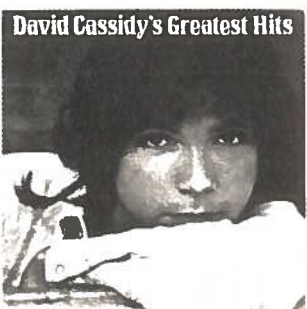
URSZULA DUDZIAK
URSZULA



BARRY MANILOW



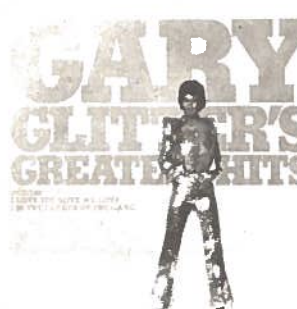
BATDORF & RODNEY
LIFE IS YOU



DAVID CASSIDY
GREATEST HITS



SHOWADDYWADDY
STEP TWO



GARY GLITTER
GREATEST HITS



MICHEL LEGRAND
TWENTY SONGS OF THE CENTURY

BELL & ARISTA

due diversi modi per dire : musica

DISTRIBUZIONE



ITALIANA S.p.A.

JAZZWOMEN

« Per una donna non c'è alcun vantaggio ad essere musicista. A me questo fatto non ha provocato che delle noie ». Questo sintetico giudizio proveniente dalla sassofonista nero-americana Vi Redd esprime abbastanza bene la situazione di estremo svantaggio che la donna oggi, anche nell'ambiente del jazz, è costretta a subire. Il predominio instaurato da secoli dall'uomo, che ha creato in tanto tempo tutta una serie di campi riservati al suo controllo e alla sua completa gestione, è difficile da smantellare a tappe brevi. Per quanto oggi la donna stia sempre più acquistando coscienza della sua condizione subordinata e impieghi tutte le sue forze per risalire la china ed acquistare così una propria indipendenza e la possibilità di disporre liberamente delle proprie capacità creative, essa deve pur sempre lottare contro una barriera colossale, eretta dopo anni e anni di sottile e meticolosa sopraffazione.

La storia del jazz ci dice abbastanza chiaramente quali handicap ha dovuto sopportare la donna nel corso di mezzo secolo, più o meno lo spazio in cui questo genere musicale ha potuto esprimersi. Certo, donne del jazz ce ne sono state, ma basta dare un'occhiata alla lista, magra e discontinua, per rendersi conto che anche in questo tipo di musica, come in tutti i campi, artistici e non, la donna ha dovuto soggiacere a una realtà dolorosa e pesante. L'unico ruolo a lei riconosciuto abbastanza largamente è quello della cantante. Dalle antiche e classiche cantanti di blues, che riuscirono a raggiungere vette di popolarità e potere paragonabili a quelli

dell'uomo (la lista è lunga e qui basta citare le più grandi come Ma Rainey e Bessie Smith), a tutte quelle che si sono fatte avanti poi, nel corso di tanti anni, che evidentemente non si possono nominare tutte (faccio solo un elenco di nomi presi un po' a caso: Billie Holiday, figura fondamentale nella storia della musica afro-americana, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Mahalia Jackson, Anita O'Day, Abbey Lincoln, Helen Merrill, Betty Carter, Dee Dee Bridgewater, Patty Waters, Jeanne Lee...). Già questo sfogo vocale è sempre costato molto alle varie cantanti, accerchiate completamente da un mondo di uomini-musicisti. Un cumulo di contraddizioni che si sommano ai già gravosissimi svantaggi derivati dall'essere semplicemente « jazzisti ». Illuminante in questo senso è la testimonianza della grande Billie Holiday: leggendo la sua autobiografia ci si può rendere conto che

nella sua esperienza, accettabile evidentemente a quella di tutte le altre donne musiciste, i problemi erano continui e spesso addirittura terribili. Ai soliti e vergognosi problemi derivanti dal colore della pelle, dall'emarginazione in cui viveva quella « musica di negri », si aggiungevano quelli insiti nel fatto stesso di essere donna (il viaggiare sempre in mezzo a un mucchio di uomini, il dover sostenere anche l'impegno di essere « rappresentativa », cioè « bella », « sexy », la « star » insomma, in ultima analisi la scarsa considerazione delle sue capacità artistiche).

Se poi andiamo a spulciare meticolosamente nel colorito almanacco jazzistico, riusciamo anche a trovare, negli anni addietro, il nome di qualche strumentista-donna. Sono mosche bianche che annegano in un oceano di nomi maschili. Qualche pianista soprattutto, come la nero-americana Mary Lou Williams o la svedese



Jeanne Lee

dese Jutta Hipp, e alcune figure-mostro che venivano accettate solamente tra i musicisti più intelligenti ed aperti e magari usate poi ambiguamente solo per « far colore ». Da una Melba Liston, trombonista nera da big band, a Vi Redd (citata in apertura) è una rosa ridicolmente ristretta, che dà la misura di un ruolo di assoluta inferiorità.

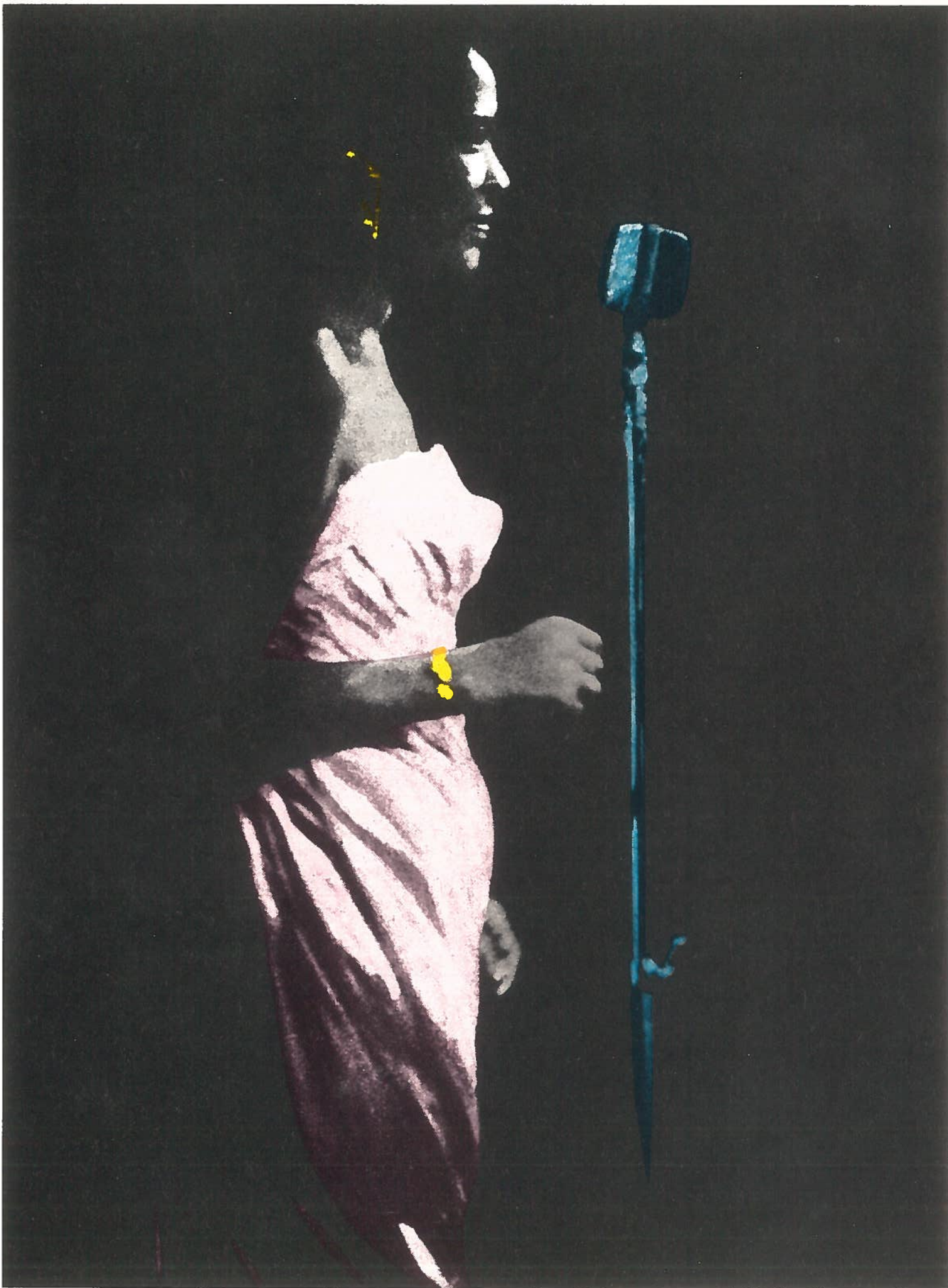
Oggi qualcosa sta cambiando. C'è evidentemente da ricominciare tutto daccapo e il compito è davvero duro. Ma già da qualche anno sono apparse nel mondo del jazz alcune musiciste che, oltre a mostrare le loro qualità artistiche, spesso di tutto rispetto, si battono per una nuova considerazione del ruolo della donna nel campo musicale.

Carla Borg, più nota come Bley dal nome del primo marito, il canadese Paul, pianista come lei, è una delle più attive figure della scena jazzistica internazionale. Con lei abbiamo forse l'esempio più illuminante di come una donna possa rom-

pere tutte le gabbie secolari imposte al suo sesso e andare ad invadere numerose sfere, non solo artistiche, riservate tradizionalmente all'uomo. Carla Bley non è soltanto una strumentista, una pianista, ma nel corso di più di un decennio i suoi sforzi si sono concentrati su svariati campi d'intervento musicale e sulla risoluzione dei complessi e spinosi problemi riguardanti la gestione, la diffusione e l'utilizzazione della musica stessa. Carla, fino a poco tempo fa prevalentemente nell'ambiente newyorkese e, più recentemente, anche in quello europeo, ha progressivamente perfezionato e sperimentato tutta una serie di attività difficili da estrinsecare per una donna. Compositrice, prima, di temi il più delle volte deliziosi, che hanno contribuito non poco a fare la fama del suo ex marito Paul, ha successivamente maturato le sue doti di pianista, fino a diventare compositrice e organizzatrice di progetti più ambiziosi per durata e dimensioni di uomini. La realizzazione di



Carla Bley





un'opera jazz-rock, come quella inclusa nel triplo album *Escalator Over The Hill*, è senz'altro il risultato di un lavoro, di cui francamente non si trovano molti precedenti, anche tra quello svolto da tanti maschi. Per capire bene l'enorme fatica svolta dalla Bley per l'attuazione del suo progetto, bisogna dire, almeno sommariamente, cosa ha significato in termini concreti. Già da anni la Bley



Alice Coltrane

era riuscita a tessere un filo sottile tra musicisti così diversi e « irregolari », come quelli usciti fuori dalla rivoluzione del free degli anni '60. Si era trovata alla testa di una associazione come la Jazz Composer's Guild

insieme a personaggi ormai mitici come Bill Dixon, Cecil Taylor, Roswell Rudd, Archie Shepp, Sun Ra, John Tchicai. Poi è riuscita, ottenendo, più o meno avventurosamente, finanziamenti da enti o fondazioni varie, a costituire la Jazz Composer's Orchestra, un'associazione comprendente praticamente tutti i migliori musicisti dell'area newyorkese, tra cui Don Cherry, Gato Barbieri, Charlie Haden, l'onnipresente Roswell Rudd, Paul Motian, Grachan Moncur, Leroy Jenkins, Enrico Rava, Mike Mantler, Howard Johnson e ospiti vari come John McLaughlin, Jack Bruce, Linda Rostand, etc. La JCOA organizza concerti periodici per grosse formazioni che provano e eseguono composizioni commissionate di volta in volta ai vari membri, in ampi spazi aperti al pubblico a prezzi accessibili. Inoltre, sempre per l'intervento determinante della Bley, la JCOA è riuscita a fondare la propria etichetta discografica, che registra parecchi di quei lavori espressamente creati per l'occasione e svolge tutta una serie di iniziative positive, compresa quella di diffondere le altre piccole etichette alternative che

sono sparse per il mondo. Come se non bastasse, più recentemente la Bley ha creato una nuova etichetta discografica, la Watt Records, che incide soprattutto gruppi più ristretti. Oggi Carla, dopo una infelice esperienza tentata con il super-gruppo rock comprendente l'ex-Cream Jack Bruce e l'ex-Rolling Stone Mick Taylor, sta rivolgendo la sua attenzione sull'Europa, tentando rapporti di collaborazione con musicisti del vecchio continente e anche business commerciali-organizzativi con le strutture europee. Certo, il caso della Bley non è facile da trovare in giro, poiché coinvolge più o meno tutti gli aspetti dell'attività musicale. Ma, se non è possibile citare altri nomi dotati della stessa prolificità ed eclettismo, possiamo indicare perlomeno una serie di casi che, anche se nascono pur sempre come « eccezioni », testimoniano tuttavia una precisa tendenza della donna ad affermarsi in qualsiasi settore, compreso quello specifico del jazz. Legata sempre al nome di Paul Bley, anche se purtroppo in maniera a lui subordinata (e non si sa se per ragioni obiettive o se per la solita sudditanza di tipo sessuale) è la figura di Annette Peacock, compositrice, cantante, tastierista. Anche lei ha composto temi molto belli e le sue doti musicali sono di sicura consistenza.

Il caso della arpista, pianista e compositrice A-

lice Coltrane deve, evidentemente, sottostare al fatto di essere stata la consorte di uno dei più indispensabili geni musicali di questo secolo, John Coltrane. Alice, infatti, se da una parte ha avuto grosse facilitazioni dalla figura di moglie di un tale nome, pure ha enormi difficoltà ad essere considerata unicamente per le sue capacità musicali personali. Evidentemente il raffronto con la statura artistica di John rendono ardui i suoi tentativi per inserirsi come voce autonoma nel jazz di oggi.

La lista si fa sempre più rada e i nomi femminili sono sempre più legati come ombre a personalità maschili. Moki, la compagna lappone del celeberrimo Don Cherry, ha certo una grande importanza nella musica di suo marito, anche se in maniera complementare e sussidiaria. E' lei che prepara le coreografie alla musica-teatro di Don a cui, d'altronde, partecipa cantando, suonando le percussioni e danzando. Negli ultimi tempi della sua sfortunata esistenza, il sassofonista afro-americano Albert Ayler aveva inserito nel suo gruppo anche la propria compagna Mary Maria, cantante e sassofonista di discreta levatura, scomparsa però nel nulla dopo la morte di Albert. C'è poi il caso di Barbara Donald, trombettista di indubbie capacità, legata però alle sorti del marito sassofonista Sonny Simmons, personaggio rima-

sto immeritatamente misconosciuto e esponente di valore nel jazz ribelle negli anni '60.

La casistica, a questo punto, diventa sempre più rarefatta e difficoltosa: ricorderemo ad esempio le splendide vocalist-mime-danzatrici dell'Arkestra di Sun Ra; ed ancora, prima di passare all'Europa un paio di nomi presi a caso e in un sottobosco abbastanza marginale, la percussionista Bunchy Fox, associata per breve tempo a Ornette Coleman; o la violoncellista Jane Robertson, entrata per breve tempo a condividere le sorti dell'Organic Music Theatre di Don Cherry.

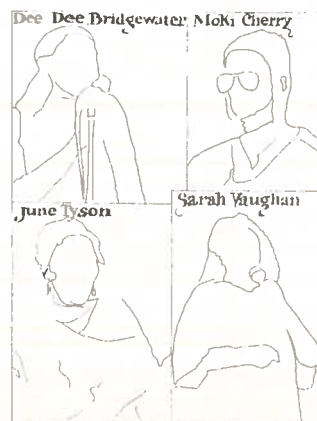
In Europa le cose sono ancora più difficili, evidentemente. Dato che solo in questi ultimi anni i musicisti di jazz stanno liberandosi di un inevitabile senso di inferiorità nei confronti dei musicisti americani. Di conseguenza qui le donne devono superare un doppio handicap, cioè di essere europee e per di più di sesso femminile. La pianista svizzera Irène Schweizer è, probabilmente, il caso più interessante, almeno per quanto concerne l'affrancazione nei confronti dell'uomo, accompagnata da un reale valore musicale. Anche secondo l'opinione autorevole di un Cecil Taylor, la Schweizer rappresenta una delle personalità più stimolanti della musica improvvisata europea, quella corrente a cui appartengono i cervelli più bislacchi di svariate nazionalità, come gli inglesi Derek Bailey, Paul Rutherford, Evan

Parker o Tony Oxley, i tedeschi Peter Brotzmann, Peter Kowald o Alex Schlippenbach, gli olandesi Han Bennink e Fred van Hove. Svizzera è pure la violoncellista-violinista-vocalista Irène Aebi, le cui sorti sono strettamente legate a quelle di suo marito, il soprano americano residente a Parigi Steve Lacy.

Nella vecchia Inghilterra la moglie di un divo del rock-jazz, fondatore di un gruppo dalla gloria passata come i Colosseum, il batterista Jon Hiseman, è una delle più infaticabili frequentatrici di piccoli jazz-clubs, in qualità di sassofonista. Barbara Thompson è il suo nome e tutto il jazz-milieu britannico la conosce. C'è anche una batterista, stavolta non moglie ma figlia del sassofonista belga Jacques Pertzer, Micheline, che è riuscita persino ad incidere un disco in America con Wayne Shorter.

Anche l'Italia ha la sua donna-jazz: la romana Patrizia Scascitelli è una pianista che certamente ha le sue cose da dire e lo fa senza tanti complessi di inferiorità.

Questo pezzo suona tanto un magro inventario di nomi e basta, ma l'avevo già annunciato all'inizio: come in tutte le altre attività e funzioni della vita sociale e politica, anche nel jazz la donna ha ancora da lottare contro un fardello che, per secoli, l'ha tenuta lontana da certe aree di intervento e di creazione, saldamente conservate e difese dall'uomo. Difficile e ozioso è il prevedere quando queste barriere saranno completamente infrante, poiché il fatto di avere più donne-jazz autonome e distinte dai jazzmen è necessariamente legato a tutte le sorti del movimento di liberazione della donna.



GIACOMO FELLICCIOTTI

la lunga

E' proprio una contraddizione: essere giovani significa, da parecchi anni a questa parte, essere in contrasto con la stessa possibilità di trovare un'occupazione. Il giovane lavoratore è un termine praticamente scomparso dal vocabolario della nostra società che vorrebbe essere quella del « benessere ».

Le cause? « L'Italia, paese povero, non ha ben sopportato la guerra del petrolio e i costi di produzione della nostra industria sono continuamente aumentati grazie anche alla incomprensione (!) dei sindacati... » lo ha testualmente affermato un grosso responsabile del reparto assunzioni della solita multinazionale dell'interland milanese. Di queste affermazioni se ne sono fatte tutti i giorni, la fantasia manageriale è nota: il guaio sta anche nel fatto che i nostri governi hanno solo recentissimamente ammesso la gravità della situazione e le proposte di Moro ne sono la riprova. Secondo lui dar lavoro, sottopagato naturalmente, a 50 mila giovani (quelli con le carte in regola però!) significa risolvere il problema dell'occupazione.

Ma quanti sono in realtà i disoccupati usciti più o meno recentemente dalle scuole italiane? Statistiche ufficiali recenti non esistono, ne mai esisteranno, per la solita evidente volontà politica di mantenere nell'oscurità quelle realtà sociali del paese che possono diventare pericolose per il sistema.

Comunque le stime più credibili (quelle che circolano tra gli addetti ai lavori dei partiti di sinistra e dei sindacati) parlano di 800-900.000 giovani tra i 15 e i 24 anni in cerca di *prima occupazione*, dei quali 300.000 sono laureati o diplomati. E questi sono solo i cosiddetti disoccupati intellettuali (?). Se aggiungiamo tutti gli altri, ovvero tutta la forza lavoro giovanile inutilizzata o sottoccupata (qui le donne sono in stragrande maggioranza), la stima sale a 2,5 milioni.

Sono stime, d'accordo, ma se pensiamo che in Lombardia, una delle poche regioni che ha fornito dati « ufficiali », soltan-

to i giovani disoccupati, diplomati o laureati, in cerca di prima occupazione sono 25.000, non possiamo esser lontani dalla realtà. In questa regione però si deve ricordare che è più o meno ancora possibile trovare qualche lavoretto che permetta la sopravvivenza; e dunque i 25.000 in cerca di prima occupazione sono un dato terribilmente significativo. Se invece prendiamo la Calabria su una popolazione attiva di 600.000 unità, 100.000 sono i giovani iscritti al collocamento più 70.000 circa disoccupati intellettuali. Al di là delle cifre, la situazione è drammatica per tutti, giovani e no.

Passando al dunque vediamo brevemente cosa offre il sistema a chi cerca lavoro. L'unica istituzione esistente, che fa capo al Ministero del Lavoro, è l'Ufficio di Collocamento che ha come compito l'avviamento al lavoro di chi ne fa domanda. Ha tutte le caratteristiche clientelari di un qualsiasi Ente burocratico ma in molte località, specie al Sud, è ancora un punto di riferimento per le masse disoccupate. Dal punto di vista del servizio ha in più una serie di carenze dovute all'inedeguatezza delle leggi: lo Stato, in un sistema capitalistico, non deve essere il mediatore tra i datori e la forza lavoro o, se lo è, si limita a farlo per quella che è chiamata la bassa manovalanza. Le industrie infatti sono obbligate a comunicare agli uffici di collocamento i nuovi posti di lavoro solo per quanto riguarda gli apprendisti, gli operai o impiegati di ultimo grado, per il resto vige un regime di libero mercato. Così vediamo, ad esempio, che i giovani iscritti nel mese di dicembre presso l'Ufficio di collocamento milanese erano 1.000 (mille) e arrivano a 7.000 per tutta la provincia. Annualmente vengono avviati 25.000 giovani con una possibilità media di trovar lavoro di uno a tre circa, ovvero se per tre mesi di fila sei quotidianamente presente, ma in senso fisico, di persona, presso l'ufficio di collocamento, forse troverai lavoro come garzone





a t t e s a

in una panetteria o come manovale in qualche industria.

Ma mi raccomando, non dire che sei diplomato o laureato: non saresti assunto. Dunque tanto vale non perdere, il tuo tempo in code inutili. Altro sistema per trovar lavoro è quello solito dell'annuncio sul quotidiano o della domanda diretta e qui non c'è nulla da dire: le leggi sul mercato del lavoro sono arcinote.

Le grandi industrie già da anni hanno scelto la strategia del frazionamento produttivo, creando o stimolando la crescita di miriadi di piccole industrie che svolgono operazioni marginali alla catena di produzione, rifornendola di tutta quella vastissima gamma di prodotti accessori che richiedono molta manualità e, in generale, alti costi di investimento sulla mano d'opera, ma costi minori sui macchinari. Evidentemente solo così il grande industriale si sente sollevato dal problema sindacale, rivendicativo e conseguentemente politico, che una grossa massa di addetti operanti in situazioni e ambienti circoscritti può portare. Frazionando o meglio ancora atomizzando, come nel caso del lavoro a domicilio, le unità produttive si riesce a rimandare nel tempo e comunque a controllare meglio il potenziale di lotta dei lavoratori. L'aggregazione in queste condizioni diventa difficile, i collegamenti sporadici e gli stessi sindacati, ancora oggi dopo anni di lotta, non sempre riescono a rintuzzare tutti gli attacchi padronali. Sono giuste queste situazioni, diciamo così periferiche, del mondo del lavoro che hanno creato la sottoccupazione.

L'attuale lungo momento di crisi generale dell'industria vede dunque nascere un nuovo fenomeno: nella stessa famiglia il padre è in cassa di integrazione e sta per essere licenziato, la madre ha appena perso il suo lavoro « non normativo » e i figli da sempre non trovano impiego.

Ora i vari boss dell'industria piangono miseria e tirano fuori dalla tasca la loro verità: ri-

strutturiamo! E bravi, che cavolo si ristruttura se lor signori non cavano fuori una lira e addossano tutti gli oneri a uno Stato mal governato?

Ammesso comunque che si debba ristrutturare, lasciando da parte il discorso economico, ecco la bella scoperta che la scuola non è adeguata ai tempi, non qualifica come dovrebbe, sforna troppi intellettuali e pochi tecnici (assioma d'obbligo: i neo diplomati e i neo laureati non servono, riqualfichiamoli).

Chi paga? I giovani in primis, i lavoratori e la società in generale. Infatti la maggior parte delle proposte sino ad ora avanzate per risolvere il problema disoccupazione - dequalificazione giovanile hanno in comune dei capitoli che prevedono l'utilizzo dei giovani in attività produttive sottopagate. Non vorremmo che questo discorso venga recepito come « giovanilista » ma realisticamente non si vede come la massa dei giovani coscienti e maturi politicamente possa accettare simili proposte (in cambio di lavoro si ottengono poche lire e la consueta incertezza del domani) da attuare per una società in cui non si crede, spesso nemica e per di più in crisi.

Comunque vediamo in una breve sintesi quali sono i contenuti più interessanti di queste proposte.

Un paio di mesi fa il PCI ha avanzato una proposta di legge per la creazione di un fondo nazionale di « preavviamento al lavoro » che con una spesa di mille miliardi dovrebbe garantire sbocchi occupazionali a molta gente e nello stesso momento, attraverso corsi gestiti localmente, permetterebbe la riqualficazione. Senza scendere nei particolari, il finanziamento viene fondamentalmente garantito da fondi di Stato e dai contributi di operai o impiegati stabilmente occupati. Di contributi da parte dei capitalisti non se ne parla: sono poverelli ed in crisi.

L'articolazione di questa proposta di legge prevede poi una serie di collegamenti con Co-



muni, comprensori, forze sociali, ecc. che hanno il compito di formulare precisi programmi di iniziativa, ove esistano reali possibilità di finanziamento e sviluppo di settori produttivi sia privati che di pubblica utilità; il tutto in stretto rapporto con le Leghe dei giovani disoccupati che avranno il diritto formulare e far esaminare loro proposte. Quest'ultima parte è di sicuro interesse: si riconosce finalmente il diritto ai giovani organizzati di dire la propria su un problema che li riguarda personalmente, anche se a tutt'oggi non si sa bene cosa dovrebbero essere queste Leghe, che tipo di organizzazione avranno al loro interno, quali saranno i collegamenti, vitali, coi partiti e sindacati. E' però vero che su questi temi si sta svolgendo un dibattito piuttosto serrato.

Sorvoliamo pietosamente su altri progetti avanzati qua e là, su come occupare gli intellettuali del nord per colonizzare l'« analfabeta » del sud (chissà perché diplomati e laureati meridionali continuano ad emigrare) o su come si possano inviare disoccupati a rimboscare le foreste alpine per la bella faccia di qualche esponente democristiano.

Piuttosto le nuove proposte del monocoloro di Moro è in questo senso molto pericoloso: chi saranno i 50.000 « fortunati » che avranno temporaneo lavoro? Gli iscritti alla DC o i figli degli amici?

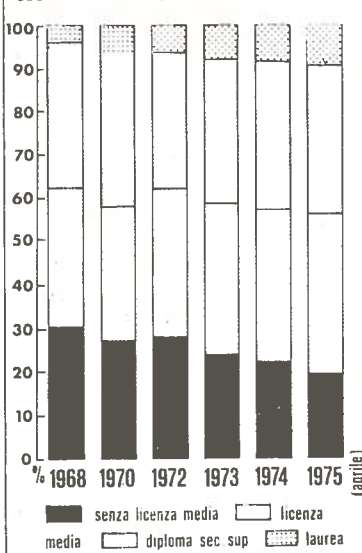
Un bel tranello, niente da dire: se funziona, possiamo dire addio alla nascita di un movimento unitario dei disoccupati. L'organizzazione delle lotte dei disoccupati organizzati è il tema focale di tutte le forze politiche giovanili della sinistra: un po' dappertutto al sud nascono comitati e leghe: al nord sono invece gli studenti che oltre alla riforma della scuola cominciano a chiedere garanzie per un posto di lavoro.

Le parole d'ordine sono la riforma degli Uffici di collocamento, ovvero il loro controllo a livello di liste di priorità, la riforma e la creazione di nuove scuole professionali, la richiesta di precisi impegni da

parte degli Enti Locali per la realizzazione di opere pubbliche e la ristrutturazione dei centri storici che a medio termine darebbero lavoro a migliaia di edili (una metà circa sul totale sono disoccupati). La ricerca degli obiettivi avviene solo sul piano locale poiché principalmente chi vive nel quartiere ne conosce fino in fondo i bisogni e sa come risolverli.

Lotte esemplari si stanno svolgendo a Napoli, in Calabria, in Sicilia e in molti quartieri romani ove già precise richieste sono state avanzate: il sottoproletariato meridionale non vuole più essere il feudo elettorale democristiano, i tem-

Persone in cerca di prima occupazione secondo il titolo di studio



pi di Lauro e di Gava sono tramontati. Un lavoro dignitoso e utile non deve essere arma di ricatto, l'arte di « tirare a campà » sta perdendo finalmente il suo significato.

Nelle regioni più ricche del nord questa presa di coscienza a livello giovanile è molto più lenta: lo studente liceale, disoccupato latente, tende a vedere ancora lontano nel tempo il problema del lavoro ed è in certi casi convinto di poterlo risolvere in modo « alternativo ». Se l'essere « alternativo » può avere precisi significati ad esempio nel campo culturale, in quello produttivo è tutto da dimostrare: le leggi del mercato e del sistema ti strangolano in breve tempo se non si riesce a istituzionalizzare la propria attività. Comunque la maggior parte dell'artigianato alternativo diventa presto moda, consumismo subito recuperato dal sistema come i ninnoli esornativi per hipie di lusso.

Dunque solo dai quartieri, dalle fabbriche e dalle scuole può venire la risposta precisa, circostanziata al drammatico problema occupazionale che stringe in una morsa soffocante l'esistenza — sempre più alienata — della nostra collettività.



Occupati per titolo di studio e per settore di attività (in milioni di unità)

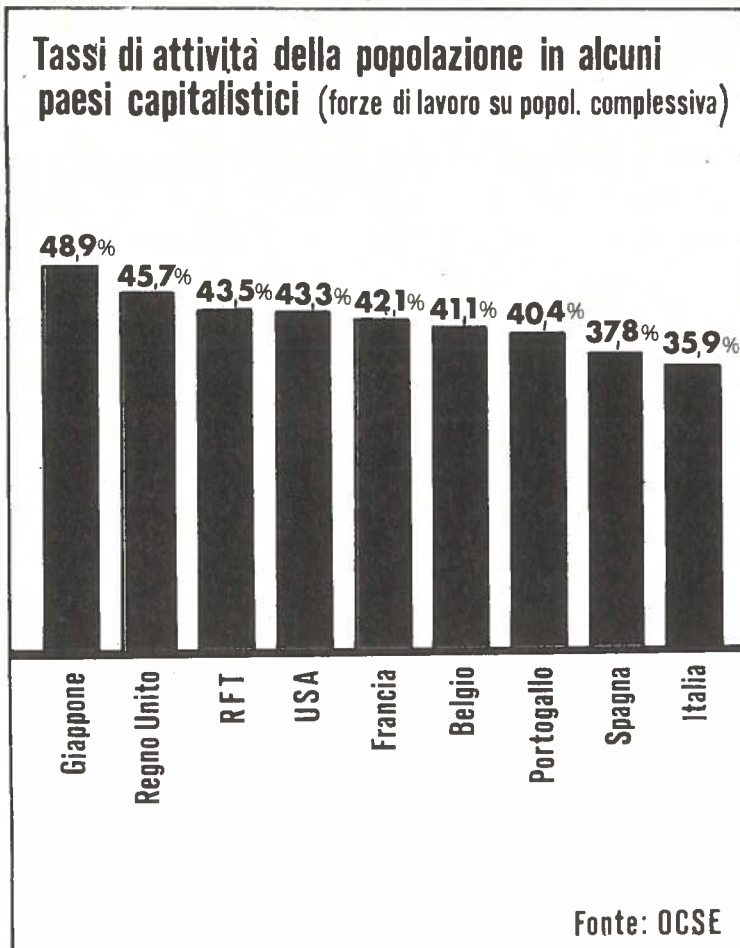
	agricoltura				industria				altre attività				totale			
	1951	1961	1971	1974	1951	1961	1971	1974	1951	1961	1971	1974	1951	1961	1971	1974
Laureati	8,7	9,7	4	6	39,2	66,6	71	77	300,0	413,5	531	605	347,9	489,8	606	688
Diplomati	19,9	28,5	24	30	127,1	238,2	397	515	622,5	815,9	1.159	1.399	769,5	1.082,7	1.580	1.944
Licenza media	69,7	94,2	128	145	456,7	890,2	1.520	1.884	695,4	1.111,9	1.724	2.024	1.221,8	2.096,3	3.372	4.053
Licenza lic. media	8.162,8	5.560,5	3.496	2.930	5.666,7	6.768,4	6.257	5.780	9.408,4	3.593,2	3.582	3.503	17.238,1	15.923,2	13.335	12.213
Totale	8.261,1	5.692,9	3.652	3.111	6.289,7	7.963,4	8.245	8.256	5.026,3	5.935,6	6.996	7.531	19.577,3	19.592,0	18.893	18.898

Intervista con Lucio De Carlini, segretario della Camera del Lavoro di Milano (CGIL).

GONG: Il rapporto giovane-lavoro è diventato una contraddizione insanabile. Quali sono le proposte del sindacato?

DE CARLINI: In questi ultimi tempi vi sono stati numerosi e diffusi interventi delle forze politiche su questo problema. Centinaia di migliaia sono ormai i giovani che, con un ben alto livello di scolarità, si presentano inutilmente sul mercato del lavoro. Il sindacato non può dare risposte solo di linea generale, magari più o meno affascinanti, come quella di Andreatta apparsa due mesi fa sul *Corriere della Sera* (al momento dell'intervista non era stata ancora resa nota la proposta Moro). Andreatta infatti, riconoscendo la drammaticità della situazione occupazionale delle masse giovanili proponeva un loro inserimento nel mondo del lavoro a condizioni salariali normative inferiori ai lavoratori stabili. E' questa una idea, una indicazione molto difficilmente traducibile in questo quadro politico. In tutti quei paesi in cui i giovani sono disposti a lavorare per la comunità c'è dietro non solo una forte maturazione ideale ma anche una fiducia nello Stato e nel governo. Il prof. Alberoni ripropone la riattivazione di un vecchio progetto fanfaniiano per occupare le masse giovanili, pagandole un po' di più della quota giornaliera di disoccupazione, in attività sociali o di pubblica necessità, ma per chi? E' chiaro che nessuno si vuole sacrificare per chi da 30 anni ci malgoverna. Qual'è allora la via?

E' quella, specie per il sud, di organizzare sì i giovani che devono lavorare nel quadro di una proposta di sviluppo (opere pubbliche, risanamento ecc.), ma collegati e diretti dal sindacato e dalle nuove realtà degli Enti Locali nate dopo il 15 giugno. Vedi ad esempio Napoli dove i disoccupati non chiedono di avere le poche lire di assistenza e basta, ma vogliono lavorare nell'intere-



resse di una «committenza» pubblica ben diversa da quella che fin'ora ha sempre sfruttato (vedi Gava e soci) il sottoproletariato.

E' un problema sicuramente complesso e difficile, e passerà del tempo, ma la proposta esemplare di un intervento straordinario, quartiere per quartiere, per migliorare le condizioni igieniche e di abitabilità è oggi possibile a Napoli perché la sua gestione pubblica è cambiata.

Questi esempi vedono il collegamento fra tre elementi fondamentali: il bisogno di lavoro per un minimo di reddito, una forte motivazione ideale (lavorare per l'interesse della collettività), un quadro politico rinnovato che presenti faccie e programmi nuovi.

L'incontro di questi tre elementi procede purtroppo a isole, a zone geografiche e non è dunque un dato nazionale.

GONG: Vediamo più concretamente che prospettive di intervento ha oggi il sindacato...

DE CARLINI: Il sindacato

ha dei limiti di intervento. Limiti non per chi rischia di perdere il posto di lavoro ma per chi non ha mai lavorato: siamo profondamente coscienti di questa nostra carenza, e se vuoi questa è un'autocritica. Il sindacato non riesce nemmeno ad organizzare le masse dei sottimpiegati per un loro miglioramento normativo sindacale.

La crisi economica fa crescere tutta una serie di lavoro marginali in ogni parte dell'Italia. A Milano si fa sempre più difficile trovare lavoro stabile, anche se bene o male si riesce a sopravvivere. Dunque il problema è quello di mantenere ciò che con un termine sindacale si chiama la «rigidità della forza lavoro»: finora lo abbiamo più o meno risolto con le medie e grandi industrie, ma siamo ancora arretrati per quanto riguarda la globalità dei lavoratori.

GONG: Che tipo di indicazioni si aspettano i sindacati dal governo?

DE CARLINI: Premesso che sin'ora non è venuto nulla, le indicazioni debbono es-

sere quelle del risanamento del mercato del lavoro (difesa del posto del lavoro in primis) per avviare un serio processo di ingresso, magari anche graduale, verso l'occupazione stabile. Noi a Luglio criticammo il decreto anticongiunturale orientato prevalentemente al risanamento delle industrie in crisi: dei 4.000 miliardi promessi non si è vista neanche una lira.

GONG: L'aggregazione per la lotta delle masse dei disoccupati più o meno giovani è ancora in una fase sporadica e embrionale: il sindacato, per molti versi naturale punto di riferimento, come si organizzerà?

DE CARLINI: Siamo diventati sempre più forti dal punto di vista organizzativo e contrattuale, siamo, è vero, un punto di riferimento, collettori di volontà politiche, ma al sindacato si chiede tutto: non abbiamo ancora la forza di creare la necessaria fitta rete territoriale per localizzare concrete proposte di investimento pubblico contro la disoccupazione.

Nessuna forza politica nel '68-'69, ed anche nel '72-'73, pensava che la crisi arrivasse fino a questo punto e che fosse così prolungata: solo ora sappiamo che si deve operare in una situazione di crisi prolungata del sistema. Noi teniamo prima di tutto a lottare sul terreno di chi è occupato, non siamo ancora capaci di farlo efficacemente per le masse giovanili disoccupate. Inoltre l'avvio al lavoro vede il sindacato coprotagonista assieme a tutte le altre forze politiche.

GONG: Per finire: se io, disoccupato milanese o napoletano, vado al sindacato per chiedere la tessera, cosa poi non contraddittoria visto che spetta al sindacato la difesa del diritto al posto di lavoro, come verrò accolto?

DE CARLINI: Se vieni da solo te la neghiamo, se vieni aggregato assieme agli altri disoccupati della tua zona o del tuo quartiere sarai un regolare iscritto.



Donatella Bardi

CANZONE DEL DOPOSESSANTOTTO

C'è un disco in giro in questi giorni, si chiama A Puddara E' Un Vulcano. E la storia in musica di una esperienza nostra, anche se la tavolozza della musica porta segni di paesi lontani. Donatella Bardi, che l'ha siglato, è un piccolo grande personaggio della scena giovane italiana: una cantante che ha « festeggiato » per anni la crescita del pop italiano (chi la ricorda nei « libri » del misticismo nostrano, tra le farfalle di Rocchi, i primi esperimenti folk-rock di Nino Tristano e l'appassito Donovan di Mario Barba-jal rinunciando testardamente ad « agganci » su vinile. Poi una crisi, un viaggio in Sicilia, a Terrasini, a cercar le radici e lavare la testa; e il ritorno, la decisione di cercare una strada tra il poco delle nostre parti. E' giusto parlarne, la musica semplice rimanda a un piccolo quadro di vita.

Donatella capelli-corti abita in clima a una casa qualunque, in una via stretta di Milano, con strumenti che germogliano dappertutto e le reliquie (vecchi manifesti demodé, un piccolo libretto rosso, dischi dell'età buona) che ogni spettatore del '68 conserva. Parla poco, sorride, sfugge il discorso che poi le prenderà la mano. Vuol dire del disco: « Nato in studio a Tortona, città assurda prima Novocento, tra casini, botte, litigi ») e le vien fuori un ritratto di vita: anche il primo approccio con l'« intervista » si chiude a riccio e regala un inconfesso « Non ho niente da dire, ho già parlato troppo di certi fatti legati a certe persone ». Poi si scioglie, prende a dire. « Sono andata in Sicilia perché erano ancora gli anni in cui si andava via da tutto, qualcuno, in India, qualcuno più vicino. Ho abitato per due anni in un posto meraviglioso, un castello rosa a picco sul mare, sul filo dell'Africa, lontana dal campo di Milano e dai cento problemi di studentessa fallita

e di cantante ancora da svezzare. Ho conosciuto gente meravigliosa, ho gustato una specie di « comune », ho pensato alla musica, a me stessa, ho imparato il bello e il precario della mia generazione ». Una fuga? « Certamente, oggi posso dirlo. Una vacanza bellissima, con la noia di chi alla fine non sta più al gioco. Ti svegli presto al mattino e vedi l'alba, passi la notte alzata a fare il pane e poi ti accorgi che tutto accadrebbe anche senza di te, che i tuoi problemi ti sanno altrove, più su, e tu sei lì a contemplare fantasmi affascinanti. E dire che se qualcuno mi avesse parlato così solo un paio d'anni fa... ».

Gli « esploratori politici » possono star contenti. Donatella fa a pezzi il sogno freak con la disinvoltura di chi non ha niente da temere. Dice: « Eravamo dei figli della borghesia, in fondo, e stavamo lì a guardare le cose come su un palcoscenico. Gli altri si aprivano di più, ma noi continuavamo a non capire. Alla fine lo abbiamo capito, e abbiamo almeno avuto la coerenza di far scivolare la musica dietro questi pensieri. Così nel disco non troverai falsa musica popolare ma cantata, pura e onesta, il nostro modo di

sentire quella civiltà ». Il disco, appunto. « Siamo entrati in studio con del materiale pronto, vecchio di anni, e ci siamo accorti che non andava bene. Così abbiamo creato: improvvisato, proprio come si faceva una volta, senza gimmicks, basi registrate, effetti. E' venuta fuori una cosa completamente nostra, nuova: calda, soprattutto, e ce ne siamo accorti quando cercavamo di metter su qualcosa del suono che oggi ci attira, Stanley Clarke e quel funky dannatissimo. Diamo, è suono umano quello, tempi strettissimi, senza cuore, che proprio non riuscivamo a fare... ».

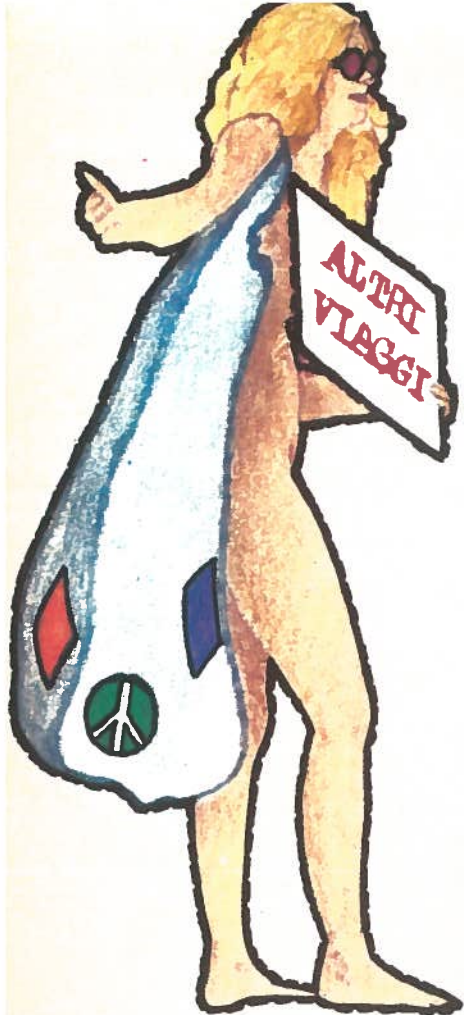
Il disco viaggia per California (« E' la gente che c'è dentro, la « colpa » è loro. Siamo tutti sballati coi Jefferson, anni fa! ») ma la musica si ritrae continuamente, consapevole di dover cedere alla voce e alle parole. Donatella racconta le sue storie con voce esile, cercando di non somigliare a nessuno: « c'è tutto nei testi, perché devo parlarci? », aveva detto all'inizio, e nelle undici canzoni, col vestito della favola e della India, c'è veramente l'arco di esistenza che stiamo scrivendo, il problema è quello della comunicazione, il regalarsi a una

generazione che fugge a passi lunghi dai luoghi dell'altro ieri. « Quando cominciavo a cantare, anni fa, venivo dalla cantina che tutti abbiamo conosciuto per esser proprio come i Beatles ». A Milano c'era **Re Nudo** e si scopriva il mondo muovendosi insieme a Ballabio, all'Alta del Viceré. Mi ricordo la prima festa, non saprei tornare in quel posto ma si chiamava la Chiarella o qual cosa del genere, era un prato ed era la nostra Montreux, c'era la bellezza di chi non pensava a « costruir musica » e si divertiva, pubblico e suonatori. Oggi non è più così, oggi sento freddo nel parlare al ragazzo del liceo o all'operaio che prende i primi dischi. Ho un po' di paura. Sorride. « Forse è per questo che metto su i Beatles, quando la mente ha fame di musica, o Volunteers, quel disco incredibile, quando c'era dell'energia che girava e ognuno girava per fatti propri, e io non avevo ancora scontato le mie contraddizioni e deciso di star qui ad affrontare i problemi ».

Immagini sbiadite, mentre fuori è buio ed è strano parlare di « giovani diversi », proprio noi appena oltre la soglia dei vent'anni. Altri problemi, trappole mai viste. « Son stata in giro, ieri, a veder vestiti. E ho strabuzzato tanto d'occhi nel vedere quei jeans, come si chiamano, me li avevano descritti ma trovarmeli davanti, poi... quelli già stinti, capisci?, quelli consumati come i nostri, ai tempi... » Tutto vero, un po' ridicolo, mentre qualcuno sibila « esiste anche la musica stinta a quel modo... » e si ride tutti, davvero d'accordo, e c'è chi prende in mano il disco e fa una faccia strana, a dire bene che lì, di quella muzak, di quella plastica, di quel freddo, non c'è nemmeno l'ombra.







Al principio vivere significava spostarsi. Muoversi, essere nomadi era « il modo di vivere »; ci si spostava secondo le stagioni, le piogge e la caccia. L'evoluzione socio-economica dell'uomo ha, invece determinato luoghi fissi di dimora, a causa del moltiplicarsi dei rapporti. Prima era necessità di vita muoversi per cacciare, per fuggire l'inverno, per cercare altre terre ecc. Adesso, guarda il destino, è esattamente il contrario. I tempi, però stanno cambiando: un Nuovo Stile di Vita, nuova cultura e nuove tecnologie. Qualcosa di diverso sotto il sole o semplici ritorni storici?

Questa nuova generazione andrebbe chiamata, come diceva Fernanda Pivano, « go generation » perchè la gente va, corre da Katmandu al Tivoli di Copenaghen, dalla Polinesia alla casbah di Marrakesh, da Cuzco al Paradiso di Amsterdam. Questa generazione si muove, cambia da situazione a situazione in modo ormai dimenticato da secoli. E' la generazione che ha come padri: Neal Cassidy (Dean Moriarty), Philip Whalen (Warren...) Allen Ginsberg (Alvah Goldbook), Gary Snyder (Japhy Ryder) e Jack Keruac. Interpreti viventi di quei grandi romanzi-esperienze de i « Vagabondi del Dharma », di « Sulla strada » e di altri ancora. I motivi principali di questa generazione si manifestano nella:



a) ricerca di visioni e di illuminazioni, di qui l'uso delle droghe e delle tecniche yoga

b) l'amore, la spontaneità, la non violenza e il pacifismo; tendenze che nascono con l'aiuto delle religioni orientali e creano uno stato d'animo che porta alle comuni, all'amore per gli uomini e a esaltare i drop out, i vagabondi.

Le esperienze di questi strani « padri » sono state socializzate e sono divenute patrimonio di migliaia di giovani. Una biografia come questa potrebbe essere quella di molti giovani freaks di oggi « (...) nacque a Newark, New Jersey da un poeta professore di liceo e da una comunista russa. Frequentò il liceo a

Paterson e poi s'iscrisse alla Columbia University dove conobbe Jack Keruac col quale andò a vivere in una comunità urbana. A diciannove venne espulso dall'università e si arruolò in marina; a venti andò con Cassidy e Keruac a Denver e poi nel Texas. A ventitré venne ricoverato all'ospedale psichiatrico di Bellevue. A ventiquattro visse a New York, tra un viaggio e l'altro in Messico dove fece i primi esperimenti col peyote; a ventisei trascorse sei mesi in Messico e cominciò a studiare le filosofie orientali, a ventotto conobbe Peter Orlovsky e si stabilì a San Francisco. A ventinove scrisse « Urlo », dopo andò in Messico e poi a New York; di qui

partì per una traversata artica e finì... a Tangeri. A trentuno passò dall'Italia, Inghilterra e poi a Parigi dove visse otto mesi. A trentacinque trascorse sei mesi in Sud America a fare esperimenti con le droghe telepatiche, a trentasei andò in India e vi rimase un anno e mezzo: ritornando in America, dopo essere stato in Nepal, Cambogia, Vietnam e Giappone (...). Il correre diventa un'arma d'amore e di conoscenza, espressione della nuova generazione come la musica e la droga. Il muoversi diventa necessario quanto le visioni e le vibrazioni ritmiche del Jazz e del Rock. Quali sono le ragioni che spingono al viaggio? Come i precedenti nomadi, ci si muo-

Altri Viaggi

APPUNTI SUL NUOVO NOMADISMO

ve per cercare la vita fuori dalle città di smogautocondomini, fuori dalla kultura e dalle ideologie. Molti, questo andarsene, lo giudicano opportunistico; a costoro, che hanno un solo metro per misurare le situazioni e il reale, va detto che oltre al reale banalizzato, esistono altre « verità », anche molto più importanti, che la ristretta mente oggettiva/ideologizzata non permetterebbe di vedere.

Perchè muoversi

« Un modo alternativo di fare scuola ai giovani tra i 17 e 21 anni è quello di farli muovere, viaggiare » (W. I. Thompson). Nella vita arriva un momento in cui uno decide di quali cose non può fare a meno (affetti, idee, luoghi ecc.), prima di questo sarebbe necessario dare un'occhiata al mondo che ci circonda. Oltre alla nostra « way of life », al nostro mondo, per fortuna, esistono altri modi di pensare e di vivere. Il viaggiare allora diventa un modo di conoscenza, « in cattedra » si direbbe uno « studio della cultura umana » ma più semplicemente è bello e ti apre la mente guardare gli altri popoli come vivono, in cosa sperano, cosa fanno, dividendo le loro stesse esperienze, le loro abitudini e i loro piaceri. Un bel libro a questo proposito è *With love from Siri and Ebba*, Sanders (1973 Londra), non pubblicato in Italia, che raccoglie le

lettere di due ragazze inviate ai loro amici durante un viaggio in Africa; un'esperienza molto contrastante, per certi versi, ma importante da raccogliere.

Il referente per queste cose è sempre stato, come abbiamo visto, la cultura underground, una cultura storicamente assente dal nostro contesto. Per questo che all'interno del « movimento » in Italia i connotati del fenomeno « nuovo nomadismo » non sono così chiari come oltre oceano, a causa di una diversa educazione, di una diversa tradizione e di un'altra cultura. Il muoversi di massa è un avvenimento di poco recente. Solo con gli anni settanta si è sviluppato questo nuovo modo di viaggiare che permette di girare il mondo non solo ai figli della ricca borghesia. Con questo però il « nuovo nomadismo » non è ancora da noi un modo di vivere, come è per i giovani americani o in generale per gli anglo sassoni. In Italia ancora oggi il rock-sak (zaino caratteristico del nuovo nomade), lo student travel, le controguide sono sconosciute, anche se lentamente stanno entrando nell'uso. Ma più di queste caratteristiche bisogna parlare della mentalità che manca nel muoversi. C'è ancora troppo « mammismo » che riempie i nostri cuori, troppa paura installate da padri « fuori senno »; ma nonostante questa pesante eredità, ci stiamo muovendo.

Il viaggio in India e il viaggio Londra-Amsterdam sono state le tappe fondamentali del nuovo nomadismo made in Italia.

— Il viaggio India anche se non è stato un fatto, quantitativamente, di massa ha coinvolto le nuove generazioni subito dopo il « fatal '68 ». Anche se per molti la religione cattolica tramava ancora sotto le coscienze, il viaggio dello spirito e dell'avventura ha avuto un preciso significato: rinascere in un altro mondo. E chi, questa distruzione in atto dell'Impero del Capitalismo, l'ha ritenuta insopportabile, anche esistenzialmente, ha scelto un altro modo di vivere e di essere. L'India rispondeva, e più in generale, la cultura orientale, a nuove esigenze. Chi è rimasto laggiù, chi è ritornato diffondendo nuovi Verbi, chi ancora è finito « sballato », disancorandosi completamente dalla realtà. Comunque rimangono esploratori coraggiosi, anche se senza mappe e strumenti, di nuove realtà.

Londra - Amsterdam sono stati i viaggi dell'iniziazione colorata, dell'amore poprock, del flauto magico dell'altra vita. Londra col Rainbow e Amsterdam con il Paradiso, Londra con Hyde Park e Amsterdam con Vondel Park hanno scritto la storia di migliaia di giovani: dall'inurbato di p.zza Gabriele Rosa, al ragazzotto di una anonima provincia piemontese, dal meridionale di Vieste, al sardo di Sassari. Era il viaggio

breve ma importante col quale si potevano assaggiare le « visioni » che ci dava « sergent peppers » dei Beatles o anche un semplice reportage in terza pagina della Pivano. Le tradizioni della cultura aulica e latina erano ormai sepolte dalle lotte e dalla storia, le nuove generazioni si avvicinavano alle nuove esperienze che venivano da oltreoceano. Il grigiore della cultura e delle tradizioni prendevano nuova forma colorata e gioiosa trasformando una cultura (underground) di riflesso in impegno politico non becero o dogmatico ma serio ed aperto.

Come muoversi

La parte più difficile del viaggio è prendere la decisione di farlo, il resto sarà facile purché non ci si dispiaccia di averlo fatto. In realtà esistono dei problemi, come quello della lingua: è sicuramente uno pseudo problema, oltre alle parole c'è un linguaggio col quale ci si capisce dovunque. Tuttavia, sarebbe meglio sapere un po' d'inglese che è parlato *everywhere*. Di solito prima di fare un viaggio si programma cosa vedere, cosa fare ecc, la cosa migliore invece è non avere programmi dettagliati o definiti in precedenza. Così superi le peculiarità del nostro tempo, che prendono il nome di pianificazione, programmazione, controllo ecc, e non fanno altro che ostruire le possibilità che ti può dare il viaggio: conoscenza e apertura.

Vediamo qualche nota di « come muoversi », ovvia e non, certo non dettate dall'alto della mia esperienza ma da quella di molti compagni e amici.

— non accettare la mediazione delle agenzie turistiche ma assumi in proprio le responsabilità del viaggio (cosa prendere cosa vedere, come organizzarsi ecc.)

— il rapporto con la realtà del luogo deve essere sempre diretto perché così dividi le esperienze della gente, quindi cerca di essere aperto alle diverse tradizioni ai costumi e ai cibi del paese in cui ti trovi.

— nei contatti con la gente che incontrerai la gentilezza e i sorrisi sono sempre necessari e meglio ancora se sono una vera espressione del tuo stato d'animo.

Le lezioni di questo viaggiare ti insegnano la fame, la solitudine, il freddo, l'ingenuità, a scrollarti le tue concezioni, ad espanderti. La vita è questa. in fondo. O.K. have a nice trip... e ricorda di portare con te un po' d'occidente e ritorna con un po' d'oriente!

Carlo
Tumich



Artigianato alternativo

FURGONI TRASFORMABILI

Frammento d'introduzione

Gong si è deciso a dare avvio ad una serie d'interventi, su quest'attività, vecchia quanto l'uomo: l'artigianato. L'artigianato ha assunto una rilevanza all'interno del Movimento come attività creativa, e semplice prodotto delle proprie mani, contrapponendosi, quando possibile, alle produzioni consumistiche industriali della società civile. Le esperienze fatte dalla gente sono molte, le idee ancora di più; ci è parso allora necessario allargarle, diffonderle dando la possibilità a chiunque, in città o in provincia, ad iniziare queste attività che, anche se non ti fanno « vivere », ti divertono e ti rendono te stesso. Và comunque sottolineato che non è e non vuole essere una rubrica di bricolage o del faidate, dove moda e crisi economica hanno fatto inondare i settimanali e le enciclopedie. Noi vogliamo dare qualche idea semplice, nuova e non, che ci aiuti ad essere più indipendenti e più creativi.

Qualcosa di più che una casa

Lo spazio casa tradizionalmente accettato non l'abbiamo mai messo in discussione, nella nostra cartolina, però i tempi stanno cambiando: nuova cultura, nuove tec-

nologie, nuove energie, e nuove architetture. Siamo di fronte ad una svolta definitiva? Un fatto è certo; è cresciuto un diverso modo di vivere ritrovabile in tutte le cose: rapporti umani, espressioni creative ed architettonicamente nelle cupole geodetiche, nei rifugi temporanei, nei furgoni trasformabili etc. L'uso di questi spazi è caratterizzato dal riciclaggio dei materiali, da l'uso di materie naturali e da una creatività di base fuori da impostazione di certi architetti e di tutti i padroni di casa.

1) I furgoni trasformabili.

Nascono dall'esigenza di potersi muovere senza perdere i vantaggi della casa: indipendenza e tranquillità. Per converso, sono un po' costosi, però acquistandoli in comune (3 o 4 persone) diventano un'occasione da non perdere.

2) Rifugi temporanei.

Per evitare il costo di una casa o di un furgone, alcune soluzioni semplici ed economiche che ci fanno riscoprire la gioia dell'autosufficienza, del lavoro pesante e della libertà. Il rifugio è qualcosa di più di un tetto sopra la testa. Qualche esempio: rifugi di plastica trasparente, rifugi sotto terra.

3) Cupole geodetiche.

Un'altro esempio di costruzioni, un po' più complesse delle precedenti; utilizzate nel Vietnam per la sua facilità di montaggi, ma recuperate dalla gente per viverci e stare bene.

I furgoni trasformabili

Da noi sono stati utilizzati soprattutto per i viaggi, giusto per un breve periodo di peregrinazione tra l'Europa e l'Oriente. Invece, sono stati utilizzati molto poco come vere e proprie case mobili. Vediamo nelle note che seguono: dove, come, cosa comperare e come trasformare il furgone. Dove comperare: Qui entriamo in un campo molto soggettivo, comunque diamo delle vie sulle quali potete orientarvi.

a) La cosa migliore è trovare una offerta da un amico, quindi un buon prezzo e la garanzia che non sia un bidone.

b) Rivolgetevi ad una autofficina o ad un automercato; qui è già più difficile trovare qualcosa di buono, tuttavia provateci.

c) Fate un annuncio su un giornale, anche specializzato, dicono che sia un affare.

In Italia, purtroppo, non esistono aste o vendite speciali di Ospedali o delle Poste (cose normali negli

altri Paesi) per cui autoambulanze e altri furgoni commerciali, che sono l'ideale, per questo tipo di utilizzo, vanno lasciate nel cassetto dei sogni.

Come comperare. E' molto importante sapere quello che compri per evitare brutte sorprese, considerando che dovrai spendere molto del tuo tempo sul furgone. Quindi all'atto dell'acquisto controlla le diverse parti meccaniche e della carrozzeria. Due o tre nozioni elementari:

a) la prima cosa da fare è una prova su strada del furgone, lasciando andare il volante, controllando se tira da una parte o dall'altra o se tiene la strada. Nel primo caso vuol dire che l'auto mezzo ha subito un incidente che ha portato modificazioni alle normali condizioni del suo assetto.

b) con il motore ben caldo, a macchina ferma, allungare bene le orecchie per sentire la catena di distribuzione: un ticchettio forte (simile a quello delle punterie), al minimo di giri, significa che l'albero motore è fottuto. Se senti campanelle e clangori lascia perdere, ha fuso. Ricordiamoci che se il motore può essere rifatto, la carrozzeria no e dunque...

c) controllarla per benino, sotto le portiere, in tutte le giunture. Non ci deve essere ruggine e marciume;

d) le gomme debbono essere consumate in modo omogeneo;

e) mettete il furgone sul crick e prendete con le due mani verso l'alto ogni ruota: scuotendola con forza non deve muoversi, se no pensate a quanto costano i cuscinetti;

f) nel caso intendiate acquistare un diesel affidatevi alla fortuna o a un amico esperto: riconoscere il suo stato di salute è difficile salvo che, quando messo in moto, vi ricordi l'armamentario di un percussionista e allora avrete capito.

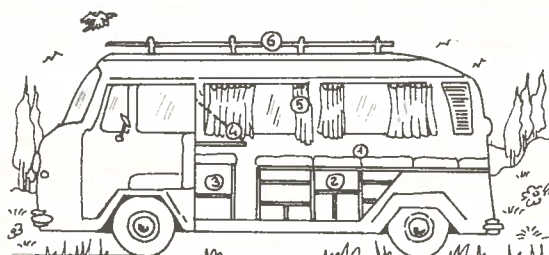
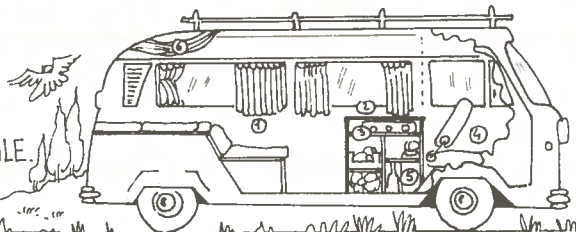
Cosa comperare. Dipende dalle occasioni che ti trovi per le mani, noi ti consigliamo il Volkswagen o il Ford Transit diesel: camminatori infaticabili, ovunque conosciuti, e non sono dei « piantagrane ». Per chi ha minori esigenze di spazio può utilizzare i furgoni 2cv o i Fiat 600.

Come li trasformiamo. Le funzioni sono quelle della casa. Riponiamo allora gli elementi essenziali: tavolo, cucina e letto. Il tutto smontabile o ripiegabile con doppie o triple funzioni, ricordando sempre di restare sotto i limiti di carico massimo per non esasperare le sollecitazioni cui motore e carrozzeria saranno sottoposti nei tragitti fuori asfalto (attenzione, i normali furgoni non sono nati per attraversare il Sahara).

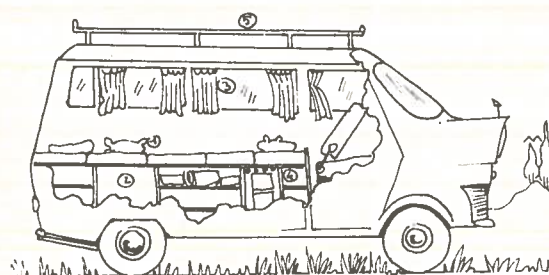
Queste sono soltanto brevi idee, però indicative, il tutto è lasciato alla vostra creatività.



- ① LETTO RIDUCIBILE A SEDILE
- ② TAVOLO ADOPERABILE DA TUTTI I LATI.
- ③ CUCINA SITA SU DI UN PIANO ESTRAIBILE.
- ④ SEDILE RIBALTABILE, DOPPIO USO, REGOLABILE.
- ⑤ SOLITI RIPOSTIGLI PER AVERE SPAZIO
- ⑥ AMACA PORTABAGLI



- ① LETTO DI MATERASSINI & POSTO PER SEDERSI
- ② RIPOSTIGLI X COSE SITUATO SOTTO IL LETTO
- ③ SGABELLO SOTTO TAVOLO RPIEGABILE.
- ④ TAVOLO RPIEGABILE FATTA CON CATENE E GANCIO.
- ⑤ TENDINE ANTIFICCANASO, SOLE, PULA, ecc...
- ⑥ IL PORTABAGAGLI È UTILISSIMO.



- ① LETTONE "8 PIAZZE
- ② GUARDAROBA
- ③ SOLITE TENDINE ANTIFICCANASO.
- ④ SEZIONE, CUCINA, FORNELLO, BOMBOLA, PIATTI ecc...
- ⑤ "PORTAPAK" LE PROPRI UNA BELA ROBA.

Carlo Tunich



A PUDDARA E' UN VULCANO...

DISCO LP  T 52028

**UNA ESPRESSIONE AUTENTICA
UNA REALTA' DEI NOSTRI GIORNI**



 A Warner Communications Company

wea Italiana spa

Distribuzione Messaggerie Musicali - Milano

Arlo Guthrie Testi

IL RIETROBOTTEGA DI ALICE

« Un buddha studente con barba in blue jeans e scarpe da tennis si muove con passo pesante sbuffando in un'armonica il suo mantra americano... ».
(Lawrence Ferlinghetti)

Con cappello a larga tesa e buffi bretelloni, seduto su un prato dell'America Sessanta, Arlo Guthrie si fece conoscere dieci anni fa, a Newport, cantando di Alice e di un ristorante che un giorno Arthur Penn avrebbe fatto vedere al mondo intero. Ebbe successo, fece ridere di gusto la magnifica Judy « blue eyes » e piangere di commozione il vecchio Seeger amico di papà: con quattro accordi e un torrente di parole, il ragazzino angelico inaugurava l'ultima stagione del

folklore giovane d'America.

Guthrie è stato una meteora del pop, e in fondo è giusto così. Il divertimento che si prova a scorgerlo cento anni dopo è pari alla fragilità del messaggio. Capace di uno scatto bruciante che lo porta primo assoluto all'ascolto (mai sentito nessuno così accattivante, infido, malizioso), l'artista è risucchiato l'attimo dopo, quando lo scherzo declina e non esistono paragoni possibili con i Dylan-Phil Ochs tanto più lucidi, tanto più ricchi «dentro». Schiacciato dal fantasma del padre Woody (ma sia ringraziato in eterno per non aver seguito penose strade di « commemorazione »!) Arlo mette in mostra la differenza tra vecchia e nuova epoca: della radicata passione politica, intonata sulla temibile « macchina che ammazza i

fascisti », resta l'eco della beffa momentanea, l'ingiuria che afferma l'America nel momento stesso in cui vorrebbe negarla. Pacifista di quelli che oggi non si vedono più (razza adorabile, scomparsa con le Marce contro il Pentagono, da noi ristretta nell'orto anarco-radical), Guthrie riempie il cuore di gioia ma mostra armi spuntate: gli preferiamo Phil Ochs, per fare un esempio, cresciuto alla stessa scuola di antipatetismo ma capace di azzannar la realtà con più foga e intelligenza. La cronaca d'oggi, che vede il nostro eroe e gli altri ex del Greenwich Village riunirsi in lacrimosi banchetti occasionali, dà ragione alla tesi: Guthrie ha sbuffato un minuto di vita e poi è rientrato tra le righe, contentandosi di cantar Guantanamo di tanto in tanto,

a testimonianza di una tiepida fede « socialista ».

Nella piccola antologia allestita per l'occasione manca il pezzo più pregiato, Alice's Restaurant. Problemi di spazio (è una « cosa » interminabile) e di eccessiva notorietà ci hanno convinti in questo senso: chi ne fosse digiuno, può sfogliar la raccolta dei Poeti del Rock e gustare la ballad. Compare invece The Motorcycle Song, « figlia » dell'idea precedente, dolce celebrazione dell'easy rider nella stagione di Woodstock: e Pause of Mister Clause, dove lo humour a denti stretti maciulla ogni virtù americana facendo risuonare le corde del divertimento. Il paradossale gioca a dadi con la realtà: si sputa la disperazione di Hollis Brown per declamar la favoletta del « re nudo », inventando una nuova strategia per lingue biforcute. L'abilità di Guthrie s'impaccia qualche volta con la maniera: ma è davvero godibile il suo prendere in fallo la « logica borghese », il suo muoversi tra non-sense e allucinazione per dichiarar guerra all'ovvietà quotidiana.

Comin' in To Los Angeles, granello della « scoperta psichedelica », è un altro contributo alla definizione dell'artista: il sorriso, questa volta, non dissimula nulla, è divertimento e viaggio colorato allo stesso modo dei vecchi inni Byrds. La « lettera al distretto di leva », infine, sta un passo a fianco dei testi. E' un messaggio che descrive un'epoca, il singhiozzo di una speranza coltivata nei campuses chiamati Kennedy o Lyndon B. Johnson. La precarietà della vicenda non è mutata, da Blowin' in the Wind al Ristorante di Alice: il Guthrie dell'8 marzo 1966 semplicemente parla nudo, rinuncia a simboli e colombe, dice a chiare lettere pallide verità che oggi più nessuno vuole ascoltare.



Il dubbio di mister Clause (The Pause of Mister Clause)

La prossima canzone la dedicheremo a una grande organizzazione americana. Stasera, vorrei dedicarla ai nostri ragazzi della FBI.

È difficile essere un uomo del FBI. Innanzitutto, per essere un uomo del FBI, devi avere più di 40 anni, e la ragione è che ci vogliono più di 25 anni di permanenza per diventare tanto bastardo. Bè, è vero. Altrimenti non puoi unirti a loro. C'è bisogno di una atmosfera dove la tua indole bastarda possa crescere e svilupparsi e prendere una forma significativa nella complessa società odierna.

Ma non è per questo che voglio dedicare questa canzone al FBI. Il lavoro che devono compiere è una scazzatura. Voglio dire, devono pedinare la gente. Fa parte del lavoro. Seguirmi in giro. Sono in autostrada e sto guidando e mi finisce la benzina. Accosto. Anch'essi devono accostare. Fanno credere di essere rimasti senza benzina. Vado a prendere un po' di carburante. Devono decidersi se appiccarsi alla macchina o seguirmi. Supponi che io non ritorni e loro son rimasti alla macchina.

Oppure se vado in volo sull'aereo. Posso pagare metà tariffa perché ho un'età tra i 12 e i 22 anni, e loro devono pagare tariffa intera. Ma il fatto è che quando paghi tariffa intera devi salire sull'aereo per primo, in modo che si sappia quanti posti restano liberi per i ragazzi con biglietto a metà tariffa. E talvolta non ci sono posti liberi e qualche volta sì, ma non è detto che tu ci devi andare. Supponi che l'uomo del FBI salga e occupi l'ultimo posto disponibile: cosicché tu non puoi salire. Allora lui scende e tu sali. Come deve fare allora? È una bella scazzatura per lui.

Ma non è per questo che voglio dedicare questa canzone al FBI. Durante questi giorni e settimane difficili, a tutti è capitato di vedersela brutta almeno una volta ogni tanto. Sei in un brutto pasticcio e hai sempre un amico che dice «Hey, uomo! Non stai poi così male: guarda quel tizio!» e tu guardi quel tizio e lui sta peggio di te. E ti fa star meglio l'idea che ci sia qualcuno che sta peggio di te. Ma pensa all'ultimo tipo! Per un solo minuto — pensa all'ultimo tipo. Nessuno sta peggio di lui! Nessuno in tutto il mondo! Quel tipo... è così solo al mondo che non ha nemmeno una strada dove stendersi per farsi investire da un autocarro! Non accade niente a quel poveraccio! E tutto quello che può fare per crearsi un po' di eccitazione è scroccare un gettone da qualche parte, chiamare l'effibiai e dire «FBI?» loro dicono «Sì... dica» «Senta, mi piacciono Zio Ho Chi Min e il Presidente Mao, e i loro amici mi stanno venendo a trovare! Click!» Riattacca il telefono. E in due minuti (e non due minuti da quando ha riattaccato, ma due minuti da quando ha messo dentro il gettone) loro hanno 30 mila metri di nastro che gira! Schedari su nastro. Foto, pellicole, drammi, azioni su nastro e allora mandano in giro mezzo milione di persone per mondi interi... per il globo... a scoprire tutto il possibile su questo tipo!

Perché ci sono un po' di problemi collegati al tipo. Voglio dire, se era l'ultimo tipo al mondo, come ha fatto a procurarsi il gettone per il FBI? C'è un mucchio di gente che non è l'ultima al mondo ma pure i gettoni non riesce a procurarseli! Lui si muove e trova un gettone! Voglio dire, se deve scroccare un gettone per chiamare il FBI, come poteva servire il pranzo per tutta quella gente? Com'è possibile che il tizio più sfigato faccia un pranzo per tutta quella gente? E se era in grado di farlo e anzi stava per farlo, perché allora ha chiamato il FBI?

Loro risolvono tutte le questioni in due minuti! E questa è una gran cosa per l'America. Voglio dire, questo è il solo paese al mondo — be', non è il solo paese al mondo che riesca a risolvere qualcosa in due minuti, ma è il solo paese al mondo che dedichi due minuti a quel tipo! Altri paesi direbbero «Hey... è il tipo più sfigato. Schiacciatelo!». Ma in America non c'è discriminazione né ipocrisia, perché si interessano a tutti. E questa è una meravigliosa cosa dell'America.

E questo è il motivo per cui questa sera vorrei dedicare la canzone a tutti gli uomini del FBI tra il pubblico. Io so che non potete dire niente. Non potete dire «Ciao» perché allora tutti saprebbero che siete del FBI. Questo è un pasticcio per voi e per i vostri amici. Così non potete alzarvi e di nulla perché altrimenti sareste rispediti alla centrale e queto è un casino per voi.

Vi canteremo dunque quest'inno natalizio. È per tutti voi bastardi che siete tra il pubblico stasera. Si chiama «Il dubbio di Mister Clause».

Perché sedete là, in modo così strano?

Forse perché siete belli?

Dovete ficcarvi in testa che non siete normali.

Perché i poliziotti picchiano i pacifisti?

Prendete Santa Clause perché:

Santa Clause ha una camicia rossa, è un comunista,

e la barba, e i capelli lunghi, dev'essere un pacifista.

Che c'è nella pipa che sta fumando?

Mister Clause s'introduce in casa tua la notte,

dev'essere un drogato, ti vuole corrompere.

Perché i poliziotti picchiano i pacifisti?

Devi pensare di Santa Clause in modo pazzesco

Porta i capelli lunghi e ha la barba,

dà via gratis i suoi doni.

Perché i poliziotti picchiano i pacifisti?



Canzone della motocicletta

(Motorcycle Song)

Tutti qui devono cantare, stasera. Non è una canzone di quelle difficili. Scorre via in tutta semplicità «Non voglio pasticci, voglio solo guidare la mia motocicletta...» e tutto quello che dopo la rima va benissimo, così non dovete spremervi troppo, stasera. Proviamo adesso... quattro quarti. Così:

«Non voglio pasticci,
voglio solo guidare la mia motocicletta
e non voglio il solletico,
preferisco guidare la mia motocicletta,
e non voglio morire,
voglio solo guidare la mia moto - ci - cletta».

Ottimo! Tuttavia non c'era l'entusiasmo che avrebbe dovuto esserci. Per via di questa mancanza di entusiasmo vi racconterò di come ho scritto questa canzone e forse l'entusiasmo vi spunterà. O forse no.

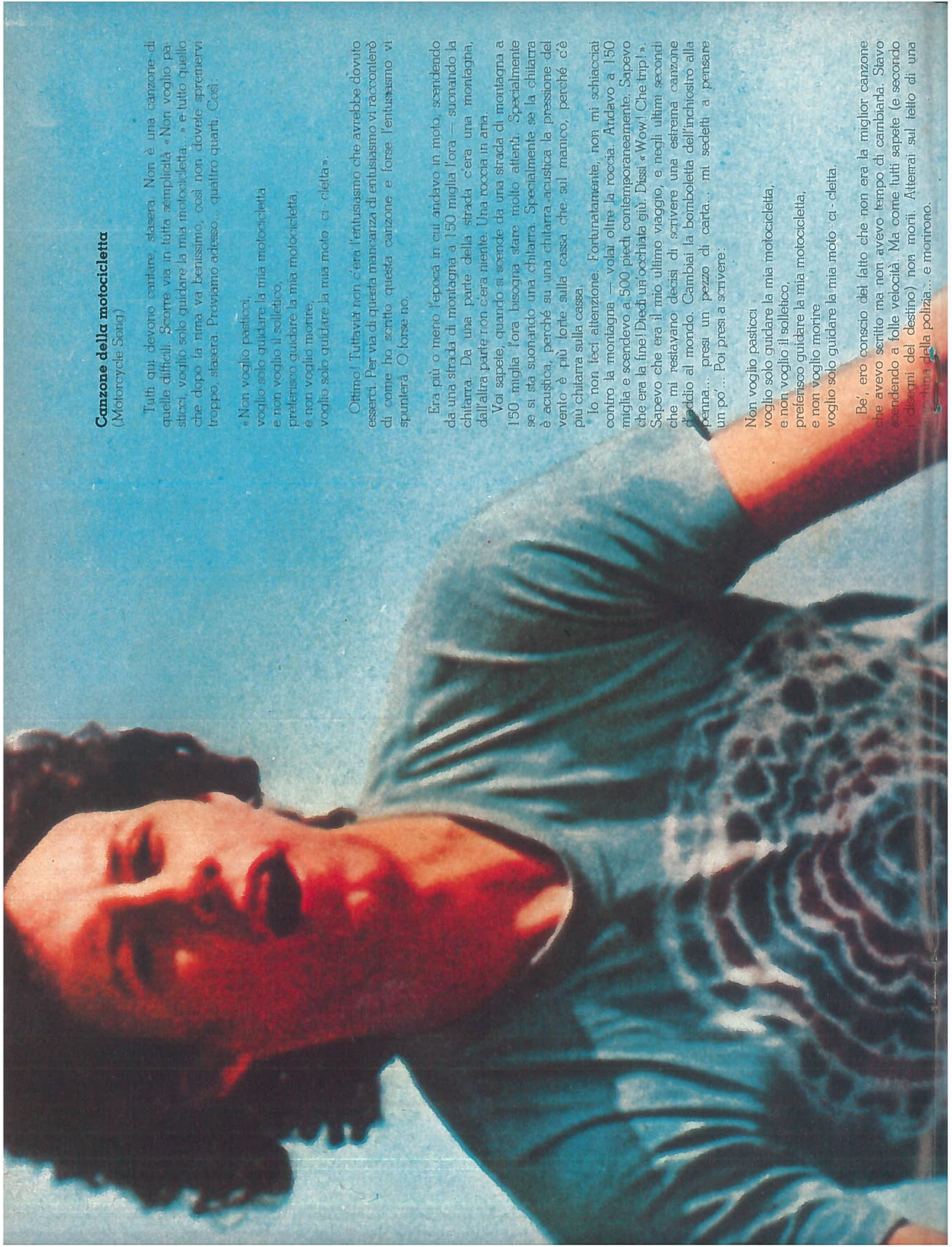
Era più o meno l'epoca in cui andavo in moto, scendendo da una strada di montagna a 150 miglia l'ora — suonando la chitarra. Da una parte della strada c'era una montagna, dall'altra parte non c'era niente. Una roccia in aria.

Voi sapete, quando si scende da una strada di montagna a 150 miglia l'ora bisogna stare molto attenti. Specialmente se si sta suonando una chitarra. Specialmente se la chitarra è acustica, perché su una chitarra acustica la pressione del vento è più forte sulla cassa che sul manico, perché c'è più chitarra sulla cassa.

Io non feci attenzione. Fortunatamente, non mi schiacciai contro la montagna — volai oltre la roccia. Andavo a 150 miglia e scendevo a 500 piedi contemporaneamente. Sapevo che era la fine! Diedi un'occhiata giù. Dissi «Wow! Che trip!». Sapevo che era il mio ultimo viaggio, e negli ultimi secondi che mi restavano decisi di scrivere una estrema canzone d'addio al mondo. Cambiai la bomboletta dell'inchiostro alla penna... presi un pezzo di carta... mi sedetti a pensare un po'... Poi presi a scrivere:

Non voglio pasticci
voglio solo guidare la mia motocicletta,
e non voglio il solletico,
preferisco guidare la mia motocicletta,
e non voglio morire
voglio solo guidare la mia moto - ci - cletta.

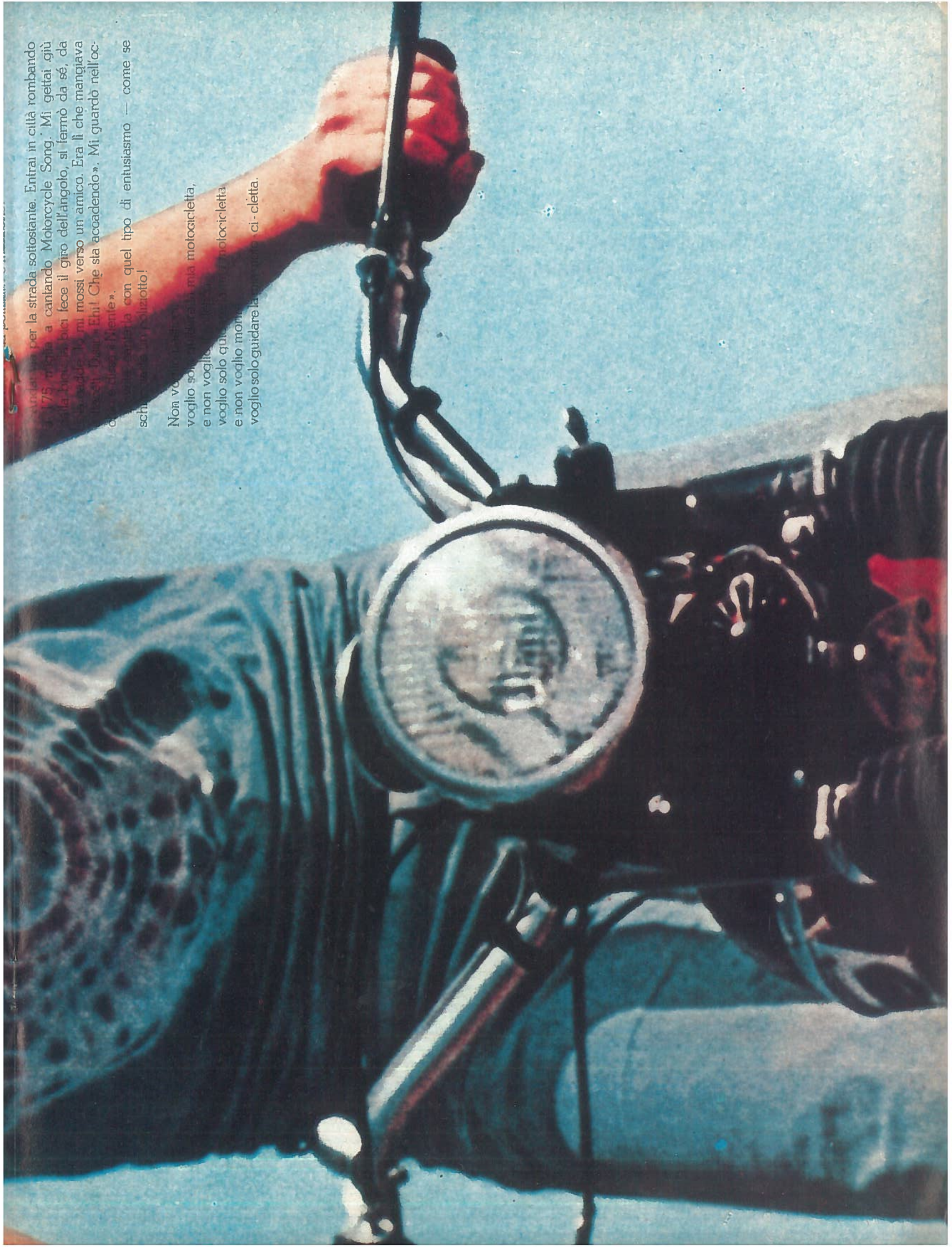
Be', ero conscio del fatto che non era la miglior canzone che avevo scritto ma non avevo tempo di cambiarla. Stavo scendendo a folle velocità. Ma come tutti sapete (e secondo i disegni del destino) non morii. Atterrai sul tetto di una macchina della polizia... e morirono.



andati via per la strada solitstante. Entrai in città rombando
a 175 miglia a cantando Motorcycle Song. Mi gettai giù
sulla birra, la bici fece il giro dell'angolo, si fermò da sé, da
sola cadde. Io mi mossi verso un amico. Era lì che mangiava
il caffè. Dico: «Ehi! Che sta accadendo». Mi guardò nell'oc-
chio e disse: «Niente».

Non volevo cantarla con quel tipo di entusiasmo — come se
schiattasse un poliziotto!

Non voglio guidare
voglio solo guidare la mia motocicletta,
e non voglio guidare la mia motocicletta
voglio solo guidare la mia motocicletta
e non voglio guidare la mia motocicletta
voglio solo guidare la mia motocicletta.





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



Pubblicità 3M

Arrivando a Los Angeles (Comin' in to Los Angeles)

Arrivando da Londra per la rotta polare
dopo un volo su un grosso aereo di linea,
belle fighe che volano dappertutto attorno all'apparecchio,
potremmo forse sentirci meglio?
Arrivando a Los Angeles con un paio di "pani",
non toccarmi i bagagli, per favore,
signor doganiere.

C'è un tipo con un biglietto per il Messico,
no, non potrebbe avere aspetto più strano.
Cammina per la sala con le sue cose e tutto,
sorride, ha detto di essere il Ranger Solitario.

Una donna hip cammina su un tappeto semovente,
fa il suo viaggio sulla scala mobile.
C'è un uomo nella fila e lei sta perdendo il senno,
a pensare che lui se l'è già fatta.

Arrivando da Londra per la rotta polare,
dopo un volo su un grosso aereo di linea,
belle fighe che volano dappertutto, attorno all'apparecchio,
potremmo forse sentirci meglio?
Arrivando a Los Angeles con un paio di "pani",
non toccarmi i bagagli, per favore,
signor doganiere.

Lettera al distretto di leva

«Supponi che dichiarino una guerra e nessuno ci vada»

8 Marzo 1966

Per tutta la mia vita mi è stato insegnato a vivere amando
la gente. Son cresciuto credendo e basandomi su un modo
di vita che è stato creato dalla mia stessa esperienza sino
ad ora. Questo modo di vivere è anche una ragione per
la mia esistenza. Io vivo perché ho una ragione per farlo,
ho qualcosa da compiere, uno scopo nella vita. Questo scopo
è amar la gente, e lavorare con la gente in modo da
progredire tutti verso una vita migliore, da amarci tutti
vicendevolmente, in modo da imparare l'uno dall'altro, e
creare un mondo dove la gente non cresca affamata, dove
gli uomini siano veramente liberi e non ostacolati da paura,
ignoranza, guerra.

Io non credo che la guerra significhi qualcosa di buono,
né che porti amore o rispetto per qualcosa di buono. Io non
credo che qualcuno oggi possa vincere una guerra. Possiamo
solo perderla, possiamo solo fallire il nostro scopo.

C'è molta gente in tutto il mondo che la pensa come me.
È gente di ogni razza e religione, e in molti casi un Dio è
presente nel loro credo. Il mio Dio è l'amore che la gente
si porta reciprocamente, e quest'amore è ciò a cui ho
consacrato la mia vita. Voglio vederlo crescere sino a che
guerra, odio, paura ed ignoranza non siano spariti dalla terra.
Andando alla guerra andrei contro le fondamenta del mio
vivere. Questo è il motivo per cui non posso andarci.

Grazie.

Arlo Guthrie



A cura di



"El Tor,"

FONIT - CETRA spa

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



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

CITTA' FRONTALE



U 1/2

fonit lpx 45

RIPRODIAMOCI LA CLASSICA

INTRODUZIONE



AD UN MASSACRO

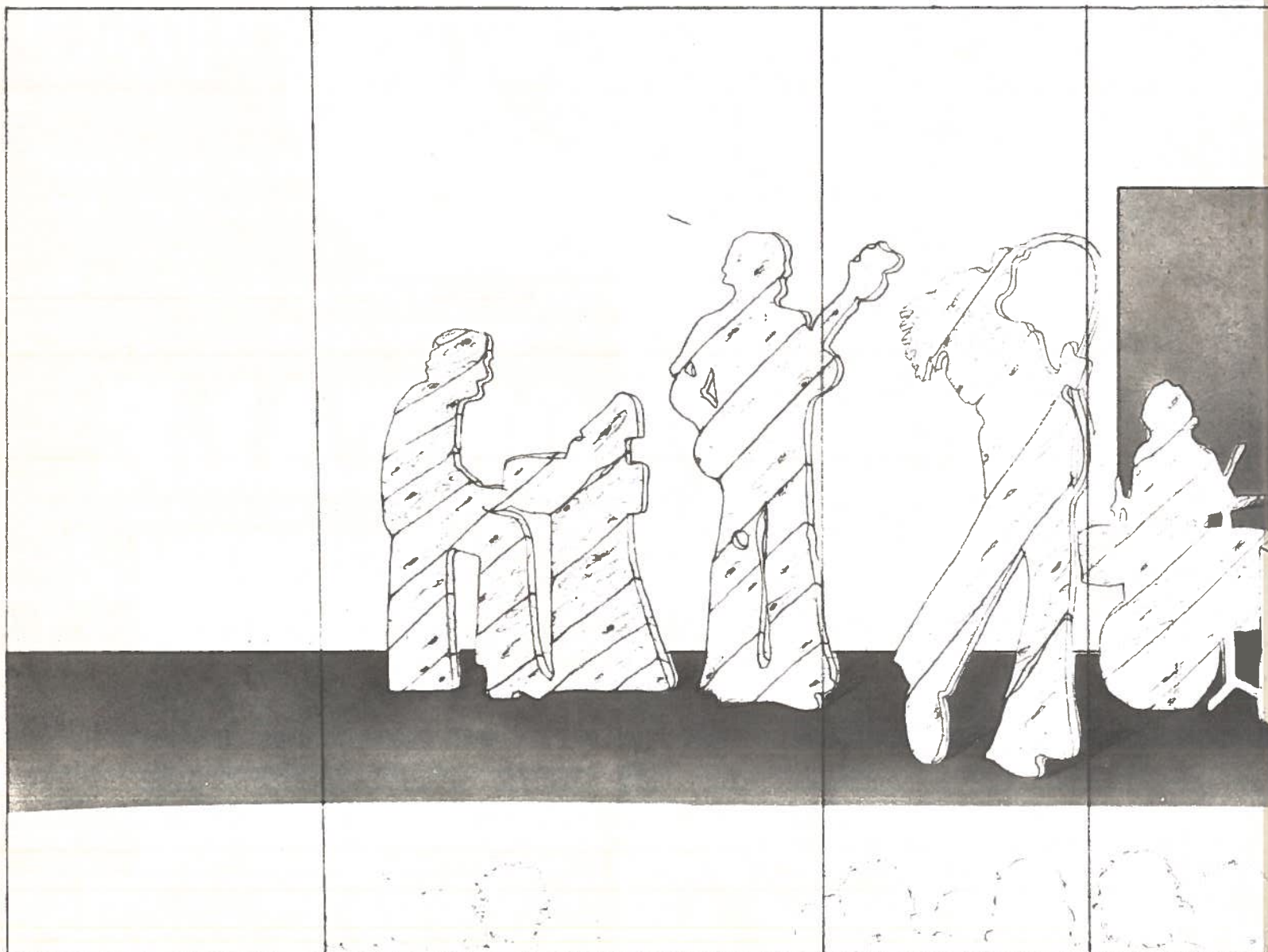
Il mirino dell'arma non ha motivo di vagolare esitante: l'oggetto del suo fastidio non ha la sagacia mimetica del Bersaglio Difficile ed evanescente che altrove l'Industria è riuscita a smalzire. Non c'è più fragile tigre di carta che il fenomeno del « classic in pop ». Non è possibile non scoprirne il vero volto di fronte ad esempi come il quasi-Liszt di Rick Wakeman o la presuntuosa pacottiglia cripto-strawinskiana di Jon Lord. Per non parlare della semplicioneria allegrotta di certo argentino Waldo de Los Rios, capace di voler rendere in bosanova anche Shoenberg o dell'Ave Maria elettrificata del furbo Deodato. Per finire col Bach nero imborotalcato del complessato Modern Jazz Quartet.

Vi sono alcuni punti cardine

attorno ai quali ruota la scoperta Divulgazione che fruscia carta filigranata: — Melodia (o Armonia) e — Ritmo. In tutto il patrimonio dotto occidentale del passato è imperativa la scelta melodica subito banalizzata dall'inserzione monoritmica (batteria). Ovvie le ragioni di facilità fruitiva. Dall'opera selezionata si scerne la melodia iniziale, introduttiva che viene fraintesa come dominante di un pezzo là dove il più delle volte (concediamolo) essa è semplice pretesto per l'odiato Sviluppo. Un'operazione da Antologia per scuola media, dove si riduce la poesia e la letteratura in genere, ad aned-

doto mitizzante perché presezionato, abituando l'orecchio alla superficialità parziale di una bella melodia senza completarne l'immagine che è per lei sostanza, non forma. Che cosa distingue infatti la quinta Sinfonia di Beethoven da una canzonetta (ambedue sono fatte della stessa materia: melodia ed armonia), se non nel fatto che nella prima la sostanza è costituita da lavoro incessante dei dialoghi strumentali, dalla ricchezza armonica, timbrica e nella prolifica offerta melodica senza risparmio, oltre ai famosi quattro accordi iniziali, buoni anche per reclamizzare un amaro. La Quinta senza il suo sviluppo ha

la stessa forza dirompente di una canzone di Orietta Berti. E a questo si aggiunge l'azione ulteriormente riduttiva del ritmo, da sempre ed in ogni campo zuccherino per palati ingenui, veicolo per medicine ritenute (da chi?) troppo amare per essere propinate alla Massa. Mentre l'astrattizzazione e pluralizzazione del ritmo da parte della musica occidentale è la sua forza ed il suo limite, comunque la sua caratteristica qualificante da rispettare, pena il creare qualcos'altro da lei. Cultura sculturata col pretesto occhiuto di acculturare, e con l'intenzione sotterranea di mantenere nella Massa una comoda ignoranza fantasiosa che dà vita al reditizio mito della musica classica noiosa, da sfrondare e semplificare per renderla accetta nel



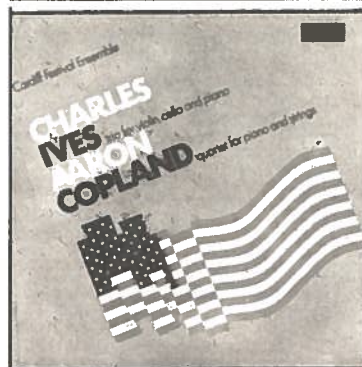
Nostro Tempo. Un Orlando Furioso senza Angelica nel bosco, un'antologia boccaccesca vietata ai minori di anni diciotto, un coito ridotto ad eiaculazione senza la fantasia sostanziale del Preliminare. Questa operazione semplificativa raggiunge esattamente lo scopo che si prefigge: attraverso la non-conoscenza della Storia, riuscire facilmente a far passare per Nuovo — da acquistare subito, ciò che ha la barba bianca. In questo sono coniventi infausti personaggi come i già citati Waldo de Los Rios con le sue versioni di opere celebri come la Sinfonia n. 40 in sol min. K 550 di Mozart (una delle opere più frequentemente violentate in senso assoluto) con l'immancabile ritmica da piano-bar con « automatico hammond ». E James Last con la sua versione-carosello della Romanza in fa magg. per violino ed orchestra op. 50 di Beethoven. E Jon Lord (ex Deep Purple) con la sua Gemini Suite, inqualificabile crogiuolo di stravinskismo mal digerito ed assunto nel suo dettato più super-

ficiale, un po' di rock pesante e « fughette » d'organo da far rimpiangere Jimmy Smith. E Rick Wakeman con le sue presuntuose « sei mogli » dove non c'è una sola nota non rintracciabile nella letteratura pianistica romantica ed in particolare nelle sonate di Liszt. E il trovarobe Keith Emerson, entusiasta ricercatore di letteratura organistica francese del settecento e squisito interprete di un Prokofiev da cartolina illustrata. Per finire con l'incredibile Modern Jazz Quartet (accreditato ancor oggi da certa critica che giura bontà della sua operazione) con i suoi rifacimenti « su Bach » in chiave jazzistica. Minstrels a contrario, neri vogliosi d'essere bianchi e che rinnegano il proprio passato, la propria tradizione musicale.

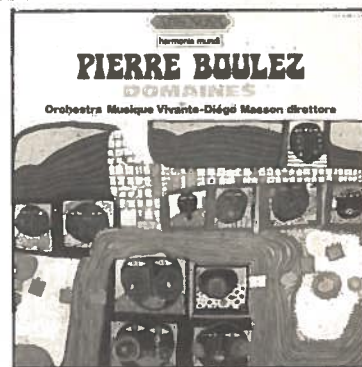
Dal momento che essi creano una musica « diversa » dai modelli originali, molto meno imparentata con essi di quanto la somiglianza formale vorrebbe far credere, non ci sarebbe bisogno di crociate. Ma tale mu-

sica costituisce con la sua presenza un ostacolo all'approccio popolare coi modelli originali, invece di favorirlo come si vorrebbe far credere. Ingloriosamente trasformati i tempi del corporativismo musicale, del confezionamento « nel Genere » e soprattutto del confinamento « nella Storia », il fine che deve guidare alla conoscenza ed allo studio della nostra storia musicale, è la comprensione del fatto contemporaneo. Senza questa ottica storico-dialettica si rischia di fare del purismo accademico senza utilità reale, concependo a contrario lo studio della musica dotta occidentale come un coito fatto di preliminari senza sbocco.

SEGNALAZIONI



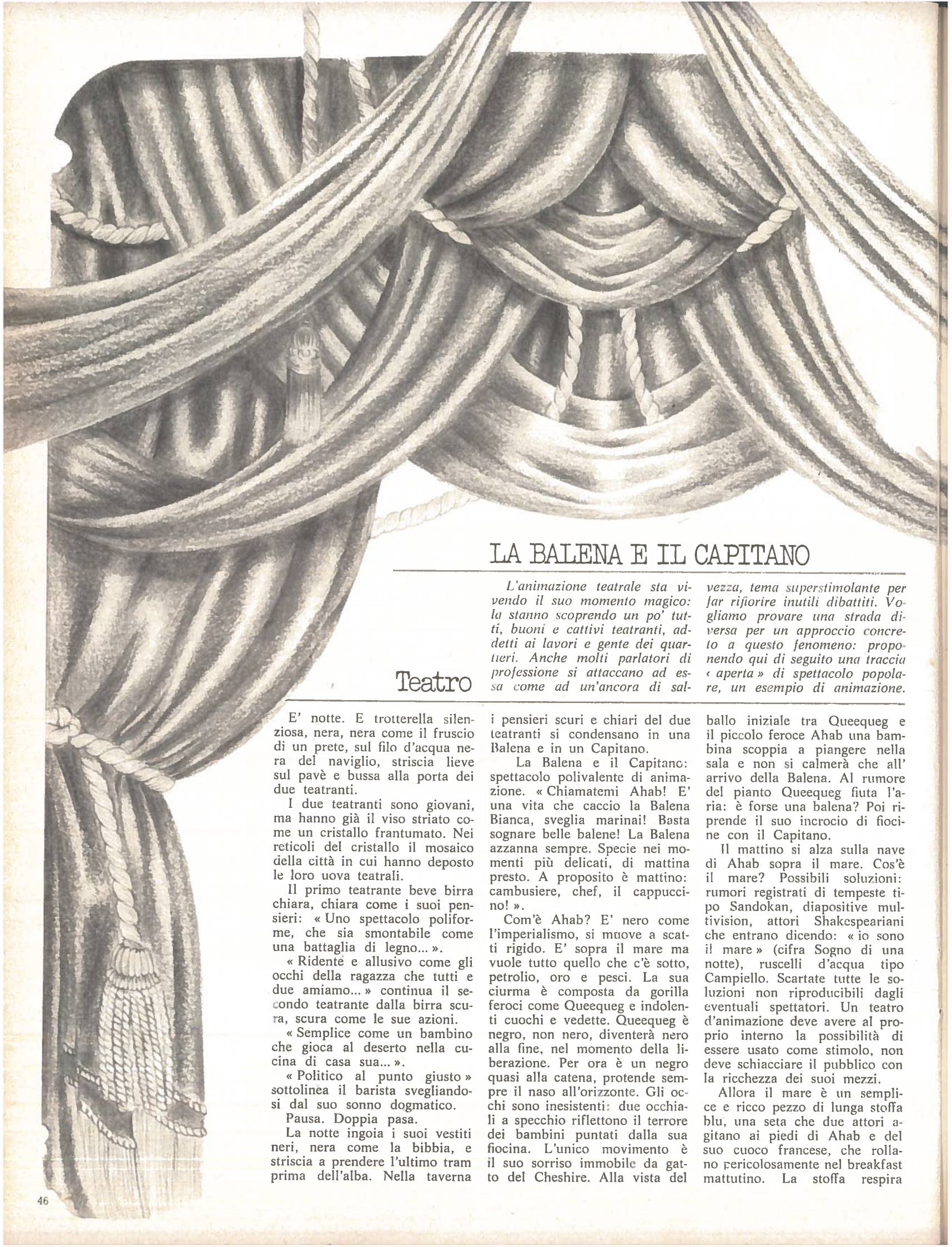
Assicuratore di professione, l'americano Charles Ives (1874-1954) è stato uno dei personaggi più emblematici ed importanti della scena musicale americana. Il trio per violino, pianoforte e violoncello esemplifica bene, nonostante ed in virtù della sua età (1904), lo straordinario distacco di Ives dai condizionamenti musicali esterni, principalmente europei. L'armonia, la melodia, il ritmo, la dissonanza erano elementi paritetici che Ives usava strumentalmente in vista del fine da raggiungere, senza soggiacere né agli uni, né all'altro. Più mediato, ma meno originale e ricco di situazioni appare invece il Quartetto per pianoforte ed archi del conterraneo Aaron Copland (1900). Appare in questo caso, al di là dell'eclettismo tipico del suo autore, un'impacciata reverenza nei confronti degli stilemi impressionistici occidentali. Charles Ives, Trio per Violino, cello e pianoforte; Aaron Copland, Quartetto per pianoforte ed archi; int. Cardiff Festival Ensemble (Argo LP stereo).



Considerato da molti più importante come direttore d'orchestra (interpretazioni « fondamentali » di Stravinsky) che come compositore, Pierre Boulez rimane un tassello importante del mosaico contemporaneo. Questa composizione, relativamente recente (1968) rivela la sua nascita solistica anche ad un primo ascolto privo di « note ». La prima esecuzione avvenne infatti per clarinetto-solo. Successivamente venne costruita attorno una struttura a « rimando speculare »: una prima parte a sei quadri col clarinetto solista che provoca sei gruppi di strumenti (archi / tromboni / oboe-chitarra elettrica-corno in fa / clarinetto / basso / marimba-contrabbasso / flauto-trombasax alto-fagotto-arpa); mentre nella seconda parte i sei gruppi strumentali rimandano al clarinetto protagonista al quale è lasciato lo sviluppo, la risposta, l'ultima parola. La scrittura essenziale, scandita, polistilistica, (come nello stile dell'autore), di chiara marca webberiana si profila in forma di suite ricca di situazioni stimolanti, anche per lo spazio fruibile lasciato agli esecutori. Primo fra tutti Michel Portal, ottimo rappresentante della scena musicale francese a cavallo tra free-jazz ed avanguardia dotta. Dalla la dimensione spaziale della composizione (disposizione dei gruppi strumentali rispetto al clarinetto protagonista) lo sarebbe strutturale una riproduzione quadrifonica. Pierre Boulez, Domains, Orchestra Musique Vivante-Diego Masson dirett. (Ars Nova LP stereo).



carlo cello



LA BALENA E IL CAPITANO

Teatro

L'animazione teatrale sta vivendo il suo momento magico: la stanno scoprendo un po' tutti, buoni e cattivi teatranti, addetti ai lavori e gente dei quartieri. Anche molti parlatori di professione si attaccano ad essa come ad un'ancora di sal-

vezza, tema superstimolante per far rijiorire inutili dibattiti. Vogliamo provare una strada diversa per un approccio concreto a questo fenomeno: proponendo qui di seguito una traccia « aperta » di spettacolo popolare, un esempio di animazione.

E' notte. E trotterella silenziosa, nera, nera come il fruscio di un prete, sul filo d'acqua nera del naviglio, striscia lieve sul pavè e bussa alla porta dei due teatranti.

I due teatranti sono giovani, ma hanno già il viso striato come un cristallo frantumato. Nei reticoli del cristallo il mosaico della città in cui hanno deposto le loro uova teatrali.

Il primo teatrante beve birra chiara, chiara come i suoi pensieri: « Uno spettacolo poliforme, che sia smontabile come una battaglia di legno... ».

« Ridente e allusivo come gli occhi della ragazza che tutti e due amiamo... » continua il secondo teatrante dalla birra scura, scura come le sue azioni.

« Semplice come un bambino che gioca al deserto nella cucina di casa sua... ».

« Politico al punto giusto » sottolinea il barista svegliandosi dal suo sonno dogmatico.

Pausa. Doppia pasa.

La notte ingoia i suoi vestiti neri, nera come la bibbia, e striscia a prendere l'ultimo tram prima dell'alba. Nella taverna

i pensieri scuri e chiari del due teatranti si condensano in una Balena e in un Capitano.

La Balena e il Capitano: spettacolo polivalente di animazione. « Chiamatemi Ahab! E' una vita che caccio la Balena Bianca, sveglia marinai! Basta sognare belle balene! La Balena azzanna sempre. Specie nei momenti più delicati, di mattina presto. A proposito è mattino: cambusiere, chef, il cappuccino! ».

Com'è Ahab? E' nero come l'imperialismo, si muove a scatti rigido. E' sopra il mare ma vuole tutto quello che c'è sotto, petrolio, oro e pesci. La sua ciurma è composta da gorilla feroci come Queequeg e indolenti cuochi e vedette. Queequeg è negro, non nero, diventerà nero alla fine, nel momento della liberazione. Per ora è un negro quasi alla catena, protende sempre il naso all'orizzonte. Gli occhi sono inesistenti: due occhiali a specchio riflettono il terrore dei bambini puntati dalla sua fiocina. L'unico movimento è il suo sorriso immobile da gatto del Cheshire. Alla vista del

ballo iniziale tra Queequeg e il piccolo feroce Ahab una bambina scoppia a piangere nella sala e non si calmerà che all'arrivo della Balena. Al rumore del pianto Queequeg fiuta l'aria: è forse una balena? Poi riprende il suo incrocio di fiocine con il Capitano.

Il mattino si alza sulla nave di Ahab sopra il mare. Cos'è il mare? Possibili soluzioni: rumori registrati di tempeste tipo Sandokan, diapositive multivision, attori Shakespeariani che entrano dicendo: « io sono il mare » (cifra Sogno di una notte), ruscelli d'acqua tipo Campiello. Scartate tutte le soluzioni non riproducibili dagli eventuali spettatori. Un teatro d'animazione deve avere al proprio interno la possibilità di essere usato come stimolo, non deve schiacciare il pubblico con la ricchezza dei suoi mezzi.

Allora il mare è un semplice e ricco pezzo di lunga stoffa blu, una seta che due attori agitano ai piedi di Ahab e del suo cuoco francese, che rollano pericolosamente nel breakfast mattutino. La stoffa respira

a piccole onde e s'ingrossa con il crescere del vento. In teatro è il cosiddetto effetto a vista.

Parte la nave di Ahab. E' una caccia. Ma dove si va a cacciare la Balena? Immobili sul palco? Un girotondo, o un semplice disegno di una nave? No la caccia è tra il pubblico. La Balena può nascondersi tra ogni bambino, le fiocine della

fantascienza di bassa lega, mostri e eroi. Ma è bianca. Dunque è un gigante buono, perseguitato da piccoli uomini neri. E' pesante. Pesa 2 milioni di chili. E' una mamma universale e positiva, è tutta la sinistra italiana nel suo numero sterminato di voti, è una voglia di vivere straripante. E' simpatica come una torta che cammina. E poi, oltre a queste caratteristiche, salta, nuota e soffia. Da Buona Balena Bianca. Salta: e come appare all'orizzonte saltando nel suo enorme costume bianco ha già conquistato tutti. Non è un salto: è una risata

della realtà cittadina. Si danno convegno al bar del mare la Balena, proprietaria del luogo; il Polipo, dai lunghi tentacoli, tubi di gomma, un socialdemocratico accomodante; il pesce Martello, dalla testa ricoperta con un enorme martello di gommapiuma dipinta di nero, onesto operaio della bassa marea; la Stella Marina, la più bella del gruppo, in posa « Marilina fermata d'autobus », calzamaglia rossa e stella dorata di cartone, signora bene di Montanapoleone; il pesce Gatto, un estremista dalla lunga coda desideroso di mettere una bomba nella pancia della nave di Ahab; mamma tonno, contadina delle campagne del mare che si trascina dietro le scatolette di tonno dove sono finiti i suoi bambini per colpa di Ahab.

I pesci organizzano una trappola per Ahab. Stella Marilina irretisce la vedetta priva dei regolamentari di cera tipo Ulisse, il Pesce gatto provoca (è il suo mestiere) Queequeg e gli fa sbagliare il colpo. Senza munizioni e uomini, Ahab, di cui appare solo la testa dietro al lenzuolo, traballa alle martellate dei pesci guidati dal Martello sotto la regia della Balena. Ma l'imperialismo è duro a morire, seguace della nota teoria di C. Marx, nel momento supremo del pericolo con sommo sprezzo della vita (altrui) inquina il mare. Ahab e Queequeg estraggono due taniche e rovesciano petrolio immaginario in scena. Tosse e convulsioni dei pesci. Il pesce Gatto inizia a cantare una canzone triste: « I delfini e le meduse — i pinguini e i baccalà — tutti insieme tra le onde — ballavano il rock n' roll ». E' la fine? La Balena ha perso? No! La Balena indossa una maschera antigas: (che tristezza vedere una Balena con una maschera antigas) e fugge a Milano.

Problema: l'idea centrale dello spettacolo è precisamente quella di far scappare la Balena a Milano. Ma dal punto di vista scenico teatrale come si realizza questo? Sulla canzone del pesce Gatto cala un lenzuolo con il profilo del Duomo disegnato. A ciò si accompagna una specie di radiocronaca diretta per tutta la sala: la fuga della Balena minuto per minuto. « La Balena fugge nel Mediterraneo » — « Dove fuggi? Ho inquinato anche il Mediterraneo » — urla Ahab. « Moby risale l'Adriatico e arriva a Venezia! » « Venezia sprofonda sotto il peso dell'inquinamento! » « La Balena ha imboccato il Po... ». Sul palco, sotto l'immagine del Duomo i pesci si sono liberati dei loro costumi

e ora sono i rumori e la folla della città in cui la Balena non riesce a raccapezzarsi: un tram, un tassì già occupato. Un motociclista quasi investe la Balena, che rimane inghiottita dal traffico. Nella città piomba la nera sagoma di Ahab e l'anima a specchio di Queequeg. Il golpe è arrivato. Ahab minaccia, invoca l'aiuto delle autorità per cacciare la Balena. Servizievole si presenta il Prefetto Perfetto, che ordina lo sgombero di tutte le Balene che occupano troppo spazio, troppo verde, puzzano di pesce e soprattutto sbuffano in presenza delle autorità costituite. « I pesci devono stare sotto il mare — urla Ahab — come i bambini dietro i banchi ». Un coro di fischi dei bambini presenti allo spettacolo accoglie questa dichiarazione. Queequeg si volge inferocito verso tutta la sala, e guidato dal Prefetto annusa il pubblico. Ma ecco di nuovo la Balena, sempre lei, ma si è travestita da signora per bene: fazzoletto in testa e collana. Entra nel metrò. Il metrò sono quattro signori che reggono (fingendo di attaccarsi) un bastone sulle loro teste, seduti su quattro sedie, appena scossi dal movimento della vettura. La Balena è troppo grossa, occupa sbuffando tre posti. « Ma che puzza di pesce » — esclama un ubriaccone. « Certa gente che puzza non dovrebbe parlare di puzza! » ribatte subito una acida zitella. « Uff, uff: quand'è che si arriva al mare? » — chiede la Balena. — « Buona questa — esclama la signora — devo giusto comprare il pesce per i miei bambini: adorano il pesce fritto! » (Terrori di Moby).

Siamo appena a metà spettacolo e lo spazio è piccolo per raccontare ancora la girandola di situazioni, multe su multe che fioccheranno sulla Balena (pesa tanto da fermare la metropolitana, occupa troppo verde), guerre contro le guardie del Prefetto Perfetto a base di armi chimico-batteriologiche come una buona zaffata di grappa ecc. Fino al risolutivo intervento finale dei bambini, che, abbondantemente forniti dall'ubriaccone di regolamentari tetrapak della Centrale del Latte, scateneranno una manifestazione sediziosa contro Ahab.

Non è difficile in fondo dare vita a uno spettacolo poliforme, ridente e allusivo, semplice come una battaglia di legno. Basta avere una taverna e birra chiara e scura, come i nostri pensieri e le vostre azioni.

Gastano Sansone



ciurma frugano tra gli spettatori, mentre l'onda della musica di Ahab si alza su tutti: « Re del mare il capitano - di ogni spiaggia sei il terror - l'acqua chiara scurirà - Tutto il mare noi vogliam! ». L'indolente vedetta regge una vela triangolare e avvista in lontananza la Balena: « Laggiù salta, soffia... distribuisce cioccolatini gratis! ».

Mentre la nave sparisce tra il pubblico, sul palco si stazza la Balena. Cos'è la Balena? Risposta: E' una cosa enorme, e bianca. Fosse una cosa enorme nera saremmo nel regno della

in alto. Nuota: è il mare, un sogno per gli spettatori della città delle case sempre fisse. Soffia: qui il problema è complesso. Cosa vuol dire che soffia? Mettiamo al collo dell'attrice un trucco meccanico tipo soffiato da clown? Divertente, ma che senso ha? No, la Balena sbuffa: « Uff, uff, uff! ». Sbuffa perché è perseguitata, perché ha voglia di correre e non la lasciano correre per i mari, sbuffa per colpa di Ahab, come il bambino sbuffa per essere costretto ore e ore al banco.

Ora siamo sotto il mare: basta un semplice movimento della stoffa blu. Si alza la striscia e sotto entrano i vari pesci, personificazioni antropomorfe



PRIMA DI "NOVECENTO"

Oggi ho visto *Novecento*, il film a cui Bernardo Bertolucci sta lavorando da due anni. A beneficio di uno degli attori del film, Robert de Niro, di passaggio a Roma, è stata proiettata una copia di lavorazione, con un gran numero di scene stampate in bianco e nero, una colonna-guida internazionale (eccezionalmente chiara quà e là, come un suono definitivo) e molte inquadrature, chissà quali fra le tante che compongono questo film di oltre sei ore, che spariranno dalla versione definitiva. Mancava la musica (che sta componendo Ennio Moricone) e, trattandosi di un film musicale, dove la macchina da presa danza come in un musical americano di Stanley Donen e i personaggi attraversano il campo come in un musical ungherese di Miklos Jancsó, tutte le immagini che vedevo e i suoni che sentivo si affermavano sempre troppo o troppo poco. Quasi tutti gli attori, anche gli italiani e i francesi, parlano in inglese per la maggior parte del tempo, e io non capisco bene l'inglese, o almeno non al punto da non dover faticare per capirlo. Perciò non mi sembra possibile parlare del film in sé, e comunque non fino a giudicarlo, quanto piuttosto di descriverne alcune caratteristiche e le relazioni che stabilisce con gli altri film di Bertolucci.

Novecento sogna una data, forse non autorevole come quella del suo titolo, ma abbastanza significativa da farci di-

re, parlando del cinema dell'autore di *Prima della rivoluzione*, che esiste un Bertolucci di prima di *Novecento*, ed uno successivo. Con l'eccezione di *Partner*, film eccezionale e aberrante sotto tutti gli aspetti, la filmografia di Bertolucci è delle più coerenti, delle più fedeli al progetto iniziale. Rivisto oggi, *Prima della rivoluzione* sembra la versione povera di *Ultimo tango a Parigi* e credo che da sempre l'aspirazione profonda, e la natura reale, dei suoi primi film fosse la stessa degli ultimi. La differenza sta nel rapporto diverso che essi stabiliscono con la macchina industriale e mi sembra fuori dubbio che per quanto quest'ultima possa essere schiacciante, è al suo interno e non al suo esterno, nella vera costrizione e non nella falsa libertà, che il cinema di Bertolucci si realizza completamente.

Novecento, che di questa macchina fa l'uso più completo (divi internazionali, budget produttivo enorme, tempo di lavorazione senza precedenti, équipe di alto livello professionale), è il meno macchinoso e ingombrante kolossal della storia del cinema, un film ricco che non sente mai il bisogno di ricordarci la sua ricchezza, che non ne abusa per darsi un'apparenza vistosa, che non si propone in un solo momento di impressionare lo spettatore con la commestibilità estetica tipica dei film miliardari. Questa umiltà, che non ha niente a che fare con la vergogna dei



Laura Betti



Gerard Depardieu e Stefania Sandrelli



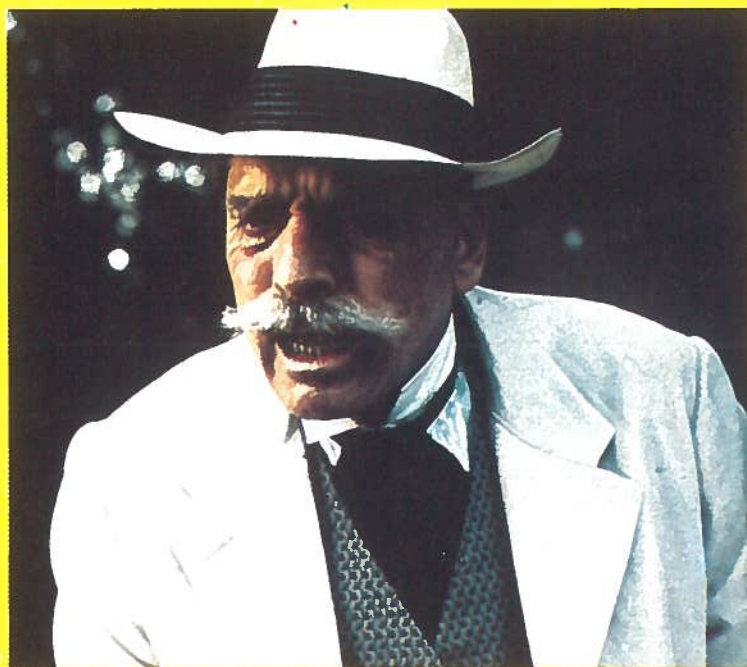
Donald Sutherland

propri mezzi, o con un loro uso scriteriato, è la conseguenza di un'utilizzazione *verticale* delle possibilità offerte dall'alto costo, lontanissima dall'abuso spettacolare e da parvenu che ne fanno di solito i transughi del nuovo cinema.

Novecento fa pensare — e non solo qua e là, per citazioni — a tutti i film precedenti di Bertolucci, soprattutto a *Strategia del ragno* per la luce degli esterni, a *Il conformista* per quella degli interni, a *Partner* per la costruzione di uno spazio che è prima di tutto uno spazio teatrale e, in qualche modo, a *Prima della rivoluzione* a causa dell'aspirazione al bel canto, anzi all'opera, che lo attraversa tutto. Ma si tratta di somiglianze quasi superficiali, perché si producono all'interno di una differenza sostanziale. Non abbiamo più a che fare con alcuni personaggi in un décor che li amplifica, come accadeva alla giovane coppia di *Prima della rivoluzione*, con la Roma onirica e impossibile di *Partner*, per la maschera di Marlon Brando di cui la Parigi corrucciata e livida costituiva un gigantesco riflesso. Con *Novecento* si ha la tentazione di dire (paradossalmente, essendo l'epica di un gruppo di famiglia, sia pure senza interno, condannata ai grandi spazi) che i protagonisti del film sono le comparse (cose che forse aveva capito bene Giuseppe Bertolucci facendo *Abicinema*), oppure le masse, come avevano tentato di fare i fratelli Taviani con *Sotto il segno dello scorpione*. Come dire che, con *Novecento*, il cinema di Bertolucci è ancora un Teatro (della crudeltà), ma il nuovo movimento che attraversa la scena e la modifica è quello del coro che esce con prepotenza dalla penombra dove viene di norma relegato e diventa il protagonista, sottraendo spazio ai protagonisti tradizionali. Questi ultimi non smettono certo di esistere, anzi fanno di tutto per affermarsi, prima di tutto al livello della loro *maschera*, e infatti il film raccontando i primi 45 anni del nostro secolo (e permettendosi una fulminea occhiata sul presente) ci mostra i personaggi invecchiare di continuo, sottopista ad un maquillage sempre più invadente (fino al finale, in cui i volti dei

due protagonisti assomigliano a quello del vecchio astronauta di 2001). Tuttavia, più Burt Lancaster si ripiega su se stesso, Romolo Valli scompare sotto la barba, Robert De Niro si cancella dietro gli occhiali, Donald Sutherland perde i capelli, e più ci rendiamo conto che i loro sono gli espedienti antichi di chi non ha altro mezzo per richiamare la nostra attenzione, tutti quanti travolti da una folla, come Trintignant in una scena celebre de *Il conformista*. Questa folla di comparse, per lo più contadini emiliani, occupano la scena progressivamente, invadendola con una *gestualità* antica che appare sconvolgentemente moderna, mentre i protagonisti si perdono fra le maglie del racconto senza neanche conquistarsi un *last shoot* che ci lasci supporre la loro prossima sparizione (dopo un bel po' che non la vediamo più, veniamo a sapere che Stefania Sandrelli è morta per bocca di Gerard Depardieu, così come la cameriera comunica a De Niro e allo spettatore che Dominique Sanda è partita). Come se questo destino (il ripiegamento e la scomparsa dell'eroe psicologico ottocentesco, la sua eliminazione simbolica da parte delle masse novecentesche), forse non previsto prima delle riprese, fosse stato comunque intuito, la cacciata e fuga dei protagonisti da parte delle comparse si travasa nell'intreccio, e ne costituisce, oltreché il finale (l'uccisione del padrone), addirittura l'inizio, con l'inseguimento di Attila e Regina, una coppia diabolica di fascisti, da parte delle contadine. In fondo le sei ore del film, e i 45 anni di storia che esso mostra, sono soltanto il tempo necessario per giudicarli, e condannarli al fuori-campo.

Di rado un film sembra così tradizionale e al tempo stesso tanto moderno come *Novecento*, che da una parte non rinuncia a tutto l'armamentario tradizionale (fino a far pensare a Visconti, al calligrafismo pedante del cinema accademico, e perfino al Losey di *Messaggero d'amore*) e dall'altra sembra risucchiarlo dall'interno, vanificarlo, distruggerlo completamente per esibire solamente i propri procedimenti, la propria *respirazione* (fino a far



Burt Lancaster



Sul set di Novecento



pensare alle esperienze più radicali del cinema moderno, da Robert Kramer a Théo Angelopoulos). Questi assorbimenti, queste contaminazioni di stili e forme diverse — un unico tessuto, un'unica *tela* che, come quella di Penelope, si compone di giorno per essere sciolta di notte — mi sembrano il dato stilistico più forte e più nuovo di *Novecento*: spezzare l'omogeneità della rappresentazione borghese, tardo-accademica, per ritrovare un'eterogeneità di materiali che corrisponde, politicamente, al conflitto di classe e, esteticamente, al grande telone rosso del prefinale.

Se *Novecento* appare così lento e solenne non è soltanto perché in campagna le giornate sono più lunghe, ma perché il suo tempo è quello del mondo visto dai vecchi e dai bambini, e *Novecento* è un film pieno di vecchi e di bambini, come *La quinta stagione* di Gianni Amico. Andare incontro, quasi senza volerlo, quasi scivolando su un piano inclinato, alle comparse che affollano il film, al *documentario* che costituisce sempre l'inconscio di qualunque film di finzione (anche del più artificiale), alla realtà del film piuttosto che alla realtà nel film, dà per la prima volta la possibilità a Bertolucci di raccontare le vicende dall'esterno, di mettere in scena dei personaggi senza che né lui né lo spettatore possano veramente identificarsi con loro. Solo apparentemente *Novecento* è la storia di due persone che nascono insieme il primo giorno dell'anno 1900, il figlio di un servo e il figlio del suo padrone, che crescono insieme e invecchiano insieme, attirandosi e respingendosi, baciandosi e picchiandosi, amandosi e odiandosi, come i due Pierre Clementi di *Partner*, come le due metà dolorose di un'unità perduta, o non ancora inventata. Mano a mano che il racconto procede, verso il presente, verso il futuro, grazie al più lungo flash-back della storia del cinema, si ha l'impressione che il movimento reale sia verso il passato, verso il tempo trascorso, smarrito, dimenticato, rimosso. Da questo punto di vista *Novecento* fa pensare a una lunga seduta di psicoanalisi della storia durante la qua-

le, se si vuole capire il senso della fine, bisogna fare luce sull'inizio. Da qui l'ambiguità ma anche la logica, giustificabile solo su un piano analitico, del finale oltraggiosamente anello, con cui il film ricomincia, si conclude, o meglio si sospende, agli albori del secolo dove era iniziato. E' l'infanzia del novecento a spiegare la festa del 25 aprile, così come l'infanzia di Olmo e di Alfredo, che mi sembra in assoluto la parte più bella di *Novecento*, contiene già, con i riti misteriosi e il fiato sospeso propri di quell'età, tutta l'evoluzione del servo e del padrone, e il segreto del loro rapporto.

— Mi fai senso, mi fai senso! — grida a Olmo una bambina. E il *senso*, nel suo triplice significato di *paura*, *sensualità* e *ragione* contiene lo scioglimento di tutti gli enigmi; è esso che viene continuamente interrogato. In *Novecento* la sensualità appare cieca (la stessa cecità simulata da Dominique Sanda nella scena del ballo) e animale (raramente un film ha utilizzato così meticolosamente le possibilità offerte dal *bestiario*). Vi è l'idea di un erotismo corporale che si identifica con la presa del potere, un intreccio di desiderio sessuale e desiderio politico che vede lo scoprimento del glande e l'uccisione del padrone come i due anelli di una stessa catena, e il possesso della terra da parte dei contadini la conseguenza logica del fatto che, da bambini, la "inculcavano", come insegna uno dei loro giochi. Presa di possesso che non avviene realmente, tanto da fare dell'*assenza di orgasmo* uno dei motivi ricorrenti del film. Impossibilità di "venire" più, fra il latte e la merda, che caratterizza il nonno di Alfredo e Regina; impossibilità di venire ancora per Olmo, che non ritrova le erezioni della sua adolescenza. Questo senso che non si ritrova più, ma che si cerca imperiosamente, è anche e soprattutto il senso della storia, che forse si perde nel momento in cui i contadini consegnano le loro armi. Di tutti questi sensi, il film va alla ricerca instancabilmente. *Novecento*, ovvero alla ricerca del senso perduto.



Dominique Sanda



Ascesa, eclissi e riapparizioni di Lee Konitz

IL SUONO VENUTO DAL FREDDO



La recente riapparizione di Lee Konitz, in giro per l'Italia, ha fatto tornare per qualche tempo di una certa attualità i suoi dischi e la sua smilza figura, rappresentativa di quel cool jazz che aveva mietuto tante vittime negli anni del suo ambiguo trionfo. Con questo contributo su uno dei più rispettabili protagonisti di quell'epoca di riflusso, vogliamo proporre specialmente ai lettori che ignorano un passato ventennale di astuzie e di polemiche un ridimensionamento critico e anche un'obiettivo inquadramento storico-discografico.

Nel 1950 Barry Ulanov, nelle ultime pagine della sua *Storia del jazz in America*, scrisse un'apologia di Tristano, di Konitz e, soprattutto, di John La Porta. Di quest'ultimo più nessuno oggi ha sentito parlare; di Tristano e Konitz, da quegli anni, ancora occasionalmente s'è letto, ma certo nemmeno di loro molto. Eppure negli anni 50 non v'era quasi incontro a tema jazzistico, formale o informale, che non finisse col cadere nel discutere della loro musica, della musica cool.

Ricordo che Mingus, che nel '52 aveva chiamato Konitz a registrare con lui, nel '55 — più di venti anni fa — disse testualmente al *Down Beat*: « Io non sapevo che Lee Konitz suonasse in maniera così cadaverica come Paul Desmond », « I did not know that L. K. played as dead P. D. ». As dead, impagabile; Boris Vian, che scriveva su *Jazz Hot*, disse che tale giudizio, che nella morte accomunava i due, ne riassumeva a perfezione lo stile.

Naturalmente ciò non valse a far riflettere i musicisti chiamati in causa e nemmeno, tantomeno, a modificare l'atteggiamento del pubblico verso di loro, in quel tempo ancora affatto favorevole. A Paul Desmond e Brubeck favorevole, ancor più che a Konitz e Tristano, secondo la consueta ventura per cui giungono prima a essere compresi gli imitatori che non i maestri, ovvero anche coloro che pasticciano di più con le nuove le vecchie maniere.

Il panorama del cool era vasto, ma anche artificialmente sorretto. Gillespie, Roach, Mingus, Powell, ma persino Parker sembrarono cedere il passo al nuovo « genere » la cui più rigorosa manifestazione era ap-

punto in Tristano e Konitz, che aveva turbato profondamente anche il pensiero musicale di Miles Davis, ma che già anche si stampava in serie, nella bigiotteria gusto-crociera dell'orchestra di Stan Kenton, dove pure finì col ben sistemarsi lo stesso Konitz.

Tanto misere conclusioni nascono da assai speranzose premesse, ma piene di disordinato entusiasmo e di violenza nei confronti dei subalterni. L'apparenza suggeriva il nascere di una stagione felice, di scambio e arricchimento con l'altra musica, quella cui sempre ci si è dovuti inchinare, quella della tradizione colta europea. C'erano ora musicisti affermati e grandemente stimati, Stravinskij, Milhaud, Bernstein, Copland, Barber, che s'interessavano al jazz; c'erano musicisti di jazz che uscivano dai club fumosi della vita notturna per andare a lezione da loro, aspirando ai concerti nelle università, per le associazioni musicali. Il senso d'inferiorità per gli (o)scuri antenati poteva qui placarsi, mentre si placavano i tamburi, tacevano del tutto o venivano incarcerati nel fruscante bisbiglio delle spazzole.

La controriforma, dopo la riforma parkeriana, era in atto: suo assioma idealistico di fondo era la superiore nobiltà dell'armonia e alcuni tra i jazzmen più sofisticati affermavano poi la sublimità del contrappunto polifonico. A ripensarle oggi, quelle cose e le affermazioni che le accompagnarono hanno lo sgradito sapore dell'imparaticcio, del compito fatto a casa copiando qua e là dall'enciclopedia popolare. Come altrimenti giudicare l'affermazione di Konitz secondo cui Bartok era uno dei musicisti più ricchi di swing, eccezione fatta per Bach; che di Stravinskij non si capisce nulla, come disse Parker affermando del resto di adorare tutti i musicisti moderni, aggiungendo di avere anch'egli Bartok quale favorito, ma di amare anche i classici, letteralmente «Bach, Beethoven, etc.». Povero Parker, costretto dal clima culturale degli anni a dire di tali scempiaggini, lui che di tutto il repertorio classico ha amato in modo da farcelo sapere con la musica, soprattutto l'havanera della Carmen, ispi-

rata del resto a un motivo d'autore cubano. Di Dave Brubeck, che va ai corsi di Schönberg, pura marca viennese verrebbe da dire: «Ho preso da Schönberg due lezioni — egli racconta — Alla seconda, gli ho portato un pezzo di mia composizione». «Eccellente — mi ha detto —, ma ora rientri in lei e non scriva più nulla di tal genere, senza sapere «il perché di ciascuna nota». Io gli risposi — continua Brubeck —: Ma non è sufficiente che l'insieme suoni bene?». «No — mi ha risposto —. Bisogna sempre sapere il perché». «E questa fu la mia ultima lezione con Schönberg». Povero Brubeck, dicevo, che non ha poi mai voluto capire il perché è finito ben presto col non offrire più alcuna valida ragione, oltre l'edonismo perché si stesse ad ascoltare le sue ulteriori composizioni... ma che dico?, pastelle sonore.

Questa sciaguratissima vicenda nemmeno è stata molto utile al senno di poi. I due musicisti che maggiormente in essa rappresentano qualcosa di serio, Tristano e Konitz, sono scomparsi mentre a lungo rimanevano in auge ciarlatani alla Bru-

beck, o azzecagarbugli alla John Lewis (Modern Jazz Quartet per rinfrescare la memoria), o i sommeliers tipo George Shearing (resto attonito alla memoria che una qualche colpevole lettura me ne fece acquistare un LP: piaceri sofisticati prometteva la vetrina, cucina internazionale, le migliori salse; roba da manicomio). Ma tutto ciò non poteva bastare e vi si aggiunse la coda dell'orroro programmatico pregasliniano della terza strada, una *composta*, in effetti del tutto culinaria di spezie eurocentriche e spezie jazzistiche, ma senza carne.

A Tristano e a Konitz va invece riconosciuta coerenza e qualità nel lavoro. Per Tristano (chi sia curioso può vedere nel *Canto nero*), gli si riconosce di non aver pasticciato con l'armonia, di aver conservato ruolo preminente alla melodia, ma anche altre cose. Konitz dopo essere stato una manifestazione della musica di Tristano ed essersi poi perso, come accennato, in orchestre technicolor o in duetti con più insipidi esponenti della così detta West Coast, all'apice Gerry Mulligan, è riuscito a mostrare tutta la qualità della sua concezione musicale e le qualità esecutive soprattutto con due lavori: con *Motion* e con *Duets*, ai quali si aggiunse, strana appendice, la collaborazione recentissima con Hill per un disco con la Arista.

Motion, dell'agosto del '61, con Elvin Jones e Sonny Dallas (Verve V-8399) è un momento musicale decisamente progressivo: il fraseggio di Konitz ha improvvisi slanci generosi, non certo molto duttili e vari nei registri, ma con un senso ritmico della frase degno, a volte, di Parker. Anche il suono, che aveva per Konitz il grande ascendente in Lester Young a momenti acquisisce qualcosa della lezione di Bird. E' questo il momento della verità del cool che, non più sostenuto dagli industriali del disco, ma relegato a far da supporto in qualche marginale college ai complessi culturali dei teen della borghesia bianca americana, riconosce la sua artificiosità, il suo *suono morto*, come Mingus l'aveva definito, ma che aveva avuto però il non piccolo merito di essere nei casi migliori il risultato dell'America morta della guerra fredda, dei processi ai suoi intellettuali non pacificati, il gelo nella mente per il blocco di Berlino, per le testate nucleari ai confini tra i due mondi. Più che un suono morto, esso fu a volte, il suono freddo, senza fronzoli e ornamenti, il suono dell'umanità messa a congelare, quello della morte.



Non direi che una precisa coscienza di ciò ci sia stata, nemmeno dunque una musica manifesto in questa direzione, ma la vacuità di Stan Kenton avrebbe potuto ben accompagnare un film sui rapporti mondani, sulle buone relazioni e il divertimento del dottor Stranamore.

Se nelle vene del cool, all'inizio corre la voglia di uno sviluppo del jazz secondo l'arte musicale europea, il pensiero dell'Europa non può certo essere talmente astratto da non richiamare la guerra là in atto, cui gli USA partecipano ancora una volta dal piedistallo del *Credo americano*. Subito dopo lo tradiranno, per allergia al comunismo, come prima per allergia al negro.

Questo *Motion*, agli inizi degli anni 60 sopporta bene l'influsso e il riflesso, ora, del nuovo clima, quello che aveva già chiuso la fase dei processi alle streghe e portato il primo Kennedy alla Casa Bianca. Mica tutto oro, anzi, ma insomma qualcosa di nuovo dai tempi in cui l'essere operai non soddisfa i fatti o intellettuali critici significava rischiare pestaggi per strada o processi pubblici. Non è certo per sostenere che ogni manifestazione culturale è un'immediato rispecchiamento del-

le condizioni sociali ed economiche che metto qui a sfondo delle musiche di Konitz questi punti di riferimento. A un orecchio poco attento il saxofonista potrebbe sembrare fare una musica pochissimo mutevole, se non del tutto estranea a idee di evoluzione; ma se confrontiamo con *Motion* il più recente *Duets* registrato nel '68, ci accorgiamo di come, ferma restando la maestria strumentistica, la musica abbia qui un piglio meno incisivo, come il tutto si basi sul gioco delle variazioni, con piccoli travestimenti, di come la musica sia astratta, non incisiva (pur fatta bene), anche esotica nell'uso ritmico del sax, a esempio, come in *Erb* quando Konitz fa musica solo percuotendo le chiavi e si sente soltanto il metallo contro il metallo. Un'esercitazione questa che copia la reale esigenza di ritmo dei saxofonisti nero americani, mentre il melos konitziano rimane del tutto lineare. Anche se la musica è bella, essa è privata e il proprio passato è il principale punto di riferimento su cui si costruisce, retrospettiva, solo mossa dall'interesse occasionale per il motivo musicale. Nemmeno c'è una reale interattività tra musicisti e modi musicali diversi, non c'è qui nel

duetto con Ray Nance e nemmeno nel LP con Andrew Hill, intitolato *Spiral*. Strana idea dei produttori dell'Arista, quest'ultimo disco, che ne annuncia anche uno di Lee Konitz, Anthony Braxton e Dave Brubeck: buffo progetto di musica all stars con conseguenze abbastanza prevedibili, date le premesse.

Se è abbastanza raro che i musicisti di jazz mostrino reale sviluppo delle loro concezioni musicali (non tanto però da farne una teoria come invece vorrebbe il Mellers nella sua «Musica nel nuovo mondo»), tantomeno ciò avviene a causa di sodalizi occasionali, come nel caso per fare un disco, ma se mai quando ragioni oggettive, che penetrano nella vita dei musicisti interessati e la determinano nel suo modificarsi, li uniscono in atteggiamenti comuni nei confronti del mondo. Perché sarà utile ancora ricordare che il nucleo geneticamente più potente di quella musica d'improvvisazione, d'insieme, che chiamiamo jazz sta, come credo, nel senso comunitario di coloro che suonano, tra loro e con coloro tra cui essi suonano.

Gianpiero
Cane



Per la fase originaria del cool jazz, i dischi fondamentali (nel bene e nel male) alla comprensione della musica di Konitz sono: *Lennie Tristano Quintet* (1949, Prestige), *Lee Konitz Quintet* (1950, New Jazz); *Lee Konitz-Warne Marsh* (1953, Atlantic), *Lennie Tristano Requiem* (1955, Atlantic), *Lee Konitz at Storyville* (1957, Jazz Selection).

Per cogliere l'opposta strada imboccata in quegli anni dalla Black Music si consiglia ad esempio *The Great Concert* - Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus, Max Roach (1953, Prestige).

Per gli sviluppi più recenti di Konitz segnaliamo: *Motion* (1961, Verve), *Duets* (1967, Milestone), *Satori* (1967, Milestone), *I concentrate on You* (1974, Steeplechase), *Lone Lee* (1975, Steeplechase).



BOB
DYLAN
DESIRE

CBS 86003

L'IMMAGINAZIONE SENZA FILI

« Cercare medicina e saggezza nelle canzoni, poi ricominciare da capo... »

Guillaume Apollinaire

(Assaporati una sera di maggio, in un teatro vecchio con buone vibrazioni, gli Henry Cow sciolsero felicemente le calde virtù. Soffiato da un misterioso mantice, il suono prese a circolare tra sedie e poltrone, componendosi in forme da caleidoscopio per poi tornare ad essere atomo e mistero: sui manifesti non scritti che volteggiavano in aria, si poteva scorgere l'indolente dadaismo di Kevin Ayers, lo zucchero filato dei Caravan, il seme zappiano importato anni prima da un « non ripetibile » Robert Wyatt. Si viaggiò molto, quella sera, ci si divertì come accade di rado. Il continuo ricambio di idee faceva risaltare la vita a dispetto della esibizione: se Fred Frith imbracciava la chitarra, era per un lampo di voglia, per qualcosa da dire, in litigio con la quieta Lindsay Cooper e il suo improbabile controfagotto.

Questi, gli Henry Cow. Vennero poi in Italia, si fecero conoscere...).

Anche se le date, come afferma qualcuno, « servono solo agli imbecilli o ai professori spagnoli », diremo che Henry Cow viene fondato nel maggio del 1968, da Tim Hodgkinson e Fred Frith. L'età psichedelica appena conclusa ha lasciato lividi un po' dappertutto: i due lo dimostrano nelle rare uscite della formazione, guardando alla grafia Soft Machine e Pink Floyd e interessandosi, in margine, al fenomeno dell'english blues. Il gioco della sopravvivenza la vince sino al '72, tra sborne, delusioni e cambi d'umore: senza ingaggi, con poche entrate discografiche, gli Henry Cow vivono alla giornata mutando pelle ad ogni passo. Nel 1972, dopo aver vinto il Rockability Poll, annuale festa dei « giovani promettenti », e aver calcato il palcoscenico prestigioso di Glastonbury Fayre, la band trova una precisa sistemazione: a fianco dei fondatori si schierano Chris

Cutler (batterista, già con gli Psychedelic Poets), Geoff Leigh (flautista) e John Greaves (bassista, pianista, collaboratore della Ray Irving Showband).

L'entrata di Cutler significa appoggi alla « scena che conta », legami stretti con le giovani menti in crescita. Il drummer viene da una leggendaria esperienza, quella della Ottawa Company, un maxi-gruppo di Centipede ubriachirico di talenti come Dave Stewart, Barbara Hodgkin, Steve Hillage. I fili stretti con la « nuova cultura » rimarranno sempre: collaborando a una versione « nuova » delle Baccanti di Euripide, proponendo una serie di clamorosi

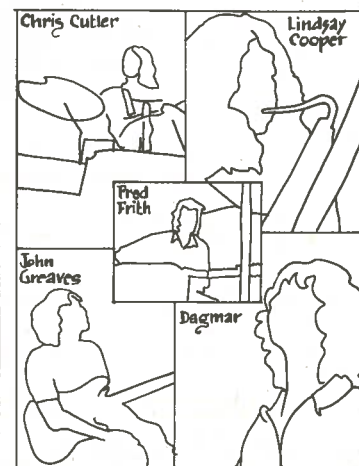
shows denominati Cabaret Voltaire, impegnandosi all'Edinburgh Festival, gli Henry Cow scelgono la strada della fantasia, della libera espressione, rinunciando al poco di plastica che l'industria è disposta ad offrire.

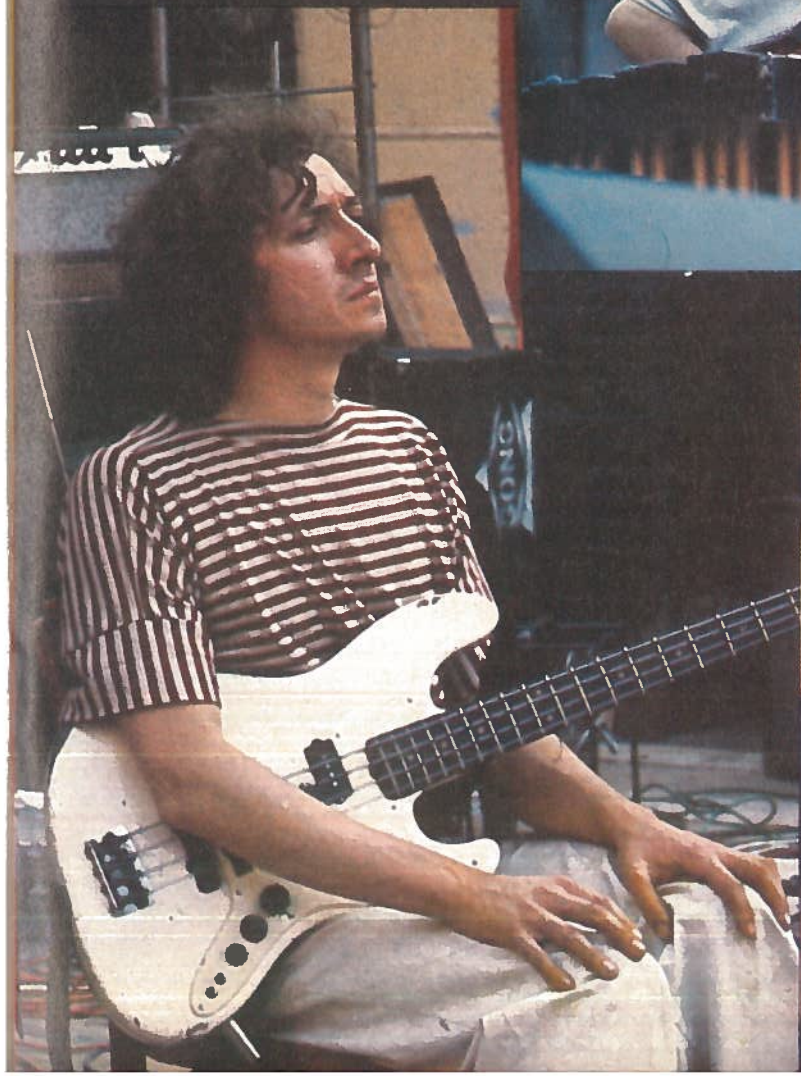
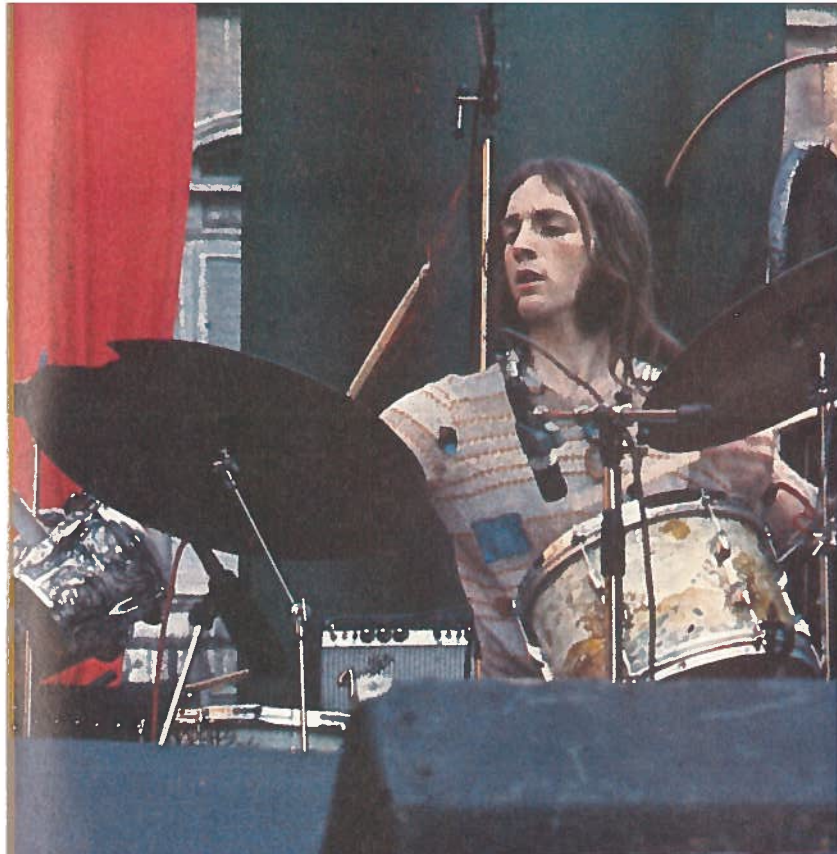
La determinazione paga quando è il 1973, e soffia già il vento della crisi. Reduci dal Bath International Festival e da una esperienza inclassificabile quale l'Explorers' Club (audizioni di cose nuove con Derek Bailey, Ron Geesin, Ivor Cutler, Lol Coxhill e la Scratch Orchestra) gli Henry Cow vengono contattati dalla giovane Virgin e immessi a forza in quel catalogo. Un album, è allestito appena dopo

il boom di Mike Oldfield: una tournée con i Faust stende i panni in pubblico, chiarisce, aiuta, corregge.

Legend è disco di straordinaria qualità. In esso, la filosofia meditata in cinque anni di sotterranea esplosione con maliziosa violenza: grafomane e pazzo, Henry Cow scrive e cancella a velocità vertiginosa, succhiando il latte dell'inquietudine dallo Zappa di Uncle Meat e dintorni. Il collage si defila nel nome del « lasciar scorrere », la musica si preoccupa dello starnuto momentaneo e dimentica graziosamente i collegamenti ad ampio respiro: si comincia con l'elettrica frenesia di Nirvana For Myce e si termina con la pestifera calma di Nine Funerals of Citizen King, passando attraverso scampoli di Burnt Weeny Sandwich, massacrati atonali, giochi d'ironia, canzoni. Il bello che abita a Canterbury (timbri dal sapore sconosciuto, colore, magia, colore) scende di tanto in tanto con ghigno benedicente: Chris Cutler regge il peso con plastica precisione, indirizzando la banda per i mille posti dov'è giusto indugiare.

E' questione di equilibrio, ci sono miscele che possono non riuscire più. Gli Henry Cow dell'autunno 1973 hanno già scordato la formula del « nirvana per topi » e combattono a capo coperto nella stanza dell'esperimento. Una facciata sul secondo album dei Greasy Truckers (Live at Dingwall Dancehall, 8 ottobre 1973) ce li presenta già diversi, con lingua legata, con brutta ruggine tra pensiero ed

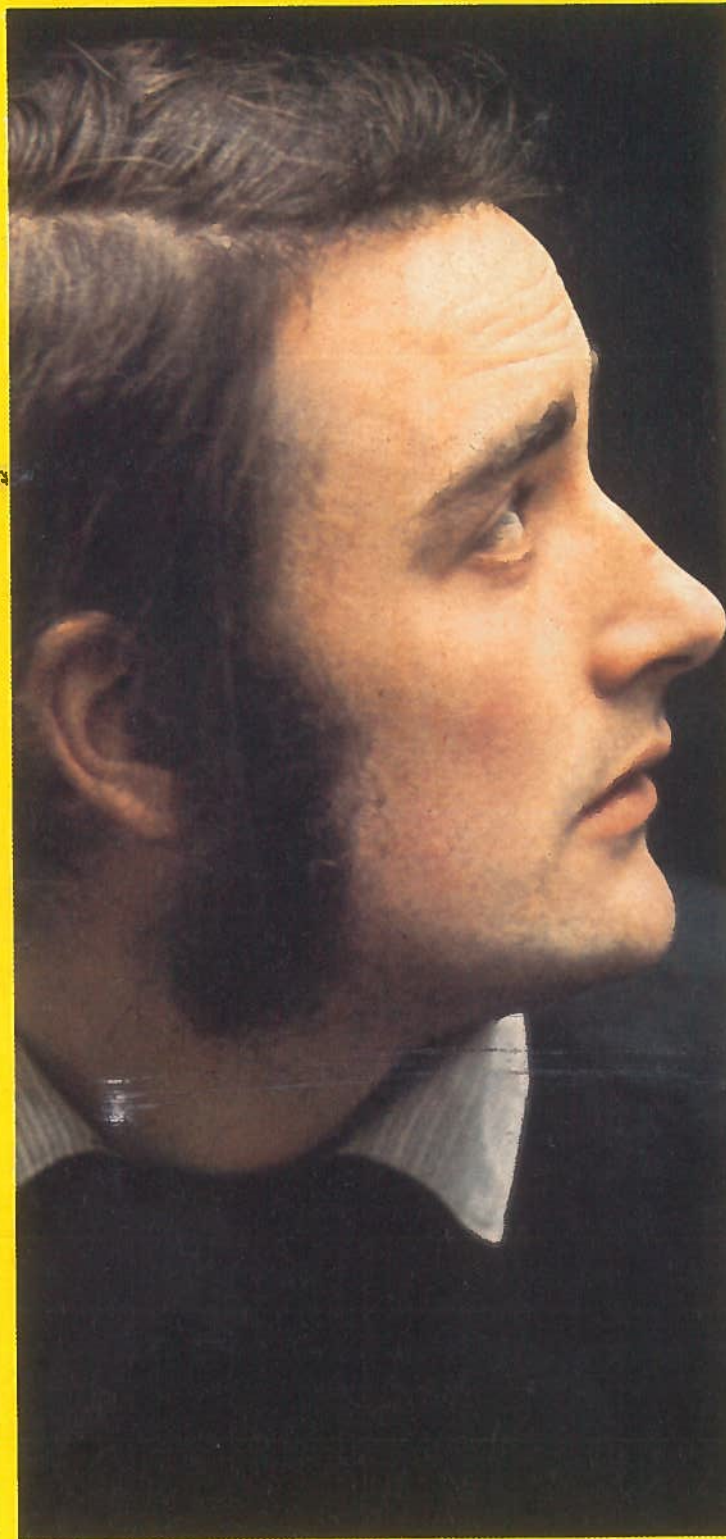




espressione: Fred Frith scavalca la cancellata del paradosso, dell'immaginifico, portandosi dietro l'illusione già ascoltata della improvvisazione in gruppo. I quattro brani difettano di intelligenza, lucidità, respiro: il difficile di una completa esplorazione è barattato col raptus momentaneo, ingenuo tanto quanto sterile. Da alchimisti, gli Henry Cow si trasformano in velenosi oratori: Fred Frith fotografa il sogno di Derek Bailey e ne muore, Hodgkinson e Leigh sono incapaci di vender bene il proprio fiato una volta messi davanti alla « nudità quasi Steve Lacy ».

Di contraddizioni simili è pieno anche il secondo album, *Unrest*, inciso nella primavera dell'anno seguente. I nodi forti della « leggenda » sono sciolti con sadica precisione, a scapito della architettura fantastica: invece del « Frank Zappa a Canterbury » dei primi 40 minuti, assistiamo a un film con inquadrature fisse, piatto, annoiante, dove l'arma sonora si ubriaca di falsa libertà senza mai arrivare al dunque. Anche Deluge, l'unico brano capace di spillar musica dalla vecchia botte, è guastato alla fine dalla impacciata filosofia del disco: il freddo viene da stupidi giochi a tavolino, meglio tacere di *Ruins* e *Linguaphonie* che muiono senza aver infilato una sola perlina alla collana musicale. Errori, miraggi. Esce Geoff Leigh ed entra Lindsay Cooper, oboista e studiosa di controfagotto: invece di pigiar sull'acceleratore flatistico (ecco il segreto dell'esordio!) si fan sproloquiare gli archi e le corde, con tutto quel che segue.

Il 1974 non porta solo il delirio « linguafonico ». Allettato dalla generosità della Caroline, Fred Frith imbastisce un Lp solo, gemendo e sospirando con sei corde tra le mani. Il lavoro riafferma le ombre dei frammenti *Greasy Truckers* e di *Unrest*: di fronte all'edificio musicale, Frith è architetto coraggioso ma di poco senno, incapace di realizzare le meravigliose promesse che brillano nella testa. La lepre Bailey è inseguita con la furia cieca dell'innamorato spasimante: non bastano barre metalliche, strappi, morsi allo strumento per affermar



Fred Frith

emozioni e significato. Lo « studio » equivale a un compito in classe sfortunatamente testardo: si ha l'impressione che Henry Cow non uscirà dal tunnel creativo in cui si è cacciato a meno di un deciso ridimensionamento dell'apporto chitarristico.

Con sorprendente mossa, nell'inverno di quel fatidico anno, il gruppo procede ad una fusione senza precedenti nella storia del pop. Gli *Slapp Happy*, formazione strana dal gusto « leggero », vengono aggregati alla ditta e costretti a spartire i viveri: si scende coi

piedi per terra, anche troppo, se è vero che il complesso è mediocre e « compromissibile » in ogni sua parte, fatta eccezione per la deliziosa vocalist Dagmar. Proprio da lei, tedesca con gola di strega, vengono le cose migliori dell'azzardata unione: il primo disco insieme, *Desperate Straights*, salva un dito e qualche pelo per la malefica energia sfoderata dalla cantante, mentre intorno fioriscono banalità « aggiornate » che quasi fan rimpiangere le clamorose « sviste » di *Unrest*.

Lo sbandamento degli *Slapp*

Happy, un passo dopo *Desperate Straights*, rovina la complicata geometria ma permette di respirare: anche perché Frith ha accettato il dialogo, Lindsay Cooper è cresciuta con pillole di magia e Dagmar ha deciso di entrare in pianta stabile nella formazione. In *Praise of Learning*, terzo album e ultimo a tutt'oggi, risente di questo wind of change in grado di ribaltare il disegno del '74. I « grani sparsi » tornano a far corpo, l'austera geometria di *Unrest* è costretta a mordersi le unghie: In *Praise of Learning* spande veleno a mani larghe, giocando sui contrasti dell'album d'esordio ma pure soffocandone il depravato sorriso. La timbrica profanata è ormai un lontano ricordo, il « sincopato zappiano » ha messo rughe di precoce vecchiaia: ora è la voce che comanda un valzer che gira per mondi sconosciuti, invocando una dignità, una non-banalità, una forza impetuosa che le parole (ottime) sottolineano fermamente. Beautiful As The Moon, Terrible as An Army With Banners si propone come brano migliore, legando la risaputa freschezza batteristica al nuovo modello vocale, fisschiando una musica semplice senza paragoni: Living With The Heart of the Beats, con lungo testo affannoso, esprime meglio che altrove la filosofia del complesso rinnovato, il messaggio nervoso, forte, senza sorriso. Il gruppo non torna ad avere le stelle in tasca, come all'inizio, ma propone schemi interessanti, azioni intelligenti: soprattutto, sa darsi una pregevole compattezza, rinunciando a pericolosi individualismi superbi.

Art it's not a mirror, is a hammer, grida una nota in fondo al *Praise of Learning*: l'arte non è uno specchio, è un martello. La furia inattesa è annuncio di bel tempo, sintomo di salute: Henry Cow vive e promette sfracelli, dipinge ottimi concerti nell'attesa di trovar nuova ispirazione sub vinile. A noi seguirli con un po' di schiuma alla bocca. Costoro voglion stupire, convincere, essere protagonisti, e la cosa ha un bel suono alle nostre orecchie.



GONG Shamal



MIKE HOWLETT
Bass Guitar
Voices

DIDER BLOEMMAERT
Tromba & Soprano Saxophone
Clarinetti
Bambola Fuke
Gong

MAURILE SAUER
Mandolin
Glockenspiel
Flauto
Violone, Fiddle e
Gong

PERRE MOEREN
Drum
Violoncello
Tutti per Bells

PATRICE LEMOINE
Piano
Organo
Mini Moog Synthesizer



SIDE ONE
Wingulafive
Chorus
Bambola

SIDE TWO
Carni Clark e
Mandolin
Shamal

Wingulafive
Saverio Maggi - Violone & Fiddle, Ostinato "Bambola" & "Wingulafive"
Maurile Sauer - Mandolin, Glockenspiel, Flauto, Violone
Perre Moeren - Drum, Violoncello, Tutti per Bells
Patrice Lemoine - Piano, Organ, Mini Moog Synthesizer
Mike Howlett - Bass Guitar, Voices
Dider Bloemmaert - Tromba & Soprano Saxophone, Clarinet, Bambola Fuke, Gong

Produced by NICK MASON
for MCA Music
Recorded at Sages Street Studios, London
Engineered by Phil Auld & Dave Hogg
and at Olympic Studios, London
Engineered by Ben King
Mixed at Sun Studios, London
Engineered by Rick Clavin
Cover design and photographs
by CLIVE ARROW SMITH
Printed by MCA

I nuovi Gong mangiano più le mele di San Francisco
che le banane di Daevid Allen.
Drizziamo le orecchie signori!

Riccardo Betancelli

VIL 12046



DISTRIBUZIONE DISCHI RICORDI S.P.A.



**GONG
Shamal
(Virgin)**

I nuovi Gong mangiano più le mele di San Francisco che le banane di Daevid Allen: drizziamo le orecchie, signori!

Shamal è il vento di uno strano rinnovamento, l'addio agli gnomi e alla « formula Hillage », l'entrata in un sogno nuovo dove la fantasia conta sempre meno e solo regge la capacità coloristica: d'ora in poi sarà bene vedere i Gong sotto una luce diversa, giù dallo scranno dell'immaginazione, in un limbo quasi rock fatto di divertimento e monotonia in egual misura.

La nuova lingua scoperta da uno spento Didier Malherbe, è frutto dell'asfalto quotidiano, delle bucce di banana che impestano Londra / Parigi, senza più intercessioni divine, invisibili o elettriche: recupero ben poco positivo, se si presta orecchio alla strana fiaba musicale che prende piede, legata ai giornali radio dell'« ufficialità » quotidiana e impastata in uno strano funky ritmo che specie nell'ultimo brano si scatena, a danno dell'ascoltatore. I Gong somigliano qualche volta ai Traffic, qualche volta ai Caravan (l'organetto di Canterbury in *Chandra*), spesso e volentieri ai Jefferson con Papa John Creach, con un violino onnipresente che qualche cronista di periferia potrebbe dire « brioso »: l'ironia incontrollabile dei formaggi e delle banane è sotterrata con un requiem, il *ludus* corposissimo è un ricordo triste che qui conosce



a cura di:
**RICCARDO BERTONCELLI
MARCO FUMAGALLI
GIACOMO PELLICCIOTTI**

solo lo spettro di *Mandrake* e di un sorprendente argentin-tango.

Nick Mason, *batteur* dei Pink Floyd e a suo tempo produttore di *Rock Bottom*, pilota il gruppo alla casa del « buon prodotto », dopo aver appurato che l'*astuzia synt* di *You* non pagava e non era sufficiente: qui l'« onestà » della piccola industria fa sì che la musica non scenda sotto i tacchi e conquisti larghe fette di mercato, convincendo chi era rimasto insensibile al ghigno di *Banana Moon* e leggende simili.

(r. b.)



**CANZONIERE
DEL LAZIO
Spirito Bono
(Intingo)**

Il problema della rielaborazione e della attualizzazione del patrimonio della nostra musica popolare è uno dei più discussi e dei più spinosi del momento. In Italia, come in quasi tutti gli altri paesi, sono parecchi i musicisti, a qualsiasi dominio espressivo essi appartengono, a porsi la questione di come fare musica contemporanea, attuale e inserita nella realtà odierna, rifacendosi però alle radici più autentiche della tradi-

zione del nostro popolo.

Il Canzoniere del Lazio, partito da una più o meno stretta lettura di testi della tradizione folclorica nostrana, soprattutto all'epoca del primo Lp, si è mano a mano sganciato da ogni pedissequo e filologico *revival*, per tentare, già dal secondo disco, una reinterpretazione più libera e aggiornata delle vecchie canzoni e danze popolari. Con questo terzo *Spirito Bono* tale pratica è spinta ancora più in là. Ridotte al minimo le parti vocali, i ragazzi del CdL partono da quattro danze popolari, improvvisando e dilatando deliberatamente i temi, in modo da farne veramente un qualcosa di più vitale e presente, lontano da ogni noiosa archeologia. Il risultato non è sempre ineccepibile e scorrevole con piena naturalezza, perché la libertà è spesso frenata da lungaggini e prolissità un po' macchinose. Resta però in questo disco soprattutto un tentativo piuttosto lodevole di divulgare in maniera tutt'altro che cattedratica una tradizione popolare altrimenti destinata ad estinguersi in modo inglorioso. Anche se il suono complessivo di questo terzo Lp è un po' più morbido e raffinato dei precedenti, non riesco davvero a capire il motivo per cui si è voluto spostare dalla West Coast americana, per chiamarlo a fare da tecnico di studio, un certo Peter Kaukonen.

(g. p.)



**JULIE TIPPETTS
Sunset Glow
(Utopia)**

Julie Tippett è quella tal Julie Driscoll che anni fa regalò ai nostri sedicienni meravigliose geometrie di chioma e un divertente funky jazz, spartito con l'allor celebre tastierista Brian Auger. Ritornata in Inghilterra, sposatasi con il « centipede » Keith Tippett, Jools dalla voce chiara riprende ora con la fresca etichetta di Giorgio Gomelsky, Utopia: il disco verde che le dà nuova vita è una strana creatura con occhi timidi, fragile ma pure in grado di esistere senza catrame di show biz.

Dell'aria fritta del '68-'69 non è rimasta traccia, nei discorsi dell'artista. Via i ritmi ottusi, l'orgasmo comandato, il ritmo stanco che qualcuno osava dire « impetuoso »; invece, un delicato intimismo sul filo del dramma, un gioco d'impressioni con voce tesa e pianoforte sognante. Julie scrive poesie sull'acqua e scolla attentamente la coesione sonora: sin dall'inizio di *Mind Child*, la musica è un brivido dalla piccola vita, un gioco da consumare nell'orto piccolo o grande dell'io angoscia-

to. *Sunset Glow* (che bene scrive sul pentagramma la nuvola - fantasia della copertina) stringe le lamine dell'emozione e fa risuonare ancor meglio la lirica vita della creatrice. Così pure *Lilies*, dove l'importante desiderio di far tutto da sé porta a rifiutare l'aiuto che amici dal bel nome (Elton Dean, Nick Evans, Marc Charig, Harry Miller: presenti in due brani) sarebbero disposti a concedere. Intorno all'amore sussurrato, una sorprendente giostra di aranci californiani: se *Oceans* è il Brian Auger-rivisitato con aromi della Baia, *Shifting Stills* somiglia a una « fattura » crosbyana e *What's Is Living?* gocciola rugiada di Joni Mitchell, senza preoccuparsi di prender le distanze dall'originale.

Del clima instaurato diciamo abbastanza bene, della vernice strumentale protestiamo l'innocenza e la bellezza: a Julie rimprovereremo soltanto d'aver contemplato il mondo con occhiali troppo azzurri, sciupando un poco la voce che bene ascolteremmo in magnifiche lotte sul filo della dissonanza.

(r. b.)

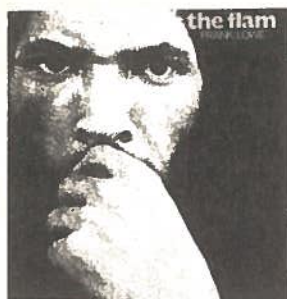


**IO CC
How Dare You?
(Mercury)**

La scena inglese è aggonizzante e sempre più decadente ed esangue, non c'è dubbio. I 10 CC non interrompono certo questa pericolosa tendenza distruttiva, ma, come già avevano dimostrato nel loro precedente Lp *The Original Soundtrack*, riescono mirabilmente ancora, rimiscolando le vecchie carte, a darci qualche

attimo di freschezza e di illusione. Niente di trascendentale, ma mentre gente come gli Sparks e i Roxy Music hanno esaurito tutto quello che avevano da dire (se mai ne avevano...), i 10 CC trovano ancora un attimo di energia. Il loro album è una sorta di arma principale è l'ironia, il divertissement, un gioco elegante ma non troppo estetizzante e basta, sottile e allo stesso tempo semplice ed immediato. Anche questo collage in cui sono inseriti elementi e riferimenti tra i più vari, dipendenti tutti da cose già dette lungo la breve storia della pop music, dal rock'n'roll ai Beatles, passando dalle parti di Canterbury, fino ai giorni nostri. I 10 CC, quindi rinnovano un bel niente, ma la loro classe ed il loro humour riescono a darci qualche brivido di sano piacere e di onesto divertimento, senza costringerci in tortuosi ed ambigui meandri cerebrali o vellei carci lo stomaco con miopi ed insulsi rimasticamenti del passato. Naturalmente questo dei 10 CC è un gioco che dura finché dura ed il pericolo di diventare la caricatura della caricatura è lì a due passi. A meno di non cambiare radicalmente strada, scegliendone una più definita e magari ardua: i componenti del gruppo inglese sono molto abili e professionali ed avrebbero tutte le carte teoriche per fare qualcosa di più interessante e personale domani. Per ora non resta che prendere questo loro *How Dare You?* e sorridere un po', senza nessun complesso di colpa.

(g. p.)



FRANK LOWE The Flam (Black Saint)

La Black Saint Records prosegue la sua strada tra le fauci del suono nero contemporaneo: ben gliene incoglie, ad ascoltare questo *The Flam*, così come era parso incerto l'esordio di *Sea of Faces*.

Frank Lowe è musicista interessante, ambiguo, problematico. Dotato di scarso genio compositivo, sopperisce a quella mancanza con un caldissimo e travolgente comportamento strumentale: il suo feeling è guizzo pregevolissimo, la sua capacità di squartare il sax per cavarne lamento e urlo si collega direttamente alla mostruosa lezione ayleriana. Il limite, evidente ai nostri occhi, è dato dall'orto stretto in cui l'artista opera; incapace di spezzare le catene di una ritmica tradizionale e d'inventare situazioni a caleidoscopio, Lowe si riduce a danzare freneticamente per i soliti spazi, sciupando la favolosa energia in piccoli giochi di superficie.

I cinque brani del disco (non molto diversi, come ispirazione e risultato, dal recente *Fresh* per la Arista) succhiano perfettamente il buono e l'incerto dell'arte dell'uomo. Il suono magro, « intoccabile » di Lowe ci arriva addosso con i timbri sconcertanti di gente validissima: Joseph Bowie (fratello del fondatore dell'Art Ensemble of Chicago e a suo tempo collaboratore di Oliver Lake nel Black Artists Group) al trombone e lo stringatissimo Leo Smith alla tromba legano i fili di un discorso sonoro

che punta molto sulle « voci », sulla violenza, vigliacca o dolcissima agli arnesi strumentali. Dove Lowe riesce più a suo agio, comunque, è nei brani semplici, essenziali, con pulsazioni da anni '50: così in qualche fraseggio di *Be Bo Be Bo*, così soprattutto in *The Flam*, dove la storta apparizione di un tema alla Mingus introduce al mondo di fantasmi neri con repentini cambiamenti d'umore. *Third St. Stomp*, alla fine, prova il confronto con certo R & B ottimo, com'è consuetudine nella scena odierna: Lowe usa il materiale per una violenza di grande effetto, facendo scontrare la disperata monotona batteria con l'isterica forza dei fiati, lasciando al basso di Alex Blake il compito di distruggere le ultime vestigia rimaste.

Questo è suono fisico, terribile, nuovayorkese. L'amore sfoderato altrove (nel *Duo Exchange* con Rashied Ali, per esempio) è negato con sadica precisione, a conferma di una amara filosofia che ancora anima la gente di colore.

(r. b.)



O.M.C.I. Contro (L'Orchestra)

Ancora sul « nuovo » jazz italiano. L'esplosione di tanti giovani talenti vale non solo dal lato strettamente musicale, ma anche per il rovesciamento del tradizionale ruolo del « jazzista a mezzo servizio » tanto comune qui da noi prima dell'avvento dei vari Urbani, Liguori, Mazzoni e compagni, che vivono e si cibano quasi esclusi-

vamente di jazz. Una tendenza positiva, quindi. Ma accanto alle note positive ed entusiastiche sono doverose anche le critiche. Ora si rischia l'inflazione: concerti a spron battuto, case discografiche tradizionali e cosiddette alternative che danno sempre più spazio ai giovani jazzisti italiani, e così via. E anche nomi e gruppi nuovi che spuntano come funghi, senza avere magari avuto il tempo di maturare un discorso autonomo. Pensate, in pochissimi mesi, avendo all'attivo una vita brevissima e rari concerti, questo Organico di Musica Creativa e Improvisata ha già registrato due dischi, uno per la cooperativa L'Orchestra e un altro per il Movimento Studentesco milanese (MLS): cosa veramente impensabile tempo fa. Senza voler fare troppo frettolosamente paragoni con le situazioni difficili degli altri paesi, mi attengo unicamente al disco dell'O.M.C.I. per L'Orchestra. Un trio: Tony Rusconi, percussioni (solitamente con il gruppo di Guido Mazzoni); Mauro Periotto, contrabbasso; Renato Geremia, sassofoni, flauto, violino e piano. La musica: un jazz moderno abbastanza scorrevole e vario di situazioni, soprattutto nel lungo *Itinerari*, in cui emerge in modo particolare la bravura e la versatilità di Geremia, l'unico « non giovane » del trio. Ma sinceramente, anche a giudicare dall'intestazione del gruppo (che so, mi aveva fatto venire in mente la musica improvvisata di gente come Brötzmann, Bailey, Beninck, e simili), mi aspettavo di più. Senza parlare dei limiti tecnici dei singoli (il bassista deve fare ancora molta strada...), si tratta del solito jazz alquanto scolastico e scontato che, in confronto a quello degli afroamericani, corre il ri-

schio di essere cancellato. E' ciò che hanno capito oggi i musicisti europei più intelligenti, che pur essendo partiti dal jazz americano, sono ora arrivati ad una musica abbastanza autonoma che tiene conto anche della cultura europea d'origine. Perciò, tutto sommato, il nome che questo trio si è attribuito mi pare alquanto presuntuoso. Le possibilità per meritarselo magari esistono in potenza, e spero sinceramente che questo avvenga al più presto.

(g. p.)



LOU REED Coney Island Baby (Rca)

Questo ragazzotto nuovayorkese, mi dicono sia stato un « gran bastardo » nella jungla dei '60: stento a crederlo, tanto il profumo di questo elpi s'avvicina al ginepro (alla violetta) più che all'asenzio di cui le cronache. Aromi a parte (anche la dolcezza è una virtù, certamente), il disco è di una indicibile mediocrità, appeso al palo della canzonetta con la buffa pretesa d'incantare ingenui e vecchi saggi, in egual misura. Il gioco verte sulla voce, sulla depravata persuasione di un « falso romantico »; ma a differenza delle pagine Velvet (dove realmente s'impian-tava un contrasto, dove il sibilo dolce della voce strideva con il nero della musica) il paesaggio è piatto, la landa bruciata senza speranza.

Ai bombardamenti dell'easy listening, l'artista ha opposto fragile resistenza: qui otto canzoni mandano strilli mercantili, somigliandosi visceralmente e facendo girare la

roulette della noia. A chi vuole indicazioni, ricordiamo l'indolente *Heroin* dell'«animale rock & roll»: in quella stanza, con temibile apatia, vive questa musica da scalcinato Pierrot, riassunta senza errori nel brano finale che titola la raccolta. Il che andrà bene ai ragazzini scazzati con prurito di 45 giri: o agli ammiratori senza denti, capaci di miracolose piroette sul «niente» che passa il convento.

(r. b.)



COLIN WALCOTT
Cloud Dance
(ECM)

C'è ancora spazio per gli «indianologi», per gli inguaribili affetti dal «morbo di Bombay», anche se la ruga di Ravi Shankar ha ormai perso il suo mistero e c'è polemica, rissa, bagarre, dietro la proposta del suono d'oriente. Colin Walcott, maestro di tabla e sitar già con gli Oregon, rinverdisce la gloria di un vecchio sogno *contaminante* con un morbido disco che già sulla copertina s'annuncia bello nel più oleografico dei modi: l'esperienza ha una sua dignità, un fragile nocciolo poetico, ma inciampa nel momento stesso in cui il sogno è grande e i risultati non sanno tenergli dietro.

Il sitar di Walcott («pilotato» con grazia e normalità; quindi con un filo di noia dietro il suono non più esotico) è il vento dell'Est che dovrebbe sublimare il soffio occidentale, il «combinato» di chitarra-basso-batteria che John Abercrombie, Dave Holland, Jack de Johnette maneggiano con delizioso mestiere: nella realtà,

il gioco perde sangue anziché acquistar magia, lasciando in bocca il gusto di una effimera trovata (nemmeno nuova, oltretutto) messa in piedi per iniettar colore al quadro. Non si discute la sincerità di Walcott; non si mette in dubbio lo sforzo dei musicisti, quasi al meglio delle possibilità: quel che non accade è il nuovo, ciò che non arriva è la fusione tanto sperata, il delizioso altro che Don Cherry aveva scovato in fondo alla «suite della relatività» e Mc Laughlin aveva fatto suoi anni prima, nella «pace» di *My Goal's Beyond*. Qui larghe fasce di monotonia coprono il dialogo, spesso disarmante: *Night Glider* e *Vadana*, soprattutto, fanno loro la linea perdente degli Oregon e infilano collanine di piccole voci, di dolci sentimenti, di buone intenzioni dal molto fumo. Prancing, dal canto suo, fa muovere tablash e basso con prevedibile ritmo nervoso. Scimitar soltanto, piccolo frammento di vetro, regala una manciata d'emozioni, grazie a un Abercrombie gelido, essenziale, ben sistemato in cima all'intuizione Ripdal.

Fiato corto, inevitabile dissidio tra voglie e realtà. Preferiremmo gente nuova, oltre tutto, a dispetto della «vernice professionistica» che la ECM usa regalare ai suoi prodotti.

(r. b.)



ARTISTI VARI
Electric Muse
(4 volumi)
(Island / Transatlantic)

Consiglio caldamente quest'album ai pochi «studiosi» della musica pop: a coloro, cioè,

che fanno della propria collezione discografica uno strumento per capire il passato e la sua fenomenologia, non limitandosi a catalogar vinile con fare d'archivista.

Qui è disegnato, con cura e rara competenza, il cammino del «folk into rock», il revival giovanile della musica tradizionale britannica: fenomeno grande degli anni '60, nato dal «margine colto» del beat e strangolato poi nella rissa finale del consumismo. Se il profumo continua a non stordirci (meglio per la nostra indole il rapido violento scarnificante gioco americano) non possiamo fare a meno di recuperare la vita e l'intelligenza, tralasciata anni fa in sede di «storia pop» per una sorta di provocante malizia arrabbiata: ci aiuta in questo senso l'attenta compilazione, capace di depennare trucchi e fantasmi e di privilegiare «quelli con qualcosa da dire».

Accanto a Fairport e Pentangle, ormai ingabbiati nel «luogo comune», nei quattro dischi sfilano le prime danze di Roy Harper e di John Martyn, la *contaminatio* chitarristica di Davey Graham, addirittura la perla Traffic di *John Barleycorn*: in mezzo, a far da solido nocciolo, una schiera di nomi poco conosciuti al grande pubblico, responsabili della riscoperta gaelica, del revival dei canti irlandesi, della trasposizione «in moderno» dell'antica gioia bretone. Ripetiamo: oltre qualche fregio in oro zecchino, oltre il contrasto di un simile suono con la santa rudezza pop, va detto di una serietà esemplare, di un gioco non corrotto da vagliare attentamente. Alla fine scopriremo forse che «fusione» non c'è stata, che l'occhio e la mano si son fermati alla soglia del disseppellimento storico: tanto ci basta per un po' d'affet-

to, oggi, tanto ci stimola a fissar testa e idee in mezzo all'opera.

I 4 long playing, in aureo cofanetto, son descritti in un pregevole libello che sparge notizie con mano sicura: Karl Dallas, ideatore e maestro, è pure l'autore di un autorevole volume (sempre intitolato *The Electric Muse*) che scrive sulla carta le stesse cose qui consegnate all'aria.

(r. b.)



ENO / FRIPP
Evening Star
(Island)

Dalla uggiosa e moribonda Inghilterra gli unici suoni che ancora sembrano vivi sono, ironia della sorte, suoni-rumori che spesso non parlano di vita, ma anzi fotografano con impietosa sardonicità questa lenta e triste agonia britannica. Brian Eno e Robert Fripp, da quando hanno divorziato dai gruppi che dettero loro la fama maggiore (Roxy Music per Eno e King Crimson per Fripp), si sono incontrati spesso per distillare micidiali e acide miscele musicali. Qualche concerto in teatrini scalcinati e un album per la Island, accolto con pareri discordi. Ora, mentre Eno prosegue la sua attività più vicina al rock con intelligenza e ha iniziato nuove diavolerie con una sua etichetta discografica, Fripp si fa desiderare sempre più dai suoi vecchi estimatori, uscendo raramente allo scoperto. E' perciò un fatto piuttosto importante l'uscita di questo secondo saggio su vinile del binomio Eno/Fripp. Non ho sottomano il primo Lp dei due, che per la verità allora ascoltai po-

co e con scarso piacere, ma mi sembra in fondo un vantaggio. Così posso basarmi unicamente su questo *Evening Star*. Tuoni e folate di suoni elettronici, filtrati elettronicamente, un magma sonoro ipnotico e straziante con rare oasi di speranza, di serenità, di pace. Rispetto ai cosmici tedeschi c'è forse meno spreco di architetture barocche e virtuosistiche, ma in certi casi questo non è un difetto. Una certa approssimazione può essere, nel caso di Eno e Fripp, indice di una buona dose di ironia ed autocritica. In conclusione, preferisco questo impietoso ritratto inglese di oggi alle ormai logore e in fondo nostalgiche vanaglorie germaniche.

(g. p.)



SENSATION'S FIX
Finest Finger
(Polydor)

In fondo a questo suono impastato originariamente nell'elettronica, mi pare di scorgere l'ottusità Kraftwerk, lo stupore forte di un macabro gioco. L'idea, naturalmente, è spostata di qualche grado: quanto servi, agli stessi personaggi, mesi fa, per infilare l'autobahn del successo, proponendo semplici canzonette in vece delle temibili cantilene al sapore d'arsenico.

I Sensation's Fix hanno meno ipocrisia, nel loro sacchetto, l'ingenua voglia di fare che li spinse, tempo addietro, ad autogestirsi su vinile dopo aver messo su uno studio discografico in piena regola, senza dipender da nessuno: ma nonostante i loro propositi, la loro musica è irrimediabilmente viziata da monotonia, pallo-

È IN EDICOLA
SPETTACOLI & SOCIETÀ
LA TUA
GUIDA MENSILE
PER

CINEMA - TEATRO - MUSICA - ARTE -
STAMPA - LIBRI - CULTURA ALTERNA-
TIVA - RADIO LIBERE

IN QUESTO NUMERO
NEL SUPPLEMENTO
SPECIALE DI 48 PAG.

DOCUMENTI
DI SPETTACOLI & SOCIETÀ

ULTIMO TANGO
A PARIGI

ATTRAVERSO GLI ULTIMI FOTOGRAMMI IN
CIRCOLAZIONE LA STORIA DEL FILM CHE
CENSURA E MAGISTRATURA HANNO DESTI-
NATO ALLA DISTRUZIONE

re, impaccio espressivo, legata com'è a un comunissimo standards rock di cui son piene le storie d'ogni giorno. L'idea elettronica è un cosmetico per viaggi ormai delegati alle agenzie di turismo: come nei Lp precedenti, il suono rotola con mosse d'abitudine, rinunciando a una sana e violenta ricerca rumoristica o struggendosi nel vicolo dell'hard senza toccare il fastidioso vertice del miglior Todd Rundgren.

Fatta per piacere nel solito modo, difficilmente questa musica andrà giù per l'esofago ai sedicenni consumadisco. Poco l'aiuterranno anche i testi, stoltamente raccontati in inglese con ruggine vocale già ascoltata dalle parti di un irripetibile Roger Chapman.

(r. b.)



PHILIP CATHERINE
Guitars
(Atlantic)

Esemplare nella sua fluidità, questo disco è uno dei più gustosi prodotti della scena odierna. *Guitars* canta i pensieri di uno strumentista semplice, né clown né esploratore: dalla constatazione che molto è stato detto, dal desiderio di riflettere un poco « ascoltando le voci », vien fuori un ritratto ad acquarello che sa non bluffare, filando dritto tra le cose che nutrono bene.

Catherine è un poeta, di quelli un po' intimisti, morbido ma pure capace di non consumarsi nell'autocontemplazione. Il suo stile, ora delicato ora ironico, prende la strada inevitabile di John Mc Laughlin: ma lungi dallo sposarne la pestife-

ra isteria, coglie la gioiosa determinazione, il tocco magico favolosamente illustrato sul *My Goal's Beyond* di qualche anno addietro. L'elettricità è soppesata con cura, con strilli e incantesimi da Terje Rypdal, la vita s'incammina per vie fantastiche, rinunciando al servile omaggio funky tanto caro ai nuovi eroi: siamo di fronte a un onestissimo talento che si premura di « riuscir completamente », senza affanni di vendita e consumo. Dove la mano trema è nelle pagine più chiare, con sussulti di Ralph Towner e imbarazzata fissità: ma pure nel mondo dei cristalli accade qualcosa, se è vero che lo stupefatto a solo di Mariano in *Charlotte* è intervenuto tutt'altro che disprezzabile, canto fermissimo e degno.

I respiri migliori son legati a *We'll Find a Way* e *Nabul*, sui lato opposti dell'album: nel primo si assiste alla mortificazione della superbia Stanley Clarke, evocata e poi « uccisa » dal correre stretto, nella seconda si gioca sulla tensione e su un incredibile crescendo, fiero e disperato quanto basta per non sfigurare di fronte al ricordo di *Inner Mounting Flame*. Sempre di marca Mc Laughlin è il gioco virtuoso di *Sneezing Ball*, canzone dolce che nel trepido intreccio ricorda qualcosa della facciata « solistica » di *My Goals Beyond*: mentre *5000 Policemen* è Carnevale caldissimo e delizioso, figurina ritagliata dall'albo di New Orleans per divertire con un banjo e una chitarra dalla favolosa energia.

(r. b.)



DISCHI D'IMPORTAZIONE



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



HANS REICHEL
Wichlinghauser
Blues / Guitar Solo
(FMP)

E' veramente arrivata l'ora di dare, finalmente, ascolto alla musica inprovvista europea, quella musica cioè che, pur partendo da basi jazzistiche, ha maturato negli ultimi tempi un discorso e un linguaggio diversi e autonomi nei confronti dei modelli afro-americani un tempo intoccabili. Gli inglesi della Incus, i tedeschi della Free Production, gli olandesi della Instant Composers Pool, strettamente collegati tra loro in un continuo e proficuo lavoro di scambio, sono giunti oggi a livelli veramente ricchi di interesse e stimoli creativi.

Credevo che di Derek Bailey ne esistesse uno solo, ma ascoltando questo Hans Reichel mi sono reso conto che la sua pazzia alligna anche in terre germaniche. Reichel si esibisce da solo come Bailey, usando una chitarra ad 11 corde che si è costruita personalmente. Fa parte naturalmente della F.M.-P. dei vari Brötzmann, Kowald, Schlippenbach, ecc., e finora, per la verità, non l'avevo mai sentito nominare. In confronto a Bailey, la sua ricerca è forse meno radicale ed estremistica:

nei suoni della chitarra di Reichel si possono ancora riconoscere brandelli di melodie, di frasi, di tradizione insomma, anche se prontamente cancellata da ansia rinnovatrice.

Rispetto a Bailey (insisto su questo paragone, perché lo vedo come l'unico possibile), questo Reichel possiede probabilmente un maggior feeling e, tutto sommato, una maggiore umanità. Riuscire, con una musica così ardua e cerebrale, a provocare anche emozioni non è davvero cosa facile.

Senza contare che la ricerca di gente come Reichel e Bailey è una miniera di idee e soluzioni tecniche, utilissima a chi vuole liberare la chitarra dai limiti che finora ha avuto.

(g. p.)



LOL COXHILL
Fleas in Custard
(Caroline)

Di questo buffo/intelligente signore non si sapeva più nulla dall'epoca di *Oh Really?*, quando il pianino di Steve Miller ancora abitava i dischi indolenti. *Fleas in Custard* ripropone il guerriero e annuncia giornate dense di avvenimenti: un altro Lp fissato per la primavera inoltrata, a conferma di un inatteso e gradito *Canterbury Revival*.

Il Coxhill di questo lavoro (uomo che finalmente sceglie la splendida solitudine, o quasi) è certo l'artista che avevamo intuito all'epoca di *Ear of Beholder*, stransimo incostante sperimentatore poi smarrito nell'armadio della Caroline. Il suo messaggio essenziale, nudo, avvolto in una luccicante ironia

che sottintende un sacrosanto divertimento, è l'optimum della Canterbury odierna; un « più che jazz » fatto di lunghe recite senza rabbia, di ricerche nella pancia degli strumenti, declamando con attenzione Steve Lacy e altri « cavalieri del rumore ».

Qui soprattutto la seconda facciata aiuta il cercatore nel suo sforzo: nel primo lato, coperto interamente dal mantello di un *Duet For Soprano Saxophone and Guitar*, l'incertezza del chitarrista George Fitzgerald (timido amante della verità Bailey), sciupa il buon canto di Coxhill, modulato su brevi frasi masticate e corrette, riprese e mandate in giostra. 3 *AM Modulations*, col bellissimo trucco di un modulatore ad anello, travolge il timbro della consuetudine e impone al fiato nuove traiettorie e giochi a caleidoscopio: con più genio ancora, *Synalto* ruba a David Vorhaus la saggezza cartapesta del sintetizzatore e si mette a giocare con l'eco, rammentando a tratti la « banda fantasma » di Terry Riley e del suo *Poppy Nogood*.

Attorno alla mandorla, un guscio di piccole idee, frammenti, voci femminili, pomeriggi in birreria: collage imprevedibile che racconta a voce piena la vecchia verità della musica che abita dappertutto, in fondo alla testa di ognuno, senza libri o polemiche o ridicole paure.

(r. b.)



KENNY WHEELER
Gnu High
(ECM)

Trombettista e flicornista canadese di nascita e residente in Inghilter-



ra sin dal lontano '52, Kenny Wheeler è da vari anni una delle figure più attive e prolifiche della scena jazzistica europea. Lo si è potuto notare nei contesti più diversi e sempre Wheeler è parso inappuntabile e perfettamente inserito nella musica che, di volta in volta, si suonava, dal Nucleus di Ian Carr e John Surman, dalla London Jazz Composers Orchestra di Barry Guy alla big band di Mike Gibbs, dallo Spontaneous Music Ensemble ai vari Tony Oxley, Derek Bailey, Evan Parker e soci, dalla Clarke — Bolland Bigband alla Globe Unity Orchestra. Di recente, poi, Wheeler è approdato anche sul suolo americano, per seguire le sorti di Anthony Braxton, che lo ha voluto nel suo quartetto. Come mai tanta disinvoltura e tanto eclettismo? La verità è che Wheeler non fa molto per adattarsi ai differenti contesti, ma è piuttosto il suo stile da solo ad essere plausibile ed utile ai più diversi climi sonori. Quella sua sonorità rarefatta, cristallina, quasi metafisica gli consente di non essere mai fuori posto, ed anzi parecchio adatto a qualsiasi musica. I suoi limiti sono dati soltanto dal tecnicismo esasperato e dal cerebralismo di fondo, che poi si concretizzano in una sostanziale freddezza complessiva e in un calligrafismo a volte troppo estetizzante.

Ora è approdato ai lidi della ECM e Manfred Eicher gli ha messo accanto una sezione ritmica formata da tre musicisti che il produttore tedesco ama in modo sviscerato, Keith Jarrett al piano, Dave Holland al contrabbasso e Jack DeJohnette alla batteria. Wheeler ha scelto tre sue composizioni per l'occasione e il flicorno: ne viene fuori un jazz elegante ed ineccepibile, e il risultato complessivo con un quartetto di gen-

te simile è fatalmente dignitoso e senza rischi. Una musica scorrevole e limpida, levigata e formalmente irreprensibile, ma alla lunga fin troppo ovvia ed asettica. L'obiettivo di una musica al di sopra e al di fuori del tempo è ancora una volta un'utopia di tipica marca idealistica.

(g. p.)



**DAVE HOLLAND /
VASSAR CLEMENTS
E ALTRI
(HDS)**

Il « pesce volante » (Flying Fish, meritoria etichetta di country) ha una sottomarca, la HDS, ben disposta verso le « cose strane » della vita sonora. Per i suoi tipi, onesti puliti accurati, vede appunto la luce questo bizzarro collage di jazz e country, « trucco » per delizie serali di appassionati.

La trama è presto detta. Accanto a una « angelica » schiera di armigeri countrybluegrass (Norman Blake, Tut Taylor, Vassar Clements, per dire solo dei più illustri) si muove un « grande » del jazz attuale, Dave Holland, incaricato di dar nerbo e fiato al ritmo della situazione con il glorioso basso che anni fa portò acqua al mulino di Miles Davis. Fine ultimo quello di divertirsi e di spendere gioia: e di suggerire strade nuove al revival folcloristico d'America, magari, se è vero che la bolla country rock pare svanita, di questi tempi, senza più chances mercantili. La cosa riesce, in fondo, le orecchie « a stelle e strisce » dei cultori sono investite da una marea di perfidi suoni veloci: noi, tra il serio e il faceto, re-

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

per gli auricolari ecc.

E forte no l'idea?

E allora dai! Via di
corsa all'1° "importante"
negoziò e beccatela

E se non la trovi

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

ELENCO RAPPRESENTANTI REGIONALI - CAMPANIA Marzano Antonio (081) 323270
MILIA ROMAGNA-MARCHE Audiotecno (051) 450737 - LAZIO ESA SOUND (06)
6375544 3581816 LOMBARDIA-VENETO Texim Hi-Fi Club (02) 5460371/5692800 -
PIEMONTE LIGURIA F.lli Giaccherio (011) 637531 - PUGLIA-BASILICATA-CALABRIA
escl. RC città Tirelli (080) 348631 SICILIA e REGGIO CALABRIA città Pea (091)
245650 SARDEGNA Loria Marro (070) 864134 - TOSCANA-UMBRIA Hi-Fi Interna-
tional (055) 571600 - TRENTINO Al TO ADIGE Electronia (0471) 26631

tagliato - trascritto o fotocopiato

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

stiamo sbigottiti dalla varietà di cose che i quaranta minuti in questione ci propinano.

A *Train*, una indicibile versione violinistica del vecchio hit di Billy Strahorn, è certo il pezzo forte della consumazione: senza sorridere, con un pizzico di civettuola nostalgia, si rimette in piedi l'edificio buf-fog degli anni '30, già onorato dalla iniziale *Sweet Georgia Brown*. La patina demodé serve all'inghippo, rincuora gli animi, aguzza la memoria: il giro di basso di Holland è rigorosamente ligio ai canoni, la chitarra di Blake è ferma al casello degli anni '40 e macina timbri e situazioni da «educande». Tra sorrisi reciproci, inchini e qualche atrocità buffa si arriva alla fine: non prima di aver assassinato Antonin Dvorak (addirittura!) «riversitato» in una incresciosa *Going Home* con molto zucchero.

Lo scoppio finale di Vassar & Dave (chi il più bravo? chi il più veloce?) mette il sigillo alla esperienza: s'intuisce la festa dei musicisti, s'intravedono solide mascelle quadre americane mentre il suono mette il vestito del bluegrass alla ricerca di una ottima «ec-citante» normalità.

(r. b.)



PAUL BLEY
Turning Point
(IAI)
Quiet Song
(IAI)

Il pianista canadese Paul Bley ha ora la sua etichetta discografica per dilettarsi con nuove esperienze musicali e per rispolverare dalla sua nastroteca (che dicono fornitissima) materiale

inedito dei tempi andati. Finora ha pubblicato tre Lp, i due che recensisco e un «solo-piano» che ancora non ho potuto ascoltare. Tra i due iniziò dall'incisione più recente, *Quiet Song*, che ha per protagonisti tre musicisti bianchi di tre diverse generazioni: il più anziano è quel Jimmy Giuffrè, clarinet-tista e sassofonista, che negli anni '50 era in voga sulla West Coast con quel suo cool jazz rarefatto ed elegante; la generazione «di mezzo» è rappresentata da Paul Bley, pianista venuto fuori in piena rivolta free-anni '60; il più giovane è il chitarrista Bill Connors, fattosi un certo nome nel Return To Forever di Chick Corea e protagonista di un lucido Lp di chitarra acustica sola per la ECM. L'incontro dei tre si risolve in una selezione di soli-duetti-trii, tutti molto tersi e cameristici, che avrebbero fatto la gioia di quelli della ECM. Qui più che al jazz ci avviciniamo piuttosto a certa musica europea di qualche anno fa, senza uguali motivazioni espressivo-culturali. Molto più interessante l'altro album che proviene da due registrazioni del '64 e del '68, rimaste finora nel cassetto di Bley. *Turning Point* contiene cinque pezzi in quartetto e due (più recenti) in trio. In tutte le composizioni si può ascoltare un ottimo Bley e uno straordinario Gary Peacock al contrabbasso (basterebbe la prova del vecchio compagno di Albert Ayler per consigliare l'acquisto del disco). Inoltre, nelle incisioni del '64 possiamo gustare il personalissimo drumming di Paul Motian e uno dei rari interventi del sassofonista John Gilmore, pilastro dell'Arkestra di Sun Ra e ispiratore del grande Coltrane, per sua stessa ammissione, all'epoca di *Chasin' The Train*. Per finire, i due brani in trio

vedono alla batteria Billy Elgart, al confronto di Motian piuttosto scollastico ed incolore. Tutto l'album, comunque, è denso ed avvincente, oltre ad essere ottimamente inciso.

(g. p.)



BEAVER HARRIS /
THE 360 DEGREE
MUSIC EXPERIENCE
From Rag Time
To No Time
(360)

Una delle tendenze che attualmente molti musicisti afroamericani seguono è lo studio attento e meditato di tutta la loro storia culturale, con un particolare occhio ovviamente alle radici della tradizione più popolare della Black Music. Non c'è da meravigliarsi perciò se oggi alcune delle figure più ribelli degli anni '60 hanno come ammorbidente la loro rabbia per convogliarla in un lavoro di ricerca, che nei casi migliori può fornire una coscienza più matura ed evoluta sul piano socio-politico per il popolo dei neri d'America. Non si tratta del furbo ed interessantissimo *révival* proposto dall'industria musicale più recente, evidentemente a corto di nuovi prodotti da imporre, ma di un lavoro paziente e serio che cerca di ricostruire, senza le solite vergognose distorsioni od omissioni imposte dai «colonizzatori-padroni», la vera identità e storia di un popolo.

The 360 Degree esiste dal 1968, come un gruppo cooperativo aperto di musicisti che lavorano appunto in quella direzione. A New York sono una specie di leggenda, ma finora

hanno avuto vita difficile e discontinua. Solo oggi sono arrivati al loro primo Lp che si sono prodotti da loro. Il batterista Beaver Harris (fedelissimo di Shepp e già al fianco di Albert Ayler), quale membro fondatore ne è il coordinatore, ma tutti i partecipanti di volta in volta danno il loro contributo. Il disco è bellissimo e pieno di freschezza e poesia: la prima facciata è un singolare *pot-pourri* di vecchie musiche e stili dal ragtime al blues, rivissute con amore e fantasia da un'incredibile associazione di musicisti vecchi e giovani (tra gli altri ci sono una settantenne dalla voce giovanissima come Maxine Sullivan e gli altri quasi-coetanei Herb Hall al clarino e Doc Cheatam alla tromba, accanto ai più giovani Dave Burrell, piano; Ron Carter e Jimmy Garrison ai contrabbassi). La seconda parte dell'album è riferita più ai giorni nostri e, accanto alle solide radici afro-americane, affiorano altri spunti ed influenze, latino-americane e addirittura indianeggianti. Anche la formazione cambia: restano al posto loro Harris, Burrell e Ron Carter (del resto i più anziani e fedeli del 360°), ed entrano altri, Cecil McBee al contrabbasso, Howard Johnson ai sassofoni, una sezione di percussioni africane, un sitarista, ecc. Insomma questo primo Lp del 360° è pieno di idee e di ottima musica, anche se necessariamente rappresenta solo un breve saggio di ciò che il gruppo può esprimere. Una menzione a parte per Beaver Harris, batterista solido e splendido anche se incredibilmente modesto di mezzi: gli basta una semplice batteria e non una selva di piatti e tamburi per fare musica ad alto livello. Cosa rara al giorno d'oggi...

(g. p.)



MICHAEL MANTLER
The Hapless Child
and Other Gorey
Stories
(Virgin)

Senza testi, senza l'apporto lussuoso dell'occhio che veda la radice ispirativa (magnifici fumetti di Edward Gorey, un Crepax-con-mistero d'Oltremarica) questo disco muore alla soglia dell'orecchio. Lo uccide l'ambizione di Michael Mantler, il *Watt Trademark* dove l'orchestra ha sempre voce grande e senno di bimbo: non lo aiuta la stupenda gola di Wyatt, lasciato solo a declamare poesie nel gelo circostante.

Hapless Child cerca il contrasto, la saetta, la luce violentissima che frantumi il nero della notte: il tratto di Gorey, artista geniale che si vorrebbe conosciuto anche da noi, pretende quel ritmo e suppone quel paesaggio. Se l'incantesimo non riesce è per i mille equivoci del leader, per il suo testardo «parlarsi addosso» che già nel precedente *No Answer* aveva generato colori di miele, fumi strumentali, incensi di chiesa barocca: ma ben diversamente dovrebbe snodarsi il rito pazzo, come certe pagine di Wyatt (si ricordi il *Little Red Robin Hood*, sul *Rock Bottom*) potrebbero insegnare.

Da simile macello, il soffio di Wyatt esce con un velo di puntigliosa dignità. Ormai spoglia di riverberi e di smalto giovane, la voce del grande immobilizzato ha una cosmica tensione triste, una forza misteriosa che la porta a sgranare ogni storia con pacata comprensione, con indicibile amore. (r. b.)

Simca 1100.

Guardatevi dalle imitazioni.



CHRYSLER
ITALIA

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. 2.135.000 a L. 2.745.000 (salvo variazioni della Casa). IVA e trasporto compresi... naturalmente!



CHRYSLER

Benvenuti a bordo SIMCA

SIMCA 1100

L'ORIGINALE

Simca ha scelto



RIPIENSANDO LA STORIA, L'ORIENTE, LA MUSICA

M. Bucchi. *Alla Bastiglia - contro storia della rivoluzione francese*, ed. Savelli (L. 2.900).

C'era una volta il duce - il regime in cartolina, a cura di G. Vitori, ed. Savelli (L. 3.900).

«Ridatemi il mio passato!»

(Un pazzo del manicomio di Charenton, 1814)

Il problema è quello di sempre: confrontarsi con le immagini ufficiali della storia, misurarne la verità scavando negli anfratti silenziosi, parlando il non detto, colmando i vuoti. In altre parole, come direbbe qualcuno, si tratta di mettere sui piedi quello che l'ideologia dominante vuole che poggia sulla testa e accacciarlo finalmente quest'occhio borghese. E' un sogno che ci attraversa da quando le certezze si sono fatte negazioni; avere un altro passato, scoprirsi eredi di eventi inimmaginabili, sentire l'analogia con uomini «diversi»... Ma qualunque processo di riappropriazione della storia, dovendo avvenire in termini sicuramente collettivi, è costretto a misurarsi con la necessità delle scelte e con la pratica del linguaggio. Inevitabile chiedersi, allora: quali i nessi storici da affrontare e come parlarne affinché siano finalmente posseduti?

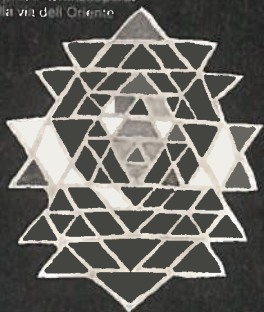
L'editore Savelli indubbiamente si è posto le domande e senza accademismi, rischiando quello che c'è da rischiare dal punto di vista economico ed ideologico quando ci si imbarca in imprese del genere, ha fondato una collana (non sapremo in quale altro modo catalogare l'insieme dei volumi pubblicati) che potrebbe definirsi a partire dallo slogan sessantottesco «Riprendiamoci la storia!». Le linee di tendenza della collana prevedono infatti il movimento dei testi in due direzioni ben precise: quella destinata alla rilettura dei meccanismi attraverso i quali l'ideologia dominante ha imposto il proprio dominio e l'altra, della riscrittura del vissuto ispirandosi ai principi del materialismo marxiano. In questo senso *C'era una volta il duce* ed *Alla Bastiglia* risultano sicuramente dei lavori esemplari. Il primo (da ricordare sulla stessa linea *C'era una volta la D. C.*), componendosi di alcuni saggi introduttivi e di un vasto repertorio iconografico — il vero corpo del libro —, intende indagare sull'ideologia del regime così co-

me si è espressa quotidianamente attraverso le cartoline, il secondo (sulla stessa linea: *Il libro di storia. La storia della lotta per la casa*, ecc.), inventando una nuova simbiosi tra parola scritta e disegno, propone didatticamente una «contro storia della rivoluzione francese» vista con l'occhio di chi pensa alla lotta tra le classi.

Due libri importanti dunque, anche perché appartengono ad una serie di volumi che intendono «smascherare», al di là delle differenze di tempo e di metodo, il vero volto della storia offrendolo, magari caricaturato come nelle immagini di *Alla Bastiglia*, a tutti coloro che non si sentono in armonia con la Verità.

viaggio in India

Un grande scrittore amico degli hippies in avanscoperta sulla via dell'Oriente



Herman Hesse, *Viaggio In India*, Garzanti ed. (L. 800).

La scena non è poi molto originale.

Un viaggiatore curioso, forse più attento del solito, e la mitologia dell'Oriente con i suoi risvolti, le notti equatoriali, i templi di Ceylon, Buddha, Yin e Yang, l'Eastern and Oriental Hotel, i moscerini... cioè abbastanza per far pensare ad un ennesimo reportage dall'Oriente senza amore, uno di quegli «ho visto tutto e vi racconto» fatiscenti, inutili, capaci di destare solo l'interesse di indianisti che ambiscono allo yoga come svago tanto per rompere la monotonia. Insomma, se portasse la data del 1975 e la firma del Parise di turno ci guarderemmo bene dal

parlare di questo libro, ma il fatto è che siamo nel 1911 ed il nostro esploratore europeo si chiama Herman Hesse. Hesse, sicuramente uno dei più grandi scrittori del '900 — alcuni titoli: *Demian* (1919), *Siddharta* (1922), *Il lupo della steppa* (1927), *Narciso e Boccadoro* (1930), *Il gioco delle perle* (1952) —, lasciò a 34 anni la vita tranquilla di Gaienhofen per avventurarsi in Oriente, in quella «patria della luce, casa e gioventù dell'anima» che da tempo suscitava in lui interessi ben diversi dalle ambizioni coloniali-geografiche dei suoi contemporanei. Un periodo di crisi il 1911 per Hesse, ma senza dubbio un tempo disgraziato anche per l'India, la Malesia, Giava, Sumatra sottoposte com'erano allo spietato dominio europeo; ecco, proprio questa disarmonia fu forse il motivo che impedì allo scrittore di avvicinarsi come avrebbe voluto al pensiero orientale realizzando una sintesi finalmente in grado di accordare la ragione con lo spirito, Nietzsche e il Tao, l'azione e la meditazione. «Io non credo in nessuna cosa così profondamente, nessuna idea mi è sacra come quella dell'unità, come l'idea che la totalità del mondo è un'unità divina e che tutto il dolore, tutto il male consiste in ciò: che noi singoli non ci sentiamo parte inescindibile del tutto», scriveva Herman Hesse dettando l'epigrafe al suo viaggio.

La visita nelle Indie suggerirà la nascita di due grandi romanzi — *Siddharta* e *Il pellegrinaggio in Oriente* —, ma ora, proprio durante il viaggio, Hesse si abbandona solo al rituale dei cronisti intelligenti. *Viaggio In India* dunque — il titolo non tragga in inganno, si parla soprattutto di Sumatra, di Ceylon, della penisola malese — è una raccolta di noterelle piacevoli registrate «al presente», vissute e scritte nello stretto tempo del loro consumo. Le stanze d'albergo, i risvolti, le cabine delle navi sono lo sfondo naturale di questi brevi appunti che ci parlano di un'Asia affascinante, serena, indicibilmente bella.

Ma sia chiaro, nessuna malinconia per il tempo che fu — ci sono stati molti Vietnam, dopo — solo rispetto, amore, cioè la devozione irrealistica e lancinante dovuta ai sogni di uno fra i più geniali dei nostri padri.

Autori Vari. *Musica e Società*, Dedalo Libri (L. 4.000); *Giam-piero Cane*, Il consumo della musica, Armando Editore (L. 2.500); *Gianni Emilio Simonetti*, Critica dell'orecchio, Multhipla Edizioni (L. 3.000).

Per chi invece vuol leggere di musica, le novità sono diverse e assai diversificate. *Musica e Società* è soprattutto un'utile manuale di consultazione sul rinnovamento delle strutture, e riporta gli atti di un convegno politico sui problemi della musica. Predomina il linguaggio dei burocrati e la scoperta dell'acqua calda e le buone intenzioni (significative le affermazioni di un Beniamino Finocchiaro, specie se confrontate con i programmi di mamma RAI). Ma c'è anche la possibilità di trarne un quadro abbastanza utile: soprattutto a chi interessa il problema legislativo, in appendice sono pubblicate tutte le leggi italiane in favore della cultura musicale e le tre proposte (DC, PSI, PCI) di riforma della normativa sulle sovvenzioni.

Il consumo della musica affronta lo stesso tema; ma piuttosto da un punto di vista critico che documentaristico. L'indagine di Cane parte da un presupposto di pressante attualità: l'avanzata del pubblico di massa e contemporaneamente la mancata presa di coscienza del suo ruolo innovatore: ne esce un ricco affresco delle responsabilità in fatto di educazione musicale e di gestione fallimentare delle strutture destinate alla produzione e alla divulgazione. Il discorso riguarda però soprattutto la musica colta e quindi tocca solo di passaggio temi come i circuiti alternativi, o la pop music.

Infine il testo di Simonetti non è proprio una proposta per tutti: è un libello feroce e di ardua lettura in cui l'autore imprigiona in un linguaggio sovra-culturato un'insieme di acute osservazioni sull'ideologia della musica: il fatto musicale reificato e separato dal suono, l'alienazione dello show biz, l'impotenza delle avanguardie attuali, la festa perduta e la falsa socialità delle orge musicali di massa. Una serie di argomenti affascinanti, che certo l'autore sarebbe in grado di riprendere (se lo volesse) anche per una cerchia più ampia di lettori. In questo caso infatti la sua *Critica* parla soltanto a chi ha già preso una certa confidenza con Marx, Adorno, Lacan e qualche altro.



L'ESCALATION

L'ESCALATION

Esaurita la fase epica, formatasi una tradizione cui legare le lotte, con la fine del '66 inizia la fase storica - cioè fase documentata con precisione, non più solo dai media mistificatori ma da riviste e giornali "underground". Il documento che segue è stralciato da "S" N°3, gennaio 1968: giornale dei situazionisti; esso rivela i momenti cruciali, le manifestazioni - che ancora conciliavano politica e spettacolo - e lo strutturarsi del movimento non violento italiano.

("S. è un metodo; il situazionismo non è un'ideologia; elabora metodi e la loro consapevolezza, lo scopo si determina di situazione in situazione... contro l'abitudine di lasciare le cose come stanno, "perchè tanto non si può fare niente." - dal N.I di S.)

ESCALATION DEI GIOVANI SULLA SCENA ITALIANA

4 novembre 1966: (Milano) Provos e beat si fanno vedere per la prima volta in piazza per una dimostrazione antimilitarista. Vittorio di Russo straccia pubblicamente il passaporto dichiarandosi "cittadino del mondo". Gli viene dato il foglio di via.

Primi giorni di novembre: Onda Verde inizia la sua attività.

10 novembre: all'uscita delle scuole di Milano viene distribuito un manifestino provocatorio di Onda Verde. Una inchiesta effettuata subito dopo nelle scuole medie di Milano stabilisce che su 500 studenti il 32% è favorevole ad una politica amministrata interamente dai giovani.

15 novembre: Vittorio di Russo e "Paolo" Gerbino curano l'uscita del primo numero di "Mondo Beat", ciclostilato (Milano).

fine novembre: i tre gruppi milanesi Provos, Onda Verde e Mondo Beat decidono di agire comunemente in base al metodo non violento. A Torino gli studenti decidono di portare le associazioni fuori dagli istituti e scioperano in massa.

28 novembre: in seguito all'accordo i gruppi milanesi dimostrano in S. Babila armanettandosi alle ringhiere della metropolitana. La polizia non riesce ad arrestarli perchè non ha la chiave delle "manette di Franco" (di fabbricazione spagnola).

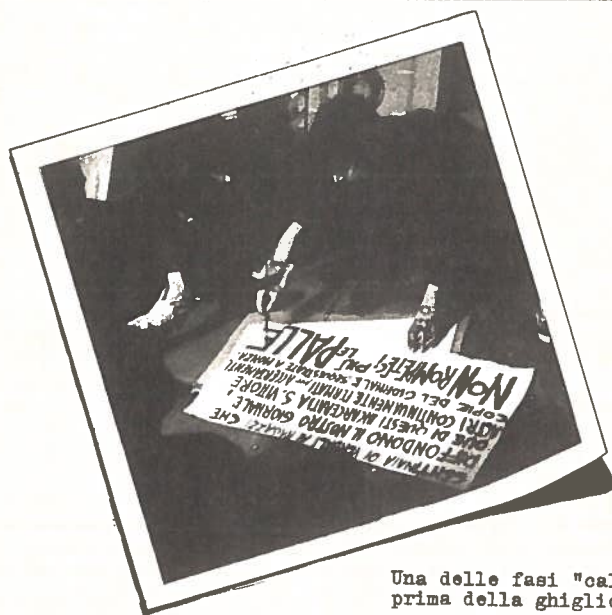
5 dicembre: gli stessi gruppi distribuiscono fiori a poliziotti e passanti. La polizia reagisce picchiando i distributori di fiori.

17 dicembre: (Milano) Provos e Onda Verde entrano in questura con le mani alzate. Molti vengono arrestati e picchiati all'interno della questura. Giuliano Nodesti di Onda Verde finisce all'Ospedale Fatebenefratelli.

18 dicembre: i tre gruppi milanesi concedono la 1a intervista stampa a "Paese Sera".

Notte di Natale: (Milano) dimostrazione unitaria per la pace. La polizia carica.

ultimi giorni del '66: esce il secondo numero di "Mondo Beat" cui partecipa Onda Verde. Questa da circolare l'opuscolo "Metodologia Provocatoria". A Roma la polizia comincia la sua opera di "gentilezza" a favore dei beat di Piazza di Spagna. Si è costituito il gruppo-provo Roma I.



Una delle fasi "calde" prima della ghigliottina

gennaio 1967: (Roma) Roma I distribuisce il primo numero di un giornale ciclostilato. Il gruppo inizia le operazioni che culmineranno con l'arrivo di Wilson a Roma. Intanto già il 24 dicembre un gruppo di giovani aveva dimostrato per la chiusura del Piper ad opera della polizia.

8 gennaio: (Milano) Provos e Onda Verde manifestano contro l'aggressione americana nel Vietnam e dichiarano guerra agli USA.

7-11 gennaio: (Pisa) gli studenti si costituiscono come fronte autonomo e occupano l'università.

27 gennaio: i tre gruppi milanesi dichiarano i loro programmi nel corso di un dibattito-fiume alla Casa della Cultura.

1° marzo: esce il 3° numero (autorizzato) di Mondo Beat, sempre in collaborazione con Onda Verde. I Provos continuano a stampare un ciclostilato a periodicità variabile.

6-7 marzo: sciopero della fame di "Mondo Beat" contro la politica del Ministero degli Interni e la sua lunga manus poliziesca. Tutti i gruppi sfilano nel centro di Milano.

15 marzo: Onda Verde prosegue in un circolo socialista una lunga serie di interventi in sedi politiche e culturali. Esce il 4° numero di Mondo Beat. Partiti, organizzazioni filocinesi, filocastriste, industriali, sociologi, psicologi, preti continuano le loro "proposte" a fini di assorbimento.

ultime settimane di marzo: i giovani di Onda Verde cominciano a passeggiare per il centro di Milano, tutti i giorni a ore fisse, indossando impermeabili trasparenti con scritte provocatorie ("Il Presidente Moro è carino e fa abbastanza bene alla salute", "W la mamma"). E' la cosiddetta Manifestazione Permanente.

8 aprile: tutti i gruppi milanesi sfilano per le vie del centro per l'interdizione della guerra e l'abrogazione delle leggi fasciste. 500 giovani si uniscono durante il percorso.

aprile: (Roma) dopo Wilson e Podgorni anche Humphrey raccoglie i pomodori dei Provos-Roma I. Pinky, animatore di Roma I, è confinato a Ferrara.

26 aprile: (Milano) dimostrazione contro la dittatura greca.

Il "Corriere della Sera" ha già cominciato la sua serie di interventi volti ad ottenere la distruzione violenta dei gruppi pacifisti. Una nota AIGA conferma che al proposito esistono precise direttive del governo di centro-sinistra.

6 maggio: Onde Verde e Provos portano bare bianche e catene per le vie di Milano protestando contro la guerra in Vietnam. Il Corriere intensifica la sua campagna. La polizia comincia ad intervenire nel senso auspicato dal gruppo Crespi.

2 giugno: Onda Verde tenta improvvisamente di dirottare le colonne motorizzate degli juventini in festa per lo scudetto sull'Arco della Pace, dove durante la notte si erano concentrati i carri armati e le truppe per la parata militare. Andrea Valcarenghi, "Ombra", Ali-gi Taschera vengono arrestati ed incarcerati nella mattinata per distribuzione di manifestini che "esaltano le virtù civili e politiche dell'esercito".

10 giugno: la polizia fa la sua incursione nella tendopoli di "Mondo Beat". I giornali indipendenti giubilano.

12 giugno: la polizia rade al suolo le tendopoli alle 5 del mattino. Nei giorni successivi continua la caccia al capellone. Beccaria, S. Vittore e "fogli di via" ripuliscono Milano da beat, provos e gente che si fosse dimenticata di adeguarsi alle disposizioni della polizia a favore dei barbieri.

16 giugno: solo Onda Verde è ancora in grado di scendere in piazza. Grandi cartelli a favore dell'obiezione di coscienza di Valcarenghi e Vassallo sono portati in Piazza del Duomo. Interventi della polizia. Alcuni manifestanti entrano al Corriere della Sera e distribuiscono un "decalogo del buon giornale".

fine giugno: i superstiti del movimento beat tentano di rimettere in piedi il giornale.

primi di luglio: a Sesto S. Giovanni Onda Verde organizza una manifestazione unitaria contro la legge di P.S.

15 luglio: "Mondo Beat" esce sotto gli auspici di G.G. Feltrinelli. I superstiti fanno uscire per protesta "Urlo Beat".

18 luglio: Onda Verde termina l'analisi dell'operato dei gruppi pacifisti a Milano e dirama un comunicato al suo interno dove si espongono i motivi per una cessazione delle attività secondo la vecchia metodologia.

25 luglio: comincia la lunga "marcia della pace" da Milano a Vicenza. Partecipano giovani provenienti da Mondo Beat, Onda Verde, Partito Radicale, Fed Giov. Anarchica. La stampa di ogni tendenza tace vergognosamente,

15 settembre: un Comitato Segreto si riunisce in Toscana per esaminare il lancio su diversi fronti di una "politica dei giovani" che tenendo conto delle passate esperienze si proponga una metodologia più ricca e consapevole. In un

documento si dichiara: "la morte del movimento beat-provo è solo un gradino positivo nell'escalation del potere giovanile".

23 ottobre: Esce "S" in tutti i licei di Milano. In due giorni sono esaurite 5000 copie. Sinistra "classica", destra e movimenti giovanili della Curia dicano la propria preoccupazione per il "pericolo situazionista".

10 novembre: rivelazioni ad una conferenza stampa di progetti di gruppi di industriali volti a strumentalizzare il defunto movimento beat.

18 novembre: i situazionisti vincono alle elezioni del Liceo Berchet di Milano. La stampa comincia a macinare sciocchezze nonostante il blocco delle interviste deciso dall'equipe tecnica.

dicembre: in tutta Italia si scatena improvvisa in licei e università una massiccia ondata di operazioni contestative.

Innanzitutto è doveroso ricordare che questo risveglio "ufficiale" fu dovuto all'importazione dal resto dell'Europa e dagli USA di idee e personaggi estremamente vivi e quindi in grado di fare da catalizzatori: i Provos ereditarono l'attività anarchico-psichedelica olandese; Vittorio di Russo (eccezionale figura di beat mediterraneo) dopo il rimpatrio, prese sulle spalle il compito di dare un'ossatura cosciente alle migliaia di scappati di casa e, con Gerbino (reduce da un'esperienza nordica) e Tiboni fondò Mondo Beat, il 1° giornale underground italiano, un foglio di comunicazione fra i gruppi non violenti che operavano a Milano. Onda Verde, il terzo gruppo menzionato, si interessava della parte tattica.



Vittorio Di Russo: "il profeta cappellone" come lo definirono i media. La miglior figura dell'anima beat-mediterranea

METODOLOGIA PROVOCATORIA DELL'ONDA VERDE

(stralciato da "Mondo Beat" n.1, marzo 1967)
I tre gruppi si fusero quasi subito, sia per dare più forza alla loro azione sia perché tutti e tre erano d'accordo sul "rifiuto metodologico della violenza mentale e fisica", e questa base forniva un primo obiettivo comune contro cui muovere: la violenza in ogni suo aspetto, come limitazione della libertà di scelta.

"Queste due prime definizioni servivano a fondare una diagnosi: l'attuale sistema sociale dei "borghesi" o "semifreddi" è nato e si fonda sulla violenza, tanto più mortale quanto più nascosta e abitudinaria."

A questa analisi, seguiva la scelta di metodi -preferiti alle ideologie assiomatiche o alle "filosofate metaforiche" che, generalmente nascondono le cose che contano-: "noi vogliamo cambiare subito e con urgenza le situazioni in cui ci troviamo. Per questo bisogna agire e provocare."



La cava di Mondo Beat

La vecchia generazione, che detiene o sostiene o subisce il controllo sociale o la repressione, deve morire prima di noi. Bisogna che i semifreddi (le loro ideologie, i loro apparati, i loro metodi) non sopravvivano dopo la morte naturale, che il passato non ritorni nel nostro futuro. L'inevitabile ricambio biologico deve diventare ricambio generale."

Perciò la provocazione deve avere due prodotti: 1) "staccare" dalla vecchia generazione. Essa deve venire disorientata, ridicolizzata, costretta a esporre i panni sporchi e la violenza su cui si sostiene, più o meno nascostamente... 2° costituire un tam-tam continuo, una trasmissione, un segnale visibile ovunque.

Tutti i giovani devono realizzare che vivremo dopo (=fare una situazione radicalmente diversa è possibile, riguarda noi costituirla; volerla avendo chiara consapevolezza dei metodi per produrla o materializzarla). Si deve sapere che siamo qui, che cosa facciamo e come; si può discutere che cosa fare di più, come farlo meglio..."

Seguiva una esposizione della tattica da seguire: i risultati furono le manifestazioni sopra elencate che dovevano "lavorare ai fianchi" il semifreddo e rompere l'assurdo circuito consumistico che accontentava tutte le classi, tutti i gruppi sociali nella società industrializzata.

MONDO BEAT-LA CAVA

Il centro delle attività dei gruppi non violenti era "la cava" (vd. foto), momento di incontro tra i sottoproletari scappati di casa che avevano in tal modo un punto di riferi-

TESTIMONIANZA DI VITTORIO DI RUSSO SU MONDO BEAT

(intervista per Ciao Amici '66, censurata)

Il nostro giornale è senza pretese, vuole essere una forza d'urto, perciò scegliamo solo gli scritti più chiari e decisi tra i tanti che ci vengono sottoposti. Io, Paolo, Gennaro e Umberto fondammo il giornale in novembre ('66). Dopo che avevo lottato molto per dare un giornale ai giovani che non si adattano ad una società cieca e corrotta, ho scelto Milano perché è la città dove sono più numerosi i giovani che sanno guardare le cose senza paraocchi. All'inizio più di dieci anni fa mi ero lasciato assorbire da quella che è la società dei consumi. Facevo vari mestieri, era un tran tran quotidiano, il lavoro avvilente davanti a una macchina che ha bisogno di uno schiavo, non di un uomo.

Poi mi sono accorto che era più importante impegnarsi in una missione di libertà, intesa a combattere questa società e le frontiere che ci dividono in meschini particolarismi, ci tengo a precisare che noi non lottiamo contro la società, ma per la società, per la sua salvezza. Quando ho strappato il passaporto è stato un gesto dettato dalla coscienza: non ho potuto sottrarmi. Ho girovagato per tutta l'Europa, il Nord Africa, il Medio Oriente, da principio fuggivo per cercare il mio equilibrio, mettendomi ai margini della società. Poi mi accorsi che fuggendo soddisfacevo solo il mio egoismo e che le cose non sarebbero mai cambiate: sarei stato sempre costretto a vivere in un mondo che non amavo e che invece dovevo cercare di cambiare. Sentivo di essere solo in mezzo a milioni di persone che mi erano indifferenti e che nemmeno vedevano.

In Italia non esiste ancora un vero fenomeno beatnick, esiste un fenomeno di moda: i capelloni. Che però hanno molti ideali comuni con i beatnick, anche se per il momento sfociano in manifestazioni più superficiali. E' un fenomeno un po' d'importazione, ma hanno delle intuizioni nuove, personali, si sta facendo strada la convinzione che questo vecchio mondo sta per crollare e dovrebbe lasciare il posto ad una nuova era priva dei falsi ideali dei loro padri.

Ad AM+DAM dove i giovani sono così forti da condizionare il governo sono riusciti ad avere un giornale, una nave dove possono vivere in comunità e dove ospitano i beatnick di tutto il mondo. Vi ho passato 15 giorni, si usciva al mattino per vendere il giornale, si tornava per il pranzo, tutto gratuito, vi erano molti strumenti a disposizione per suonare, colori per dipingere etc... La sera si andava in città, magari nel loro cinema, «cinema provos», che aveva sempre film molto interessanti. Avevano il rispetto dell'uomo e della donna. Si era sempre assieme ma non avveniva mai nulla di teppistico. In Svezia i giovani ti offrono la casa come fosse la tua, ma sono molto indipendenti, difficilmente si accomunano. Si ritrovano però tutti in piazza per le manifestazioni. Gamla Stan, la città vecchia la sera è tutta per loro. In Nord Africa la gente non è curiosa: sono molto ospitali. In Marocco, ci sono comunità beatnick in cui per finanziarsi si esce a turno a fare lavori qualsiasi e lì capitano anche pittori e scrittori che si sottomettono volentieri alla disciplina comune.

Non sono tornato in Italia di mia spontanea volontà perché non sapevo che i giovani fossero cambiati anche qui. Pensavo di ritornare e trovare quello che avevo lasciato 10 anni prima. Sono tornato perché espulso da AM+DAM, due giorni dopo aver strappato il passaporto nel consolato italiano dichiarandomi cittadino del mondo. Il console era terribilmente infuriato. Poi al mattino, mentre dormivo sono venuti quelli della polizia e ho passato 15 giorni in prigione con scarso cibo e pochissima acqua poi sono stato accompagnato fin sull'aereo e sono arrivato alla Malpensa: consegnato alla polizia italiana. Dopo un giorno sono stato rilasciato. Adesso in qualsiasi posto vado sono soggetto al foglio di via perché ritenuto pericolo per la morale e la quiete pubblica e denunciato per assembramento di persone.

Tutti ultimamente hanno cercato di strumentalizzare il fenomeno dei beatnick: anche una casa editrice (Feltrinelli), oltre ai partiti, siamo stati invitati più volte in circoli parrocchiali...

Non vogliamo irregimentarci in una organizzazione ma vogliamo condizionare dall'esterno il Parlamento per problemi inerenti la pace e gli scambi tra i popoli: il più grande obiettivo è la abolizione delle frontiere. Per questo cerchiamo di avere incontri con tutti i ragazzi, dalle medie all'università: per un'azione comune per migliorare la società. Libertà significa soprattutto che un uomo nato in questo mondo possa camminare dappertutto, navigare su tutti i mari, volare su tutti i cieli senza che qualcuno gli venga a dire: fermati, vagabondo tu calpesti le ceneri di un impero. Ma sono inutili gli sforzi che fanno per poterci fermare, nulla ormai lo può più: in Italia ci sono centinaia di migliaia di giovani non adattati che non scenderanno a compromessi con la società. Non si facciano illusioni. Per eliminarci dovrebbero iniziare a chiudere le scuole, i luoghi di pubblica riunione, o meglio abolire le nascite...

mento, un tetto e un'occupazione - la vendita del giornale - che si affiancavano alla tradizionale "colletta": il 3° momento preciso della loro vita decolonizzata. Non ci furono ideologie, nè potevano essercene poichè mancava una sovrastruttura culturale la vita era comunitario-anarchica, senza obiettivi determinati e il ritmo era talmente frenetico che il più delle volte erano impossibili le verifiche di certe proposte...

La redazione di Mondo Beat che aveva sede nella cava, era un gruppo abbastanza eterogeneo con persone di derivazione borghese e quindi con una preparazione culturale, poche le persone naïf che avevano intuito queste nuove dimensioni come Di Russo, che giustamente poteva essere definito "il pontefice" tra la redazione e il resto del movimento.

Ovvio che dietro la facciata esisteva sempre la struttura dell'uomo, per cui furti e slealtà si alternavano alle professioni di idealismo... ma la novità consisteva nell'aver dato un calcio all'educazione e nel trovarsi ora di fronte a se stessi col desiderio di una vera comunicazione, sicchè i ragazzi venivano senza idee ma con una carica rivolta in una direzione precisa e il trovarsi tra uguali facilitava la vita comune.

PIANETA FRESCO

Pianeta Fresco è nato nel '67 perchè i giovani poeti italiani incalzavano e non sapevano dove pubblicare le loro poesie. Allora, dopo l'esperimento di Lissone (reading del '66) Pivano cercò di offrir loro un modo per pubblicarle.

"Di fatto fu un'operazione sbagliata che feci, perchè -com'ho già detto- mi immaginai che ci fosse veramente un sottobosco di sottocultura italiana e con questa esperienza mi accorsi che c'era solo un sottoproletariato, cioè non c'erano voci di poeti prorompenti per sostenere un'operazione di questo tipo: i poeti erano pochi, rispetto all'America dove il St Francisco Oracle aveva il problema di dove mettere tutto il materiale... qui, in realtà Poesie non se ne scrivevano. Si trattava più che altro di sfoghi personali o di imitazioni di Ginsberg - che era un punto di riferimento; ricordo che in quel periodo a Firenze c'erano in Piazza del Duomo scritte del tipo "Ginsberg You are my God (Ginsberg sei il mio Dio)" e quando gliele feci vedere, non ci credeva: "E' impossibile! Non capisco. E' una follia!" era infuriato e spaventato di questa cosa. D'altra parte quella era la situazione, ed è inutile ora parlare dei "ragazzotti italiani"... erano ragazzi che avevano subito molto fortemente lo stimolo libertario e antifascista di questi pensieri e di queste proposte" (Pivano).

Tornando a Pianeta Fresco: probabilmente sarebbe rimasto un'intenzione se Ginsberg quando venne in Italia nell'estate del '67 non avesse consigliato di tirare l'"I Ching" per vedere il significato da dare alla rivista... la risposta fu: "Le formazioni politiche, le nazioni mutano, ma la vita dell'uomo con le sue richieste rimane la stessa. In ciò non si può cambiar nulla"... perciò fu fatta la rivista. Il primo numero è uscito nel dicembre '67 - non nel '71 com'è stato scritto nel libro Dalle alpi alle piramidi - il secondo nella primavera del '68. Del primo numero sono state tirate 350 copie, e nel per-

corso dalla tipografia all'appartamento -redazione di Pivano- se ne sono perse 100.

"Ricordo che nel ruba-ruba generale sono riuscita a salvare due copie per Ginsberg e una per me, che fu firmata da tutti i collaboratori". (Pivano) Le altre 250 sono state vendute nel giro di 4 ore da Graziella che s'era fatta delle treccioline "da selvaggia". Andava in giro con una borsa di Hong Kong e a chi ne comprava tre copie regalava un fiore di carta che costava più caro della rivista...ma l'idea era di distribuire fiori perchè la rivista aveva questa idea in copertina.

Del secondo numero ne sono state tirate 570 copie, e quella volta le portò Fernanda in persona a casa..."così non se n'è persa nessuna". Ora la valutazione al mercato nero è di 35.000 lire...

INTERVENTO-DIALOGO TRA FERNANDA PIVANO E PIERO VERNI (poeta romano)

Piero: il secondo numero ha affinità col movimento del '68?

Pivano: No, non c'era ancora il movimento...il maggio era ancora lontano...

Piero: Sì, forse a Milano...ma già a Roma c'era stata "Valle Giulia"

Pivano: è vero. Però sul numero compariva un intervento sui diritti civili scritto dai radicali. La nostra partecipazione politica al movimento nascente, i testi furono raccolti nello inverno '67/'68, precorre i tempi, proprio per l'uscita di questo manifesto, che tutto sommato era l'aspetto politicizzato più coerente con le proposte della rivista.

Piero: Ricordo che quando uscì a Roma, fu portato all'università occupata e presentato ad un'assemblea...ne nacque una grossa polemica tra le persone più politicizzate.

Pivano: Capisco benissimo, perchè per i politicizzati le posizioni dei radicali non avevano senso, perchè erano delle posizioni assurde.

Piero: in quel momento a Roma dilagava il maoismo e quella divisione già prefigurava quelle che sarebbero state le due tendenze principali in cui si sarebbe diviso il movimento all'inizio degli anni settanta: quella underground e quella strettamente marxista.

Fu una rivista profetica: Ginsberg parlava su come esorcizzare la collera, insegnava ad essere gentili con se stessi, suggeriva tecniche d'azione spettacolari e pacifiche per salvare il pianeta dalla distruzione e dall'ira. L'intervento più lungo era un incontro tra 4 rappresentanti dell'Altra America: Watts, Leary, Ginsberg e Snyder che "tiravano le somme" dopo anni di attività nonviolente atte ad allargare la coscienza...proprio quando, in un'altra parte della rivista veniva annunciata la morte degli hippies americani, figli del consumismo, uccisi dal padre. Infine le droghe, che per la cultura italiana erano ancora tabù.

I documenti italiani erano per lo più poetici e si legavano a quel filone di ricerca internazionale e metastorico che legava i pensieri e le nuove coscienze sia occidentali che orientali (vd. "L'Epica"); ultima proposta "il tentativo di integrare la scrittura con la sua esistenza figurativa al punto da considerare la rivista un oggetto riscattabile da ogni staticità, e tuttavia intangibile, più che un semplice contenitore o un supporto di dati."

Ginsberg
Rubi

Frank Lowe

UN'ALTRA VOCE DAL PIANETA AFROAMERICA

« Quando siete bambini, la musica è dappertutto attorno a voi — alla radio, nei juke boxes, in chiesa, nella strada... Ma io non pensavo a suonare, mi contentavo di ascoltare. Verso i 10 anni, ho suonato un po' la batteria. Poi sono passato alla tromba, al sassofono e ho cominciato ad interessarmi a quella che si chiama la « Musica Nera » — cioè quella che è seguita al be bop — lavorando in un negozio di dischi. Ho potuto così ascoltare tutta quella gente che non avevo mai visto ».

Potrebbe essere questo l'esordio del racconto autobiografico di uno dei tanti musicisti neri-americani, che pullulano con alterne fortune sul suolo statunitense. Ma, nello specifico, si tratta della storia di un giovane musicista afro-americano di Memphis, Tennessee, che oggi è divenuto una delle figure centrali della scena musicale newyorkese. Basta frequentare uno di quei rari e pittoreschi luoghi dove si fa veramente musica a New York, per incontrarlo. Frank Lowe è sempre presente, sia che calchi di persona il palco riservato ai musicisti, sia che si mescoli fra il pubblico, come semplice spettatore, per ascoltare uno degli avvenimenti musicali più interessanti e attuali. Negli ultimi tempi la sua attività si è moltiplicata, dividendosi tra una pratica professionale costante al fianco di nomi più affermati come Alice Coltrane (con la quale ha inciso l'album **World Galaxy**, Impulse), Rashied Ali (LP **Duo Exchange** Survival), Don Cherry, con cui è venuto anche in Italia nella scorsa estate (oltre ad aver inciso con lui **Relativity Suite**, JCOA, e **Brown Rice**, EMI) e la messa a punto di un suo personale universo musicale, che si rivela nel lavoro con il proprio gruppo.

Frank Lowe, pur appartenendo alla nuova leva della musica afro-americana più a-



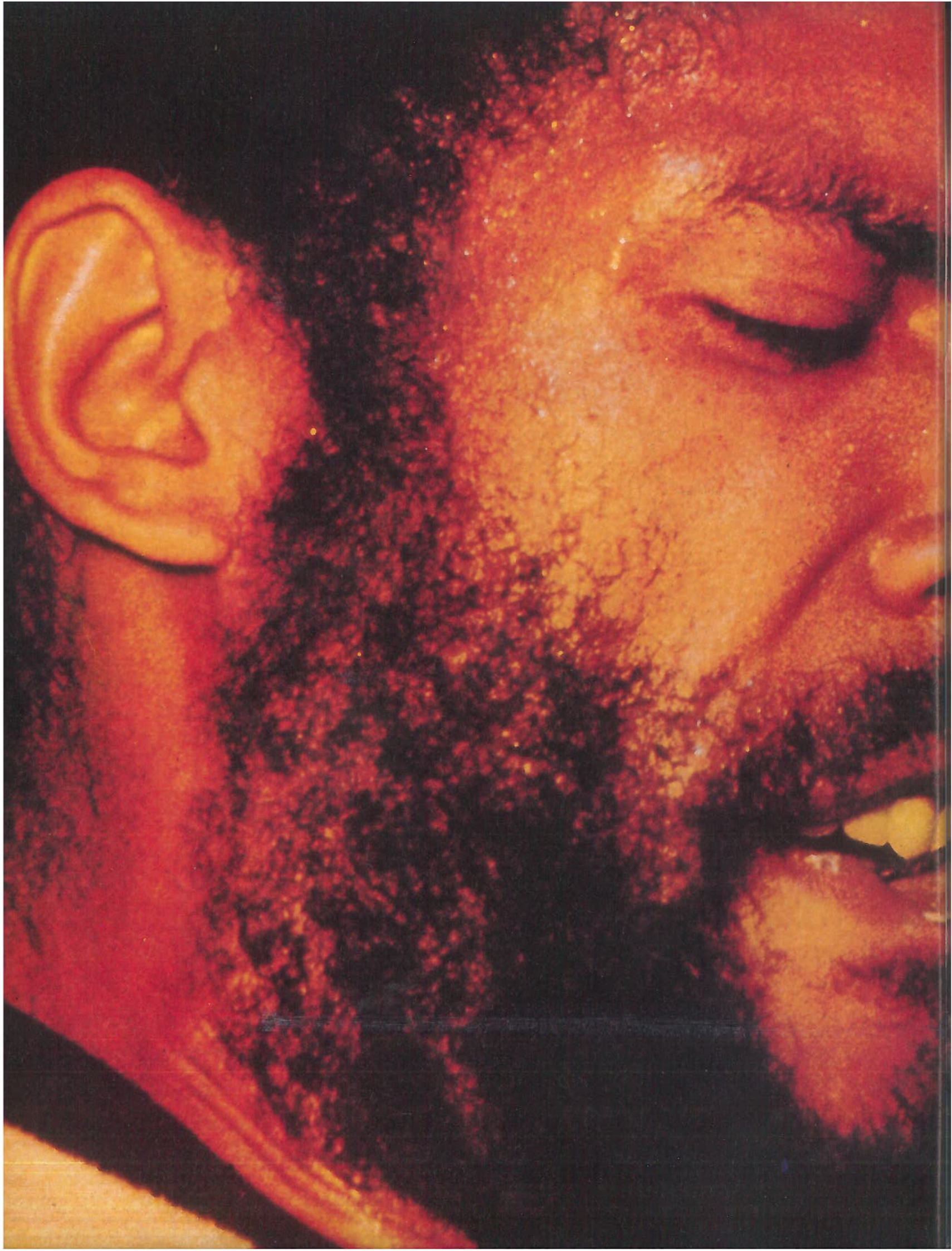
vanzata, ha alle spalle una lunga esperienza, iniziata dapprima lavorando negli studi della Stax Records, una delle principali etichette discografiche produttrici di rhythm 'n' blues. Dopo un soggiorno in California, egli passa un anno a New York ('66-'67) completamente assorbito dalle magie cosmiche di Sun Ra, con la cui Arkestra si muove e vive. Poi ritorna nel West a San Francisco, dove tra l'altro studia al conservatorio e ascolta compositori come Hindemith e Webern. Finalmente, ritornato a New York, trova la sua propria direzione, lavorando con le figure nominate sopra e altri musicisti di primo piano come Dave Burrell, Sunny Murray, Archie Shepp, Milford Graves e Leroy Jenkins. I primi sassofonisti che attrassero l'attenzione dell'allora giovanissimo Lowe furono soprattutto King Curtis, campione fra i sassofonisti specializzati nel r'n'b, e Gene Ammons, una delle più robuste voci del bop. Dopo questi « amori da adolescente » egli passa direttamente a Coltrane e ad Ayler, senza il tramite storicamente necessario dei Lester Young o dei Charlie Parker. A Parker e agli altri vecchi maestri tornerà dopo, quando avrà acquisito una visione più critica e complessiva della sto-

ria della musica nera. « Era l'inizio di una ricerca in senso storico, ho sempre amato la batteria, il ritmo, ma gli strumenti a fiato sono più vicini alla voce, che è lo strumento più naturale. E' quello che io cerco: suonare come si parla ».

L'ascolto di uno di quei pochi dischi che Frank Lowe finora ha registrato (oltre ai succitati, di cui il più indicativo certamente è il duo con Rashied Ali, notiamo un **Live at the Village Vanguard** (Freedom) il cui leader è l'altro sassofonista Noah Howard, e sotto il nome di Lowe, un primo e ancora approssimativo **Black Beans** (ESP), in cui spicca Joseph Jarman dell'Art Ensemble of Chicago, e poi i più recenti **Fresh**, (Arista-Freedom), e **The Flam**, (Black Saint), permette a chiunque di individuare subito la caratteristica voce del suo tenore, che passa dal sussurro delicato all'urlo più nevrotico e ribelle, tenendo ben presente l'insegnamento dei maestri Trane e Ayler. Ma quello che è più importante nella musica di Lowe è il provocare la reazione del pubblico: « Quello che più conta è essere distesi, che la gente sia rilassata attorno a me — là dove io posso suonare la musica che voglio suonare — per creare un ambiente dove possa ve-

ramente accadere qualcosa. E non è tanto strano, se si pensa a Rafael Garrett, che fa partecipare il pubblico — cosa che fa anche Milford Graves. Non ci devono essere distanze tra la gente. Quando vengono ad ascoltare, devono sapere che faranno parte della musica. Il ruolo del musicista è quello di creare, ma anche gli ascoltatori hanno un ruolo: bisogna, se lo vogliono, che essi si diano completamente. Ciascuno ha qualche cosa da dare, ci deve essere uno scambio di energia ». Da queste parole è facile capire come Lowe sia uno di quei musicisti dell'ultima generazione, saldamente legato all'insegnamento più autentico dei maestri degli anni '60. Mentre altri suoi colleghi, anche ottimi musicisti, sembrano maggiormente preoccupati di raggiungere successi più facili, con l'ansia di scrollarsi di dosso la miseria e l'anonimato imposti da anni a certa musica nera più creativa, Lowe ed altri suoi coetanei (più o meno), come i vari Leo Smith, Joseph Bowie, Oliver Lake, vogliono più che altro difendere i valori più autentici e originali della tradizione musicale-popolare afro-americana, infischiosene delle mode e del successo da hit parade. E' sempre Lowe che parla: « In questo paese, il riconoscimento della nostra musica è bloccato da secoli, perché riconoscere questa musica sarebbe come riconoscere la gente che la fa in quanto forza creatrice di questo paese. Ci sono sempre, intimamente mescolate, implicazioni politiche. La gente non parla mai sullo stesso piano di Coltrane e di Stravinsky, o di Beethoven e di Albert Ayler. Eppure è la stessa cosa. Ma, riconoscendolo, si ammetterebbe... un'altra cosa. E' tutto un processo di equalizzazione che sarebbe necessario. Ogni individuo è creatore... ».

Più che una particolare de-





scrizione della musica di personaggi giovani come Frank Lowe che, oltre ad avere poche occasioni ancora per farsi conoscere, non ha evidentemente sviluppato fino in fondo tutto il potenziale che ha dentro, mi sembra più importante ascoltare le sue idee sulla musica e sul mondo di cui fa parte. Per esempio sulla sua indubbia discendenza espressiva da Coltrane e Ayler, è lui stesso che ci spiega: « Quando voi ascoltate Ayler o Coltrane, vi domandate subito: come suonare più alto, o più basso, o più forte? Non si tratta di imitare, ma di vedere se potete farlo, poiché suonate lo stesso strumento e che si ritiene che dobbiate esserne padrone. I musicisti che ci hanno preceduto sono i nostri professori. Le università della musica nera sono i dischi, i concerti, i clubs.

Ornette ha studiato tutto da solo, Coltrane è andato alla Granoff School, ma la maggior parte dei musicisti neri non ha avuto professori nel senso tradizionale. Così si trovano **essi stessi** nel loro strumento prima che lo strumento li domini. Prima che gli si dica « è falso », essi hanno trovato qualche cosa che per loro è giusto. Scoprono la loro personalità, mentre gli strumenti — che sono costruiti in fabbri-

ca come le automobili hanno tutti lo stesso suono, standardizzato, a meno che voi non modifichiate e l'adattiate perché, per esempio, state cercando una sonorità che avete ascoltato in un disco ».

Frank Lowe è, inoltre, pienamente cosciente della diversità della musica afro-americana nei confronti di quella occidentale: « Quanti musicisti passano dieci o venti anni dietro un piano! E' così che creano. Ma c'è gente che prende in mano uno strumento e, naturalmente esprime qualcosa che sviluppa subito. E' il caso dell'Uomo Nero. Non ha tempo, lui... è solo nelle famiglie agiate che si incoraggia, che si aiuta un bambino a svilupparsi musicalmente. Un pianista come Van Cliburn, per esempio, è stato allevato in questo modo. Più o meno coscientemente, la gente è educata in vista di un ruolo preciso, che siano musicisti, presidenti o senatori. Dalla loro nascita, si sceglie la scuola, il professore adatto. E questo è un problema economico. Cioè la musica è politica e economica allo stesso modo di quanto è musicale, come la vostra vita, il vostro modo di camminare per la strada, di mangiare, di ballare. E' stato sempre così...

La situazione della musica in questo paese è la stessa di quella del periodo iniziale: è sempre la legge della domanda e dell'offerta, la politica che domina tutto e il fatto che solo una parte della musica creata viene fuori. Ci sono sempre dei periodi in cui la gente è pronta a sviluppare la propria co-

questo paese, una parte solamente di quello che si fa può essere utilizzabile. Tutti possono produrre, creare, se possiedono i mezzi fisici. Ma se si vuole arrivare a qualche cosa, bisogna prepararsi, canalizzare la propria energia, disciplinarsi. Ci sono un sacco di ragazzi di quattordici o sedici anni che suonano, ma in questo sistema di mercato due o tre solamente verranno fuori ».

Ho cercato fin qui di raccogliere, nella maniera più concentrata possibile, quelle che sono le convinzioni più intime e significative dell'uomo e del musicista Frank Lowe, dalle quali credo si capisca abbastanza bene che genere di musica egli suoni e a quale universo espressivo si richiami. Ora, per chi è interessato a seguire le vicende più recenti e attuali della musica afro-americana, penso che sia indispensabile passare alla verifica diretta. Non è facile, perché ancora nessuno ha pensato di far venire in Italia gente come lui. Allora, nell'attesa che ciò si verifichi, magari non con il solito ritardo di anni, non rimane altro che ascoltare brandelli della sua musica, così come è stata impressa nei solchi dei suoi dischi migliori. E' una scelta forse arbitraria, ma in questo caso nean-

scienza e, proporzionalmente, a fare qualche cosa di cui potrebbe approfittare sul piano economico. Forse ci sono altri paesi in cui l'impatto emozionale precede qualche volta lo sfruttamento economico. Ma qui è il contrario, sia che si tratti di mode nel vestire, sia che si parli di mode musicali o della maniera con cui ricoprire i sedili di una macchina... Bisogna essere coscienti che, in

che tanto dispendiosa: per me bastano due LP, il **Duo Exchange** con Rashied Ali e l'ultimissimo **The Flam**, con un formidabile quintetto, comprendente Leo Smith, Joseph Bowie, Alex Blake e Charles « Bobo » Shaw. Ma mi auguro che a questa magra lista se ne aggiungano presto altri...



IL MESTIERE DEL TECNICO

Il concerto comincia alle 21. Ma il gruppo, o meglio, la strumentazione, deve essere sul posto nelle prime ore del pomeriggio e il lavoro non si potrà dire finito fino a che l'ultimo pezzo del materiale non sarà caricato sul camion. Questo verso le due di notte. Un totale, insomma, di 12 ore circa di lavoro per un concerto di due ore.

La maggior parte di questo lavoro è sostenuta dai tecnici.

Perché 6-8 ore prima? Immaginiamo di essere arrivati nella sala verso le 15: un'ora per scaricare la strumentazione, e due ore per prepararla sul palco e sono già le 6; un paio d'ore per il «sound check» e sono già le 8: fra mezz'ora le porte verranno aperte e il pubblico comincerà ad entrare. Un imprevisto che ci costasse solo un'ora di tempo ci costringerebbe a lavorare con l'acqua alla gola, e avere l'acqua alla gola può voler dire terminare il lavoro tra le proteste generali. Lavorare con calma serve anche ad alleggerire quella tensione che prima del concerto è sempre pesante specie se si è reduci da un viaggio o da una tournée.

L'accesso al palco non sempre è comodo, il più delle volte il percorso da fare con amplificatori e strumenti può essere lungo e disagiato, richiedendo veri e propri equilibristi. Per quanto riguarda la disposizione degli elementi sul palco ogni gruppo ne ha una sua precisa, per niente casuale, ma dettata da diverse necessità. Ad esempio l'insieme molto ingombrante delle tastiere lo vedrete piazzato lateralmente perché non rompa lo spazio del palco, mentre la batteria, strumento che deve essere sentito bene da tutti, sarà sempre messa nel centro.

Lo spazio a disposizione è spesso una fonte di problemi, specie se in un concerto deve suonare più di un gruppo «elettrico»: può voler dire doppia o tripla strumentazione su uno stesso palco è un lungo e «antipatico» lavoro supplementare di spostamenti vari in pieno concerto. Al lavoro di sistemazione collaborano spesso gli stessi musicisti che difficilmente delegano ad altri il compito di piazzare i loro strumenti personali. Il tocco finale alle operazioni di montaggio è radunare il più possibile e fissare al pavimento di legno con del nastro adesivo la miriade di fili e cavi che coprono il palco onde evitare che qualcuno inciampi. A questo punto si fanno le prove: può capitare che qualcosa durante il trasporto abbia preso uno scossone e si sia danneggiato. Una riparazione sommaria è possibile. Ogni gruppo è fornito del minimo indispensabile per effettuare una saldatura o un collegamento di fortuna e sono proprio i collegamenti di fortuna che spesso salvano il concerto. Ai tecnici infatti in linea di massima non si richiede una conoscenza mostruosa di elettrotecnica: una certa dose di ingegnoseria, unita ad abilità ed esperienza, sono doti molto più preziose. Quando tutto è a posto si passa alla prova acustica: ogni sala ne ha una sua propria e bisogna provare l'impianto sia in generale che microfono per microfono. È un lavoro lungo che richiede pazienza e precisione. Ogni singolo suono viene provato e regolato nella timbrica, dal microfono di fronte alla cassa della batteria alla chitarra elettrica.

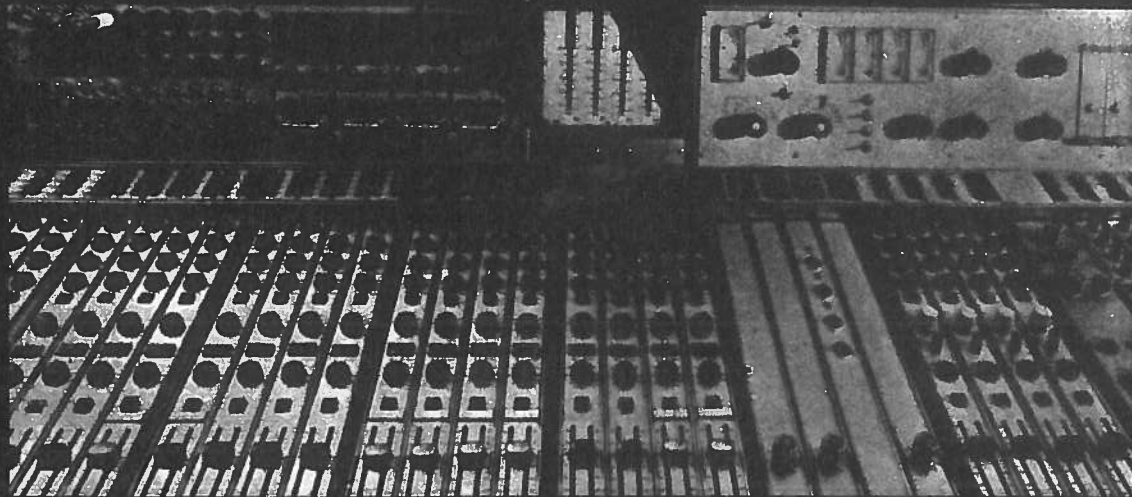
Un microfono può essere spostato di una spanna più in là mentre a un altro si dovrà met-

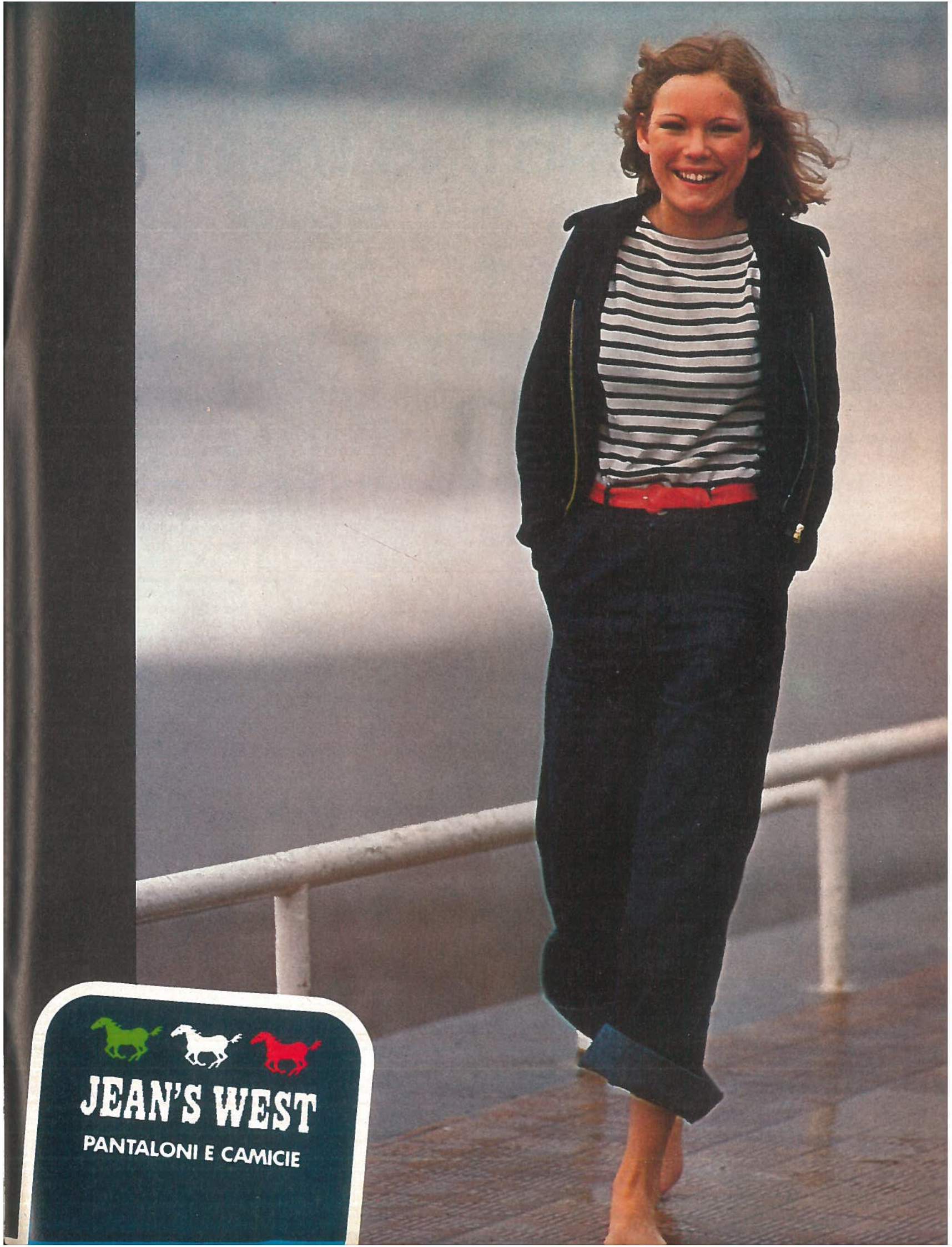
tere il cappellotto di spugna per filtrare il suono. Le risonanze sono i più grandi nemici, possono rovinare il concerto, innervosire pubblico e musicisti. Importantissima è anche la prova «tutti insieme» che segue questa prima fase. Due sono le esigenze da conciliare: i musicisti devono sentirsi quanto meglio possibile sul palco senza che questo vada a scapito della resa generale. E' una cosa molto difficile. Sembrerà strano, ma chi sente meglio in un concerto è il pubblico. Che un musicista abbia difficoltà a percepire bene il proprio strumento e quelli altrui è una cosa normale e nemmeno l'uso delle spie riesce a dare una ricezione perfetta. Il perché è molto semplice: su un palco vi sono da dieci a venti microfoni e bisogna evitare, ai fini di una buona ricezione dei volumi, che il suono di uno strumento «rientri» nei microfoni vicini. Bisogna dunque che ciascuno acconsenta di buon grado a dimenticare le proprie esigenze a favore di un buon risultato di insieme. L'esperienza del tecnico in questo caso è molto importante, ma è fondamentale che il musicista collabori e abbia un minimo di fiducia. A questo punto il lavoro preliminare è terminato e in attesa del concerto ci si può fare uno spuntino veloce. Durante il concerto l'attenzione dei tecnici è continua da chi sta al mixer, all'uomo delle luci, mentre alcuni «angeli custodi» vegliano sul palco, nascosti dietro gli amplificatori, pronti ad intervenire se parte un fusibile o se si rompe la corda di una chitarra.

Quando il concerto è finito si deve smontare e ricaricare tutto sul camion: è massacrante

te specie se poi devi riprendere l'autostrada per tornare a casa.

Chi di voi fosse così pazzo da voler fare un lavoro simile, sappia che non esistono scuole né agenzie di collocamento e i requisiti richiesti sono l'amore per la musica, grecchio, braccia robuste e, possibilmente, la patente. Per quanto riguarda il guadagno, è direttamente proporzionale alla fama-cachet del gruppo. Normalmente il pagamento è «a concerto» e la cifra, molto indicativamente, varia dalle 30 alle 50 mila lire, mai comunque al di sotto delle 20 mila lire.





JEAN'S WEST

PANTALONI E CAMICIE

FUMO COSÌ PER SPORT: DOPO TUTTO SONO UNO SPORTIVO.

Questa simpatica dichiarazione è di Augusto Panzeri, uno dei motonauti che compongono il team Gallant. Autentico sportivo, ma anche amante della vita allegra, non crede alle rigide limitazioni ma ad un ragionevole autocontrollo.

« Non sono una celebrità, c'è poco da intervistare ».

Girata invece su una cena al ristorante e quattro chiacchiere fra amici la cosa è andata in porto, per usare un termine nautico.

Giunti al secondo, brasato per tutti, Augusto Panzeri, motonauta per passione e professionista a tempo pieno, propone un altro giro di Nebiolo tanto per sciogliere la lingua.

Segno che fra poco la conversazione da enologica-culinaria assumerà un carattere decisamente più personale.

« Allora, cominciamo ». E' partito lui per primo.

« Non ho mai attraversato la Manica né a nuoto né in fuoribordo; non detengo nessun record del miglio e non ho mai pilotato mostri a turbina che si chiamano Blue Bird o nomi



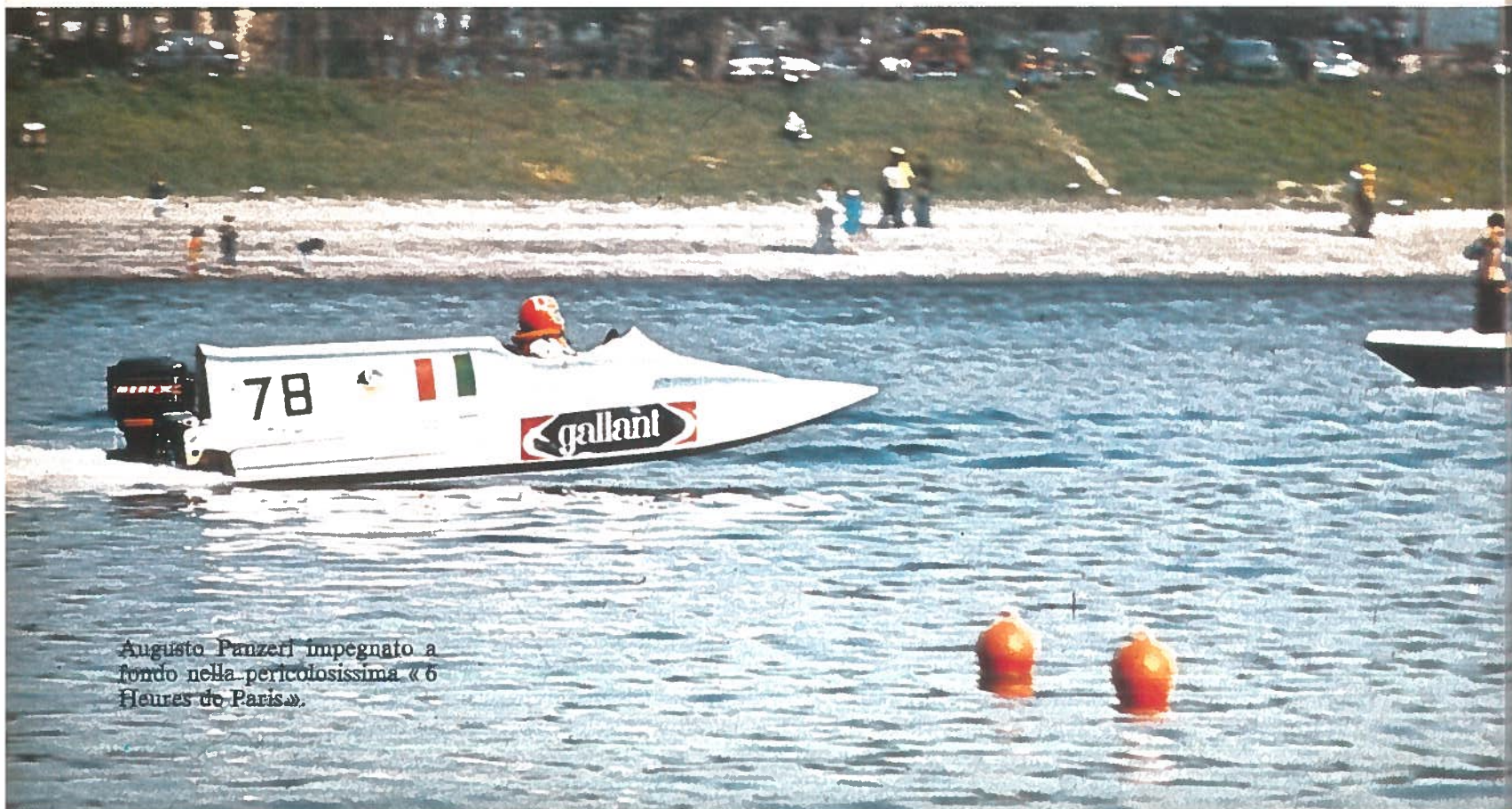
del genere. Diverse vittorie, buoni piazzamenti e il ricordo di gare sfortunate che francamente meritavano di più. Ma questo succede a tutti ».

« Un campione di modestia, se non altro ». Panzeri accetta la battuta ma la corregge subito.

« No, è la verità. Le sparate, così, a voce, non significano nulla. Potrei raccontarne così di cose, ma nel nostro sport tra il dire e il fare il mare c'è di mezzo davvero. Uno specchio d'acqua, anche calmissimo, è una pista insidiosa, per di più non si corre soli come nelle prove. Io non dico mai "oggi vinco", ma "oggi corro". E quando si è fortunati si riesce a fare le due cose insieme ».

« E' soddisfatto del team Gallant? »

« Sì, perché è molto equilibrato come valori sportivi. E poi



Augusto Panzeri impegnato a fondo nella pericolosissima « 6 Heures de Paris ».

Altri piloti del Team Gallant:
Baggioli, Dell'Oro, Castelnuovo,
Alfredo Radaelli e Adriano
Taschetti.

sono tutti ragazzi simpatici che corrono veramente con passione ».

« E chi è il miglior motonauta italiano in assoluto? »

Non c'è imbarazzo, la risposta arriva sorridente.

« Molinari, di cui invidio l'esperienza, la classe e... lo scafo. Senza malignità ».

Arriva il caffè, ci voleva. Il primo ad accendere la sigaretta è Panzeri.

« Così, lei fuma? »

« Non ho paura a dirlo. Magari anche un pacchetto al giorno, ma dipende dai giorni e dal lavoro ».

« Va bene per uno sportivo come lei? »

« In teoria non va bene per nessuna delle mie due vesti, sia di sportivo che di professionista. Non mi privo di nulla ma mi controllo in tutto. E poi vede: fumo come corro ».

E punta il dito sul pacchetto delle Gallant.

« Dopotutto sono uno sportivo, ne ho il diritto ».

Abbiamo capito che a questo punto Panzeri ha voglia di scherzare.

Tra poco ci racconterà una barzelletta.



N.d.R.

I risultati di una recente indagine pubblicata simultaneamente dal « Corriere d'Informazione » di Milano e dal « Messaggero » di Roma, hanno evidenziato il limitato tasso di nicotina e di catrame contenuti nella sigaretta Gallant, una delle meno dannose in assoluto, grazie al suo Triplo Filtro Valor al Silimagnum.



Lanciatissimo, Dario Castelnuovo alla « 100 Miglia Delta del Po » che lo vedrà vincitore.

Hi-Fi

POLVERE, MALEDIETTA POLVERE

Uno dei problemi più grossi per un possessore di un impianto HI-FI è la pulizia dei dischi. Infatti la polvere è in agguato, e decisamente fa pesare i suoi effetti.

A quanti è capitato di sentire, naturalmente sul più bello, il tremendo «tac» della puntina o il fruscio che rovina irrimediabilmente l'ascolto! Parliamo quindi dei rimedi da adottare, fermo restando il fatto che se il disco è proprio conciato o se ci avete mangiato sopra si potrà fare ben poco. Vi sono molti procedimenti per pulire un disco: si va dai più drastici che sono costituiti da lavaggi con acqua leggermente tiepida ed un po' di sapone, che servono a qualcosa solo se il disco è praticamente da buttar via, fino ad arrivare ai numerosi prodotti che negli ultimi tempi sono stati creati per questo scopo.

A onor del vero bisogna dire che molti di essi hanno proprio lo scopo opposto, rovinano infatti sia la puntina del giradischi che il disco stesso.

E' il caso di fantomatici spray che creano una patina di liquido la quale, impastandosi con la polvere che c'è sul disco forma una specie di fanghiglia su cui «naviga» la puntina. I risultati sono semplicemente disastrosi e oltre tutto è molto

difficile poi togliere questa «roba», attenzione quindi a non farvi ingannare da ritrovati definiti miracolosi che di miracoloso hanno solo la loro protervia.

Esistono però anche prodotti seri, ma in ogni caso la loro efficacia è legata al modo in cui si trattano i dischi. Vi sono delle norme generali in questo senso: per prima cosa i dischi devono essere al riparo dalla polvere, ideali sono gli scaffali con ante di vetro, mentre il minimo necessario è che l'apertura della busta sia rivolta verso l'interno della copertina in modo da non far impolverare il disco. E' bene anche sistemarli in piedi e non uno sull'altro, potrebbe succedere che gli ultimi della pila si deformino a causa del peso che preme su di loro.

Ultima cosa, non toccare assolutamente il disco con le dita, si lascerebbero impronte di grasso che alterano la resa delle alte frequenze e sono molto difficili da togliere: abituatevi perciò a prendere il disco per gli spigoli, non è molto agevole ma vi risparmia un sacco di fruscii. Naturalmente la puntina deve essere pulita almeno ogni tre o quattro facciate con uno spazzolino morbido e con delicatezza in modo da non rovinare lo stilo. Ogni tanto pu-

lite anche la gomma del piatto. C'è sempre della polvere là sopra e, appoggiandovi il disco, si trasferirebbe su di esso.

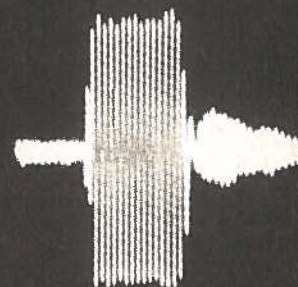
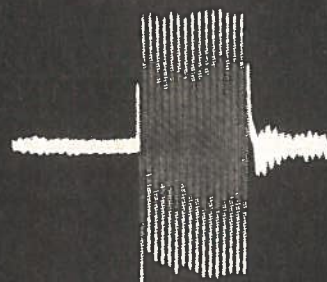
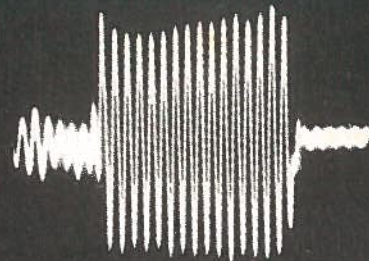
E veniamo al nocciolo della questione: avete acquistato un disco e lo mettete sul piatto, i primi ascolti saranno perfetti a parte qualche scarica elettrostatica che però scompare presto, dopo un po' di volte però comincerà ad accumularsi la polvere e allora si cominceranno ad avvertire i fruscii che interessano particolarmente le alte frequenze e i passaggi più alti di volume questo perché essendo il solco più profondo raccoglie molta più polvere. A questo punto sorge il dilemma: è meglio usare un panno, un tampone imbevuto di liquido oppure un braccetto supplementare? La scelta è piuttosto vasta, vediamo quindi i pregi e i difetti di ogni sistema.

Il panno antistatico è un'ottima soluzione, ha il pregio di pulire abbastanza a fondo il disco a patto che lo si usi ogni volta, è anche abbastanza economico e si reperisce facilmente, ha un difetto: aumenta la carica elettrostatica e quindi la polvere viene attirata più facilmente, ciononostante assicura un ascolto soddisfacente anche per le orecchie esigenti.

Ultimamente poi è uscito sul mercato una pistola antistatica, la *Zerostat*, che elimina appunto la carica elettrostatica. Il suo funzionamento è tanto semplice quanto ingegnoso: essa contiene un cristallo che, generando un fascio di ioni, isola il disco dalla polvere. Si usa in coppia con il panno in questo modo: prima si pulisce accuratamente il disco, poi si elimina la carica elettrostatica dovuta allo sfregamento del panno «sparando» con la pistola. Si ottiene così l'eliminazione dell'accumulo di polvere durante l'ascolto e la resa è decisamente perfetta. Questa pistola non ha problemi di durata e quindi il suo costo di circa 20.000 lire è sufficientemente giustificato.

Anche per i bracci supplementari la scelta è abbastanza vasta. Si va da quelli che funzionano senza l'ausilio di liquido a quelli tipo il *LENCO-CLEAN* che lo usano.

Capita però che in certi casi l'uso di questi accessori non porti a risultati buoni, ma peggiori anche l'ascolto; quindi occhio a non lasciarsi influenzare dall'aspetto professionale di alcuni di questi apparecchi.



Fra i migliori sono senz'altro l'*Autoclean* della Audio tecnica che pulisce a secco e il già detto *LENCO-CLEAN* che dà risultati veramente ottimi.

Quest'ultimo ha però un paio di difetti: mangia il liquido piuttosto rapidamente e quindi bisogna acquistare abbastanza spesso la bombola di ricambio (costo L. 1.800) e una volta usato, senza preventivamente applicare il braccetto, la resa è disastrosa, la puntina si sporca di grasso e si ottiene un ascolto veramente indecente.

Tolto questo, il suo uso elimina totalmente i fruscii e le scariche e mantiene il disco sempre in ottimo stato avendo naturalmente cura di asciugarlo dopo l'ascolto.

Il costo di questi bracci varia dalle 7 alle 10.000 lire, è quindi abbastanza rilevante specialmente se teniamo conto che il consumo del liquido è notevole. Tutto sommato quindi è forse meglio comperarsi un bel panno, o anche l'ottimo tampone di velluto *PRENER* e magari in un secondo tempo la pistola *ZEROSTAT*, ascoltando forse qualche leggero «tac». Se invece vivete con l'orecchio attaccato alle casse allora un bel *LENCO-CLEAN* è quello che ci vuole... compratevi anche un'autobotte però...



131

il nostro e il vostro cavallo di battaglia

La 131 mirafiori è oggi il nostro cavallo di battaglia su tutti i mercati del mondo. Poiché le automobili costano di più e si cambiano meno spesso, abbiamo puntato tutto sul miglioramento della qualità e quindi sulla maggior durata delle nostre automobili. La 131 è il tipico esempio di queste nuove Fiat costruite per durare a lungo. La superiore qualità della 131 è stata capita ed apprezzata proprio nei Paesi che più s'in-

tendono di buona qualità: in Nord America, in Svezia, in Germania e, naturalmente, in Italia dove già nel primo anno di vita ne sono state vendute circa 70.000.

La 131 mirafiori è una gamma.

Tre versioni di carrozzeria: 131 a due porte (bella come un coupé gran turismo) - 131 a quattro porte (la comoda berlina di classe europea) - 131 a cinque porte (la familiare più bella e robusta che la Fiat abbia mai fatto).

Due allestimenti: 131 normale e 131 Special.

Due motorizzazioni: un "1300" (65 CV e 150 km/h) e un "1600" (75 CV e 160 km/h).

**FIAT**

Filiali, Succursali e Concessionarie Fiat vi aspettano per farvi toccare con mano la superiore qualità della 131



JEAN'S WEST
PANTALONI E CAMICIE